

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Literaturas Francófonas
Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas nos estudos literários

O fantasma da origem em *Les rêveries de la femme sauvage – Scènes
primitives* de Hélène Cixous

Elisa Kozlowsky Ribeiro

Orientadora: Paula Glenadel

Niterói, 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

BANCA EXAMINADORA

João Camillo Penna (UFRJ)

Vera Lucia Soares (UFF)

Paula Glenadel (orientadora)

Suplentes:

Eurídice Figueiredo (UFF)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)

Agradecimentos

A CAPES, pela concessão de bolsa de estudos que possibilitou a realização desta dissertação;

A Universidade Federal Fluminense, pelo incentivo e qualificação de seus docentes;

A minha orientadora Paula Glenadel, pela paciência durante a realização do trabalho;

Aos meus pais, pelo apoio e carinho neste momento.

Resumo

Este trabalho de pesquisa propõe uma análise da obra autobiográfica *Les rêveries de la femme sauvage – Scènes Primitives* da escritora franco-argelina Hélène Cixous, focalizando o aparecimento de elementos do passado vinculados à origem e à infância da autora na Argélia. A contribuição de tais elementos para a produção ficcional da autora está em jogo neste romance.

A pluralidade desta origem está vinculada a uma identidade cultural complexa e será abordada a partir da perspectiva de teóricos e críticos da diferença e de ensaios que possam contribuir para o desenvolvimento.

Résumé

Ce travail de recherche propose une analyse de l'oeuvre autobiographique *Les rêveries de la femme sauvage – Scènes Primitives* de la romancière franco-algérienne Hélène Cixous, en mettant en lumière l'apparition d'éléments du passé liés à l'origine et à la petite enfance de Cixous en Algérie. Nous privilégions la contribution de ces éléments pour la production fictionnelle mise en jeu dans le roman.

La pluralité de cette origine est liée à une identité culturelle complexe e sera abordée à partir de la perspective de théoriciens et de critiques de la différence et de essais qui puissent aider à développer la question.

Sumário

Introdução

1. Desenvolvimento

1.1 Argélia: encontros e desencontros.

1.2 *Scènes primitives*: entre origens, sonhos e fantasmas.

Conclusão

Referências bibliográficas

Como em *Hamlet*, o príncipe de um Estado apodrecido, tudo começa pelo aparecimento do espectro. Mais precisamente, pela *espera* desse aparecimento. A antecipação é ao mesmo tempo impaciente, ansiosa e fascinada: isso, a coisa (*this thing*) terminará por chegar. A aparição virá. Ela não pode tardar. Como tarda. Com maior exatidão ainda, tudo se abre na iminência de uma *re-aparição*, mas da reaparição do espectro como aparição *pela primeira vez na peça*. O espírito do pai vai retornar e em pouco tempo lhe dirá “I am thy Fathers Spirit” (ato I, cena V), mas aí, no começo da peça, ele retorna, se assim podemos dizer, pela primeira vez. Trata-se de uma *première*, a primeira vez em cena.

Jacques Derrida – *Espectros de Marx*

Introdução

Hélène Cixous nasceu em 1937, na cidade de Oran (segunda maior cidade da Argélia), sendo o seu pai um judeu argelino descendente de espanhóis, de origem *sépharade*; e sua mãe alemã, de origem *ashkénaze*. Partiu para a França em 1955 (devido à situação política que afligia a sociedade argelina) e ali começou seus estudos acadêmicos, tornando-se, em seguida, professora de literatura inglesa, tendo também passado por algumas universidades norte-americanas nos anos 1960. Nessa mesma década, participou ativamente da revolução cultural em maio de 1968, sendo co-fundadora da Universidade de Paris VIII Saint-Denis, ao lado de Gilles Deleuze, Michel Deguy, Michel Foucault, entre outros. Teve fortes laços de amizade com Jacques Derrida, Jean Genet e Jacques Lacan. No mesmo ano, teve sua tese de doutorado publicada, *L'Exil de Joyce ou L'art du Remplacement*. Em 1969, publicou seu primeiro romance, *Dedans*, pelo qual recebeu o prêmio Médicis. Atualmente, é professora de literatura inglesa e diretora do Departamento de Estudos Femininos da Universidade Paris VIII, fundado por ela nos anos 1970.

A partir da leitura de *Espectros de Marx* de Jacques Derrida, eu gostaria de tratar dos termos *espírito, fantasma e espectro*, de grande importância para minha abordagem do romance de Cixous, *Les rêveries de la femme sauvage – Scènes primitives*.

Desde que se deixa de distinguir o espírito do espectro, ele toma corpo, encarna-se, como espírito, no espectro (...) o espectro é uma incorporação paradoxal, o devir-corpo, uma certa forma fenomenal e carnal do espírito. Ele torna-se, de preferência, alguma “coisa” difícil de ser nomeada: nem alma nem corpo, e uma e outra. (...) O espírito, o espectro não são a mesma coisa, teremos de agudizar a diferença, mas quanto ao que eles têm em comum, não se sabe o que *é*, o que *é* presentemente. *É* alguma coisa, justamente, e não se sabe se precisamente isto *é*, se isso existe, se isso responde por um nome e corresponde a uma essência. Não se *sabe*: não por ignorância, mas porque esse não-objeto, esse presente não presente, esse estar-aí de um ausente ou de um desaparecido não pertence mais ao saber. Pelo menos não mais ao que se acredita saber

sob o nome de saber. Pelo menos não mais ao que se acredita saber sob o nome de saber. Não se sabe se está vivo ou morto. Eis aqui, ou eis ali, lá longe, uma coisa inominável ou quase: alguma coisa, entre alguma coisa e alguém, quem quer que seja ou alguém, alguma coisa, esta coisa aqui, *this thing*, esta coisa, entretanto, e não uma outra, esta coisa que nos olha vem desfiar tanto a semântica como a ontologia, tanto a psicanálise como a filosofia (...) (DERRIDA, 1994, p.21).

O espectro seria então um “devir-corpo” do espírito, uma incorporação. Ao mesmo tempo, não palpável, um objeto não identificado que aparece, ou melhor, não-objeto, já que não se pode tocá-lo ou senti-lo. Porém, ele está lá. Pode-se pensar no fantasma como uma das manifestações do espírito.

Nesta dissertação, procuro tratar do fantasma como traços e esboços de uma origem que se manifestam no “devir-corpo” do texto de Cixous, de cunho autobiográfico.

Cito Sarah Kofman:

Ora, Freud mostra que o passado individual, assim como o passado coletivo, é muito mais constituído fantasmaticamente pelo indivíduo ou por um povo do que encontrado. Ele começa a fazer isso a propósito das lembranças-encobridoras (*Deckerinnerung*, recordações que recobrem). Em Psicopatologia da *vida cotidiana*, Freud observa que partiu de uma constatação estranha: as primeiras recordações de infância de uma pessoa se relacionam quase sempre a coisas indiferentes e secundárias, enquanto das lembranças afetivas importantes da época não resta qualquer traço (*Spur*). Poder-se-ia então supor que o critério de seleção da memória infantil é totalmente diferente do da memória adulta. Mas a terapêutica analítica prova que essa hipótese é supérflua: “As recordações indiferentes da infância devem sua existência a um processo de deslocamento (*Verschiebungsvorgang*)”. Elas são substitutos (*Ersatz*) de impressões afetivas importantes, cuja reprodução direta se choca com uma resistência. A recordação indiferente só é conservada por causa de sua relação associativa com uma outra recordação recalçada. Isso “justifica o nome de lembrança-encobridora sob a qual eu as designei” (...) Será então possível distinguir a recordação de infância e o fantasma? (KOFMAN, 1996, p.72, 73).

Segundo Kofman, a construção da recordação de infância se faz pela construção de vários fantasmas, uns sobre os outros e, segundo Freud, esse tipo de construção pode

ser comparado à de uma obra de ficção (p.78). A escrita de Hélène Cixous é produzida através da construção de fantasmas que traçam as primeiras cenas de sua origem.

Une identité se construit par les relations différentes selon le sexe, qui se créent entre l'enfant et ses parents, du moins si l'on croit les analyses freudiennes. Selon Béatrice Didier, l'autobiographie manifeste chez les femmes, en même temps qu'un retour à l'enfance, un retour à la mère (favorisée par l'âge auquel on entreprend habituellement d'écrire son autobiographie) (LECARME, 1997, 1999, p. 98).

Não procuro um aprofundamento sobre a questão autobiográfica no romance, mas é bom observar o movimento de retorno à mãe e à origem através da escrita autobiográfica. Serão apresentadas referências e investigações sobre mais de uma origem (pela dificuldade em apontar uma única). A mãe e a avó, por exemplo, aparecem como fantasmas da terra natal, retomando uma origem anterior, uma delas, sua origem alemã. Por outro lado, a figura do pai retoma a origem espanhola.

En revanche, le rôle du père apparaît constamment comme décisif dans l'émancipation des femmes-écrivains, que celui-ci ait été présent ou absent, aimé ou rejeté. Le père leur apporte toujours la valorisation nécessaire à l'essor qu'implique une destinée hors du commun; il leur propose, souvent, un modèle d'identification plus libérateur que celui que peuvent offrir la plupart des mères, assujetties aux limites de la condition féminine. Il arrive aussi, assez fréquemment, que la fille accomplisse une tâche rêvée ou commencée sans succès par le père (p.101).

Detenho-me na análise do romance *Les rêveries de la femme sauvage – Scènes primitives*, em que a personagem principal retorna ao seu país de origem através da escrita. Hélène Cixous inicia uma narrativa sobre os anos em que viveu na Argélia, período que durou até o final dos anos 1950. O romance é desenvolvido a partir de alguns conflitos identitários que tomam forma tanto dentro do ambiente familiar quanto em relação à vizinhança e ao próprio país, local de sonhos e devaneios (como sugere o título) e, ao mesmo tempo, território hostil onde não é um bom momento para ser judeu.

Há um fator diferencial na autora em questão: trata-se de uma escritora judia. Sendo assim, o referencial a ser “reinventado” na obra não é a tradição árabe-

muçulmana, como acontece com a maioria dos autores (as) naturais do Maghreb. Se por um lado há a dificuldade em se integrar na comunidade árabe, há igualmente a dificuldade da personagem em ser aceita pelos franceses (mesmo porque os judeus argelinos perderam a cidadania francesa em outubro de 1940, com a abolição do decreto Crémieux, que lhes havia concedido a cidadania em 24 de outubro de 1870, sendo retomada em 1943), principalmente no Lycée Lamoricière, em Oran, onde se deu o maior sentimento de exílio, local que detestava.

Temos então, o sentimento de exílio dentro do país onde nasceu, por ser judia, problematizando a sua condição identitária. O objeto do meu trabalho consiste na avaliação do processo criativo da autora no que concerne à sua condição de escritora judia exilada e à sua relação com a terra natal, tendo em vista a reflexão desenvolvida sobre o fantasma de sua origem e a reinvenção de algumas identidades como concretização do trabalho ficcional literário.

Gostaria de esclarecer (ou enfatizar) que o termo “identidade” aqui não é concebido como unidade. As identidades em questão portam em si o sentido de pluralidade e polifonia. Refiro-me mais a um processo de identificação cultural (ou mais de um) do que a uma identidade determinada, específica. Processo tal que parte sempre da diferença, buscando a alteridade, atravessado pelo inacabamento. Por questão de economia de nomenclatura, mantenho o uso do termo “identidade” ao longo do desenvolvimento do trabalho, dentro de uma perspectiva da diferença. Será usado no singular para especificar um aspecto do jogo identitário de Cixous; no plural quando se tratar do conjunto de aspectos que constituem a vivência e a escrita da autora.

Dessa forma, busco examinar as relações da autora com a infância passada na terra natal e suas conseqüências representadas em sua obra atual. Incluo em minha proposta o papel do sonho no romance e sua relevância no processo criativo ficcional.

Pode-se pensar com Jacques Derrida, que *le propre d'une culture, c'est de n'être pas identique á elle-même* (DERRIDA, 1991, p.16). Não se trata de não haver identidade, mas de não poder se identificar, dizer “eu” ou “nós”, de apenas poder tomar a forma do sujeito em sua não identidade a si (*à soi*) ou, se preferir, em sua diferença consigo (*avec soi*). Não há cultura ou identidade cultural sem essa diferença consigo (*avec soi*) (p.16).

De Oran a Argel, da rua Philippe nº 54 ao Clos-Salembier , entre diferentes línguas e origens o texto é traçado pelo movimento e pela errância de alguns personagens, evidenciando a personagem principal que muda de direção e ultrapassa as linhas de demarcação de sua história.

Changer de direction, cela peut bien vouloir dire changer de but, décider d'un autre cap ou bien changer de capitaine, voire se rappeler qu'il y a un autre cap, le cap n'étant pas seulement le nôtre, mais l'autre, pas seulement celui que nous identifions, calculons, décidons mais le cap de l'autre, devant lequel nous devons répondre, que nous devons et dont nous devons nous rappeler, le cap de l'autre étant peut-être la première condition d'une identité ou d'une identification qui ne soit pas égocentrisme destructeur - de soi et de l'autre (p.20).

1. Desenvolvimento

1.1 Argélia: encontros e desencontros.

Alguns elementos do judaísmo presentes no texto de Hélène Cixous estão vinculados à formação identitária dos personagens, ainda que não se trate de um judaísmo religioso ou encarado como instituição. Cito aqui um trecho de entrevista concedido à revista *Magazine Littéraire*:

ML: Vous dites que tout livre est une lettre manquée. À qui s'adresserait cette lettre?

HC: À Dieu! Mais j'ai beau adorer la bible et trouver magnifique la commémoration des rites juifs transmis par ma grand-mère maternelle, je suis un peu athée, comme toute ma famille. Pour moi, il y a "Ceux" que j'appelle Dieu (d'anciens morts, ou ceux des vivants dont je vois le visage qui m'entraînent "au-delà") et "ce" que j'appelle Dieu (par exemple le public du théâtre) (...)¹

Tais elementos nunca abandonam a narrativa, sendo colaboradores efetivos da diferença identitária. O pesquisador Guy Dugas definiu há alguns anos a noção de "escritor judaico-magrebino" e, dessa forma, analisa a obra de Cixous. Segundo ele, *Est écrivain judéo-maghrébin tout écrivain juif né au Maghreb, d'ascendance ou de résidence maghrébine, dont l'oeuvre est travaillée/faît référence, de façon plus ou moins explicite, par/à une double condition de juif et d'arabe* (DUGAS, 2003, p.6). Não é essa a classificação que penso se enquadrar melhor à obra de Hélène Cixous, embora eu acredite que seja uma interpretação válida em relação à autora. Por isso o cito. Não vejo uma condição árabe. Há sim, uma aproximação na infância pela convivência.

Cixous nasceu na Argélia e lá passou toda a sua infância, dentro de uma Argélia colonial onde os judeus viviam uma situação paradoxal. Ao mesmo tempo em que há o

¹ Entrevista concedida à revista MAGAZINE LITTÉRAIRE, 2004.

reconhecimento da escritora em relação à terra natal, por outro lado, há a negação que recebe do próprio território argelino: o judeu sofre uma dupla marginalização de todas as comunidades locais; é menosprezado pelo colonizador e é obrigado a se afastar da comunidade árabe com a qual conviveu durante séculos, pois esta também não o aceita por acreditar que, sendo judeu, é colaborador dos franceses. Tem-se então, o racismo colonial francês, o racismo árabe, o anti-semitismo (p.12,13). A família Cixous não conseguia se integrar à comunidade árabe devido a esses fatos e, normalmente, a escritora utiliza os termos “acidente”, “acaso” e “aberração” para evocar seu nascimento na Argélia (p.6).

De certa forma, há na escrita de Cixous um desejo de aproximação à causa argelina, um desejo de conhecer o território. *“J’étais juive et, comme telle, considérée comme une collaboratrice de la colonisation. Je voulais à tout prix être du vrai côté.”* (CIXOUS, 2000, p. 66). Esse desejo se torna claro no romance, quando desperta um grande afeto pela figura de Aïcha, a cozinheira árabe da família, uma imagem da Argélia querida para além de qualquer cenário de conflito:

-Du fond du jardin surtout en la personne d’Aïcha, car c’est la seule Algérie que j’aie jamais pu toucher froter retoucher tâter palper arquer mon dos à son mollet fourrer ma bouche entre ses seins ramper sur ses pentes épicées. Je me niche contre Aïcha, depuis ses genoux je regarde ses dents être la blancheur dans le rouge de sa bouche. J’étais sur elle, dis-je. Mais j’ai jamais été chez elle (CIXOUS, 2000, p.90).

O fato de ser judia implica uma relação complexa com a terra natal, pois ela convive dentro de um território (ou mais de um) em que os judeus são hostilizados tanto pelos franceses, quanto pela população predominantemente muçulmana.

A personagem Aïcha é a força maior que a torna inseparável do território argelino. Apesar da hostilidade sofrida e da dificuldade de integração, Hélène Cixous se diz *inséparable*:

Le plus insupportable c'est, par dessus les combats et les humiliations que nous étions assaillis au Clos-Salembier par les êtres mêmes que nous voulions aimer, dont nous étions lamentablement amoureux, auxquels nous étions liés pensions-nous par toutes les parentés et communautés d'origine, de destin, d'états d'esprit, de mémoire, de toucher, de goût, nos ennemis étaient nos amis, (...) Moi, pensais-je je suis inséparable (CIXOUS, 2000, p.44).

Há ainda o lado que se volta à cultura francesa, representado pela figura de Françoise, sua colega de Lycée, que vejo como símbolo da própria França :

Moi même mon unique but était d'aller au Lycée avec Françoise, donc d'avoir besoin du Lycée que je détestais. Je ne pouvais pas m'empêcher de partir trop tôt pour le Lycée, d'arriver trop tôt au terminus du K, de courir trop tôt jusqu'à la Maison toujours fermée de Françoise (CIXOUS, 2000, p. 148).

Sua atenção voltada a algum elemento árabe em momentos da narrativa representada por sentimentos de afeto ou de rejeição seria muito mais, contudo, uma tentativa de reconciliação com suas cidades natais, Oran e Argel (pelo menos nesse romance), fator necessário para gerar o tema da obra, do que a afirmação da condição árabe propriamente dita.

Voltando ao judaísmo, um dos elementos que tornam os ritos religiosos presentes no cenário de sua infância reinventada, é a bicicleta, *le Vélo*, objeto personificado pela inicial maiúscula que ganha o aspecto de personagem. Além da função de veículo que lhes permitiria sair do Clos-Salembier e assim, conhecer a Argélia verdadeiramente, é também um símbolo de liberdade e confronto. Portanto, o objeto é desejado e ansiosamente aguardado pela personagem e seu irmão, Pierre:

À chaque anniversaire et à chaque fête juive naturellement nous l'attendions soit quatre ou cinq fois par an, nous ne pensions qu'à lui chaque jour nous menait plus près de sa proximité. Le besoin de vélo et l'espérance vitale nous changeaient en fous occasionnels. Du besoin fou du Vélo naissait la nécessité des rites d'une religion à laquelle autrement, en dehors du Vélo, nous n'étions ni formés ni attachés, mais l'urgence nous faisait joindre les mains et courber la tête, l'urgence incontestablement vitale du Vélo pour tous les deux nous obligeait à une

conversion à notre propre religion à peine connue-puisqu'il fallait bien croire, croire ou crever, croire qu'il pourrait y avoir un miracle-et voilà comment le Vélo, tenu dans la promesse mais sans parole, flottant haut dans nos rêves comme un cerf-volant à deux roues que mon frère voyait nettement chatoyer et dont moi, plongée dans le flou de la myopie je voyais seulement le reflet irisé dans les pupilles étrangement liquides de mon frère, voilà comment Le Vélo nous agenouillait (CIXOUS, 2000, p.28)

Nota-se então, a manifestação de sua judeidade, mesmo tendo em vista uma mínima prática religiosa dentro da família. Não é de maneira nenhuma um sentimento anulado. Talvez seja esclarecedor a esse respeito trazer o caso do filósofo, também judeu e nascido na Argélia, Jacques Derrida, quando este é questionado sobre um possível sentimento de “judeidade” durante um diálogo com a psicanalista Elizabeth Roudinesco:

Esse ‘sentimento’ em mim permanece obscuro, abissal, instável, sobretudo. Contraditório. Ao mesmo tempo poderosíssimo e lábil. Como se uma profundidade de memória me autorizasse a esquecer, talvez a negar, o mais arcaico, a me distrair do essencial. Essa distração ativa, até mesmo enérgica, me desvia então do que permanece provavelmente o mais “constitutivo” em mim. Desvia-me a ponto de considerá-lo às vezes, da mesma forma, inconsistente, acidental, superficial, extrínseco. Nada para mim conta mais que minha judeidade, que porém, sob tantos aspectos, conta tão pouco em minha vida (DERRIDA, ROUDINESCO, 2001, p.136).

Para ilustrar e buscar uma abertura maior do tema, cito a própria Cixous em *Portrait de Jacques Derrida en Jeune Saint Juif*:

Si je n'étais pas “juive” me dis-je, je me demande comment, avec quelle espèce de timidité, j'oserais en parler, de cette blessure originare, de cette douleur fantôme et de la Circonfiction qui s'ensuit. Mais si j'étais juive me dis-je, ce serait autrement effrayant et inquiétant. Mais qu'est-ce que ça veut dire juive? ou juif? Ce mot qui traverse toute sa vie et toute ma vie, toute son oeuvre et maintenant ce livre, si nous essayons de recueillir ce qui tremble en ses lettres, il y aurait à en écrire des volumes et des tomes (CIXOUS, 2001, prière d'insérer).

A judeidade aparece então como ferida originária, como uma dor fantasma (ou fantasmal). Alguma coisa que retorna e caminha como um fantasma e na companhia

deles. Dor que se configura em um devir ficção, quero dizer, essa coisa retorna como ficção e pela ficção. Um elo com o fantasma da origem (sempre mais de um), forma espectral manifestada como “circunficção”, uma aliança entre autora e personagem através do trabalho ficcional.

Acredito que Derrida prefira tratar do tema enquanto problemas da diferença, muito mais do que de *identidade*. Segundo a lógica do seu pensamento, não é possível pertencer a uma única identidade, mas sim a “algumas” identidades em constante errância. Em sua extensa reflexão sobre a condição de exílio do escritor francófono, Derrida diz que os francófonos pertencem a várias nações, culturas e Estados. *Et tous ces problèmes d'identité, comme on dit si bêtement aujourd'hui* (DERRIDA, 1996, p.25, 26). Quer dizer, é necessário problematizar a identidade pelo viés da diferença.

Contudo, Daniel Sibony acredita que a idéia de diferença não é mais suficiente para dar conta dos “turbilhões identitários” atuais.

(...)l'idée de la différence ne suffit plus pour comprendre ce qui se passe; ce qui se passe de nouveau (tourbillons identitaires de toute sortes) et ce qui se passe de tout temps et qui touche à ces vieilles choses incroyables qui s'appellent la vie, la mort, l'amour...(...) Non que l'idée de différence soit fausse: elle est juste mais limitée, pertinente mais infime; rayon d'action plutôt réduit, liberte de mouvement très faible (SIBONY, 1998, p.10).

Sibony continua:

Ainsi la pensée de la différence nous a donné, après quelques décades, dès sous-produits appréciables: la différence avec a, le différend...C'est suggestif, mais très insuffisant pour affronter les questions qui nous concernent, qui touchent aux mutations d'identité et à celles d'origine (p.11).

Sugere-se então que o *entre-deux* (entre dois) seria uma noção inovadora, onde o que se destaca não seria o traço da diferença, “*mais la mise en espace des mémoires et des corps, la traversée par certains gestes – d'aimance – de lieux physiques de la mémoire et de l'origine ou l'on puise les énergies insoupçonnées de l'étreinte et de*

l'invention(p.10, 11). Mas não se trata de habitar duas identidades apenas ou duas linguagens culturais. Cixous nasceu entre diferentes raízes, sua origem é múltipla. Evidentemente, há o choque cultural estando em contato com a cultura francesa, por exemplo. Porém, isso não seria uma novidade. Já havia o contato com essa outra cultura desde a infância. A força criativa de sua obra vem do peso do passado, para além de dois termos. Concordo com a professora Vera Soares quando afirma:

(...) a construção de uma nova identidade, de uma identidade aberta ao outro, de uma identidade que dê conta da pluralidade cultural e da movência dos seres diaspóricos é um processo complexo, de muitas idas e vindas, de negociações contínuas entre as diferentes culturas e línguas postas em relação (SOARES, 2002, p.229).

Continuando:

L'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre. Il n'y a pas de no man's land entre les deux, il n'y a pas un seul bord qui départage, il y a deux bords mais qui se touchent ou qui sont tels que des flux circulent entre eux (SIBONY, 1998, p.12).

Ora, se Daniel Sibony enxerga a chamada *différance* como algo ultrapassado, penso que o *entre-deux* também não seja o conceito mais satisfatório para dar conta das questões identitárias atuais. Tampouco me parece mais eficiente como nomenclatura a ser aplicada. Por que exatamente “entre-dois”? Sibony parece bem intencionado ao tentar reformular as relações entre as diferenças identitárias, mas não convence no aspecto que mais me interessa: como lidar com a questão quando não se trata apenas de dois termos? Mesmo que estes possam ser expandidos para três, quatro ou cinco.

Definitivamente, o conceito de *entre-deux* parece um pouco limitado no que concerne à obra de Hélène Cixous. Homi K. Bhabha traria uma contribuição mais produtiva, em *The location of culture*, onde afirma que o que seria politicamente crucial “é a necessidade de se pensar ‘para além’(beyond) das narrativas das subjetividades iniciais e originárias e de focalizar os momentos e processos produzidos na articulação

das diferenças culturais.”² Os espaços onde essas diferenças são articuladas seriam o que Bhabha chama de “entre-lugares” (*inbetween spaces*), locais propícios para o jogo de alteridades que nascem do movimento das identidades em processo de mudança. Algo próximo à lógica do suplemento derridiano. Bhabha apresenta uma noção mais plural quando utiliza o “entre”, por tratar de alguns espaços sem estar limitado a um número determinado deles.

A convivência entre a personagem judia, sua família e árabes (vizinhança, cozinheira, colegas de Lycée) e outros como a avó espanhola, a avó e mãe alemãs, vizinhos de outras nacionalidades, colegas francesas do Lycée, está presente na vida dela ao logo do romance e também em outros textos como *Algéries: premières douleurs*:

Au premier étage végète Mme. Rico, une espagnole. Au deuxième étage la famille Georges Cixous, où Omi ma grand-mère maternelle allemande fait élégamment la loi la cuisine l'ordre et par dessus tout l'Allemagne. Car elle est arrivée fin 1938 à Oran encore toute allemande malgré Hitler, tellement allemande que Hitler elle n'y avait pas cru. Au deuxième étage on parle les langues. Ma mère apprend l'espagnol, mon père apprend l'allemand, on joue aux mots à toute heure. Au troisième étage mémé perpétue. Reine. Elle s'appelle Reine. Elle est la Reine sans royaume mais absolument incontestée, elle règne même sur Omi ma grand-mère allemande, qui ne se soumettrait jamais à personne, mais mémé domine par la force pure, sans explication. (...) Mémé est. Mémé est espagnole. Elle me maudit calmement em espagnol. (...) Le soir à table est le couvert du prophète Élie. Parfois il vient. C'est un mediant, um juif, um árabe, um "malheureux" dit Déborah, um "béni" pensai-je, um semblable, et surtout um pareil. Nous sommes tous à la même table pensais-je, et je dois cela à m'mé quin e pensait pás mais à la place faisait "à manger" (CIXOUS, 2003, p.156).

Le 54 rue Philippe est le resume d'Oran la douce et terrible, de son meilleur dans le pire. (...) Or justement Oran était vichyssois et adonné au Marechal. Le premier chant nationaliste que j'aie chanté était "Maréchal nous voilà". Je l'avais ramassé au passage d'un défilé et

² Pode-se pensar no *beyond* como possível caminho das novas identidades (ou processos de identificação) que são levadas sempre para além de qualquer definição singular ou homogênea. Mesmo se, em algum momento, estas fizeram parte de um ideal único e sólido (há sempre os movimentos de resistência que não aceitam bem as inovações) a tendência é que esses blocos sólidos sejam tomados por uma força que os leva ao hibridismo (BHABHA, 1994, p.1).

rentraï fièrement chez moi en chantant l'hymne immonde. Mon père me prend entre ses genoux, j'ai trois ans, je lui tends la photo de Pétain et il la déchire longuement en petits morceaux devant moi. (...) Souvent on parle allemand. Ce sont les refugies. Refugies: bancs. Partout dans le monde. Cet allemand-là est juif ou communiste. Omi ma grand-mère allemande et ma mère recueillent des restes de naufrage au Petit Vichy. Voici chez nous les Flörsheim, les Helmann, les Föld, les Morgenstern, les Haguenauer (CIXOUS, 2003, p.157).

Há um descentramento da cultura que não permite que se siga uma única via. Dentro da estrutura, no caso, a sociedade, há um centro, pois não há estrutura sem centro (DERRIDA, 2002b, p.230). Isso quer dizer que esse centro não é fixo. Há uma mobilidade do sujeito nessa estrutura. A estrutura não é mais limitada pela existência de um centro, de um ponto de presença, que seria o *significado transcendental*: origem absoluta do sentido. A presença desse centro é assim questionada, ampliando-se o campo da significação (SANTIAGO, 1976, p.84).

Derrida propõe uma reformulação do que chama de lógica do complemento, que está ligada ao pensamento da metafísica ocidental, que supõe a presença das dicotomias clássicas como dentro/fora, bem/mal, verdadeiro/falso, mesmo/outro etc. Para além dessas oposições, o filósofo opõe ao complemento a noção de suplemento, um *outro* é acrescentado a um *mesmo* plano (DERRIDA, 2002b, p.88), não simplesmente oposto a ele. Uma adição, um excesso. A lógica da suplementaridade só é pensável a partir do descentramento, tornando possível o jogo das substituições no campo da linguagem. No romance, os elementos árabe/judeu, França/Argélia, homem/mulher, sonho/realidade, passado/presente, não estão simplesmente opostos. No caso de França/Argélia, podemos ampliar para França, Argélia, Espanha, Alemanha, Inglaterra (através da língua inglesa, idioma que Cixous aprendeu muito cedo), além do árabe que era falado pela vizinhança no convívio social. Penso na experiência francesa como uma adição para a Argélia, para a personagem, na infância no Lycée. A experiência argelina (Oran e Argel) seria igualmente uma adição para a França. Daí o exercício ficcional, baseado nos traços das

diferenças (não através da diferença pela diferença, pelo exotismo, mas através do jogo entre elas). Pelo viés da *différance*, ou melhor, da *algérianice* (noção que tentarei tornar mais clara um pouco mais à frente), a ficção está no plano do suplemento.

O ambiente familiar da escritora demonstra, como vimos, um espaço propício para a errância identitária, não havendo a possibilidade de se ter uma única língua. O pai, Georges Cixous, falava espanhol, sua mãe (Eve Cixous) e avó materna (Omi) falavam alemão: ao mesmo tempo, essas línguas são trocadas e compartilhadas: *‘Ma mère apprend l’espagnol, mon père apprend l’allemand, on joue aux mots à toute heure’* (CIXOUS, 2003, p.156). Sendo que a língua padrão, a língua do Lycée, é o francês. Cixous se coloca como resultado de diferentes línguas, tradições e conflitos, em meio a encontros e desencontros de identidades que se unem e abrem caminho para a reinvenção da origem em seu texto ficcional contemporâneo. *“Je suis le résultat d’une série de guerres qui avaient en commun d’être composées de plusieurs guerres dedans la guerre”* (CIXOUS, 2000, p.159).

*Plus d’une langue*³ seria a definição “arriscada” por Jacques Derrida para o termo desconstrução. Por minha vez, arrisco dizer que no caso do romance, a definição sugerida pelo filósofo alertaria para a dificuldade em se definir e estabelecer uma única identidade para uma escritora ora judia, ora francesa, ora argelina, ou fazer todas essas opções simultaneamente:

Mon hypothèse, c’est donc que je suis ici, peut-être, seul, le seul à pouvoir me dire à la fois maghrebin (ce qui n’est pas une citoyenneté) et citoyen français. À la fois l’un et l’autre. Et mieux, un et l’autre de naissance. (DERRIDA, 1996, p. 30)

Posso aplicar essa hipótese de Derrida ao sentimento de exílio e errância no texto de Hélène Cixous; exílio que é a fonte de toda a sua criação literária (PENROD,

2003, p.71). Outros escritores judeus se manifestam de forma semelhante acerca do assunto. Em *Le deuil de l'origine*, Régine Robin, escritora também judia sob condição de exílio, ensaia uma opinião sobre o que seria a sua condição, ou seja, sua difícil localização no espaço das línguas e das origens:

Impossible pour l'écrivain de se situer tout à fait dans sa ou ses langues, de faire corps avec sa langue natale ou maternelle, d'habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, impossible de coïncider avec soi même ou avec quelque fantasme d'unité du sujet, impossible peut-être même d'ocuper une place de sujet autrement que dans l'écriture (ROBIN, 1993, p.9).

Impossibilidade de situação que denuncia a judeidade, querida ou não. Trata-se de um traço inapagável:

Ce n'est pas pour rien que Moïse est un étranger, qu'il lui fait in interprète, que la langue de l'inconscient est hieroglyphique. Migration, transfert. Migration des hommes, des mots, des représentations, des cultures. Migrations, passages pour se défaire de soi. Translater, traduire, transférer... Nous aurons à y revenir" (ROBIN, 1993, p.26).

Pode-se identificar a alternância entre dois mundos no romance: uma Argélia sonhada, desejada, fantasmada, principalmente a que correspondia à infância enquanto o pai era vivo e atuava como médico em uma clínica em Oran; e outra que correspondia à realidade e ao cenário decadente da guerra.

Sempre houve uma rejeição de Cixous em relação à Argélia, "*elle l'avait volontairement cachée derrière un voile, mais l'Algérie l'appellera plus fortement et une certaine réconciliation violente et amoureuse se manifeste dans les textes de ces dernières années*" (RAMOS, 2003, p.129).

O livro inicia e termina com a seguinte frase: *Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie*. A repetição da frase, marcada como início

³ "Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase: plus d'une langue." DERRIDA, 1996, p.2 (nota de pé de página).

e fim do romance, anuncia uma primeira vez da aparição, como retorno. O retorno pela primeira vez de espectros de uma Argélia que já estava lá. A reaparição do que já existia mas não foi totalmente mostrado, exibido. Algo velado por muito tempo que retorna em segredo como se fosse pela primeira vez, num jogo quase ilusionista da aparição de fantasmas que não se sabe se são esperados ou não. Aparição inevitável. Cito Derrida:

Repetição e primeira vez, eis talvez a questão do acontecimento como questão do fantasma: o que vem a ser um fantasma? O que vem parece continuar sendo tão inefetivo, virtual que um simulacro? Haverá aí, entre a coisa mesma e seu simulacro, uma oposição que se sustente? Repetição e primeira vez, mas também repetição e última vez, pois a singularidade de toda primeira vez faz dela também uma última vez. Cada vez, trata-se do acontecimento mesmo, uma primeira vez e uma última vez (DERRIDA, 1994, p.26).

Penso nessa repetição como outro traço de sua judeidade. A primeira e a última vez, sendo a única vez, o início e o fim – uma marca, movimento que circunda o texto em forma de anel, uma aliança: *‘Une seule fois: la circoncision n’a lieu qu’une fois’* (DERRIDA, 1986, p.11). Em *Shibboleth*, esse movimento único de “uma vez”, a única vez do acontecimento, segundo Derrida, pode oferecer ao pensamento um caráter de resistência. Resistência frente às guerras, à clandestinidade, às linhas de demarcação, à discriminação, aos passaportes e às palavras-chave. É necessário pronunciar o *shibboleth*⁴ para obter o direito de passagem. Na verdade, o direito à vida (DERRIDA, 1986, p.12).

Cixous parece querer pronunciar o *shibboleth*, pela marcação de uma data ou de algumas datas, pela aliança com a terra natal Argélia, mesmo que pelo sonho. Mesmo

⁴ DERRIDA, 1986, p.44, 45: *“Shiboleth, ce mot que j’appelle hébraïque, vous savez qu’on le trouve dans toute une famille de langues, le phénicien, le judéo-araméen, le syriaque (...) On l’utilisa pendant ou après la guerre, au passage d’une frontière surveillée (...) Les Ephraïmites avaient été vaincus par l’armée de Jephthah; et pour empêcher les soldats de s’échapper en passant la rivière (shibboleth signifie aussi rivière, certes, mais là n’est pas nécessairement la raison de ce choix), on demandait à chaque personne de dire shibboleth. Or les Éphraïmites étaient connus pour leur incapacité à prononcer correctement le schi de schibboleth qui devenait pour eux, dès lors, un nom imprononçable. Ils disaient sibboleth et, sur cette frontière invisible entre shi et si, ils se dénonçaient à la sentinelle au risque de leur vie.”*

que pela renúncia. Isso se dá através da frase de anúncio: *Tout le temps où je vivais en Algérie je rêvais d'arriver un jour en Algérie*. Ela vivia numa Argélia de fronteiras, criadas pelo preconceito, pela discriminação. Há um *shibboleth* que se propõe como código de passagem entre essas demarcações, tornando possível a expressão de suas identidades: judia, escritora, personagem, autora, criança, adulta.

Por outro lado, há uma repetição no próprio tema e nas referências utilizadas no texto. Os espectros retornam e marcam a estrutura da narrativa quase que obsessivamente: o pai, a mãe, o irmão, as avós, os vizinhos, Aïcha, o cão Fips, Mohamed, colegas e professores de Lycée.

(...) tu crois qu'il n'y a rien dans les décombres, mais tiens penchetoï sur la rampe, qu'est-ce que tu vois ?! Mohamed ! Je voyais : Mohamed! qui doit être mort depuis longtemps, et non seulement je l'ai vu mais j'ai senti ses odeurs et je pensais je ne suis quand même pas si pauvre et déserté que je le crois (CIXOUS, 2000, p.11).

(...) c'est titanesque ce que nous soulevons et renverson, un pays côtier bordé d'une mer que nous ne cessons de battre, percer, courir, passer, le cimetière tout entier avec ses tombes dont, réunissant nos peines et nos colères, nous secouons les dalles les monuments les troncs comme les miettes d'un sale banquet carnivoire, les Villes, Ville d'Oran et Ville d'Alger, sous nos pieds nus – chaque fois que je revois les pieds de mon frère, ses gros orteils recourbés sur les bords des marches, sa façon d'agripper le monde avec ses doigts de pied, je vois mes propres pieds d'antan, c'est à nos pieds que l'on voit clairement la parenté, les mêmes pieds, et ce sont les pieds de mon père, la même façon, - mon frère - mon père, de prendre l'Algérie par la terre(...) (CIXOUS, 2000, p.20).

Em relação à aliança, a fato de se iniciar e terminar o livro com a mesma frase marca o movimento anular, tendo lugar, na verdade, uma única vez. Paradoxalmente, ele se repete, sendo início e fim, para marcar talvez um pacto com suas origens. O anel da circuncisão através da escrita – a manifestação de sua judeidade.

A frase também marca a impossibilidade de uma Argélia que correspondesse a seus ideais, a Argélia dos sonhos cantada pelo pai:

Le fait est qu'il voulait s'installer à Alger. Mon père voulait le bonheur. La beauté. La grandeur. De 1945 jusqu'au déménagement il nous a peint et chanté la Ville d'Alger, j'ai vu de mes yeux enchantés par le cantique de mon père de nombreuses visions de la Ville voulue et j'ai toujours en moi le dernier tableau en lequel toutes les vision appelées par mon père s'étaient radieusement fondues (CIXOUS, 2000, p.6).

A cidade de Argel aparece de forma semelhante à terra prometida por Deus aos judeus, guiados por Moisés quando deixavam o Egito. Porém, ela diz que apenas viu a terra querida e guarda sua imagem na memória como um quadro de visões anunciadas pelo pai. O grande conflito se dá quando a cidade real, afligida pela guerra, não corresponde à terra sonhada.

Há sempre um dentro e um fora, separados por uma porta ou portal. Como diz o próprio nome, a casa no Clos-Salembier representa o espaço fechado, lugar de proteção e, ao mesmo tempo, prisão. Do lado de fora está a Argélia, com sua miséria e violência, mas também a liberdade há muito tempo desejada e temida. Uma liberdade impossível (RAMOS, 2003, p.133).

*À droite le portail, à droite de la Grande Allée.
Entre nous le portail. Nous? Je veux dire ce nous autres que le portail s'est mis à séparéunir en ces petites agonies quotidiennes qui sont pour nous-mêmes-mon-frère-ce-qui-reste-du-Chien-et-moi-l'esprit-ou-le-génie-du-Clos Salembier-et pour moi le résumé de ma Désalgerie (CIXOUS, 2000, p.69).*

A partir da palavra *Désalgerie*, proponho uma expansão em sua rede de significações e derivações para: *désespérance* e *désespoir*. Há uma desesperança amparada no sentimento *unheimlich*⁵, resultado de um exílio sofrido dentro do espaço, o bairro divisor, o gueto que “o portal” estaria separando/reunindo “nessas pequenas agonias cotidianas”, como um movimento contínuo e circular, criando alianças e desalianças, e por que não, o desespero por estar ao mesmo tempo protegido e preso. A

⁵ FREUD, 1985, p.301 “pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das Heimliche* ('homely', doméstico, familiar) para o seu oposto, *das Unheimliche* (' unhomely' o que não é doméstico); pois esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo familiar há muito estabelecido na mente”.

desesperança está aliada à esperança de um acontecimento, à espera por um messias libertador, por uma aparição: “A antecipação é ao mesmo tempo impaciente, ansiosa e fascinada: isso, a coisa (this thing) terminará por chegar. A aparição virá. Ela não pode tardar” (DERRIDA, 1994, p.18). Eis aqui a bicicleta.

Et avant d’aller plus loin, je souligne que justement ce vélo-là fut une apparition et pas seulement un vélo, et peut-être l’apparition pour tous les deux (CIXOUS, 2000, p.27).

Le Vélo, a bicicleta/personagem, é o veículo que tornaria possível “conhecer” a Argélia, atravessando as fronteiras do bairro, indo até as localidades até então não visitadas.

...ce Vélo qui pour nous n’était pas un simple vélo et pas une bicyclette..., mais le moyen le plus simple et le plus urgent de sortir de notre incarcération(...), l’outil de la conquête du pays, et d’une conquête non violente (...), ce Vélo donc, dont le nom de Vélo chantait tout ce que nous adorions consciemment ou pas, aussi bien que la Vitesse que l’eau de lot, le V de la Victoire, le vais d’aller (...) l’espace, le haut et par conséquent nous donnerait l’Algérie et toutes ses inaccessibles cités(...) (CIXOUS, 2000, p.22).

O *Vélo* é instrumento de liberdade e impossibilidade para a personagem. Ela não fez uso do veículo devido à hostilidade sofrida pela vizinhança na única vez que a pilotou. Sendo assim, resolveu optar pela exteriorização através da escrita, como fuga e ao mesmo tempo acolhimento, no lugar de uma exteriorização espacial com o auxílio de um veículo, sendo o irmão a maior vítima do acontecimento, em princípio: “*Un vélo de femme au Clos-Salembier! Mes ennemis vont se tordre de rire*” (CIXOUS, 2000, p.34).

Apesar de tudo, é o irmão que acaba por fazer uso do veículo, e assim, conhece a Argélia. O mesmo não acontece com Hélène, que é acusada de não haver conhecido a Argélia como ele conheceu:

Tu as refusé le Vélo et donc l’Algérie, ainsi parle mon frère et certes le raisonnement est valide (...) -Tandis que moi, s’écrie mon frère, de ce

jour là je suis parti tous les jours et du matin au soir à la découverte du pays, et cela malgré la rage et la honte (...) malgré l'humiliation publique imméritée que par amour du pays(...)(CIXOUS, 2000, p.23, 24).

A falta do veículo marca uma fronteira com o país, aumentando o sentimento de não pertencimento, rancor e remorso (rancor pelo racismo sofrido e remorso pelo irmão que permaneceu no país durante a guerra pela independência), criando sempre um movimento oscilante entre o país desejado, impossível, e o país real vivido.

Não se pode deixar de fazer aqui uma alusão a *Les rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau. Segundo o texto de Jean Starobinski, *Rêverie et transmutation*, Rousseau busca a exteriorização, ou seja, seu contato com o mundo exterior, pela *conscience rêveuse*. Não se trata de um puro devaneio. Ao contrário, essa *conscience* já é uma forma de sair do estado de *rêverie*. Há um devaneio consciente, uma *prise de conscience* sobre a necessidade de recriação, reinvenção através da escrita.

No romance de Cixous, o momento mais próximo aos devaneios estaria em Oran, pois é a fase da primeira infância, enquanto o pai era vivo. Em um segundo momento, quando a família se muda para Argel, depois que o pai é impedido de exercer a profissão de médico em Oran, inicia a fase familiar mais problemática. Surge, então, um devaneio mais consciente em relação à necessidade da escrita devido à aspereza do “mundo real” que cresce em torno da personagem. Por isso, ela reentra metaforicamente na terra natal através da literatura, que abre a porta da Argélia vivida/não-vivida de sua infância, reinventada no texto.

A escrita se torna uma forma de salvação. O personagem sobrevive criando seu mundo particular frente às ameaças do exterior: *“comme le dit mon frère je m'enfonçai de mon côté dans mes rêveries solitaires”* (CIXOUS, 2000, p.53).

O livro funciona como uma ponte de tábuas para ligar os dois mundos: *“Il suffisait qu'il y ait un volume rectangulaire de la dimension de mon pied sur lequel me*

poser pour traverser l'abîme, âne, avion, aigle, charrete tout est bon je glisse d'un dos à l'autre" (CIXOUS, 2000, p.82). Ponte de tábuas constituída metaforicamente através da memória, onde a narrativa segue um movimento alternante entre passado/presente, Argélia/Paris, mesmo/outro, sem possibilidade de pertencimento absoluto a um único espaço ou a uma única identificação.

Nesse caso, "o caminhante solitário" não pretende um afastamento da cultura para a natureza, como em Rousseau. Ao contrário, está muito próximo (a) aos escombros culturais de sua origem, tal como um *chiffonnier*⁶ que caminha em seu fabuloso mundo de espectralidades, infância e ficção. Tudo é feito para que esse mundo permaneça vivo, presente e publicado: *"Je file maintenant vers la fin de ce chapitre, entre le Vélo et la Bicyclète il faut sortir de la cage du Clos Salembier et passer au présent"* (CIXOUS, 2000, p.83).

⁶ ROBIN, 2003, p.53, 54. Régine Robin faz referência ao *chiffonnier*, figura recorrente do séc.XIX, um tipo de colecionador da escória, ou melhor, de restos e de escombros de partes da cidade. A autora transcreve trecho de Baudelaire citado por Walter Benjamin em nota de pé de página, IN *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, 1979, p.279, nota 51: *"Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capital. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent; il ramasse comme un avare un trésor, les ordures, qui, remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance."*

1.2 *Scènes primitives*: entre origens, sonhos e fantasmas

Escrever uma autobiografia me daria grande prazer, pois seria tão fácil quanto anotar sonhos.

Franz Kafka

Hélène Cixous desliza pelo sentimento de *algériance*, que seria uma apropriação das teorias da *différance* anunciadas por Jacques Derrida, como por algo dissociado do tempo. Os momentos de “rêveries” e a reescrita do passado aparecem como fendas que quebram a linearidade do texto. Gostaria de utilizar um comentário de Jacques Rancière citado por Régine Robin acerca da anacronia, ou possíveis anacronias, característica marcante na obra de Cixous:

Il n’y a pas d’anachronisme, mais de modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies: des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d’une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec “lui-même”. Une anachronie, c’est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de “leur” temps, donnés du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d’assurer le saut ou la connexion d’une ligne de temporalité à une autre (ROBIN, 2003, p.53).

Em sua *algériance*, os acontecimentos e significações são trançados em um tempo às avessas para além da contemporaneidade. A voz dos personagens se alterna na narrativa entre passado e presente, sem aviso prévio. A narradora/personagem é totalmente consciente da história e brinca com os diferentes tempos em jogo, como se tivesse controle sobre tudo de seu escritório em Paris: “*J’avais écrit cela en pleine nuit de juillet et comme cela m’arrive parfois lorsqu’un livre fait son apparition (...) j’avais écrit sans allumer afin de ne pas risquer de faire fuir le Venant, (...)*” (CIXOUS, 2000, p. 9).

O livro escrito seria uma forma de compromisso com sua Argélia inatingível e desconhecida. A partir desse não-conhecimento, nasce a criação artística: *‘Ce qui ne rappelle pas rappelle, dis-je et ne-pas-connaître l’Algérie c’est la connaître aussi’* (CIXOUS, 2000, p.89); sempre dentro de uma perspectiva de não-acabamento. Suas “cenas primitivas” aqui contadas constituem uma Argélia inacabada que se deve mais, como vimos, à lembrança e ao fantasma de uma Argélia sonhada e inacessível do que à crônica fiel de uma infância realmente vivida (DUGAS, 2003, p.11).

O estatuto de *algériançe* impossibilita o retorno a um tempo real, sempre impelindo a escritora a um afastamento e adiamento. Na medida em que *algériançe* se aproxima de *différance*, deve-se pensar nos possíveis sentidos do neografismo produzido a partir da introdução da letra *a* na escrita da palavra *différance*, que tem como etimologia o verbo *différer*, ou seja, diferir no sentido de não ser idêntico, ser outro, discernível, em relação à temporização e ao espaçamento (SANTIAGO, 1976, p.23). Dessa forma, quando se pensa em *algériançe*, se está muito longe de pensar em uma identificação única, presa em determinado espaço e tempo. O termo criado por Cixous aponta, acima de tudo, para a alteridade como parte de um processo de identificação sempre inacabado, não concluído, onde nunca se encontra o final do processo. Esse não-fechamento produz a arte da reinvenção das identidades em jogo.

É indispensável pensar na importância do trabalho da memória para a reinvenção das identidades e do passado. E, não menos importante, no esquecimento como parceiro no processo de rememoração. Segundo Marc Augé, esquecer não significa apagar ou ignorar a memória. Não são os acontecimentos “puros e simples” que esquecemos, e sim as lembranças. Estas são impressões que habitam a memória. Evidentemente, não esquecemos tudo, mas também não nos lembramos de tudo (AUGÉ, 1998, p.23, 24). No romance, as lembranças esquecidas da infância voltam à tona reinventadas pela ficção.

Pelo esquecimento, a “reescrita” ganha vida quando a personagem se vê obrigada a reconstituir os *dossiers* perdidos logo no início da narrativa, páginas escritas durante um momento de devaneio de uma noite de julho.

Comblée: toute la nuit, à travers le flot abondant des rêves et le chaos des civilisations l’Algérie m’avait envoyé des paquets de traces, des visions, expédiant des colis à traves des milliers d’obstacles, ressuscitant à neuf des personnages complètement oubliés(...) Mohamed installé dans la cage de l’escalier de la rue Philippe en personne. J’avais vite jeté sur le papier ces quelques mots en guise d’indication de Mohamed: gamelles sacs de jute et je ne sais plus quoi. Et maintenant je ne les trouvais plus. Des cinq pages que j’avais écrites dans une joie sans garde, et que je n’ai pas inventées car je les ai vues écrites, je ne trouvais plus que la demi-feuille, la première, sur laquelle sans même allumer j’avais écrit les lignes “Tout le temps où je vivais en Algérie, etc.” jusqu’à “ l’obligation” le reste avait disparu, chose impossible (CIXOUS, 2000, p.10, 11).

Coisa impossível. Impossibilidade de haver perdido algo que foi registrado e não inventado, segundo a autora.

Je ne cherchais d’ailleurs à aucun moment à me remémorer ces pages, l’idée de les reconstituer était inacceptable, je voulais celles-là, celles qui m’avaient été données et qui par un tour totalement inexplicable s’étaient volatilisées (CIXOUS, 2000, p.12).

Há uma resistência inicial em rememorar os escritos perdidos, porém isso se torna uma necessidade. Reconstruir os *dossiers* a partir da primeira página, ou seja, da origem. Sem dúvida, a perda remete inevitavelmente a uma reflexão sobre essa origem.

A importância dada ao processo de rememoração, de reconstituir fatos do passado pela memória, vai junto com um desejo de torná-los presentes, ou pelo menos presentes em um tempo próprio da literatura, fugindo da imobilidade do passado. Há um desejo de não apenas rememorar para recontar ou reviver o passado, mas para vivê-lo como se fosse pela primeira vez. Uma impossibilidade que encontra talvez sua possível realização no texto literário e, acima de tudo, no recurso que esse texto faz do sonho.

O momento da perda dos *dossiers* se apresenta como uma lacuna, um momento de silêncio do texto. Atribuo a esse momento o enunciado “*Pardon de ne pas vouloir dire.*” (citado por Jacques Derrida em *Donner la Mort*)⁷. Em Cixous, penso na lacuna formada pelas páginas perdidas como um espaço do não-dito, o segredo:

Car le secret du secret dont nous allons parler ne consiste pas à cacher quelque chose, à ne pas révéler la vérité, mais à respecter l'absolue singularité, la séparation infinie de ce qui me lie ou m'expose à l'unique, à l'un comme à l'autre, à l'Un comme à l'Autre (...) (DERRIDA, 1999, p. 165)

Se para Abraão o segredo consiste em respeitar a singularidade absoluta de sua aliança com Deus (perdão por não querer dizer o que poderia ser dito mas não o será em respeito ao pacto), para Cixous, o segredo consiste em respeitar a singularidade e a separação infinita do que a liga e a expõe a suas origens, à terra natal, à sua história de família e a suas histórias individuais. “*O leitor sente vir a literatura pela via secreta desse segredo, um segredo guardado e exposto, ciumentamente selado e aberto como uma carta roubada*” DERRIDA, 1999, p. 175). Quer dizer, o não-dito abre espaço para o que pode ser dito, recriado dentro de uma perspectiva ficcional.

Cito um trecho de *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, livro publicado por Derrida sobre a obra de Cixous:

Perdre un secret, cela peut aussi bien vouloir dire le révéler, le publier, le divulguer, que le garder si profondément dans la crypte d'une mémoire qu'on l'y oublie ou cesse même de le comprendre et d'y avoir accès. En ce sens un secret gardé est toujours un secret perdu. Et voilà ce qui a lieu dans ce lieu qu'on appelle l'archive bibliothécaire en général. (DERRIDA, 2003, p.30)

⁷ DERRIDA, 1999, p.163 (enunciado atribuído por Derrida ao pacto de silêncio entre Deus e Abraão quando Isaac está prestes a ser oferecido em sacrifício: *Abraham aurait pu dire, mais Dieu aussi: "Pardon de ne pas vouloir dire..." Je pense à Abraham qui garde le secret, n'en parlant ni à Sara ni même à Isaac, au sujet de l'ordre à lui donnée, en tête à tête, par Dieu. De cet ordre le sens lui reste à lui-même secret*).

O ocultamento dos documentos que supostamente registrariam suas origens no meio de uma noite de julho, suas cenas primitivas, cabe à ordem do segredo. Pode-se pensar em roubo? *‘Essa carta secreta apenas se torna literatura a partir do momento em que ela se expõe e se torna coisa pública ou publicável, arquivo a ser herdado, fenômeno ainda a ser herdado’*. (DERRIDA, 1999, p. 191). Uma carta roubada, um segredo roubado (ou sonhado) pela própria autora que se vê obrigada a recontá-lo. Um ladrão que rouba a si mesmo para renomear arquivos e fazer de suas cenas (sempre compartilhadas por outros) o que chamamos “literatura”.

Lá se trouve, comme secret de la littérature, le pouvoir infini de garder indécelable et indécidable le secret de ce qu’elle dit, elle, la littérature, ou elle, Cixous, voire de ce qu’elle avoue et qui demeure secret alors même qu’en pleine lumière elle l’avoue, elle le dévoile ou dit le dévoiler. Le secret de la littérature, c’est donc le secret même. C’est le lieu secret ou elle s’institue comme la possibilité même du secret, le lieu ou elle commene, la littérature comme telle, le lieu de sa genèse ou de sa généalogie propre. (DERRIDA, 2003, p. 27,28)

Ao lado do segredo privado que se torna coisa pública, entra a questão do sonho. A personagem teria supostamente sonhado com as páginas escritas ou com a elaboração das quatro páginas além da metade da primeira efetivamente escrita. As páginas não foram encontradas na manhã seguinte, pois faziam parte de um sonho. Uma escrita proveniente de “gestos *unheimlich* ou espectrais de um sonâmbulo”. (DERRIDA, 2002, p. 11). Na verdade, ela sonhava que escrevia.

Je passai la première partie de ma vie à Oran à chercher les quatre pages, avec fièvre et acharnement comment je finis par y renoncer en comptant que j’y parviendrais en arrivant à Alger dans la deuxième moitié de ma journée, comment au Clos-Salembier j’eus un faible instant d’illusion, correspondant à l’entrée de ma mère dans mon bureau il y a une demi-heure, le visage éclairé à l’idée de me rendre à la vie, me tendant un bloc! Ouh! Je reconnais! De loin! Mon écriture! Et un instant j’ai cru être sauvée mais ce bloc non c’est mon cahier de rêves que j’ai déjà feuilleté dix fois, ce n’est pas ça ce n’est pas ça (...) (CIXOUS, 2000, p.14)

A dúvida da personagem se instala entre “ter sonhado” e “acreditar ter sonhado”. De qualquer maneira, o sonho aparece como instância produtiva e hospitaleira ao processo de criação.

Na modernidade, sobretudo a partir do movimento surrealista, o sonho foi visto como tendo valor primordial como fonte de criação. Um dos métodos do movimento se dava por meio da escrita automática, ou seja, uma forma de expressão em que a mente não exerceria nenhum tipo de controle, a fim de atingir outra realidade, situada no plano do subconsciente. Apesar de não ser esse o procedimento usado na obra de Hélène Cixous, acredito serem válidas algumas observações de cunho surrealista acerca do assunto.

“Porventura também o sonho não pode ser usado na resolução das questões mais fundamentais da vida?” (BRETON, 2005, p. 26).

Segundo André Breton, foi com inteira razão que Freud fez dos sonhos objeto de seu estudo crítico. Para o poeta, era inadmissível que parte tão considerável da atividade psíquica tivesse, até aquele momento, atraído tão pouca atenção. Breton ainda acreditava que, dentro dos limites em que ele atua, o sonho, ao que tudo indica, é contínuo e aparenta ser organizado. *‘Somente a memória se arroga do direito de nele introduzir cortes, de não levar em conta as transições e de nos apresentar uma série de sonhos de preferência ao sonho.’ (BRETON, 2001, p. 25)*

Não estou afirmando que Cixous se baseie na perspectiva surrealista, mas há, sem dúvida, a visão do sonho como espaço criativo. Ele não é uma ferramenta da memória: no caso do romance, é uma espécie de “sobre-realidade” onde sua origem foi rabiscada, o lugar da impossibilidade do acontecimento. Tanto que há uma recusa em reescrever as páginas “perdidas”. Nada poderá ser como foi uma vez vivido, ou sonhado. Ao sonho é dado o privilégio de unicidade, de local acolhedor das cenas

primitivas, mais do que à memória. Há uma enorme resistência em relação a reconstituir. Faz-se uso do recurso da repetição no próprio tema e nas referências utilizadas no texto. Os fantasmas retornam e marcam a estrutura da narrativa quase que obsessivamente. Mais uma vez, há uma resistência em relação à recordação.

Para Freud, a repetição substitui a recordação, e se ela num primeiro momento é tomada sob um aspecto puramente negativo (como resistência) num segundo momento ela é considerada como o fundamento da transferência e produtora de novidade (GARCIA-ROZA, 1999, p.32.). Em Cixous, a repetição produz novidade. É uma instância criativa, mais do que a rememoração. É mesmo preciso tentar “repetir” o acontecimento (através dos artifícios do texto ficcional) para que se forme o movimento anular da primeira, última e única vez do acontecimento.

Derrida procura e encontra uma associação, ou melhor, uma aliança entre o vocábulo “rêve” (sonho) e alguns itens e valores que acompanham a obra de Hélène Cixous.

Rève, voilà un vocable qui se trouve allié, par alliance ou par alliage, dans tout son oeuvre, à la signifiante de syllabes et de valeurs plus grandes et plus petites que son corps propre, incluses et à la fois incluanes, comme réveil, événement, revenir, revenant, et d’abord Ève, la femme originaire et la mère de d’Hélène Cixous. (DERRIDA, 2003, p.35)

O desejo maior é pelo acontecimento tal como foi. As referências feitas ao passado entram em cena como diálogos narrados em tempo presente. Algo atual, a aparição de uma reaparição (pois são fantasmas já gerados desde suas cenas primitivas) que retornam como se fosse pela primeira vez. Creio que ao sonho seja atribuída a realização desse impossível e um trabalho de luto nunca realmente efetuado. Qual seria a importância desse trabalho?

Fazer o luto pode apresentar um estatuto saudável: curar-se da perseguição de “mortos” implacáveis, encontrando tranquilidade no rastro de um passado não mais ameaçador, com o qual se pode construir uma relação de aceitação e tolerância. Porém, como tratar da questão, quando esse insistente diálogo com os fantasmas é uma maneira de marcar um estilo, um tom de autoria? Como fazer o luto, a não ser através de uma singularidade, de uma postura, um “estilo”?

Sem esse traço singular que resiste à sua neutralização, a seu devir anônimo, nenhuma relação com o outro seria possível, nenhum amor nem raiva, nenhuma amizade, nenhum luto (ROGOZINSKI, 2005, p.89). Porém, como diz Jacob Rogozinski, um traço inapagável não seria um traço, e é a possibilidade desse apagamento que dá chance à escrita e, por mais singular que este seja, o traço pode sempre se repetir, se alterar. Assim, ele deixa de ser o traço singular que podemos guardar na memória, do qual poderíamos fazer o luto. Como então fazer seu luto, o luto dessa singularidade insubstituível, se o destino de todo traço é o de se entregar, no jogo sem limite das substituições, deslocamentos e equivalências? (ROGOZINSKI, 2005, p.90) Agora, como fazer o luto sem apagar, sem esquecer este do qual fizemos o luto?

Segundo Derrida, o luto consiste sempre em tentar ontologizar os restos, torná-los presentes, em primeiro lugar, em *identificar* os despojos e em *localizar* os mortos (DERRIDA, 1994, p.24). Algo semelhante ao trabalho do *chiffonnier*, o recolhedor de trapos, de restos. Nesse caso, um recolhedor de fantasmas? Recolher os fantasmas, ou permitir que estes venham (ou virão mesmo sem permissão?) me parece um trabalho de acolhimento necessário. O luto em Cixous seria mais uma tentativa de reconciliação do que de libertação? Uma assombração desejada – Argélia: a casa assombrada. Pode-se pensar na possibilidade do *indeuillable* (ROBIN, 2003, p.17), aquilo de que não é possível fazer o luto?

Rogozinski propõe uma reformulação da questão do luto. Fazer o luto (*faire le deuil*) consiste em acabar com aquilo ou aquele que não existe mais, como forma de superar a dor da ausência. Ora, aquilo que ou aquele que foi algo algum dia não pode ser totalmente eliminado. O fantasma daquilo que se supõe ter sido superado retorna. O melhor que se pode fazer é assumir e até mesmo acolher a assombração, identificar o morto, tomá-lo para si, carregar o luto (*porter le deuil*), guardar o fantasma para melhor preservá-lo. Na verdade, vejo na obra de Cixous uma tentativa de negociação com os fantasmas de sua origem. Daí, a possibilidade de reconciliação com a terra natal: *‘Il s’agit dans le deuil de prendre sur soi ce qui est mort, de ‘séjourner auprès du négatif’ afin de se réconcilier avec lui, de l’intérioriser, de le convertir em positivité-bref de le relever’* (ROGOZINSKI, 2005, p.90).

Cixous dá uma grande importância a seu “traço” tão próprio, marcando seu estilo. Sem dúvida, a repetição existe no apelo às imagens familiares. É bom lembrar que, apesar disso, os traços estão sujeitos à constante transformação. A mãe aparece como acolhedora e bondosa, figura que assume a liderança da família após a morte do marido, e também como praticante de algumas “vilanias”; o irmão é amigo, companheiro e também acusador, julgando-a por não ter conhecido a Argélia, e esta desvela-se em várias faces. A própria Hélène divide-se entre a “petite Hélène” introspectiva e a narradora onipresente que exerce controle sobre sua criação.

Mais peut-être, pensais je tout à coup, cet accident incompréhensible, n’est-il pas seulement la brusque béance d’un gouffre au beau milieu de mon bureau au bord duquel je rampe, peut-être n’est-ce pas un trou dans l’univers ou dans mon crâne. Peut-être commençais-je à me dire, pendant la nuit épaisse de midi qui était tout ce qu’il y a de plus réaliste et cependant du jamais vu, n’est-ce pas un événement délirant et de mauvais augure. Mais tout au contraire. Et je mis ma propre folie à ma propre oeuvre. Par un tour je me renversai, je me retournai moi-même en sens contraire. J’avais perdu un trésor irremplaçable. Et c’est cette perte irremplaçable elle-même qui

allait remplacer les pages dont je n'admettais pas encore la mort(...)
(CIXOUS, 2000, p. 16, 17)

A narrativa se faz e refaz entre lacunas e momentos reais, entre sonho e realidade que oscilam entre presente e passado. Cito Derrida:

Entre rêver et croire qu'on rêve, quelle est la différence? Et d'abord qui a le droit de poser cette question? Est-ce le rêveur plongé dans l'expérience de sa nuit ou le rêveur à son réveil? Un rêveur saurait-il d'ailleurs parler de son rêve sans se réveiller? Saurait-il l'analyser de façon juste et même servir du mot "rêve" à bon escient sans interrompre et trahir, oui, trahir le sommeil? (DERRIDA, 2002, p.11)

Acredito que haja uma investigação de seu “segredo” de origem pelo sonho, possivelmente anunciando uma verdade do sonho na tentativa de reconciliação com a terra natal, apontando para um “sim, talvez, às vezes” do tom poético diferencial da escritora judia exilada. Esse “sim” em aberto, aparece em oposição ao “não” do filósofo em relação à possibilidade de se ter um discurso sério e responsável sobre o sonho.⁸ As páginas perdidas seriam uma verdade do sonho e, como afirma Derrida, “*não é impossível dizer, às vezes, dormindo, qualquer coisa como uma verdade do sonho, um sentido e uma razão do sonho que não merece se perder dentro da noite do nada.*” (DERRIDA, 2002, p.13).

Consultando o que sugere Walter Benjamin, é preciso despertar, cultivar a vigília e a vigilância, permanecendo atento ao sentido, fiel aos ensinamentos e à lucidez de um sonho, preocupado com o que este nos leva a pensar, sobretudo quando ele nos leva a pensar na possibilidade do impossível. O retorno da Argélia querida e impossível, em *Les rêveries de la femme sauvage – Scènes primitives*, apenas se dá pela experiência do sonho (na medida em que ela se vê obrigada a reescrever as páginas perdidas, ou

⁸ DERRIDA, 2002, p. 13 “*Tout autre, mais non moins responsable, serait peut-être la réponse du poète, de l'écrivain ou de l'essayiste, du musicien, du peintre, du scénariste de théâtre ou de cinéma. Ils ne diraient pas non mais oui, peut être, parfois.*”

sonhadas). Escrever pelo sonho, e a partir dele é o que faz a singularidade do acontecimento e traz o tom à autora.

A autora leva à sua narrativa um tom ensaístico e muitas vezes poético. Por vezes, também filosófico e psicanalítico. Em relação a Jacques Derrida, Paula Glenadel afirma que algo da ordem do estético se acopla nos seus textos ao desenvolvimento propriamente filosófico do pensamento. Isso daria ao filósofo o estilo. “ ‘*Ter um estilo*’ é, para o âmbito deste trabalho, ser marcado, trazer um timbre, uma marca, um selo *autoral*.” (GLENADEL, 2005a, p.1). Vejo um estilo ensaístico (desenvolvido como ensaio) no texto de Hélène Cixous em seu processo de investigação da origem, trabalhando os sonhos quase que de forma psicanalítica. Ambos, Derrida e Cixous, carregam seus textos de jogos de palavras quase intraduzíveis. Cixous devaneia entre *inséparables* e sua *désalgerie*. Daí a dificuldade em traduzir *algériançe* (para o leitor) e sua *algériançe* pessoal para si mesma. Seria o sonho uma tentativa de tradução de sua origem, herança e tradição? Cito um trecho de *Villes Promises*, de Cixous, texto que trata da tradução vinculada a seus elementos de origem, entre eles, Oran, a cidade natal de suas primeiras cenas.

*je suis d’Oran. je traduis: je suis d’Hors En. je traduis: je vais d’Hors en Hors. Pour commencer je suis du hors. Je suis à la lettre et à la voix. (...)
Autrement dit: je traduis. Je suis née en traduction, avec traduction*
(CIXOUS, 2005, p.10)

Sua origem é proveniente da tradução. Tradução de diferenças e identificações diversas. Tradução de si mesma enquanto sujeito em relação ao outro e como estrangeira em sua terra.

A tradução abre portas entre línguas, culturas, tempos, sujeitos, mas ela também é necessariamente disjunta, inatural, dissimétrica, disseminante. Ela é promessa de restituição do sentido e, ao mesmo tempo, ameaça de perda de algo que não se tem: a língua materna, a língua da origem, a

posse ou propriedade da origem, e da origem do sentido (...)
(GLENADEL, 2005b, p.297).

Ela é promessa de restituição do sentido quando se tenta pensar em um possível entendimento entre as diferenças. No caso de romance, há uma promessa de tradução quando se ouve um francês pronunciado com sotaque árabe, diferente mas compreensível. O francês, língua da colonização, permite esse “entendimento” entre culturas e sujeitos diferentes. Porém, o ato de traduzir vem a ser ameaça de perda de uma língua materna ou língua da origem, coisa que também não existe: qual seria essa? O hebraico? Não acredito que seja o árabe. Seria o alemão da mãe ou o espanhol do pai? Portanto, uma tradução plena aparece como sendo da ordem do impossível. É preciso que se pronuncie um *shibboleth*, uma senha (essa sim, em hebraico) para conseguir o direito de passagem entre as diferentes línguas e locais de origem da autora. E isso é o que ela faz quando utiliza o francês (como judia na Argélia), o alemão e o espanhol dentro de casa.

A força criativa de Cixous também vem de sua condição “em exílio” unida à seleção de elementos de sua história, da história real do país de origem, e da seleção de sua herança.

Ora, é preciso (e este é preciso está inscrito diretamente na herança recebida), é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer inapropriável, quer se trate aliás de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou filiação em geral. Reafirmar, o que significa isso? Não apenas aceitar essa herança, mas realçá-la de outra maneira e mantê-la viva. Não escolhê-la pois o que caracteriza a herança é primeiramente que não é escolhida, sendo ela que nos elege violentamente), mas escolher preservá-la viva. (DERRIDA, ROUDINESCO, 2004, p.12)

Como a própria autora afirma em entrevista: “*depuis mon sang, que ma pensée se met en route*”. (CIXOUS, 2003, p.65) Sangue que remete à herança, sua judeidade, e também ao *par coeur*, pensamento herdado de cor, pelo coração:

O coração. Não o coração no meio de frases que circulam sem correr riscos pelos cruzamentos e se deixam traduzir em todas as línguas. Não o coração dos arquivos cardiográficos simplesmente, objeto de conhecimentos ou de técnicas, de filosofias e de discursos bio-ético-jurídicos. Não o coração das Escrituras ou de Pascal, provavelmente, nem mesmo, o que é ainda menos evidente, aquele que Heidegger prefere ver em seu lugar. Não, uma história de “coração”, poeticamente envolta no idioma “aprender de cor”, este de minha língua ou de uma outra, a inglesa (to learn by heart), ou ainda de uma outra, a árabe (hafiza a'nzahri kalb) – um único trajeto de múltiplas vias. (...) O poético, diga-se, seria o que você deseja aprender, porém do outro, graças ao outro e sob ditado, de cor: imparare a memoria. Não é isso o poema, quando uma garantia é dada, a vinda de um acontecimento, no momento em que a travessia da estrada chamada tradução torna-se tão improvável quanto um acidente, contudo intensamente sonhada, necessária na medida em que o que ela promete deixa sempre a desejar? (DERRIDA, 2001, p.113, 114).

Há um distanciamento necessário para que, através da imaginação e da ficção, esse “outro” estranho, *unheimlich*, se torne próximo. O estranhamento, a diferença, são necessários para um possível acolhimento: “*On ne peut pas accueillir l'autre que si l'on n'est pas lui*” (CIXOUS, 2003, p.65), tema que considero fundamental para o contexto de obrigações do intelectual que contribui como sujeito pensante para a sociedade atual, ao qual Cixous busca fornecer uma resposta.

O adeus dirigido à terra natal remete a um *a-dieu* que significaria também hospitalidade (CARVALHO, 2000, p.136), apontando para um retorno, indicando uma promessa (*à Dieu*): a promessa da escrita. O adeus à origem seria um afastamento e, simultaneamente, uma aproximação desta pelo trabalho da escrita. Esta é a proposição derridiana no seu texto *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Hélène Cixous cria a partir do paradoxo natural de sua judeidade primitiva, distante e sempre presente em constante contradição. Um adeus que caminha em direção a suas cidades prometidas, garantindo o retorno espectral dessas. Ela escreve sobre um “aprender a viver” dentro de um tempo sem presente tutor, com os fantasmas, dentro da companhia e da troca com os fantasmas, como apontado por Derrida. Esse estar com os espectros seria também, não

apenas mas também, uma *política* da memória, da herança e das gerações. (DERRIDA, 1993, exorde).

En cet an 2004, tout ce qui aujourd'hui se tient devant moi hors de moi, se tenait il y a encore quelques années – en retrait, derrière ma pensée, avant moi. Je ne pensais pas ville, j'y étais, et j'étais avec elle, avec mes villes. Nous ne faisons qu'une ville qui se traduisait en douze villes en rêves de villes. Oran et moi nous sommes inséparables. (CIXOUS, 2005, p.1)

Oran e Argel retornam como promessas, nunca alcançadas efetivamente. Trata-se de um retorno espectral em que resíduos do passado tornam-se vultos do presente. Cidades que vivem no sujeito. Este foge da identificação completa com uma ou outra delas. A autora é a própria cidade, que se traduz em outras devido a suas diferentes origens: judaica (asquenazita e sefaradita), alemã, argelina, francesa.

Há sempre mais de uma cidade, sempre mais de uma origem, o que leva a um texto rizomático em um tempo quase suspenso – ora passado, ora presente. Dentro da perspectiva deleuziana, um primeiro tipo de livro é o livro raiz: “*A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo. É o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significante e subjetiva (os estratos do livro)*” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.13). Dessa maneira, “*o livro-raiz, a Árvore ou a Raiz como imagem, não pára de desenvolver a lei do Uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro... A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz*” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.14). Esse pensamento não daria conta da multiplicidade. É preciso que se veja o texto como raiz múltipla – não apenas uma raiz, mas um rizoma com extensões ramificadas, já que sua origem é proveniente de ramificações e de traduções diversas: “*Na verdade, não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo (...) Um tal sistema pode ser chamado de rizoma.*” (p.

15). Parece-me, tendo em vista essas características, razoável chamar de rizomático o texto de Cixous, texto de outro modo difícil de descrever.

Uma promessa que traz a perda pela impossibilidade de sua realização, traduzindo-se em ameaça através de ruínas no tempo e na memória. Uma espera pelo acontecimento impossível que parece alimentar o movimento que chamamos literatura.

Mais avant de revenir à Oran, je vais faire l'appel des villes qui vivent en moi et qui ont fait leurs noeuds leurs neuds leurs enceintes et citadelles dans mon oeuvre: de manière congénitale d'abord, puis parfois cultivées, d'abord souterraines puis de plus en plus surterraines jusqu'à prendre la tête, la direction des opérations d'écriture et cela totalement à mon issue. (CIXOUS, 2005, p. 2)

Qu'est-ce qui fait ville? La promesse. Que promet la promesse? La menace, le paradis, la ruine, la perte, la retrouvaille, le salut, la destruction, la fin de l'errance, la fin de l'histoire, non l'expulsion, l'interdit, l'exil, Tristia, Tristia d'Ovide, Tristia de Mandelstam, le sans arrivée, le sans-retour, le sans-retrouver. On ne revient pas, pas en réalité. A force de ne pas (se) retrouver en ne revenant pas et en revenant, on produit des villes à revenir en rêve, des villes à l'horizon, des Villes à répétition. A force de répéter les noms des Villes désirées et jamais espérées on cause le mouvement de la littérature. (p. 2)

Hélène Cixous se traduz em suas cidades de pertencimento e não-pertencimento, prometidas como as doze tribos de Israel, num *a-dieu* permanente à sua judeidade inscrita na promessa e celebração da política das diferenças e na “verdade” do sonho. Passando novamente por suas palavras: *‘Eu não pensava a cidade, eu estava nela, e estava com ela, com minhas cidades. Nós fazíamos apenas uma cidade, que se traduzia em doze cidades, em sonhos de cidades, Oran e eu somos inseparáveis.’* O trecho traduzido por mim, já citado na página anterior, parte do texto *Villes Promises* da autora, abre caminho a uma possível relação entre “doze cidades” e as doze tribos de

Israel⁹, nomeações que se perpetuaram em gerações, como as cidades prometidas e sonhadas engendradas a partir de Oran. Cidades perpetuadas por Hélène Cixous.

⁹ Os doze filhos de Jacó foram as doze tribos de Israel: Rubem, Simeão, Levi, Judá, Zebulom, Isaacar, Dá, Gade, Aser, Naftali, José e Benjamim. E tomarás duas pedras sacerdônicas e lavrarás nelas os nomes dos filhos de Israel. Seis dos seus nomes numa pedra e os outros seis nomes na outra pedra, segundo as suas gerações; Conforme a obra do lapidário, como o lavor de selos lavrarás estas duas pedras, com os nomes dos filhos de Israel: engastadas ao redor em ouro as farás. E porás as duas pedras nas ombreiras do

Conclusão

LE VÉLO ET LE CHIEN sont les signes du Clos-Salembier pensé-je. À présent que ma pensé retourne au Clos-Salembier où je ne suis pas revenue depuis quarante ans et où je ne reviendrai jamais, pense-je, qui vois-je briller d'un éclat mélancolique dans le ciel d'un noir luisant au-dessus du jardin? Le Vélo et le Chien. Je suis partie il y a quarante ans et même en pensée je n'y retourne plus, pensé-je assise sur le balcon de la maison qui a succédé à la maison du Clos-Salembier c'est la véranda, c'est la même allée que la Grande Allée, c'est le portail, je ne l'avais jamais remarqué, c'est exactement la même mais sans le Chien sans le Vélo sans père sans mère sans enfants, c'est l'ombre d'elle-même et je ne l'avais jamais remarqué. J'étais partie décidée à ne plus jamais y revenir, pensai-je, mais le revenir n'est pas ce que l'on croit, ni la mort, ni l'importance. À présent, à peine ma pensé s'est-elle tournée accidentellement vers l'Algérie, à cause de ce terrible accident de papier qu'aussitôt ils sont là: le Chien et Le Vélo, intacts, morts plus vivant que jamais. Toujours à l'endroit de vie et de mort (CIXOUS, 2000, p.71).

Em Cixous, a escrita se inscreve com a chegada do acontecimento, o “terrível acidente de papel”, onde os fantasmas buscam uma forma, um possível devir-corpo, uma espectralização. Seria possível pensar na literatura como o devir-corpo desses fantasmas? A bicicleta e o cão, símbolos do Clos-Salembier, que retornam, sempre estiveram lá, porém retornam como se fosse pela primeira vez. A bicicleta, símbolo da liberdade, e o cão Fips, símbolo do aprisionamento (pois sempre era mantido preso em determinado local da casa, em Argel) retornam e circulam pelas fronteiras do pensamento, criando um ir e vir entre casa, bairro, cidade, país.

(...) à droite enfermé dans sa cage le personnage de Fips le chien, à l'imitation duquel mon frère et moi nous ne savions pas consciemment alors que nous vivions – là, dans ce petit périmètre de ciment dit la courette (...) (p.14).

Em um tempo deslocado, nem presente nem passado, nem mortos nem vivos, ou mortos mais vivos do que nunca.

éfode, por pedras de memória para os filhos de Israel: e Aarão levará os seus nomes sobre ambos os seus ombros, para memória diante do Senhor. Ex 28: 9-12.

O que se diz aqui do tempo é válido também, por conseguinte, ou por isso mesmo, para a história, mesmo se esta última pode consistir em concertar, nos efeitos de conjuntura, e se trata aqui do mundo, a disjunção temporal: “*The time is out of joint*”, o tempo está *desarticulado*, demitido, desconjuntado, deslocado, o tempo está desconcertado, concertado e desconcertado, *desordenado*, ao mesmo tempo desregrado e louco. O mundo está fora dos eixos, o mundo se encontra deportado, fora de si mesmo, desajustado. Diz Hamlet. Que abriu deste modo uma dessas fendas, muitas vezes seteiras poéticas e pensantes, desde onde Shakespeare terá velado sobre a língua inglesa e, ao mesmo tempo, no mesmo gesto sem precedente, assinado seu corpo com alguma flecha (...) Uma obra-prima sempre se move, por definição, à maneira de um fantasma. A Coisa obsidia, por exemplo, ela *conversa*, habita sem residir, sem jamais aí confinar-se, as numerosas versões dessa passagem, “*The time is out of joint*” (DERRIDA, 1994, p.34,35).

Percebe-se um “out of joint” dos elementos fantasmiais. A própria obra, o livro, move-se à maneira de um fantasma, querendo se impor como espectro, pronunciando o *shibboleth* para ultrapassar as fronteiras e tornar-se uma obra viva. Uma bicicleta que chegou no aniversário de treze anos do irmão Pierre e agora retorna como fantasma exigindo talvez que se faça justiça pelos quarenta anos de silêncio, período durante o qual Cixous não voltou à Argélia. A escrita toma lugar a partir do segredo, como uma carta velada que foi aberta após muitos anos de silêncio.

D'autre part, cela permettrait de démontrer que tel secret tient toujours par quelque fil, et plus d'un fil, à des fils ou à des fils, à la genèse, à la généalogie et au genre, à savoir à ce qui fait la loi dans la filiation ou dans le phylum familial (DERRIDA, 2003, p. 30).

Esse segredo está vinculado à origem, à gênese, às lacunas de silêncio da história individual e coletiva da personagem. E mesmo à sua judeidade, não como instituição declarada, mas como algo que se apresenta também como elemento fantasmal no texto.

O “terrível acidente de papel” permite uma certa revelação. Aquilo que começa a ser escrito só é pela suposta perda desses papéis. Até então estava contido na ordem do segredo, não revelado. Pode-se pensar que o que começa a ser um esboço de escrita no papel (o que a personagem acredita ter sonhado, as páginas roubadas) só se torna literatura pelo próprio roubo, pela perda.

Rien ne nous est dit de l'identité du signataire, du destinataire et du référent. L'absence de contexte pleinement déterminant prédispose cette phrase au secret et à la fois, conjointement, selon la conjonction qui nous importe ici, à son devenir-littéraire: peut devenir une chose littéraire tout confié à l'espace public, relativement lisible ou intelligible, mais dont le contenu, le sens, le référent, le signataire et le destinataire ne sont pas des réalités pleinement déterminables, des réalités à la fois non-fictives ou pures de toute fiction, des réalités livrées, comme telles, par une intuition, à quelque jugement déterminant (DERRIDA, 1999, p.174, 175).

A literatura começará onde não saberemos mais quem escreve e quem assine o texto chamado. No caso do romance, os dossiers supostamente perdidos teriam uma autoria? O que foi sonhado teria uma assinatura? Haveria uma autoria do sonho?

Para Derrida, como no caso do sacrifício de Isaac, momento que não houve testemunha viva a não ser ele mesmo, o herdeiro que teria visto o rosto tenso do pai no intuito de sacrificá-lo, tudo isso nos chega como traço deixado pela herança, quer dizer, o que não foi dito naquele momento, o que foi velado como segredo e pacto, corre o risco de se tornar uma palavra testemunhal dentro de um *corpus* literário. Tornando-se literário pelo próprio abandono (DERRIDA, 1999, p.191).

Como em Cixous, a partir do abandono das páginas em branco, a literatura toma lugar e no espaço do não-dito, surge a ficção.

Referências bibliográficas :

- AUGÉ, Marc. *Les formes de l'oubli*. Paris: Rivages Poches, 1998.
- BHABHA, Homi K. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- CARVALHO, Luiz Fernando Medeiros de. Hospitalidade e propriedade: em torno de um narcisismo residual. IN: GLENADEL, Paula, NASCIMENTO, Evando (org.) *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- CIXOUS, Hélène. *Les rêveries de la femme sauvage-Scènes primitives*. Paris: Galilée, 2000.
- Algéries, premières douleurs. IN: *Expressions Maghrébines, Revue de la Coordination des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines*. VOL.2, n2, HIVER 2003.
- . Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*. Paris: Galilée, 2001.
- . Villes Promises*. – Assises de la traduction à Arles. Arles: 2005.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. I
- DERRIDA, Jacques. *Shibboleth – Pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- . L'autre cap*. Paris: Minuit, 1991.
- . Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.
- . Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- . Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- . Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- . Che cos'è la poesia?* IN: *Inimigo Rumor n11*. Rio De Janeiro: 7Letras,2001.
- . Fichus – Discours de Francfort*. Paris: Galilée, 2002a.

- . *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora perspectiva, 2002b.
- . *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris: Galilée, 2003.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã... diálogos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.
- DUGAS, Guy. De l'algerianité à l'algeriance. IN: *Expression Maghrébines*. VOL.2, n2, HIVER 2003.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Ed.Std. v.XVIII, Imago,1985.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise – uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- GLENADEL, Paula. Ressurgência barroca: estilo e tradução cultural em Jacques Derrida. IN: *Revista Outra Travessia*. Florianópolis, 2005.
- . Desertos, senhas e miragens: a tradução e o pensamento derridiano. IN: NASCIMENTO, Evando (org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005b.
- KOFMAN, Sarah. *A infância da arte. Uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1997, 1999.
- RAMOS, Angeles Sirvent. “Les Signes de l'Algérie dans l'oeuvre de Hélène Cixous.” IN: *Expressions Maghrébines*, vol.2, n 2, HIVER 2003.
- ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.
- . “Répétitions”. IN: *La mémoire saturée*. Paris: Stock, 2003.

- ROGOZINSKI, Jacob. Comment (ne pas) faire son deuil? IN: *Salut à Jacques Derrida*. Paris: Rue Descartes n. 48, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. (supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- SEGARRA, Marta. Introduction. IN: *Expressions Maghrébines*, vol.2, n2, HIVER 2003.
- SIBONY, Daniel. *Entre-deux, l'origine en partage*. Paris: Points-Seuil, 1998.
- SOARES, Vera. *A escritura di silêncio: Assia Djébar e o discurso do colonizado no feminino*. Niterói: EdUFF, 1998.
- . Reinventando as identidades entre a memória e a desmemória. IN: *REVISTA GRAGOATÁ n°11*. Niterói: EdUFF, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)