



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

MEMÓRIA, INFLUÊNCIA E SUPERAÇÃO NA PROSA DE
CÍNTIA MOSCOVICH

Elaine Pereira Andreatta

MANAUS
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ELAINE PEREIRA ANDREATTA

MEMÓRIA, INFLUÊNCIA E SUPERACÃO NA PROSA DE
CÍNTIA MOSCOVICH

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientador: Professor Doutor Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

MANAUS
2013

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Andreatta, Elaine Pereira

C287f

Memória, Influência e Superação na Prosa de Cíntia
Moscovich. Manaus: UFAM, 2013.

127 f.; s/il.

Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade
Federal do Amazonas, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de
Albuquerque

1. Moscovich 2. Influência 3. Memória 4. Clarice
Lispector 5. Superação I. Albuquerque, Gabriel
II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDD 372(811.4)(043.3)

EXAME DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários)

Elaine Pereira Andreatta

MEMÓRIA, INFLUÊNCIA E SUPERAÇÃO NA PROSA DE CÍNTIA MOSCOVICH

Manaus, 03 de junho de 2013.

MEMBROS:

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque – Presidente
Universidade Federal do Amazonas – ICHL

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva – Membro
Universidade do Estado do Amazonas - UEA /Universidade Federal do Amazonas – ICHL

Profª. Drª. Juciane dos Santos Cavalheiro – Membro
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Profª. Drª. Rita de Oliveira Barbosa – Suplente
Universidade Federal do Amazonas – ICHL

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo – Suplente
Universidade Federal do Amazonas – ICHL

Ao Leandro, pelo amor que se fez abrigo.
Ao Gabriel, meu brilho cotidiano, por suportar e entender minhas ausências.
Aos meus pais Neli e Orozimbo (*in memoriam*) pelas letras antes da letra.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Gabriel Albuquerque, por apontar caminhos tão preciosos ao meu aprendizado.

Aos professores das disciplinas que cursei no Mestrado, Lajosy Silva, Marcos Frederico Krüger Aleixo, Allison Marcos Leão da Silva, Michele Brasil, Esteban Celedón, Nereide Santiago e Sérgio Freire, que ampliaram meus horizontes literários.

Aos professores Allison Leão e Juciane Cavalheiro, pelas valiosas contribuições no meu exame de qualificação e por aceitarem compor a banca de defesa desta dissertação.

À Nícia Zucolo, pela sugestão inicial de pesquisa que se tornou o que ora se apresenta.

À professora Rita Perpétuo Socorro de Oliveira, pelo incentivo inicial e decisivo.

Aos meus colegas de mestrado e hoje amigos Adriana Aguiar, José Benedito da Silva, Mary Ellen Cacheado, Jany Alfaia, Stéphanie Girão, Leoniza Calado e Werner Borges, pelo conhecimento compartilhado e pelos momentos de alegria e descontração.

À Universidade Federal do Amazonas e à Universidade do Estado do Amazonas, lugares de aprendizado profissional e de intenso crescimento.

À FAPEAM, pelo apoio financeiro nesse projeto de pesquisa.

Às professoras, amigas e colegas Maria Júlia Macagnan e Daniela Segabinazzi, incentivadoras que sempre acompanharam minha vida pessoal e profissional, também leitoras das minhas tessituras.

Ao meu amigo Kenedi Azevedo, pelas palavras amigas e pelas valiosas contribuições.

Aos meus alunos da UEA, UFAM e ESBAM, pelo constante ensinar-aprender em nossos encontros.

À amiga para toda vida que conheci no Mestrado, Mary Ellen Cacheado, pela amizade, carinho e tantas horas ao telefone e em jantares que alegraram minha vida.

Aos meus irmãos, Lauri, Marli, Marlene, Orozimbo, Nelci, Denise, Terezinha e Regina, pelos corações atentos aos meus apelos de amor em um tempo de intenso estudo.

À minha irmã Marli, em especial, pela nossa aliança prateada, que selou a promessa do Mestrado.

À minha mãe, a guerreira e sobrevivente de tantos holocaustos, pelo incentivo, amor e exemplo de grandeza.

Ao Leandro, amor da vida minha, por tanto que nem sei dizer.

Ao Gabriel, meu filho e tesouro, por compartilhar comigo o amor aos livros.

*“O passado não existe em seu estado perfeito, bruto e puro como uma pedra.
O passado só existe porque existe a memória, e a memória é traição:
tanto subtrai quanto acrescenta, tanto rasga quanto emenda.”*
(Cíntia Moscovich)

*“Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que
nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço da memória, como se eu
nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne
viva.”*
(Clarice Lispector)

RESUMO

Este trabalho busca analisar e interpretar as tensões existentes entre memória e esquecimento, entre influência e superação na produção literária de Cíntia Moscovich, a partir da análise dos contos presentes nas obras *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do Arco-íris*. Dialoga teórica e criticamente com o pensamento de Harold Bloom a partir de sua teoria da poesia e do conceito de angústia da influência, operando ainda com a memória dos componentes judaicos presentes na obra da autora pesquisada. Assim, realiza-se uma leitura de uma escritora contemporânea que tem entranhado em seu texto o mundo judaico dado pela sua memória e identidade e, além dele, os textos precursores canonizados, em especial, os de Clarice Lispector, sua principal precursora. Tal análise realiza-se a partir das seguintes temáticas: a família, a purificação alimentar e o animal, temas em diálogo entre as autoras comparadas. Como decorrência da angústia da influência, discute-se acerca dos conceitos de originalidade e estética para a constituição da literatura brasileira contemporânea, propondo-se a superação da influência por meio da capacidade de Cíntia Moscovich em aliar sua formação como leitora à memória histórica e cultural.

Palavras-chave: Cíntia Moscovich, influência, memória, Clarice Lispector, superação.

ABSTRACT

This work seeks to analyse and interpret the existing tensions between memory and forgetfulness, between influence and overcoming in Cíntia Moscovich's literary production, from the analysis of the short stories present in *Anotações durante o incêndio* and *Arquitetura do Arco-íris*. She dialogues theoretically and critically with Harold Bloom's thoughts from his poetry theory and the concept of anxiety of influence, operating with the memory of the jewish components present on the work of the researched author. Thus, a reading of this contemporary writer, who has inserted in her texts her jewish world given by her memory and identity, is carried out, and, besides that, the precursor canon texts, in particular, the ones by Clarice Lispector, her main forerunner. These analyses are carried out from the following themes: family, food purification and the animal, themes in dialogue with the compared authors. As a result of the anxiety of influence, we talk about the concepts of originality and esthetic for the constitution of the Brazilian contemporary literature, propounding the overcoming of the influence through Cíntia Moscovich's capacity of uniting her education as a reader to the historical and cultural memory.

Key-words: Cíntia Moscovich, influence, memory, Clarice Lispector, overcoming.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
I ARQUITETURA LITERÁRIA: MEMÓRIA E INFLUÊNCIA EM CÍNTIA MOSCOVICH	16
1.1 O processo de criação literária: história e memória na tessitura do texto.....	17
1.2 Judaísmo e identidade: judeus escritores, uma brasileira judia.....	29
1.3 A influência na rede de angústias: em busca da superação.....	40
II ENTRE RATOS, PALAVRAS E EPIFANIAS	49
2.1 Influência e tradição: dois arquivos cruzando os caminhos de Cíntia Moscovich.....	53
2.2 Pensar e escrever a comida: entre Cíntia, Clarice e os sabores de suas escrituras.....	62
2.3 Poetizar o animal: entre Cíntia, Clarice e outras animalidades.....	74
III A ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA E A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	85
3.1 Cíntia Moscovich em busca do reconhecimento: crítica e autoimagem.....	87
3.2 A memória cultural e o universo da influência nas obras <i>Anotações durante o incêndio</i> e <i>Arquitetura do arco-íris</i>	98
3.3 Por uma cartografia de prazeres: realismo e estética na geografia da prosa de Moscovich.....	104
3.4 A angústia identitária da literatura brasileira contemporânea.....	113
ANOTAÇÕES FINAIS, TERMINADO O INCÊNDIO	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea tem usado diferentes recursos textuais para se manifestar. Uma das formas de compreender essa manifestação se dá através da angústia da influência, tratada por Harold Bloom (2002). Desse modo, os discursos precursores aparecem na narrativa do escritor contemporâneo de várias formas, dentre elas, a inserção de temáticas relacionadas a diferentes culturas. Compreender a produção da escritora contemporânea Cíntia Moscovich, que tem entranhado em seu texto o mundo judaico dado pela sua memória e identidade e, além dele, os textos precursores canonizados, é objetivo primordial desse trabalho.

Ao ler as obras da autora contemporânea, deparamo-nos com uma escrita carregada de diálogos intensos, com referências diretas a autores como Borges, Kafka, Moacyr Scliar, Inês Pedrosa e, de forma recorrente, Clarice Lispector. A curiosidade inicial despertada com a leitura de Moscovich levou-nos a refletir sobre a pertinência de realizarmos um estudo comparado desta obra com a obra de Lispector, não só pelos seus elementos constitutivos, mas também por uma das temáticas que vive através da palavra de Moscovich e através do aparente silêncio e negação em Clarice: o judaísmo.

Com esse intuito, procuramos entender os seguintes problemas: como a memória dos componentes judaicos revive em Cíntia Moscovich e quais os diálogos e rupturas estabelecidas entre ela e Lispector concernentes à expressão judaica na voz de cada uma das autoras. Além disso, problematizamos também as imagens apresentadas no cânone que adquirem novos significados quando inseridas em outro enredo, com uma nova constituição linguística, seguindo o percurso dado pela teoria da angústia da contaminação ou da influência a fim de descobrir se Moscovich supera tal angústia.

Na produção de Cíntia Moscovich é evidente que as raízes judaicas são uma importante referência, mas encontram seu lugar juntamente com outras fontes. Ao deixar confluir as mais diversas vozes, Cíntia Moscovich consegue fazer da construção narrativa não um lugar de embate, de confronto e ruptura, mas um espaço que resiste ao tempo e, ainda, renova-se, na tentativa de fazer com que a sua voz seja a mais ouvida.

O *site* da escritora¹ apresenta uma produção recente, porém já significativa no cenário nacional. Nascida em 15 de março de 1958 na cidade de Porto Alegre, no Estado do Rio Grande do Sul, Cíntia Moscovich é escritora, jornalista e mestre em Teoria Literária, tendo

¹ Site oficial de Cíntia Moscovich: <http://www.cintiamoscovich.com/>.

exercido atividades como professora, tradutora, consultora literária, revisora e assessora de imprensa. Conquistou vários prêmios literários, dentre os quais se destaca o primeiro lugar no Concurso de Contos Guimarães Rosa, instituído pelo Departamento de Línguas Ibéricas da *Radio France Internationale*, de Paris. Nesse concurso, Cíntia Moscovich concorreu com mais de mil e cem outros escritores de língua portuguesa.

Sua primeira obra individual foi publicada em 1996 e é um livro de contos chamado *O reino das cebolas*, que mereceu a indicação ao Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Um dos contos que integram a coletânea foi traduzido para o inglês e faz parte de uma antologia que reúne escritores judeus de língua portuguesa. Pela L&PM Editores, no ano de 1998, lançou a novela *Duas iguais - Manual de amores e equívocos assemelhados*, que recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, na modalidade de Narrativa Longa, em 1999. Em outubro de 2000, também pela L&PM Editores, lançou o livro de contos *Anotações durante o incêndio*, que reúne onze textos de temáticas diversas, destacando-se o judaísmo e a condição feminina, discussões que já haviam sido tematizadas em *Duas Iguais*. Com este livro de contos, Cíntia Moscovich conquistou novamente o Prêmio Açorianos de Literatura.

Em 2004, publicou a coletânea de contos *Arquitetura do arco-íris*, pela Record, livro que lhe valeu o terceiro lugar em contos no prêmio Jabuti. Em novembro de 2006, lançou o romance *Por que sou gorda, mamãe?* e em dezembro de 2007, lançou seu sexto livro individual, o romance infantojuvenil *Mais ou menos normal*, que faz parte da série “Cidades Visíveis”, da Publifolha.

Cíntia Moscovich foi diretora do Instituto Estadual do Livro, órgão da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, também trabalhou como editora de livros do jornal Zero Hora, de Porto Alegre, além de colaborar para jornais e revistas de todo o país. No ano de 2006, participou da Copa da Cultura, na Embaixada Brasileira em Berlim. Sua presença no exterior não para por aí, pois em novembro de 2007 representou o Brasil na Bienal do Livro de Santiago do Chile. Em 2008, foi uma das convidadas da FLIP, Festa Literária Internacional de Paraty. Em 2009, passou a integrar a antologia *Os melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi, em sua segunda edição, para a editora Objetiva. Em 2011, integrou a delegação brasileira no Projeto Rumos, do Itaú Cultural, em Santiago de Compostela, na Espanha. E, em 2013, o projeto Brasil Convidado de Honra da Feira do Livro de Frankfurt, com a curadoria de Manuel da Costa Pinto, Antonieta Cunha e Antonio Martinelli, selecionou 70 escritores brasileiros para mostrar a literatura contemporânea produzida no Brasil, dentre os 70, está o nome de Cíntia Moscovich.

Moscovich também possui publicações no exterior, em antologias, publicadas na Itália, em Portugal, nos Estados Unidos, na Argentina e na Espanha. Em Portugal, na Argentina e na Espanha, destaque para o novo conto brasileiro contemporâneo, pois as antologias reúnem, por organizadores diferentes, o que se considera de melhor na produção brasileira.

Cíntia também publicou livros individuais no exterior, na Espanha, em Portugal e na Itália. No Brasil teve várias publicações em antologias que destacam o seu nome como uma das escritoras contemporâneas mais importantes no cenário nacional, dentre os quais citamos: *Geração 90: manuscritos de computador* (2001, São Paulo: Boitempo Editorial) – organização de Nelson de Oliveira, *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2003) - organização de Rosa Amanda Strausz e *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Rio de Janeiro: Record, 2004) - organização de Luiz Ruffato.

Em 2012, na Feira do Livro de Porto Alegre, Cíntia Moscovich lança uma nova coletânea de contos: *Essa coisa brilhante que é a chuva*, pela Record. O novo livro da autora foi um dos trabalhos selecionados no edital 2006/2007 do Projeto Petrobrás Cultural com uma bolsa de criação literária, mas foi um projeto suspenso por alguns anos já que Moscovich teve um câncer diagnosticado e precisou passar pelo tratamento.

Com as publicações citadas e a trajetória de Moscovich, apresenta-se o seguinte cenário: obras bem estruturadas e uma escritora que produz a partir dos arquivos de sua memória. Sua produção não se constrói apenas em torno da temática judaica, ela também aborda diferentes temáticas aliadas à dificuldade humana de sobrevivência e de convivência em um mundo que precisa ser seu, instituindo-se, nesse ponto, as problemáticas da diáspora e da busca de identidade.

Em entrevista ao Programa do Itaú Cultural², Cíntia diz que relacionem sua obra a três fatores: Porto Alegre, a cidade em que nasceu no Rio Grande do Sul, mais especificamente o Bairro do Bom Fim. Este primeiro fator conduz ao segundo, que é o judaísmo, uma vez que, por volta do final da década de 1920, os primeiros membros da comunidade judaica começaram a se instalar ao longo da Avenida Bom Fim. Até hoje, apesar da diversidade de moradores, o bairro permanece como símbolo da colonização judaica em Porto Alegre. O terceiro e último fator que Cíntia Moscovich afirma na entrevista é o “tom

² Entrevista com a escritora e jornalista Cíntia Moscovich para programa *Encontros de Interrogação*, promovido pelo Instituto Itaú Cultural em 2004, sob curadoria de Claudio Daniel, Frederico Barbosa, Marcelino Freire e Nelson de Oliveira. S/d.

intimista”, o qual percebemos em sua obra de forma recorrente. Dessa forma, nota-se que a autora tem como eixo a comunidade judaica de Porto Alegre e faz uma literatura introspectiva, mas que não deixa de ser bem-humorada, cheia de lirismo poético. Também aparece em seu texto a exploração do erótico de forma sutil, capaz de enredar, mas sem cair no vulgar. Além disso, a consciência da relação dialógica que estabelece com autores canonizados chama-nos atenção para uma escritora que pertence ao espaço acadêmico e também uma leitora voraz, que se deixa influenciar por aqueles que marcam sua história de leituras.

Considerado o conjunto da obra de Cíntia Moscovich, optou-se, nessa pesquisa, por realizar a leitura das obras *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do Arco-Íris*, a fim de analisar e interpretar as tensões existentes entre memória, influência e superação, no entanto, sem desconsiderar as discussões presentes neste trabalho que são contempladas em outras obras. A dissertação está estruturada em três capítulos intitulados “Arquitetura literária: memória e influência em Cíntia Moscovich”, “Entre ratos, palavras e epifanias” e “Angústia identitária e literatura brasileira contemporânea”, os quais serão apresentados a seguir.

O primeiro capítulo deste trabalho denominado “Arquitetura literária: memória e influência em Cíntia Moscovich” realiza uma pesquisa bibliográfica acerca dos conceitos de memória, identidade judaica e a influência, relacionando-os à obra de Cíntia Moscovich, a fim de desvendar parte do universo literário dessa escritora brasileira contemporânea, observando a expressão dos componentes judaicos inseridos em sua produção. Para tanto, realizou-se uma discussão em torno dos conceitos de memória e identidade bem como o entendimento da produção literária de escritores judeus brasileiros que buscam uma identidade judaica em seus textos, utilizando-se da história e das suas memórias para ressignificá-lo através do tratamento estético. Além disso, ao entendermos que a literatura de Moscovich funda-se como um universo de criação em que se depositam outros universos já criados que fazem parte de sua memória, não só de componentes judaicos, mas da memória de suas leituras, buscou-se relacionar a sua produção ao cânone literário a partir da teorização dos conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, da intertextualidade de Julia Kristeva, e, principalmente dos conceitos de influência e superação de Harold Bloom em sua obra *A angústia da influência*.

Já no segundo capítulo intitulado “Entre ratos, palavras e epifanias” objetivou-se analisar a constituição do conjunto de contos dos livros *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do Arco-Íris*, de Cíntia Moscovich, considerando o cânone literário, a influência poética e sua superação. Para tanto, observou-se a expressão dos componentes judaicos

relacionados à família, à purificação alimentar e à presença do animal na narrativa da escritora em comparação a sua precursora Clarice Lispector. Realizou-se, assim, uma discussão em torno dos conceitos de identidade judaica nas duas autoras pesquisadas, as leis dietéticas judaicas à mesa e a representação da alteridade animal seguindo o método de análise de Bloom e suas seis proporções revisionárias. A análise presente no segundo capítulo considera memória e influência como dois processos importantes na constituição da obra de Cíntia Moscovich. Além disso, problematizamos também as imagens apresentadas no cânone que adquirem novos significados inseridas em outro enredo, com uma nova constituição linguística, a fim de descobrir se Moscovich supera tal angústia e inscreve sua literatura no cenário da literatura nacional como original.

O terceiro capítulo: “Angústia identitária e literatura brasileira contemporânea” objetivou refletir sobre a angústia identitária na literatura brasileira contemporânea, através das obras de Cíntia Moscovich que entrecruzam vozes canônicas e memórias da autora, propondo uma análise entre a identidade buscada pelo autor em confronto à recepção de sua obra. Para tanto, realizou-se um levantamento das críticas produzidas no espaço acadêmico e nos editoriais em jornais do país, apresentando uma análise de tais críticas em confronto aos depoimentos, entrevistas e autocríticas da autora em busca de reconhecimento para as suas publicações literárias, além de leitura e análise dos contos das principais obras utilizadas nesta pesquisa: *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do arco-íris*. Além disso, discute-se o conceito de originalidade, retomando Harold Bloom e sua angústia da influência para perceber se Moscovich age sobre a obra de Lispector, conseguindo caracterizar-se como uma escritora que caminha sozinha. Para tanto, recuperamos as estratégias narrativas de sua obra e a sua habilidade na arte de contar através do humor, da ironia, dentre outros recursos utilizados, circunscrevendo-se como autora de relevância no cenário da literatura brasileira contemporânea.

É dessa maneira que entendemos Cíntia Moscovich como uma escritora que passa a compor parte importante da literatura contemporânea brasileira, pois adquire reconhecimento ao produzir suas obras, através das temáticas circunscritas e das estratégias que utiliza na tessitura de sua prosa, conjugando ética e estética. Assim, na sua leitura, podemos ir desfiando em seu texto os fios colados, com consciência estruturante estável dada pela memória cultural e personalidade criadora com estilo próprio, apesar da forte influência de seus antecessores.

I ARQUITETURA LITERÁRIA: MEMÓRIA E INFLUÊNCIA EM CÍNTIA MOSCOVICH

Cíntia Moscovich é uma escritora que vem ganhando cada vez mais destaque na produção literária contemporânea. Sua obra carrega a vivência de seu território, demarcado geograficamente, e também a sua identidade, com falas e hábitos decorrentes da cultura judaica.

A prosa de Cíntia Moscovich estabelece uma discussão nova entre os imigrantes e descendentes de imigrantes judeus que escrevem, pois traça uma linha que vai além da tradição, a qual traz não só o choque cultural causado às gerações de judeus, mas aquilo que se configura como uma nova história, uma nova narrativa, porque, apesar do sentimento de diáspora, as gerações mais recentes passam a entender esse novo território como propriedade sua, transpondo o sofrimento causado por ele.

Isso não quer dizer que a memória da Cíntia traia a sua cultura, mas que compreende uma nova forma de vê-la, para além da memória. Enquanto os escritores judeus anteriores preocupam-se em explorar situações híbridas advindas da confluência de tradições e práticas judaicas e locais, também em resgatar narrativas específicas, relativas à experiência da viagem e do passado numa outra nação, Cíntia renova a tradição reforçando a experiência de uma nova cultura, sem perder a outra. Há, então, no domínio da literatura brasileira contemporânea, um alargamento no modo de considerar o fenômeno migratório.

Não só as questões ligadas ao judaísmo e à tradição perpassam suas narrativas, mas, para além da memória e da história imbricada a partir da experiência judaica, Cíntia apresenta em seu texto uma linguagem que não é apenas sua, mas de outros escritores de ascendência judaica que percorrem décadas em busca da ideia de uma identidade que não é estanque ou permanente, mas que se transforma diante da modernidade. Dentre eles, a presença forte e indiscutível de Clarice Lispector, uma judia que, aparentemente, silencia sobre o judaísmo.

Por isso, entender como os escritores de ascendência judaica, na produção da literatura brasileira, lidam com o sentido de identidade é importante para realizar a crítica temática dos componentes do judaísmo na prosa de Cíntia Moscovich, além de entender como, no processo de sua escritura, Cíntia revive e/ou supera outros escritores para produzir uma literatura inovadora no cenário contemporâneo da literatura brasileira.

Dessa forma, configuramos o nosso primeiro capítulo em um descortinar da prosa dessa escritora, entendendo o processo de tessitura literária ligado a três elementos chaves: memória, identidade e influência.

1.1 O processo de criação literária: história e memória na tessitura do texto

Para Cíntia Moscovich, assim como para muitos escritores contemporâneos, o resíduo do passado, filtrado pelo tempo presente, é uma estratégia quase ilimitada de apropriação e recriação ficcional. Os textos de Moscovich articulam-se como vestígios do passado, de questões culturais e históricas já tratadas em textos documentais, assim como em textos ficcionais canônicos. Há, nessa condição, uma forma nova de arranjo daquilo que já foi tratado, como se uma série de arquivos fossem remexidos na memória para serem utilizados com outros sentidos na narrativa contemporânea.

Parte dos arquivos remexidos por Cíntia Moscovich diz respeito a um conjunto de acontecimentos relacionados à vivência da cultura judaica de uma neta de imigrantes que experimenta, em seu novo território, o perpetuar das suas tradições e que acaba entranhando em seu texto páginas da sua história e de seu povo, reunindo, na sua criação ficcional, a vivência coletiva que passa a ser de cada uma das suas personagens, as quais carregam as marcas do povo judeu. Dessa forma, mesmo que o fazer historiográfico e o fazer poético tracem linhas completamente diferentes, distinguindo-se como modos diferenciais de narrativa, o contexto poético acaba por apropriar-se da História³.

Desde os gregos, a ficção passa a ser reveladora da História na medida em que a atmosfera vivida historicamente é retratada no contexto poético. Nas palavras de Hutcheon, “o que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Assim o fez Homero, unificando uma herança de lendas e mitos de um tempo anterior ao seu, nas obras *Ilíada* e *Odisseia*. Também dessa forma fizeram Marlowe e Shakespeare, ao tematizarem reis e figuras históricas da sua Inglaterra; Camões, ao narrar a expansão marítima liderada pelo herói português Vasco da Gama, em *Os Lusíadas*; bem como fizeram Euclides da Cunha e Graciliano Ramos ao retratarem, respectivamente, o sertanejo baiano e o nordestino retirante.

Em todos eles, a consciência de produzir ficção, de dizer de forma poética o que a História busca através da objetividade e da ciência. A arte, diferente da História e da religião,

nascida de um plano que não se confunde nem com o manipulativo da técnica e da ciência, nem com o de doação do sentido/não-sentido das coisas, próprio da filosofia, a imaginação da arte não é, por si, nem autocompensatória nem

³ Opta-se pela utilização da palavra grafada com letra maiúscula a fim de não confundi-lo com o termo “história” referente à construção narrativa.

documental; no primeiro caso, ela devolveria aquele que a experimenta a si mesmo; no segundo, o devolveria ao mundo. Em ambos os casos, seria algo dispensável. A arte documental ou se nega a si própria – o mundo a que ela devolve será sempre mais rico do que ela – ou assumirá o aspecto de mero ornamento (LIMA, 2006, p. 149).

Assim, a literatura, segundo Lima (2006), passa a ser o lugar do híbrido, onde não caberá mais a máscara da tentativa de superação de nossa essência defeituosa. Por isso a realidade, no contexto literário, é dada pelos sujeitos e suas subjetividades. Iser (1991 apud LIMA, 2006, p. 271) afirma que “se, desde o começo do século XIX, a ‘vontade’ é a marca do sujeito, que valia como sua determinação característica, procede que a própria realidade fosse cada vez mais concebida a partir do sujeito”.

Em Moscovich, o lugar do híbrido, mostrando uma realidade ficcional marcada pela subjetividade da memória autoral, ganha visibilidade desde o seu primeiro livro chamado *O reino das cebolas* (1996). Um exemplo é o conto “Tradição, Tradição”, com uma narrativa em primeira pessoa que descortina um lar na reunião de sua família após o Dia do Jejum, passado na sinagoga. Há uma forte referência ao costume, assim como à comida de pratos típicos judaicos, enquanto a narradora mostra sua crítica à noiva do irmão, criando um distanciamento entre a família judia e uma mulher não judia. Assim, a memória que aparece em Moscovich forma identidade não apenas por si, mas na relação com o diferente, sendo estritamente vinculada ao poder da escritura e à produção de subjetividade enraizada na narrativa. O poder vinculado ao ato de escrever tenta perfazer o subjetivo para reviver a história.

Também no romance *Duas Iguais*, o judaísmo é algo marcante e acompanha toda a narrativa. Cíntia rememora as tradições e as insere no espaço ficcional remontando espaços, rituais, cardápios e catástrofes. Em sua leitura, sentimos o pesar da morte do pai de Clara no ritual de cobrir os espelhos da casa após o enterro, algo perpetuado pela tradição e imprescindível no processo de luto: “Hersh entrou no estar íntimo, circunspecto, carregando um monte de lençóis. Entendi a intenção, era essa a hora em que deveríamos cobrir os espelhos da casa, ocultando a falta do rosto que ali não mais estaria” (MOSCOVICH, 2004, p. 81).

Fictício e imaginário confundem-se quando Moscovich busca os ritos do seu povo no momento da morte de um ente querido. É assim que o 2º capítulo de *Duas Iguais*, “A Viagem”, faz entrecortes entre a história narrada por Clara e a explicação dos rituais, dados em itálicos e separados do texto, como se mostra a seguir:

Qualquer ato estranho ao respeito com os mortos é proibido num cemitério, estando banidas de seu terreno e instalações quaisquer atividades em desacordo com esse preceito. A lei judaica, conforme o Talmude, manda que se garanta aos mortos a eterna inviolabilidade de seus túmulos. (MOSCOVICH, 2004, p. 54)

Ao destacar isso em seu texto, a autora marca a importância da experiência na subjetividade de seus narradores. Por isso, as tradições religiosas, as quais pertencem à esfera da experiência, são impressões incorporadas na memória. Memória individual e coletiva fundem-se, uma vez que os episódios significativos do passado coletivo são rememorados.

É Wolfgang Iser que, em seu texto *O fictício e o imaginário*, questiona a oposição entre a realidade e a ficção, estabelecendo uma discussão e a dúvida quanto ao texto que se diz isento de ficção e os que se dizem totalmente ficcionais. Assim, entendemos que o ficcional literário acaba por incorporar grande parte do real, sem ser possível definir o grau em que se faz.

Por isso a potencialidade do fictício supõe transgressões, uma delas é fazer-se difusa, informe e sem objeto de referência. Ora, se a literatura utiliza-se do real para a sua produção e se, como afirmamos anteriormente, a subjetividade do escritor acaba por ser parte fundamental do seu texto, o mundo que consideramos pronto passa a ser reformulado, revisitado e transformado a partir do olhar daquele que escreve.

É nessa literatura híbrida que nascem os romances e os contos de Cíntia Moscovich, num projeto de rearticulação da realidade. É também no hibridismo que a memória encontra seu espaço em uma tentativa de construção da identidade do autor e de seus leitores. O passado, dado pela História, marca a formação identitária dessas personagens que agora se encontram perdidas, fazendo com que, através da memória, elas consigam chegar até a essência das suas identidades.

No romance de Moscovich que citamos anteriormente, Clara busca sua identidade por ser uma judia, vivendo rituais judeus, mas vivenciando conflitos relacionados a sua sexualidade e aos costumes que a família insiste em seguir, mesmo que ela ainda tente lutar contra tais conflitos.

Walter Benjamin já anuncia essa forma de rearranjar as tradições como *reminiscências*, não como um paradigma a ser copiado, mas como uma apropriação de arquivos e textos, fundando “uma cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994, p. 211). Diz ainda, que o que prenuncia é “a memória perturbadora do romancista em contraste com breve memória do narrador”.

Para Benjamin, a experiência⁴ que passa de pessoa para pessoa, constitui-se como uma fonte de recorrência a todos os narradores. Por isso, o narrador busca na experiência o que ele conta, seja a sua própria experiência ou a experiência que lhe é relatada pelos outros e “incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nota-se que nessa concepção, entende-se a narrativa que extrapola o limite do cotidiano quando projeta o ouvinte a outro lugar, mas o faz somente como exaltação memorável dos feitos, das experiências. Além disso, faz circular um grande desejo de relação, distante do ostracismo de um leitor que apenas imagina fracamente a experiência e não a efetiva, não cria como a imagem trazida de longe.

A partir da dicotomia consciência e memória, de Freud, Benjamin opõe a vivência à experiência. Jeane Marie Gagnebin (1994, p. 09), em Prefácio ao livro *Magia e Técnica, Arte e Política*, afirma que Benjamin retoma a questão de experiência de forma problemática, mostrando o enfraquecimento da experiência em detrimento da vivência, que seria a experiência vivida, característica do indivíduo solitário. Assim, pertencem à esfera da vivência as impressões que se tornam conscientes através do choque, e que, por isso mesmo, desaparecem, sem se incorporarem à memória. Com efeito, o enfraquecimento da experiência significaria a perda gradativa da memória coletiva e também a arte de contar tornar-se-ia cada vez mais rara.

Por isso, contar as histórias, para Benjamin, é a arte de contá-las de novo. No ato de contar, a afetividade funciona como uma forma de identificação, de busca de pertencimento. Nessa arte, não importa quantas vezes uma mesma história será contada, o que importa é o apoderamento com que o narrador institui-se, pois “quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Entendemos aqui o ato de narrar como uma forma de lembrar, a condição da memória constituindo um narrador que busca enlevar seu leitor. Há a construção da identidade do autor/narrador e a busca de pertencimento pelo ouvinte/leitor. É a imagem alheia, trazida pelo narrador, que instiga o leitor à criação quando é afetado por sua experiência de ouvinte que interpreta, que mistura sua experiência à narrativa. A memória da experiência não é só de quem narra, mas também de quem lê, pois esta quer transformar a matéria que leu em sua, apoderando-se dela.

⁴ Segundo Benjamin, a experiência não se constitui no momento em que se vive, mas no momento em que se transmite, por isso a importância da afetividade do ato de narrar.

No caso da narrativa de Cíntia Moscovich, a construção da identidade, dada pela condição de filha de judeus, encontra também sentido na compreensão de que “a memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é fundo sobre o qual o outro se inscreve” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53). Moscovich é neta de sobreviventes dos horrores da guerra e, herdando a imagem de sobrevivente, combina memória e esquecimento conjugando uma necessidade de lembrar e testemunhar o que sua família lhe deixou como herança. Parece que, embora a memória não seja capaz de nomear as injustiças anteriormente cometidas, ela as traz em suas narrativas, como forma de construir sua identidade e também daqueles que a leem.

Seligmann-Silva, no livro *História, Memória e Literatura* (2003), tematiza e conceitua a literatura de testemunho. No que concerne ao judaísmo, afirma que a “modalidade da memória de catástrofes tem uma longa tradição no judaísmo – uma cultura marcada pelo pacto da memória entre Deus e seu povo: um não deverá esquecer-se do outro. A religião judaica é, antes de mais nada, estruturada no pacto da memória” (2003, p. 53-54).

A literatura de testemunho é como uma arte de leitura de cicatrizes que fica entre a ficção e o real. Dois pontos centrais quanto à literatura de testemunho são destacados por Seligmann-Silva:

(A) A literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época das catástrofes e faz com toda a história da literatura – após 200 anos de autoreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o “real”.

(B) Em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista, o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que resiste à representação (2003, p. 373).

Assim, aquele que é sobrevivente e viu a catástrofe de perto mobiliza, a partir de seu texto, a empatia e passa a ser acreditado. No entanto, a relação com o passado, além do compromisso ético passa a ter também um compromisso estético, o real funciona como trauma, mas submetido à subjetividade de seu escritor.

Richard Bauman (1986 apud EDWALD, 2008, p. 5), ao considerar conjuntamente o evento narrado – o episódio do passado, a memória bruta – e o evento narrativo – a ativação da memória, através da mediação da imaginação poética, observa que, pelo exercício da poética, o evento narrado é encenado, revivido e atualizado pelo evento narrativo.

A memória topográfica, relacionada ao espaço de catástrofe vivido, transforma-se em uma memória que constitui a arte do presente. Escrever é tematizar as ruínas, as cicatrizes, os horrores de uma guerra, é dar um tratamento estético à história. Seligmann-Silva afirma que

a leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo *no presente*. Ao invés da sua tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, ruínas, cicatrizes. Não só na literatura como também nas artes plásticas percebe-se esse percurso em direção ao testemunho, ao trabalho com a memória das catástrofes (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57-58).

Dessa forma, o estudo do testemunho articula estética e ética como campos indissociáveis de pensamento. O questionamento acerca do valor do texto, da poética da escrita, não se insere apenas no âmbito da arte, mas é lançado a um espaço mais abrangente que alcança a discussão de direitos civis. Por isso, a escrita é vista como uma enunciação inserida em um espaço marcado por conflitos, buscando uma conexão com o mundo extraliterário.

Para Márcio Seligmann-Silva (1999), somente a arte pode dar conta de enfrentar o desafio de representar o indizível, assim o testemunho assume o signo de necessidade e impossibilidade, concomitantemente, pois “testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (real) com o verbal” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 40). É o dado da experiência que desconstrói o da linguagem que só pode enfrentar o real vestido sob a égide da imaginação. O trauma só pode ser lembrado através da arte ou ainda, submetido a ela, em um processo paradoxal entre o desvelar e o esconder, entre o ato de lembrar e de esquecer.

As memórias da catástrofe ocorrem no conto de Cíntia Moscovich intitulado “Um homem que voltou ao frio” que nos apresenta uma família judia, composta pelo pai, mãe e a filha, Ethel. Já somos introduzidos ao texto com um nome de origem hebraica, cujo significado é estrela, por isso Ethel é a protagonista e também a narradora adulta que rememora um episódio da sua juventude carregado de tradições e componentes judaicos. Após voltar de Israel onde estivera para experienciar as tradições judaicas, recebe um telegrama de um finlandês, o qual conheceu em um *kibutz*⁵. Ethel viajou em busca da vivência da herança recebida de sua família, mas acaba fazendo naturalmente o que uma menina com

⁵ *Kibutz* é uma palavra hebraica que designa fazendas em Israel, economicamente independentes, nas quais tanto o trabalho como a administração são coletivos. Nos *kibutzs* trabalham judeus vindos de todo o mundo.

seus 17 anos faria, contrariando as ordens de seus pais: tivera uma aventura com três rapazes e ainda conhecera Edward, “um finlandês esquisito, diziam”⁶ que queria converter-se ao judaísmo. A narrativa começa com a chegada do telegrama que anuncia Edward. Ethel precisa contar ao pai e assim inicia-se uma trajetória que condiciona o visitante aos desmandos de um “comandante”⁷, que não é mais um nazista, mas um judeu.

A autoridade do pai parece-nos extremamente natural para lidar com a situação de uma filha de agora 18 anos. No entanto, considerando que essa narradora já é adulta, há uma espécie de reflexo da submissão como forma de respeito e admiração a esse pai determinado, autoritário, protetor e detentor do poder resultante também da sua sabedoria diante do mundo. E é assim que Ethel irá abster-se das decisões e deixar o pai guiá-la, conduzi-la. O pai é quem decide tudo, enquanto ela cala, uma vez que se vê impotente diante da sua autoridade e também se acomoda a ela, sem vontade de lutar, porque ela mesma não conseguiria ser desobediente, nem sequer dispensar Edward, já que isso lhe parece muito doloroso, mais para o estrangeiro que para ela. Assim, Ethel permite que o patriarca cometa as ações que causarão dor, ao mesmo tempo em que o compara a um nazista que exerce seu ofício com crueldade.

Nesse aspecto, começamos a perceber uma narradora que traz à tona a sua “memória involuntária”. O termo utilizado reporta a Benjamin que, ao se valer de uma distinção realizada por Proust de “memória voluntária” e “memória involuntária”, afirma que a primeira seria aquela que estaria pronta a responder os apelos da atenção e que a segunda, a partir da leitura benjaminiana de Proust, seria provocada pelo contato com qualquer objeto material, fazendo com que o passado vivo fosse trazido pela “memória involuntária”. Assim, Ethel descreve em sua narrativa não uma vida como de fato foi, mas uma vida lembrada por quem já a viveu, pois cada palavra, cada objeto ou instrumento que ela descreve na narrativa a faz lembrar não só da sua experiência, mas da experiência daqueles que passaram pela catástrofe, pelo trauma.

É uma memória que persiste como no quadro de Salvador Dalí denominado “A persistência da memória”, com os relógios de bolso derretendo, a paisagem em camadas sobrepostas de céu, mar e solo, quebrada apenas por montanhas ao fundo, a profusão de formigas, sobre o relógio à esquerda, e o rosto derretido e distorcido ao centro. No entanto, essa memória persiste dispersa, informe, fazendo um jogo imagético entre o duro e o mole, no quadro e que, metaforicamente, para Ethel está entre o fácil de lembrar e o difícil, e mesmo

⁶ MOSCOVICH, 2006, p. 30.

⁷ MOSCOVICH, 2006, p. 38.

que difícil, o necessário a ser lembrado. Nesse jogo, a imagem do relógio remete ao jogo entre passado e futuro, é o tempo conforme percebido pelas pessoas através da memória e do sonho, indicado pelo rosto derretido, que não mais se vê nitidamente, que fica parcialmente nublado, conforme a passagem do tempo.

Não só o tempo transforma a memória em dispersa, difusa, mas e, principalmente, a incapacidade do testemunho. Agamben em seu livro *O que resta de Auschwitz* (2008) busca no depoimento – escrito em folhinhas sepultadas 17 anos depois da sua libertação – de um sobrevivente do campo de concentração chamado Salmen Lewental, que afirma:

Nenhum ser humano pode imaginar como ocorreram precisamente os acontecimentos e, de fato, é inimaginável que possam ser descritas exatamente como aconteceram nossas experiências [...] nós – o pequeno grupo de gente obscura que não dará muito trabalho para os historiadores (LEWENTAL apud AGAMBEN, 2008, p. 20).

Agamben reafirma, com a transcrição de Lewental a dificuldade de testemunhar que tem a ver com a própria estrutura do testemunho e é, ao mesmo tempo, a única verdade e também “irredutível aos elementos reais que a constituem.” (AGAMBEN, 2008, p. 20). Isso nos reporta ao filme “O leitor”, que também tematiza o holocausto, em que a personagem judia e sobrevivente de um incêndio em uma igreja no qual sua mãe morre, ao receber o dinheiro doado por Hannah – a alemã que mata a mãe e outras judias ao trancar a porta de uma igreja – afirma: “Todos me perguntam o que aprendi nos campos de concentração. Só que os campos de concentração não eram terapia. O que acha que eram? Universidades? Não íamos lá para aprender e isso ficou muitíssimo claro para mim.” Ela ainda afirma que não há possibilidade de perdão e não há como Michel – personagem que leva o dinheiro – buscar a catarse nele, ela arremata dizendo que se ele quer catarse, deve ir ao teatro, que “por favor, recorra à literatura, não vá aos campos em busca de catarse”.

Por isso que é através do recurso à menção dos campos de concentração, da crueldade imposta pela Shoá e seus efeitos nos judeus que Cíntia Moscovich vai construindo sua narrativa que apresenta um teor testemunhal, de memória sendo reconstruída no espaço narrado, na catarse proporcionada pela literatura, pelo ato de contar histórias. A literatura de testemunho questiona exatamente a fronteira entre o literário, o histórico e o descritivo e, para os judeus, a sua identidade é construída também a partir da memória coletiva de perseguições, de mortes e dos sobreviventes. Nisso se reafirma a atualidade desse conceito, décadas depois do Holocausto, uma vez que o testemunho funciona como o guardião da memória. É preciso lembrar porque o esquecimento pode gerar barbáries ainda maiores. Não esquecer significa a

resistência a uma época de horrores e a perpetuação da memória para o homem contemporâneo. E a literatura parece ter sido um recurso recorrente para que não se esqueça.

As memórias do Holocausto constituem-se como uma manifestação da literatura produzida a partir dos componentes judaicos e são reveladas por testemunhos e criações ficcionais não só relativas ao período histórico em questão, mas expressas em narrativas acontecendo no presente e relacionando-se ao trauma dos sobreviventes. Além disso, as memórias judaicas também são relativas ao tema da imigração, uma vez que o povo judeu vive em diáspora e assume outras pátrias para assegurar sua sobrevivência desde Antes da Era Comum.

Dessa maneira, no conto citado, uma série de analogias vai sendo estabelecida na narrativa como forma de rememorar um tempo de catástrofes. A presença desse homem estrangeiro na vida de uma família judia vai antecipando a sua desgraça, como se o destino já estivesse traçado para ele e a morte fosse a única alternativa. Também os rituais dos campos de concentração vão sendo rememorados enquanto a personagem vai sendo massacrada. Tais analogias estabelecem a quebra de um paradigma que é o de não comparar o homem judeu com um nazista, o que significa uma escolha, além da possibilidade de entendimento de uma postura ideológica assumida, Cíntia parece nos dizer que a barbárie pode vir de qualquer homem, que a crueldade pode ser assumida por todas as raças, religiões, culturas ou nacionalidades na ausência da aceitação do outro, em sua diferença.

Regina Igel, em seu *Imigrantes judeus/escritores brasileiros* (1997) afirma que, para os judeus, o cultivo da lembrança, apesar de ser uma atitude compartilhada por toda a humanidade e por vários grupos, tem algumas características exclusivas, dentre as quais está o fato de recordar o passado como incentivo para prosseguir no presente e planejar o futuro. Isso já é afirmado pela citação bíblica “Se eu me esquecer de ti, ó Jerusalém, esqueça-se minha mão direita da sua destreza. Apegue-se a minha língua ao palato, se não me lembrar de ti, se não preferir Jerusalém à minha maior alegria” (Salmos, 137:5,6).

Cíntia gera a lembrança de forma diferente, colocando-nos como iguais em nossa generosidade e também em nossas maldades. Assim, ao receber Edward no aeroporto, “o pai, feito um comandante de um campo de extermínio, assumiu o controle do carrinho⁸”. No caminho para casa, “os dois entraram no Ford Galaxie e eu rumei, sozinha, no Chevette que o

⁸ MOSCOVICH, 2006, p. 36.

general me deu não fazia nem um mês, ao completar 18 anos. (...) O Ford Galaxie era um *Aushwitz* particular.”⁹

Notamos a condição de Edward: é o estrangeiro, duas vezes. Estrangeiro por ser finlandês e não brasileiro como Ethel e a família, e estrangeiro diante de seu mundo cultural: não é um judeu. Ao ver o pai olhar o *gói*¹⁰ finlandês no aeroporto, Ethel relata: “Mas ali, contemplando o feio, a sensaboria do estrangeiro, os óculos, o casaco, o jeito de inseto de corpo descomunal e de cabeça minúscula e alva, cabelos lisos e ralos, aliviava-se das preocupações.”¹¹ Temos aí o estrangeiro facilmente manobrável, indefeso, com fome e frio, comparado a um inseto que pode ser facilmente esmagável pelas suas características físicas que também exprimem sua condição cultural diante do pai.

A metáfora do inseto cria uma comparação possível à imagem que o judeu constitui para o nazista. O fétido, o sujo, o feio, aquele que precisava ser eliminado e que ainda sofria uma série de agressões antes da morte, como humilhações, separação do ambiente familiar e experiências científicas usando os prisioneiros judeus como cobaias, inclusive em busca de demonstrar uma inferioridade racial, algo ferozmente acreditado pelos nazistas.

No entanto, o reverso aparece no conto, pois o finlandês feio e esquisito quer viver o mundo do judaísmo, está ali para isso. Em Israel, ele já havia contado a Ethel sobre os seus planos em tornar-se um judeu e ali, diante de seu mundo, a narradora desconfia o que viria acontecer depois: o pedido de casamento, a intenção de poder ter filhos judeus: “Eu entendia a lógica. Era perfeita. Se não podia ser um judeu, se queria filhos judeus, se só é considerado judeu o filho da mãe judia, então queria casar comigo.”¹²

Assim como Leamas, personagem do livro de John Le Carrè, *O espião que saiu do frio*, Edward tenta penetrar uma cortina de ferro, que é o espaço familiar de Ethel e também o mundo judeu para quem não nasce de uma mulher judia. No livro de Carrè, invadir a Alemanha é a missão mais importante da vida do espião, principal personagem. No conto, que dialoga com a obra de Carrè através de seu título, o jovem busca infiltrar-se, adentrar o mundo estrangeiro. No entanto, o alvo não é mais a Alemanha, a grande potência que desencadeia uma guerra, mas uma terra que acolheu os judeus, que permitiu a constituição de um novo espaço e, o que era a terra estrangeira tornou-se mais próximo à dimensão de lar, de casa.

⁹ MOSCOVICH, 2006, p. 36.

¹⁰ Para os israelitas, um não judeu, que não pertence à religião judaica.

¹¹ MOSCOVICH, 2006, p. 35.

¹² MOSCOVICH, 2006, p. 40.

O ato de escrever para lembrar não se refere apenas à catástrofe relacionada ao holocausto, mas também a um tempo remoto, 200 anos antes da Era Comum, em que o povo judeu foi expulso de sua terra e vivenciou a diáspora, viveu uma vida errante como estrangeiro, assim como Edward em relação à família de Ethel e ao espaço que ele visita.

No entanto, vivenciar a diáspora no século XX tem um significado diferente para Cíntia Moscovich, por isso, a narrativa desenvolve-se de forma contraditória ao esperado, significa decidir seguir ou não a tradição. Refazer ou desfazer a história que ela aprendeu. No conto, não há quebra de tradição, mas também não há angústia em segui-la.

Tal fato encerra justamente o que vínhamos afirmando anteriormente, assim como não há sofrimento em trair a tradição, também não há sofrimento em segui-la. Ethel não contraria os desejos do pai e deixa que Edward seja expulso da terra, para mais tarde casar com Benami, um judeu, perpetuando a tradição judaica, de acordo com aquilo que a sua família espera dela. No final da narrativa, presenciamos o nascimento do filho e o nome escolhido como a tradição judaica manda: um nome de alguém que já morreu, uma forma de não se esquecer dos antepassados, “porque dar o nome de pessoas mortas aos recém-nascidos é uma maneira de sacralizar a memória, meu filho chama-se Ian, homenagem ao bisavô de meu marido”¹³. Lilenbaum, quanto à herança, traz uma importante afirmação:

Só herdamos o que somos capazes de herdar. Não recebemos passivamente um legado, tal qual tivéssemos nosso nome em um testamento: o ato de herdar implica em escolher certos aspectos em detrimento de outros. Uma herança deixa de ser um arquivo e passa a ser uma matéria viva na medida em que a filtramos, peneiramos, escolhemos. O legado herdado é reafirmado pela escolha — nunca é possível herdar tudo. O judaísmo se manterá vivo enquanto formos capazes de herdar dessa forma (LILENBAUM, 2009, p. 8).

A liberdade de declarar-se judeu através da voz literária é, pois, uma conquista de pouco tempo, mas que se introduz no campo da literatura, com a sensação de uma liberdade tão sonhada pelos judeus. O sentimento de nostalgia recorrente na produção de autores brasileiros que carregam em sua produção componentes judaicos ainda é presente na obra de Cíntia Moscovich, mas junto a ele outros sentimentos são promulgados.

A autora também estabelece uma discussão acerca da memória e do ato de lembrar, entendendo a construção da sua identidade na diáspora no livro *Por que sou gorda, mamãe?*, obra em que Moscovich cria uma narradora descendente de imigrantes e que recebe toda a carga do que representa a vida de judeus originários da Europa Oriental em busca de um lugar onde a vida fosse possível.

¹³ MOSCOVICH, 2006, p. 48.

Nesse contexto se revivem os *pogroms*¹⁴, o fim de uma época que terá seu selo máximo na Shoá, também as fugas que culminam no recomeço em pontos diversos do globo, incluindo o Estado de Israel. No entanto, a história da narradora acontece no sul, onde instituições judaicas humanitárias criaram colônias agrícolas para os que se dirigiam ao Brasil. Neste recomeço, um novo processo de construção cultural, primeiro dado pelo choque dos primeiros imigrantes e seus filhos, mas depois, como a narradora mostra, a possibilidade do que podemos chamar de uma aculturação confusa, em que tradições judaicas embatem-se com tradições e folclores locais gerando descendentes que só podem ser entendidos a partir desse novo espaço.

Além disso, conforme afirma Berta Waldmann, depois da destruição do judaísmo da Europa Oriental e da fundação do Estado de Israel, a condição dada pela existência da diáspora muda drasticamente. Waldmann ainda observa que, com

a aniquilação física nos campos de concentração destruiu toda uma tradição cultural no coração mesmo da Europa. Com a fundação do Estado, uma nova leitura da história judaica gerou seus mitos que começam com os Macabeus e terminam com os combativos e fortes pioneiros, não cabendo nessa nova ordem o judeu diaspórico, que vai, por seu lado, multiplicando laços identitários nos países em que vive. (2009, p. 4)

A herança judaica parece ser absorvida por Cíntia não mais como uma carga, mas como uma forma de instaurar o sentimento de pertencimento a uma cultura, a uma identidade, o que já percebemos em “O homem que voltou ao frio”, conto que analisamos. O atravessamento de vozes nos textos da escritora é visível, uma vez que os textos precursores retomam a tradição e a voz narrativa de uma autora inovadora que perde a linha inicial de raciocínio e atravessa o limite entre a preservação de uma tradição e sua forma sutil de transgressão em um mundo moderno.

Assim, história e memória constituem seu universo ficcional em um espaço brasileiro, o que carrega laços identitários não só com a cultura a que pertence, mas com a terra em nasceu. É disso que trataremos a seguir, pensando a identidade judaica nesse espaço, relacionando-a à produção da autora pesquisada.

¹⁴ *Pogrom* é uma palavra russa que significa "causar estragos, destruir violentamente". Historicamente, o termo refere-se aos violentos ataques físicos da população em geral contra os judeus, tanto no império russo como em outros países.

1.2 Judaísmo e identidade: judeus escritores, uma brasileira judia

Se é realmente o caráter monstruoso da memória que não permite o esquecimento, Moscovich, dentre outros escritores judeus optam pelo não silenciamento e seguem a sua tarefa de repetir/reviver a catástrofe da Shoá e tantas outras batalhas da memória coletiva do povo judeu. A produção de Cíntia Moscovich aponta para a construção da identidade a partir de um espaço geográfico que passa a ser seu, ou seja, é a tradição que vai sendo remontada nesse outro espaço, por isso, com novos olhares. Moscovich faz a travessia e, por isso, transita entre aquilo que é necessário manter, para o não esquecimento, e o que precisa ser diferente, para a constituição de uma nova identidade. O que percebemos em Cíntia é que, ao contrário de muitos judeus escritores que revivem os horrores de uma vida de guerras testemunhadas, a autora não vivenciou tais horrores, ela os carrega como memória não testemunhal, uma memória da tradição que foi ouvida ou lida por ela. A autora não é mais a estrangeira, ela não vem de fora apesar de carregar consigo a imagem do estrangeiro. Definir o estrangeiro como alguém “de fora” acaba por desencadear a tentativa de definir quem é de dentro. É no choque cultural que a autora se encontra, porque se torna indefinível pela pluralidade de experiências que carrega e que passa a lembrar quando produz sua narrativa.

Márcio Seligmann-Silva (2007), em seu artigo “Literatura da Shoah no Brasil”, publicado na *Revista Digital de Estudos Judaicos*¹⁵, para tratar sobre a produção brasileira de testemunho opta por uma diferenciação mais histórica dos próprios autores, separando-os entre as “testemunhas primárias”, emigradas da Europa durante ou após a guerra, e as “secundárias”. O testemunho primário é aquele escrito ou narrado por um sobrevivente da Shoá ou de algum outro evento traumático. Já o testemunho dito de segunda ordem (ou secundário) é aquele escrito pelos filhos ou netos de sobreviventes.

No entanto, não só a memória do trauma acaba por ser uma discussão pertinente junto aos escritores judeus, pois há a necessidade da busca de identidade desse homem em diáspora. O judeu imigrante que chega ao Brasil, seja ele de qualquer nacionalidade, chega não para deixar de ser o que é e tornar-se brasileiro, mas para melhor ser judeu através de uma nova identidade, para ser fiel a sua herança, a sua pátria e a si mesmo. Igel afirma que

o processo é complexo pois envolve duas modalidades inversas de identidade, a primeira, identidade-núcleo, inegociável, irrenunciável, a consciência de pertencer para todo sempre ao povo de Israel. A segunda é a identidade adquirida, igualmente

¹⁵ Disponível em: <<https://www3.ufmg.br/nej/maaravi/artigomarcioseligmann1-shoah.html>> Acesso em 12/12/2012.

genuína mas que se sacrifica caso necessário, não de coração leve, não por falta de lealdade com o país, mas devido a rejeição ou pelas mesmas razões, econômicas e outras, que levaram milhões de irlandeses, alemães, italianos, portugueses, japoneses, nos últimos duzentos anos, a trocarem de país” (IGEL, 1997, p. XXIX).

Por isso, a imigração não significa troca de identidade, mas adaptação a uma nova forma de vida, sem deixar suas tradições no passado. O judeu não quer desenraizar-se, mas fincar outra raiz, conservando a antiga. Aí está a tensão dialética entre a preservação da sua identidade e construção de uma nova.

Patrícia Lilenbaum explica a identidade judaica a partir de diferentes visões. Uma primeira ideia desta é ligada a Israel, como se só fosse permitido ser verdadeiramente judeu na terra dos judeus. Nesse caso, a identidade está ligada ao fato de existir um território demarcado e uma construção de prática religiosa ligada a uma terra sagrada.

No caso de Moscovich, o perigo para a tradição e a memória estaria, pois, no esquecimento total, na amnésia absoluta, o que não acontece já que na sua construção narrativa, a autora remete às catástrofes de seu povo, fazer renascer desse arquivo morto que carrega com seu judaísmo, um novo arquivo, vivo e que faz lembrar, que mantém a tradição de reviver. Cíntia Moscovich, em sua construção ficcional, além da memória de catástrofes busca uma tradição como um arquivo de bens culturais, de informações e rituais que, a partir de uma concepção de leitura e de escrita cada vez mais ampla e um tanto quanto difusa, acaba por ser acessado, abrindo-se como sua criação, sua intervenção no universo tradicional, com possibilidades de confluências, combinações e influências inusitadas e até mesmo ousadas. Assim, ela busca também a sua identidade como judia dentro do espaço ficcional.

Por isso, é importante entender a palavra judia, uma vez que carrega em si não só a expressão de uma identidade cultural, mas a marca do feminino. A mulher judia é aquela que constrói sua identidade a partir do entendimento da noção da maternidade e de família. Assim, as duas marcas exercem uma interdependência e apresentam sua função social, uma vez que não há como vivenciar uma identidade cultural específica se esta não for incorporada à identidade pessoal de cada agente social. O feminino, em qualquer tempo ou espaço, está permeado de atitudes e valores; na comunidade judaica, a mulher é responsável pela manutenção do judaísmo através da hereditariedade, têm a finalidade de manter a família coesa pelos preceitos do judaísmo, bem como o aspecto gastronômico que também é fundamentalmente atrelado ao desempenho feminino são aspectos que remontam a identidade da mulher judia. Para Moscovich, a presença da mãe judia é fundamental para entendermos a condição do feminino marcado por este espaço cultural, algo que discutiremos mais adiante.

Moacyr Scliar (2005 apud Lilenbaum, 2009, p. 6) aponta para a busca da identidade como algo que nasce com o ser humano, é inato a ele. Para Scliar, há três maneiras de ser judeu: a primeira, dá-se pelo viés religioso, com uma religião definida e estruturada; a segunda, com a formação do estado de Israel, em 1948. Esta visão também carrega as instâncias da primeira, pois afirmar o estado de Israel pode significar o desejo pelo retorno à terra prometida, cuja concretização máxima seria a *aliá* (elevação), voltando à origem. E a terceira é a identidade cultural, que parece transcender e, ao mesmo tempo, atrelar as duas primeiras:

Ser um judeu cultural é ser o judeu menos definido, pois ser religioso implica em seguir rituais, em ir à sinagoga; ser sionista implica em se engajar, ir para Israel – os religiosos e os sionistas têm algo definido para fazer, atividades que os caracterizam e afirmam sua identidade. O judeu cultural não possui esses comprometimentos. Ele aprecia a História, o pensamento, a arte, tudo o que foi criado sob o signo do Judaísmo, embora suas ações não tragam sinais marcados. Na verdade há um comprometimento, mas esse está longe de ser objetivo (LILENBAUM, 2009, p.7).

É também Scliar que, ao escrever sobre suas memórias judaicas busca conceituar o judaísmo de acordo com a subjetividade das suas vivências: “Judaísmo não é para mim uma religião.[...] Judaísmo é para mim uma rica cultura, expressa na história, na literatura, na arte, no humor, até” (SCLIAR, 1998, p. 85). Percebemos, nesse depoimento, a dificuldade existente em definir o judaísmo e também o judeu de forma definitiva, fechada, como se fosse impossível determinar aquilo que só existe a partir da vivência. O rabino Henry I. Sobel apresenta-nos claramente tal problemática:

É difícil definir o que significa ser judeu. Os historiadores e sociólogos nunca conseguiram enquadrar os judeus em nenhuma das categorias convencionais. Os judeus obviamente não constituem uma raça, pois raça é uma designação biológica; tampouco são apenas adeptos de uma mesma religião, embora certamente professem a religião judaica; também não se pode descrevê-los como “nação”, embora a identidade judaica tenha indubitavelmente um componente de caráter nacional. O problema é geralmente resolvido através do termo “povo” (SOBEL, 1998, p. 115).

Cíntia Moscovich não nos premia com uma definição direta acerca do conceito de judaísmo, mas mostra a sua identidade sendo construída dentro da sua narrativa. É o que percebemos no conto “Bonita como a lua”, do livro *Arquitetura do arco-íris*. A personagem principal vai contando sua trajetória que se constrói através da identidade, no entanto, sem encará-la como dever. A resistência a isso está na figura do pai da personagem central, que ensina a ela tudo o que pode sobre a identidade que não deve ficar esquecida, mas que acaba aceitando suas modificações, pela naturalidade do amor que sente pela filha, ao descobri-la,

mesmo que diferente, como alguém que o encanta, pois é bonita como a lua. A filha carrega a imagem do novo, de uma lua que é a mesma, mas com outro brilho, pois em outro espaço.

A imagem do patriarcado exposta no conto em questão é o fator que cria um conflito em relação à escolha profissional da personagem. Isso porque “ele queria para mim um futuro bom – que incluía não ter de passar fome como eles tinham passado quando as famílias chegaram ao Brasil”¹⁶. O futuro não poderia ser diferente da tradição que o pai conhecia, mas essa tradição acaba sendo transformada, enredada pelo espaço brasileiro e pelo novo momento histórico vivido. Cíntia Moscovich pertence às gerações de judeus mais adaptadas, que escreve não para resolver conflitos de identidade, como Rawet ou Scliar, mas por outras diversas questões, inclusive a de afirmar sua identidade como mulher judia a partir de novos conceitos, quebrando a ideia apenas de maternidade e a relação a espaços domésticos, mas alguém que quer exercer uma profissão.

A história do judaísmo e dos judeus está ligada a várias nações e a várias raças professando a mesma religião, apesar das suas diferenças rituais e das modificações que ocorreram ao longo dos anos em espaços diferentes. Por isso, a história dos judeus liga-se ao seu sentimento de diáspora e à busca da ideia de pertencimento, uma vez que o processo simbólico de construção da identidade ocorre em duplicidade: o indivíduo precisa ter a consciência de ser judeu, e também precisa identificar-se na relação com o outro, com o coletivo, vendo outro judeu e sendo visto como judeu.

Nelson Vieira, em seu artigo *Visões de Identidade de escritores judeus: O eu e o outro* (2008) questiona o emprego agressivo ou defensivo do conceito de identidade e o significado desse emprego frente ao tratamento ético do “outro”, uma vez que chama a refletir sobre o fato de poder existir mais de uma identidade. No caso de escritores brasileiros com ascendência judaica, acresce o fato de assumirem uma identidade judia, o fato de serem imigrantes, de serem brasileiros, escritores, dentre tantas outras profissões, além de pais e mães de família. Também Zygmunt Bauman, no seu livro *Identidade* discorre acerca dos termos pertencimento e identidade:

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade.” Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continua sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só

¹⁶ MOSCOVICH, 2004, p. 56

começarão a ter essa idéia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (BAUMAN apud VIEIRA, 2008, p.14).

A relação entre pertencimento e identidade vem à tona, estabelecendo uma importante discussão: a fluidez da existência contemporânea diante da globalização, dos diversos eventos da pós-modernidade. Assim, a expressão identitária dos sujeitos encontra-se em constante transformação. Se isso ocorre com todas as pessoas no mundo contemporâneo, provavelmente, temos um processo que vem de anos.

Há, sim, uma transformação naquilo que chamamos de identidade judaica e isso vai ser mostrado pelos diferentes escritores brasileiros os quais carregam a ascendência judaica, expressando em sua obra os componentes dessa cultura, no entanto, cada um a sua maneira. Vai desde o aparente silêncio de Clarice Lispector à voz em alto e bom tom de Samuel Rawet, seu contemporâneo, ou de Moacyr Scliar, com suas personagens sempre em busca da herança, ou para preservá-la, ou para renegá-la. Scliar traz uma importante contribuição, ao falar sobre a condição de ser judeu no espaço brasileiro:

De qualquer forma, a condição judaica não depende de uma análise de DNA. Resulta de um sentimento de pertencência. Reconheço-me nos milhões de seres humanos com quem partilho tal condição; sofri com aqueles que foram perseguidos, morri com aqueles que foram exterminados, mas orgulho-me daqueles que deram a sua contribuição à humanidade, nas artes, nas ciências, na literatura, na política. Não acredito que alguém possa ser indiferente a seu judaísmo, nem mesmo num país como o Brasil, em que identidades frequentemente se desfazem naquilo que é chamado de geléia geral. A marca judaica pode tornar-se tênue, mas não se desfaz (SCLIAR, 1998, p. 78).

É importante ressaltar, nesse contexto, não só a identidade judaica baseada na identificação com o sofrimento e as vitórias de um povo, mas também com o sentimento de reafirmação. Não há como negar a identidade judaica, para Moacyr Scliar, mas por outro lado, é preciso afirmá-la, dizê-la, o que nos leva a pensar na consciência de diáspora, que também deve ser compreendida.

Na experiência de diáspora milenar, a identidade é algo que parece estar sempre em jogo na produção literária. Conforme afirma Lilenbaum, “A diáspora judaica traz um senso de tristeza, punição, negatividade. Como se a dispersão e conseqüente diversidade fossem uma ameaça à sobrevivência do judaísmo” (LILENBAUM, 2009, p. 5). Daí a importância da memória nesse processo, bem como do não esquecimento e da eternização da vivência através da palavra.

Bernard Sorj, em seu ensaio *Diáspora, Judaísmo e Teoria Social*, aponta para a existência de dois tipos de diáspora: a antiga e a moderna, mostrando a importância das duas

para o entendimento da condição do judeu. No entanto, as diferentes acepções de diáspora são problemáticas por estabelecerem um ideal normativo. Para ele, a forma de conceituar diáspora seria dada pela possibilidade de contemplar um campo de análise que compare, sem que nenhuma delas ocupe um lugar central, pois

as diásporas são tantas e tão diversas como as que existem, existiram e venham a existir. Isso não significa, contudo, definir a diáspora como um conceito identitário fluido, aberto, em constante mutação, sem referencial fixo (SORJ, 2011. p. 19).

No estudo da diáspora judaica, Sorj (2011) observa que ela acaba por reproduzir identidades individuais através de instituições que delimitam as fronteiras, os mecanismos de socialização, solidariedade e canalização de conflito, bem como as relações com o mundo externo ao seu e com as outras diásporas irmãs. Assim, cada nova diáspora surge da experiência de diásporas anteriores.

Dessa forma, começa em 586 (a.e.c.)¹⁷ a diáspora judaica com a invasão babilônica. O imperador da Babilônia Nabucodonosor, após invadir o reino de Israel, destrói o templo de Jerusalém e deporta grande parte da população judaica. Judeus como o profeta Jeremias fugiram para o Egito. Eis a inauguração da diáspora que perdura até nossos dias.

Assim, as longas e desgastantes trajetórias que se fizeram, passo a passo, através dos processos de adaptação ou assimilação, de perdas e ganhos, de fracassos e realizações, marcam também a trajetória da literatura brasileira produzida por imigrantes judeus. A experiência de diáspora ou ainda, de diásporas que se refazem a cada nova experiência implica entendê-la como um multiplicador de possibilidades, de maneiras de ser judaicas, expressas na produção cultural de escritores, músicos e artistas judeus. Com efeito, as identidades judaicas vão sendo construídas, impostas por situações atípicas, escolhidas a partir da herança dada. Seja como for, o movimento se faz através dos tempos e pelo espaço vivenciado. Joan Scott, ao falar da política cultural praticada nos Estados Unidos, afirma algo aplicável ao espaço brasileiro:

Identidades são conferidas historicamente e este processo é ambíguo. (...) sujeitos são produzidos através de identificações múltiplas, algumas das quais se tornam politicamente salientes por algum tempo dentro de certos contextos, e que o projeto da história não é de reificar identidade, mas sim de entender a sua produção como um processo de diferenciação em andamento (...) sujeito à redefinição, resistência e mudança. Tal ponto de vista talvez possa chamar atenção para uma estratégia mais complicada do que organizar campanhas políticas em volta de grupos identitários (concebidos ou agrupados em termos pluralistas) (SCOTT apud VIEIRA, 2008, p. 16).

¹⁷ A.e.c – Antes da era comum.

Os escritores de ascendência judaica herdam uma identidade e conferem ao multiculturalismo a marca de sua produção. Em Cíntia Moscovich, a história e a memória não são reduzidas no conto “Bonita como a lua”, a personagem central e narradora do texto traz aos nossos olhos uma narrativa que parece ser autobiográfica, gerando uma autora circunscrita em seu texto e apegada a sua narradora. A personagem é a única filha do casal descendente de imigrantes judeus e como unigênita, o pai esperava que ela fosse “uma criança genial”. A partir disso toda a preocupação dos judeus em relação à educação de seus filhos é percebida na pequena menina, que faz aulas de balé, de piano, de francês e de inglês. Nas palavras da narradora, “para eu ser uma pessoa *cultivada*”¹⁸.

O título do conto que também é a frase carinhosa do pai em resposta às conquistas da filha: “Bonita como a lua”, dita em ídiche¹⁹: “*Shein vi di levune*” carrega-nos à história dos imigrantes: “título de uma canção que imigrara junto com a família da Bessarábia²⁰”. A carga da memória dá-se não só pela canção, mas pela expressão repetida, em ídiche, pronunciada quatro vezes ao longo do texto.

O conto configura a imagem de uma filha de judeus, assim como Cíntia Moscovich, que precisa, em outro espaço, descobrir sua identidade e retratar a memória de uma judia que se transforma em judia cultural, a partir de uma série de transgressões. A primeira transgressão acontece quando a menina, já um pouco crescida, desconsiderando a máxima do pai – de se calar para incluir-se no rol dos sábios – anuncia: “– Quando eu crescer, quero ser escritora e atriz.”²¹

Cíntia Moscovich já havia tematizado a discussão acerca da escolha profissional de uma judia, em seu romance *Duas Iguais*, quando a personagem central, Clara, anuncia que quer ser jornalista. Nas duas narrativas, as personagens femininas procuram profissões ligadas à arte, algo valorizado pelo judeu, mas não como meio de sobrevivência. É a mãe que verbaliza isso: “– Mas não é você que quer que ela recite poemas de cor e que goste de ópera? Por que ela não pode ser artista?”²².

¹⁸ MOSCOVICH, 2004, p. 158.

¹⁹ Segundo Benjamin Harshav (1994 apud CHNAIDERMAN, 1998), o ídiche surge com as outras línguas europeias, em torno dos anos 1000, nas cidades do médio Reno. Por volta do século X houve uma nova imigração para o Reno, vinda da Itália e da França. Os estrangeiros falavam *La'az* - mistura de latim, antigo italiano e antigo francês, com elementos do hebraico. No Reno, os judeus foram impregnados pelos dialetos dos vizinhos alemães, surgindo uma nova linguagem hebraica e passando a ser a língua das comunidades israelitas. Nasce, então, o ídiche.

²⁰ MOSCOVICH, 2004, p. 153.

²¹ MOSCOVICH, 2004, p. 155.

²² MOSCOVICH, 2004, p. 155.

Dois aspectos são importantes nessa trajetória. Um deles diz respeito ao trabalho e o outro à educação formal. Desde a imigração, o trabalho torna-se algo preocupante por uma questão de sobrevivência. Os judeus, vindos de pequenas cidades da Polônia e da Rússia, ou ainda das grandes metrópoles da Europa Central, eram acostumados aos ambientes urbanos. Na época da imigração, junto ao crescimento industrial brasileiro, as cidades que apresentaram mais oportunidade de trabalho foram São Paulo e Rio de Janeiro, e em mais algumas capitais: Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador e Curitiba. Os imigrantes, prontos para reconstruírem suas vidas, agarraram todas as oportunidades educacionais e profissionais que tiveram.

A forma de inserção econômica típica dos imigrantes foi a que chamamos de mascateação, exercida tanto no espaço rural quanto urbano. Os judeus assumiram a posição de sírios e libaneses, que depois de um tempo trabalhando com entrega em domicílio, conseguiram instalar-se em suas lojas. Como a mascateação exigia um esforço muito grande do trabalhador, logo os judeus foram atribuindo a si mesmos um traço muito forte: o valor dado ao trabalho.

Em relação ao conto, observa-se a importância dada pelo pai da personagem e narradora ao tipo de trabalho, uma vez que, pela tradição, o judeu acredita em um espaço próprio, relacionado ao comércio, já que foi esse o caminho que seguiu como imigrante e que acabou dando certo para garantir a sua sobrevivência e a de sua família. O pai espera que a filha assim o possa fazer e como ela é a única filha, assumir os negócios da família é uma atitude necessária.

Não só o pai estabelece uma importante relação na busca de identidade e da ideia de pertencimento, mas também a mãe, a *índice mame*, forte presença na obra de Cíntia Moscovich. Desde *O reino das cebolas* (1996), a mãe judia já aparece, com a sua grande capacidade de coordenar e proteger a vida dos filhos, de decidir sua alimentação, suas roupas, suas ações e também como mulher capaz de ensinar a ser judeu. No conto “O reino das cebolas”, a autora marca a feminilidade do ato de cozinhar e, mais do que isso, da mulher judia cozinheira:

A senhora talvez saiba, Dona Eugênia, que a esta hora todas as mulheres estão cortando cebolas. Todas. Até a judia do lado, a das ancas largas e da casa pintada daquele amarelinho (não que a senhora tenha inveja, isso nunca, bem sei), pois é, também a mulher judia, que tem duas empregadas na casa, também ela está cortando cebolas. Primeiro descascando, depois dividindo ao meio, depois talhando ao comprido, depois passando a faca rente aos dedos, perigosamente rente, para conseguir os pedacinhos cúbicos, miúdos e parelhos. Todas no mesmo exercício, Dona Eugênia, todas chorando lágrimas ácidas para o bem do arroz ou do refogado

ou da carne. Todas pelo bem da comida, a que sempre tiveram de forjar dos sucos do próprio corpo, da habilidade das próprias mãos. Da teta ao fogão. Sempre. (MOSCOVICH, 1996, p. 85)

A mãe controladora e alimentadora reaparece em *Por que sou gorda, mamãe?*, em uma carta que se constitui como confissão, relato e acusação em que a narradora personagem suplica ajuda à mãe para compartilhar as recordações e no êxito do divã possa voltar a ter um corpo: “Escrevo, mamãe, e a tarde de inverno declina lentamente – tão lentamente que dá alegria. Assim: uma alegria devagar. Tanta que hoje vou escrever e escrever”²³. É a mãe que ajuda a narradora a reconstruir suas memórias, memória que como a narradora afirma “não é linear, e porque a vontade da mente é ordenamento tranquilo, exaspera: tudo dá vontade de remexer nesse limbo brumoso e de lá retirar as coisas sem sequência e inteireza da lógica”²⁴.

Buscar na memória a sua história e reconstruí-la, buscar o passado não mais em estado bruto, mas em seu estado desfigurado, transformado, é tarefa da narradora e personagem criada por Moscovich que instaura sua produção como uma judia construindo-se em um território novo, em diáspora, como ela afirma no livro ora citado ao lembrar a diáspora da sua família: “Assim foi a diáspora para vovó: cobras que mamavam em vacas, índios que falavam iídiche”²⁵. Dessa forma, ela conta as histórias que ouve e o sofrimento da vinda ao Brasil em um espaço rural, não mais a cidade onde eles estavam acostumados a viver.

Nesse contexto é que a identidade da escritora Cíntia Moscovich vai revelada através da literatura. Outros dois escritores judeus importantes para a ficção brasileira são Samuel Rawet e Moacyr Scliar, os quais apresentam formas diferenciadas na construção da identidade do judeu em suas obras. O primeiro deles escreveu *Contos de Imigrante* (1956), vista como uma das primeiras obras da literatura judaica no Brasil, mas que representa uma fase da carreira do escritor que não teria sequência como itinerário judaico. A sensibilidade de Rawet²⁶ em relação ao judaísmo inaugura uma literatura que busca retratar a resistência do judeu na manutenção de suas tradições. O livro *Contos de Imigrante* apresenta um grande número de personagens, imigrantes judeus desiludidos, com dificuldades para superar os traumas vividos pelos seus antepassados.

²³ MOSCOVICH, 2006, p. 53.

²⁴ MOSCOVICH, 2006, p. 18.

²⁵ MOSCOVICH, 2006, p. 69.

²⁶ Samuel Rawet nasceu na Polônia, em 1929, imigra com a família para o Brasil, em 1936, fugindo das perseguições nazistas. Faleceu em Brasília, em 1984.

Moacyr Scliar²⁷ é outro importante escritor para a literatura judaica brasileira. É filho de imigrantes russos judeus e, por isso, traz em seus textos a dualidade de um brasileiro criado nesse espaço, assim como herdeiro de uma tradição e bagagem cultural judia europeia. Ao longo de sua carreira, declarou em entrevistas que cresceu entre histórias narradas pelos velhos ex-colonos, e muito mais tarde as utilizou nas suas narrativas ficcionais: “Muitas das minhas histórias estão relacionadas às vidas dos primeiros judeus imigrantes no Rio Grande do Sul. Eu as ouvia desde que era menino quando minha família pegava em algumas cadeiras e se sentava na calçada, nas noites de verão” (SCLIAR apud IGEL, 2000, p. 331).

Ainda sobre a obra de Scliar, Regina Igel aponta que

O tema central da maior parte das novelas e romances de Scliar, assim como os contos, é o posicionamento do judeu frente a si mesmo, aos correligionários e aos não-judeus. Desse múltiplo centro irradiam-se os entrecchos, as fabulações irônicas, trágicas e cômicas, urdiduras em paisagens locais e universais, onde se interpretam situações nacionais e transculturais. A obra de Scliar, objeto de estudos universitários e exames críticos em todos os países em que seus livros foram traduzidos, pode ser vista como uma recomposição do cosmo judaico no Brasil e, talvez, em qualquer parte onde o judeu se veja, se sinta ou esteja no exílio (IGEL, 2000, p. 331).

Um dos principais livros de Scliar, a novela *A guerra do Bom Fim* (1972) narra a infância de uma criança no bairro judeu de Porto Alegre, o Bom Fim, durante a Segunda Guerra Mundial. A narrativa que mistura humor e tragédia, com fortes indícios de construção de uma autobiografia, é marcada pela descrição do cotidiano do bairro, com os judeus recém-imigrados. Nesse cenário, alguns são sobreviventes de campo de concentração.

Tanto Rawet como Scliar, apesar do primeiro ser o próprio imigrante e o segundo ser descendente direto de imigrantes apresentam-nos uma literatura permeada por componentes judaicos. O ato de lembrar, de buscar reminiscências é ativado em busca de uma identidade. Os dois escritores em questão optaram por trazer aos seus textos temáticas e ensinamentos legados pela cultura judaica.

Herdeira de Rawet e de Scliar e de tantos outros escritores judeus, Cíntia Moscovich marca a tessitura de seu texto em um momento histórico diferenciado de seus antecessores, ainda que marcada pelo judaísmo. Quanto a isso, Silva e Santos trazem uma importante contribuição:

No caso da literatura de ascendência judaica, no Brasil, a produção de Cíntia Moscovich situa-se exatamente nesse ponto em que, distanciado no tempo, o

²⁷ Moacyr Scliar nasceu em Porto Alegre, no Bairro Bom Fim, a 23 de março de 1937 e faleceu em 27 de fevereiro de 2011.

sentimento de perda que marcaria as primeiras décadas de imigração, há pouco mais de um século, parece insinuar-se apenas como memória, já longínqua, matéria de escrita. Da mesma forma, também essa produção acena para a possibilidade de se eximir do conflito vivenciado por aqueles que chegaram ao Brasil ainda muito crianças – ou mesmo pelas primeiras gerações nascidas em território brasileiro. Estes tiveram que coabitar dois mundos distintos e, em muitos aspectos, incompatíveis: o da tradição de origem – preservada, mais ou menos, no espaço doméstico – e o do exílio, que precisavam transformar em território próprio – com sua língua, seu alimento, seu vestuário, sua religiosidade (SILVA; SANTOS, 2011).

A autora em questão configura-se como o que poderíamos chamar de uma geração moderna, que ainda está ligada a sua tradição, mas herda sem sofrimento. Não há embate de forças nem agressividade no tratamento da herança, o que já pode ser confirmado com a ideia de que sua produção não é exclusivamente judaica. São recorrentes também as temáticas da mulher, das relações amorosas, sejam elas heterossexuais ou homossexuais, além de traumas fundadores e conflitos psicológicos.

Dessa forma, ler Cíntia Moscovich é desvendar vozes, por vezes veladas para estabelecer um clima de expectativa e mistério, outras vezes escancarada, já que não há medo nessa produção. Ligar o seu texto ao mundo judaico é algo primordial para entender sua narrativa e a forma como a autora se insere no universo dos escritores brasileiros que se inscrevem como escritores judeus.

Assim como Samuel Rawet, Moacyr Scliar e Clarice Lispector, esta última ainda que sob o véu do silêncio²⁸, Moscovich retoma a imagem da diáspora e constrói sua identidade em um espaço que se faz judeu pelo seu povo, diante de todas as errâncias vividas desde Abraão e que também se faz não judeu, porque inscrita em um espaço brasileiro, carregando consigo a transformação da tradição dada pelo choque cultural.

Berta Waldman, em seu artigo “Comida, família e escritura na ficção de Cíntia Moscovich”, observa quanto à sua obra:

A família judia em seus textos apresenta-se como um dos pilares do judaísmo; o encontro entre gerações e as transformações que se vão instaurando na passagem do tempo criam enredos, oposições, choques, atropelos. Mas também “ser judeu” é um conceito cambiante. E muitos dos conflitos entre pais e filhos estão relacionados a essa transformação. O judeu no Brasil, a imigração, a mudança de hábitos e de idioma, os casamentos mistos, ao mesmo tempo a memória dos antepassados, são sublinhados com muita sensibilidade e humor (WALDMAN, 2009, p. 6).

²⁸ O termo “silêncio”, apesar de, ao longo desta dissertação, mostrarmos a presença do judaísmo nos textos de Clarice Lispector, é utilizado a partir da leitura de Berta Waldman no capítulo do livro *Entre passos e rastros*, denominado “A retórica do silêncio em Clarice Lispector”, em que a autora mostra as formas de manifestação e a escolha do silenciamento pela autora que busca negar o judaísmo, mas que é “um silêncio que não dorme: imóvel, mas insone; e sem fantasmas” (LISPECTOR apud WALDMAN, 2003, p. 6).

Os diálogos existentes na produção de Moscovich são inegáveis: ela dialoga com a história e funda a memória como fator primordial na constituição da identidade. No caso de Cíntia, a memória não é aquela apenas vivenciada na experiência cotidiana, mas a memória das leituras que carrega, que a influenciam, entrecruzam, criando um jogo poético de imagens, símbolos e analogias. Clarice Lispector é uma voz recorrente e não pode ser esquecida. Analisar essa voz e outras vozes requer estudos comparativos, os quais teorizamos a seguir.

1.3 A influência na rede de angústias: em busca da superação

Diante da trajetória que já pesquisamos a partir da construção literária de Cíntia Moscovich, através da história, da memória e da identidade, ainda nos resta pensar em outro arquivo buscado pela autora que faz parte do processo de criação de sua obra: o arquivo literário de uma escritora-leitora, conhecedora da literatura e que possibilita instituir em seu texto campos polifônicos, dialógicos, intertextuais e de influência.

Propositamente, usamos essa série de definições para nos valer de cada uma delas em nossas análises. É acerca da influência que aportamos o nosso navio, principalmente, e observamos as outras como construções narrativas, não as desconsiderando. Por isso é que antes de teorizarmos a influência a partir do livro *A angústia da influência*, de Harold Bloom, precisamos pensar um pouco na Literatura Comparada e em alguns discursos que afloram dela.

Uma vez que nosso estudo tomará o comparativismo como ponto de partida, começemos a entendê-lo. Conforme Carvalhal (1999), a literatura comparada é usada no singular, mas geralmente compreendida no plural. A expressão parece ser simples e não causar problemas de interpretação. À primeira vista, designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a ler trabalhos classificados como "estudos literários comparados", percebemos que essa denominação acaba por dar conta de pesquisas variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela multiplicidade dos objetos de análise concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação, variando métodos, análises, lançando um olhar ao texto que se dá além dele, nas manifestações orais e no processo cultural do ser humano.

Além disso, há uma dificuldade muito grande em definir conceitualmente a Literatura Comparada, já que, ao longo dos anos de estudo e desenvolvimento da disciplina, estudiosos divergem sobre seu objeto de estudo, seus objetivos e sua metodologia. Isso ocorre uma vez

que a disciplina não é imutável. Dessa forma, cabe-nos, aqui, realizarmos uma breve contextualização acerca da Literatura Comparada para que seus conceitos estejam imbricados em nossa atividade de análise.

A Literatura Comparada foi inserida nas universidades francesas por Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles, em meados do século XIX. A partir da noção primária anteriormente citada, muitos críticos e pesquisadores estabeleceram diferentes métodos para colocá-la em prática, perpassou-se pela Literatura histórica comparada, dentre tantas outras que foram sendo desmembradas. A noção contemporânea de Literatura comparada, conforme Carvalhal, aponta para a sua produção cultural e linguística:

As reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, sobre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos (...) abriram caminho para a reformulação de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional (CARVALHAL, 1999, p. 45).

Além disso, de acordo com o que postula Samuel (2007), a literatura comparada não vê a literatura como área isolada e autônoma de cultura, e sim entrelaçada com redes de várias culturas, também de sociedades, instituições, permeadas por tensões entre passado e presente, o documentado e ficcional e ainda, com o público e o suprimido.

Na constituição do que hoje se postula como estudos em literatura comparada, dentre as diferentes contribuições, foram extremamente importantes as noções de Iuri Tynianov sobre a evolução literária, de Jan Mukarovsky sobre a função estética e sobre a arte como fato semiológico, e de M. Bakhtin sobre o dialogismo no discurso literário.

Bakhtin se preocupa com a ideia de que o texto literário não possui apenas uma voz e introduz o termo chamado polifonia. Assim, concebe o texto como um atravessamento de diversas vozes. Ao analisar o romance de Dostoiévski, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Bakhtin parte da hipótese de que seus personagens são a representação de consciências plurais, nunca da consciência de seu eu único. Constitui-se na interação de muitas consciências, dotadas de valores próprios que dialogam entre si. Segundo Bakhtin (2010, p. 4),

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo e uno, à luz da consciência una de um autor, se desenvolve nos seus romances.

Também o conceito de dialogismo precisa ser entendido, uma vez que não pode ser confundido com polifonia. O dialogismo é constitutivo da linguagem e Bakhtin considera o diálogo como as relações que ocorrem entre interlocutores, em uma ação histórica compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto. Outra forma de entender o dialogismo é sugerida por Martins (apud FLORES, 1998) que observa que a comunicação, entendida como uma relação de alteridade, em que o eu se constitui pelo reconhecimento do tu, isto é, em que o reconhecimento de si se dá pelo reconhecimento do outro, “fundamenta sua investigação (de Bakhtin) em quase todas as áreas em que desenvolve alguma reflexão: teoria do conhecimento, teoria e história do romance, filosofia da linguagem, etc” (MARTINS apud FLORES, 1998, p. 8).

Assim, a polifonia trata de multiplicar vozes independentes, já o dialogismo trata de promover, dentro desta independência, o cruzamento destas vozes no nível da não subordinação à voz individual do autor, caracterizando a manutenção dos discursos de cada voz.

Além do dialogismo e da polifonia, cabe-nos também compreender o termo intertextualidade, introduzido por Julia Kristeva baseando-se no dialogismo de Bakhtin. Para ela, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Conforme afirma Fiorin (2009), o processo de leitura deve levar em conta as relações internas produtoras de significação e as relações do texto com exterioridade e aí vão estar outros discursos ou textos. Nesse processo de leitura, ativamos diferentes sentidos para atribuímos interpretações possíveis. Uma delas será apresentada na textualidade da obra, com marcas linguísticas, vestígios, indícios presentes no texto. Outro ponto seria entender o texto como manifestação histórica, como resposta a um momento e que, evidentemente, será lido em diferentes momentos.

Se queremos, em nossa análise, realizar estudos comparativos para verificar os pontos de convergência e confronto entre Cíntia Moscovich e outros escritores, cabe-nos ainda entender os processos dialógicos com que se constroem a literatura contemporânea.

Bosi (2002) denomina este tempo literário como a era dos extremos e trabalha com o termo hipermediação. Assim, reconhece a crítica em que o modo de ler considera as mediações e o processo de intersecção de criação individual atrelada à tradição cultural. Afirmar ainda que “fomos instruídos na percepção de uma dialética forte e, ao mesmo tempo, delicada, de indivíduo e sociedade, escrita e cultura, imaginação e memória social, invenção e

convenção” (BOSI, 2002, p. 254). E acrescenta: “O perfeito conhecimento, diz platonicamente Schopenhauer, começa pela perfeita reminiscência”.

Assim, esse entrelaçamento de vozes, de modo a lembrar o passado é o meio encontrado pelos autores contemporâneos de trazer à tona a tradição, explorando suas construções e resignificando-as em um novo contexto, oportunizando ao leitor conhecer detalhes da obra gênese. A polifonia da ficção contemporânea marca a historicidade da literatura, de modo a sacralizar e questionar o texto retomado e não o destruir ou criticá-lo.

T.S. Eliot, em seu ensaio "Tradição e o talento individual", ao discutir o fazer poético, a crítica e a poesia, apresenta noções básicas para o estudo literário comparado. Ele afirma que:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua satisfação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si, é preciso situá-lo, para contraste e comparação entre os mortos. Entendo isso como princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico.” (ELIOT, 1989, p. 39).

Dessa forma, em Cíntia Moscovich temos o ato de reinventar, resignificar, revisitar outros autores, dentre eles, especialmente, Clarice Lispector, o que quer dizer escrever utilizando-se da relação dialógica ao incorporar elementos do texto gênese a partir de um novo olhar, de uma nova subjetividade, ou, ainda, tornar a inventar, atribuir novos significados a acontecimentos através da mudança de visão de mundo, visitar novamente, reelaborando conceitos, situações, sensações.

Antes disso, é importante ressaltar que não só os elementos utilizados por Clarice que exercem influência na obra de Cíntia Moscovich, mas também a memória identitária das duas autoras que dão voz ao seu lugar de origem: o fato de serem mulheres judias. Assim, enquanto em Cíntia Moscovich, o judaísmo é algo recorrente e marcado, algo que beira ao realismo, em Clarice, as imagens judaicas são vistas de outra forma, até mesmo simbólica. Há em Clarice uma rede de simbologias, um universo de representações que são criados não de forma convencional, mas que adquirem significações na constituição de sua linguagem.

No entanto, os caminhos percorridos por Cíntia Moscovich, mesmo que sejam influenciados pela literatura de Clarice Lispector, dialogando com a construção do texto desta, irão apresentar abordagens diferentes no que concerne à discussão da temática judaica e todas as outras temáticas recorrentes em seu texto.

Assim, dentre os diferentes métodos utilizados pela Literatura Comparada, Bloom, com sua obra que busca a teoria da poesia, como diz no subtítulo, configura-se como um método possível de análise. Sobre isso, Carvalho (1999, p. 61) afirma:

A teoria de Bloom tem seu fascínio. Apesar das restrições que se lhe possam fazer por sua natureza psicologizante e sua terminologia excessivamente marcada por essa orientação, ela se alinha entre as propostas que ajudam a repensar os problemas que interessam ao comparativista.

Por isso nos reportamos a Bloom e sua teoria da poesia²⁹, a fim de buscar suporte para entender a angústia da influência sofrida por Cíntia, uma vez que concordamos com Bloom ao dizer que o poeta, ao produzir seu texto, luta com seus precursores, pois é influenciado por eles, mas quer estabelecer a própria voz em meio a tantas vozes. A influência aqui é entendida muito mais do que apenas relações intertextuais realizadas pelo poeta recente com os poetas anteriores, lidos por ele, a influência vai além disso, como justificado por Wilde na citação abaixo:

Porque influenciar alguém é dar-lhes a própria alma. Ele não pensa seus pensamentos naturais, nem arde com suas paixões naturais. Suas virtudes não são reais para eles. Seus pecados, se é que existem pecados, são emprestados. Ele se torna um eco da música do outro, ator de um papel que não foi escrito por ele (WILDE apud BLOOM, 2002, p. 56).³⁰

Para deixarmos ainda mais clara essa diferenciação entre a intertextualidade de Kristeva e a influência, citamos Carvalho, a qual afirma que a teoria de Bloom

contribui para a reflexão sobre a literatura comparada, porque obriga a que se contraponha a sua teoria à da intertextualidade, tal como J. Kristeva a formulou. Nesta, há uma espécie de despersonalização do processo criador: a ênfase recai no texto. H. Bloom se coloca no outro extremo: a obra como representação de um conflito do processo criador, intimamente relacionado com o autor. Sua "desleitura poética" ou "violação", como a chama, é o estudo do ciclo vital do poeta como poeta. Várias afirmações que faz e procedimentos textuais que expõe recolocam a questão das relações entre os textos de forma bastante instigante e nos levam a reconsiderar de um ângulo inusitado o conceito de tradição literária (CARVALHAL, 1999, p. 61-62).

Dessa forma, a partir das considerações de Bloom buscamos perceber se as ligações de Cíntia com Clarice ultrapassam as meras alusões intertextuais, revisitando o passado com marca e estilo autônomo, superando a influência do "poeta-pai".

²⁹ Poesia aqui é entendida como criação, não relacionada à diferenciação entre prosa e poesia. O mesmo acontece com a palavra "poeta", a qual relaciona-se ao conceito de criador do texto literário.

³⁰ Esta é uma observação realizada por Lorde Henry Wotton em *O Retrato de Dorian Gray*, em que ele diz a Dorian que toda a influência é imoral.

Para tanto, é necessário entendermos as seis proporções revisionárias de Harold Bloom (2002, p. 64-65): *clinamen* – leitura distorcida ou apropriação mesmo; *tessera* – completude e antítese; *kenosis* - movimento de descontinuidade em relação ao precursor; *daemonização* – movimento para um contra-sublime, em relação ao sublime do precursor; *askesis* – movimento que se destina a atingir um estado de solidão e; *apophrades* – o fechamento do ciclo, com a ideia de superação, apesar da influência recebida. As razões revisionárias constituem uma forma de análise metodológica sobre as quais faremos algumas considerações a seguir.

Segundo Bloom (2002), o processo de criação envolve ansiedade, angústia, solidão e melancolia, uma vez que, ao produzir, um escritor está no momento limite entre o ato de escrever algo que ele quer que seja original, mas se depara com a frustração, pois ele percebe, pelas suas leituras, que tudo parece já ter sido dito ou escrito. A possibilidade de transformar suas ideias em literatura e tornar-se cânone com a sua produção estética é resultado de um processo doloroso, o que Bloom chama de angústia da influência.

Para o teórico norte-americano, os poetas escolhem seus precursores diante da infinidade de leituras já realizadas. Jorge Luis Borges, autor do ensaio “Kafka e seus precursores”, no livro *Outras Inquisições*, afirma que, nesse processo, “a dívida é mútua; um grande escritor cria seus precursores. Cria-os e de certo modo os justifica. Assim, o que seria de Marlowe sem Shakespeare?” (BORGES, 2007, p. 48). É Borges também que faz um exame dos precursores de Kafka, observando que os textos que enumera para estabelecer os seus precursores são textos que se parecem com Kafka, mas não se parecem entre si, enfatizando que “em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiossincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria” (BORGES, 2007, p. 79). O que Borges questiona é que se Kafka não tivesse nascido e criado sua obra, o que seriam dos seus precursores? Ele afirma, a partir disso, que a relação entre precursores e sucessores é ainda mais complexa do que se costuma supor, subverte a lógica, como se não fossem os precursores que definissem os que viriam, mas o sucessor que determina uma linhagem de precursores ao combiná-los no texto. Ao reverter a cronologia literária, Borges, na prática, estabelecia uma relação em que o escritor se assumia como leitor e a leitura prevalecia à escrita.

A isso Bloom chama de apropriação do poeta escolhido e, a partir dele, a realização de uma interpretação distorcida ou uma correção criativa. Se isso não ocorrer, a produção do efebo será apenas uma cópia daquilo que ele leu de seu precursor. A primeira fase da teoria de Bloom é apontada como algo simultaneamente voluntário e intencional. Com efeito, desviar-

se do seu precursor na produção de seu texto, significa produzir um novo poema, assumindo o que verdadeiramente a palavra “novo” carrega.

Bloom acredita que o crítico precisa praticar uma crítica inteiramente diferente, não só de buscar compreender o poema como uma entidade em si, mas como uma interpretação deliberadamente distorcida do seu poeta, uma vez que o conhecimento do poema anterior não custe a perda da força do poeta que agora se faz (2002, p. 93).

Após esse processo denominado *clinamem*, encontramos a *tessera*, ou também chamada completude e antítese, em que acontece a justaposição de ideias contrastantes em estruturas, frases, palavras equilibradas ou paralelas. Podemos dizer que o poeta que veio depois faz o que sua imaginação julga ser a forma de completar o que o outro já disse. Bloom usa Lacan para explicar esse processo, que em *Discours de Rome*, cita uma observação de Mallarmé, o qual “compara o uso comum da Língua à troca de uma moeda cujo verso e reverso trazem apenas efigies gastas, e que as pessoas passam de mão em mão em silêncio”, dizendo ainda que “essa metáfora basta para lembrar que a Palavra, mesmo quando quase completamente gasta, retém seu valor como *tessera*” (LACAN, 1953 apud BLOOM, 2002, p. 114).

Assim, se o poeta quer sobreviver e superar a angústia criada pela escolha de seu precursor, precisa evitar o excesso de determinação e renunciar aquilo que ele julga ser a correta percepção do poema, passando a interpretá-lo de forma distorcida. A partir do estudo da psicanálise, Bloom afirma que

como a poesia (igual à mecânica do sonho) é regressiva e arcaica mesmo, e como o precursor jamais é absorvido como parte do superego (o Outro que nos comanda), mas parte do id, é “natural” que o efebo *interprete de forma distorcida*. Mesmo a mecânica do sonho é a mensagem ou tradução, e portanto uma espécie de comunicação, mas o poema é uma comunicação deliberadamente entortada, revirada. É uma *má tradução* de seus precursores (BLOOM, 2002, p. 119).

Tudo isso é resultado da angústia sofrida pelo poeta a partir da leitura de seus precursores. Freud define angústia como algo anterior a outra coisa, como uma expectativa, um desejo. Bloom diz que “angústia e desejo são antinomias do efebo ou poeta iniciante. A angústia da influência é uma angústia em expectativa de ser inundado” (2002, p. 105). Freud ainda afirma que a angústia é diferente da dor ou do sofrimento, é, pois, uma coisa sentida, um estado de desprazer. Superar a angústia é desafio e desejo de todo poeta iniciante. A angústia da influência é psicanalítica porque o poeta busca alcançar a musa, o que seria uma forma de inspiração poética – uma analogia à mãe – assim enfrentando a presença do seu

precursor poético – a analogia ao pai. Bloom passa a entender a história literária como uma série ininterrupta de romances familiares. Sobrepujar o pai e ir ao encontro da Musa é a primeira instância para superar a influência. A segunda é a necessidade que o poeta tem de fugir da morte, ou ainda, fazer uma poesia tão inovadora quanto o seu precursor e tomar o seu lugar junto aos imortais. Ou, melhor dizendo, transpor a ponte que o qualifica como poeta iniciante ou tardio até transformar-se em cânone ou poeta forte. Nesse sentido é que Bloom afirma que a busca do cânone é a medida para os jovens poetas.

Para completar o ciclo inicial da teoria da poesia de Bloom, temos a *kenosis* ou repetição e descontinuidade. Nesse caso, é o poeta forte que resiste, sobrevivendo ao viver a descontinuidade daquilo que Bloom chama de um “desfazer” ou ainda, uma repetição “isolante”. O crítico norte-americano ainda usa uma expressão curiosa ao dizer que o efebo, para tornar-se forte, precisa “lembrar para frente”, não como uma forma apenas de reviver o passado, mas de renovação que, no entanto, repete os feitos de seus precursores.

Os próximos conceitos relacionados às razões revisionárias apresentam novos estágios vividos pelo poeta em busca de tornar-se um poeta forte. Agora o poeta tardio volta-se contra o Sublime do poeta pai, passando por uma *daemonização*, um Contra-Sublime. Esse elemento tem a função de sugerir a relativa fraqueza do precursor, ou, em outras palavras, a humanização daquele que é considerado imortal, e, paradoxalmente, a possibilidade de eternização do filho.

O próximo passo do poeta diz respeito ao que Bloom chama de *Askesis* ou purgação e solipsismo. Tal movimento de autopuração leva-o a atingir um estágio de solidão, assim, abre mão da parte do seu dom humano e criativo para separar-se dos outros, inclusive do precursor. Esse isolamento gera o que Freud chama de egocentrismo, que, conforme Bloom (2002, p. 169), “é um treinamento da imaginação”.

Bloom ainda sugere que em sua *askesis* purgatorial o poeta forte passa a conhecer a si mesmo e também ao outro que apresenta como finalidade destruir o seu precursor. Assim, com esse processo que apresentamos, desde a primeira proporção revisionária, as duas primeiras (*clinamen e tessera*) lutam para corrigir e completar os mortos, as duas intermediárias (*kenosis e daemonização*) atuam para reprimir a lembrança dos mortos e a quinta (*askesis*) significa a própria, o desforço até a morte com aqueles que já morreram.

A última proporção revisionária é a *Apophrades*, também chamada de retorno dos mortos. Assoberbado pela solidão imaginativa, o poeta abre novamente sua produção à obra do precursor completando o ciclo, de volta ao aprendizado do poeta posterior.

As razões revisionárias podem ser consideradas, ao mesmo tempo, a nosso ver, a um movimento realizado pelo poeta tardio e uma defesa psíquica. Como se o poeta estivesse em um processo de superação da sua angústia contínuo e crescente, caso ele venha a tornar-se um poeta forte.

Assim, apropriar-se da leitura, caracterizar o texto como a parte de um todo maior, esvaziar o poema do precursor, admitir a condição de sublime do pai poético, estabelecer uma luta com o precursor para tornar-se igual e, assim, revitalizar-se para o retorno aos mortos é a trajetória que o poeta forte percorre para superar a melancolia causada pela contaminação de suas leituras anteriores. Entendam-se sempre as expressões “angústia”, “contaminação”, “ansiedade” não como referências negativas, como sinônimo de dor ou sofrimento, mas como elementos que geram crises para o movimento no novo escritor para a criação poética.

É importante dizer ainda que Bloom admite que em algumas obras a ordem das razões revisionárias não será a descrita por ele, bem como em algumas as razões não irão aparecer e que, em outras, a estética revisionária elaborada por ele não se aplica. A nossa proposta aqui é tentar entender a teoria de Bloom a fim de realizar uma leitura de Cíntia Moscovich a partir das suas influências. Por isso, realizamos uma leitura comparada entre Cíntia Moscovich e Clarice Lispector a partir de temáticas: a família, a purificação alimentar e a presença do animal, analisando-os a partir dos componentes judaicos presentes na obra de ambas. Eis a nossa tarefa para o segundo capítulo.

II ENTRE RATOS, PALAVRAS E EPIFANIAS

A literatura de Cíntia Moscovich nasce do entrecruzamento de tradições culturais que, na construção do texto literário, apresentam diálogos e confrontos, convergências e divergências, tradição e traição. Assim, a autora, além de criar a própria história também se vê como uma contadora de histórias, marcando o que Harold Bloom denomina como a angústia da influência, teoria apresentada no primeiro capítulo deste trabalho. Os textos precursores atravessam sua narrativa estabelecendo um diálogo entre a tradição judaica e sua criação. Bloom (2002, p. 78) afirma que a influência poética, embaçada pelo tempo, faz parte do fenômeno maior do revisionismo intelectual, segue-se uma doutrina até certo ponto, e depois se desvia. Assim, um poema seria a expressão maior da angústia do poeta, uma angústia pela prioridade da linguagem, uma busca por uma linguagem mais poderosa que seus precursores. No caso da prosa de Moscovich, nota-se o entrecruzamento não só dos componentes judaicos, mas também da presença de alguns autores que aparecem de forma recorrente na sua narrativa, influenciando-a. Quanto a isso, Silva e Santos³¹ afirmam:

É certo que as raízes judaicas – assim como a história recente do povo judeu – perpassam o trabalho de Moscovich. (...) Contudo, em sua produção, essa poderosa referência parece ter encontrado seu lugar e assento definitivos em meio a uma gama incomensurável de outras fontes. (...) Essa liberdade está também configurada em *Arquitetura do arco-íris*, lançado em 2004. A escrita de Moscovich reafirma, nesse livro, sua disposição para o diálogo produtivo com diversas tradições – religiosas, literárias. Trata-se, de fato, de uma escritura que se põe em interlocução direta com uma das mais vigorosas tradições literárias contemporâneas, na qual se alinham, além do nome singular de Borges, os de Ítalo Calvino e Isaac Bashevis Singer, ou, entre os brasileiros, o de Machado de Assis, Clarice Lispector, Moacyr Scliar e Lya Luft. Uma interlocução que, por fim, torna difusos os limites que separam, no tempo e no espaço, inumeráveis heranças culturais.

Não só a influência teorizada por Bloom será a referência para a análise a que nos propomos, mas também as relações textuais estabelecidas no texto de Moscovich, que funcionam como um artifício para constituir a intertextualidade, o dialogismo e a polifonia.³²

Um exemplo claro aparece no conto “Aquilo que não principia nem acaba”, em que se estabelece a relação ao mundo judaico, em que as vozes da memória da tradição ressurgem, assim como o diálogo com o conto “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges, que é base da narrativa com a utilização de trechos inteiros. O conto é coberto por um clima de mistério e

³¹ In **Resistência e renovação: a escrita e a comida em Cíntia Moscovich**. Revista Digital de Estudos Judaicos. Volume 1, n. 3 – outubro, 2008. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigojuliavivien-kabalah.html>>. Acesso em 20/07/2011.

³² Intertextualidade, dialogismo e polifonia são conceitos já discutidos no primeiro capítulo deste trabalho.

fantasia, algo que já faz parte do universo judaico, desde os seus primeiros escritos. A história principia em uma manhã de Purim, em uma sinagoga, há um menino que retoma as imagens da comemoração, junto com a mãe, com outras crianças e muita gente. O menino adormece e quando acorda, percebe-se que o cenário é o da Segunda Guerra Mundial, pois “O chazan³³, agarrado aos livros, berrava que se fossem, depressa, depressa, os demônios atearam fogo ao gueto.”³⁴ Na saída da sinagoga, a mãe puxa o filho pelo braço e este agarra-se ao cabo da matraca³⁵, que leva com ele. Lá fora, o caos está instalado e, na multidão assustada ele vê “a única pessoa que podia sorrir naquele momento.”³⁶ Não sabemos quem é esse homem, apenas contamos com sua descrição, um homem que se move devagar, com um sobretudo cinza, o passo lento como se ignorasse aquele inferno e os brandos olhos azuis.

Em seguida, Shmil nos é apresentado. “Chamavam-no Shmil. Poderia ser Samuel. Poderia, mas nunca o desejou”.³⁷ Entendemos pela construção da narrativa que ele é o menino crescido, solitário e melancólico, que guarda na gaveta de seu antiquário a velha matraca, como se ela fosse a única forma de trazer à memória as boas lembranças de outros tempos. Há uma descrição atenta, no conto, da sua rotina solitária, o que nos introduz a um insólito mundo trazendo à tona elementos de um universo doméstico não habitado.

Um dia, entra na loja de Shmil “um homem alto, de traços malconformados; todo o seu aspecto era de pobreza decorosa. Estava de cinza e trazia uma valise igualmente cinza na mão.”³⁸ É o Livro de Areia, o que ele denomina um livro sagrado que carregava um aspecto fantástico, um livro sem princípio nem fim, em que nenhuma página seria revista. O homem diz que troca tal livro pela matraca na gaveta, o que gera um espanto em Shmil. A troca é realizada e Shmil fica hipnotizado pelo livro a noite toda. Em Borges, a personagem troca uma Bíblia Wiclif, herdada dos pais, também um objeto de memória e estima.

No conto de Moscovich, Shmil vê no livro de areia “partes inteiras de Meguilah³⁹, também a imagem de Haman enforcado (...) a íntegra do Shema⁴⁰, e trechos de Kadisch⁴¹ dos

³³ Do hebraico, cantor.

³⁴ MOSCOVICH, 2006, p. 116.

³⁵ Uma matraca é um instrumento musical e sinalizador constituído geralmente de madeira com um pedaço de ferro curvilíneo que, quando sacudido, produz som. É usada para anunciar uma procissão.

³⁶ MOSCOVICH, 2006, p. 117.

³⁷ MOSCOVICH, 2006, p. 118.

³⁸ MOSCOVICH, 2006, p. 120.

³⁹ Termo hebraico para um pequeno pergaminho em que um livro da Bíblia é escrito.

⁴⁰ Parte inicial da Torá que traz a profissão de fé do judaísmo, parte das preces.

⁴¹ Nome dado à oração que um filho faz pela alma da mãe ou do pai falecido.

Órfãos”⁴². Convencido de que o livro possuía realmente um caráter extraordinário e depois de ficar dias inteiros sem sair de casa, deu-se conta de que ele era uma coisa obscena e corrompia a realidade. Achou nele a sua matraca em uma página, destacou-a. No lugar dela, brotaram muitas. Dobrou aquela página em quatro partes e guardou-a no lugar em que guardava a sua matraca. Assim, jogou o livro no lixo do vizinho.

Lyslei Nascimento, ao fazer a apresentação do Volume 1, nº 3 da Revista Digital de Estudos Judaicos, em 2008, fala acerca do estranho e do mágico como elementos sempre presentes no universo judaico. Cita ainda a Bíblia e sua incontável coleção de relatos, os mitos e as lendas que podem ser entendidos como um *corpus* do maravilhoso que vai da Torre de Babel ao gigante Golias, passando pela carruagem de fogo de Elias. Além deles, os milagres atribuídos à divindade a partir da ação dos vários profetas, fundando um imaginário rico que gera inúmeras interpretações.

Dessa forma, Cíntia Moscovich permeia seu texto com dois outros textos, aqueles referentes ao universo de tradição do judaísmo e ao universo borgeano. É, pois, a literatura, um espaço de criação em que se depositam universos já criados e que fazem parte da memória do escritor, que mobiliza os arquivos de sua memória.

É evidente que as raízes judaicas são uma importante referência na prosa de Moscovich, mas encontram seu lugar juntamente com outras fontes, aí está, no conto analisado, o escritor argentino Jorge Luis Borges. Com isso, a autora consegue fazer da construção narrativa não um lugar de embate, de confronto e ruptura, mas um espaço que resiste ao tempo, permeado pelo diálogo entre a autora contemporânea e o cânone.

Dentre os escritores que mais influenciam a produção de Cíntia Moscovich, percebemos a forte presença da escritora Clarice Lispector, com relações polifônicas e dialógicas, ora com motivos iguais em espaços diferentes, ora como uma pincelada roubada, transcrevendo trechos inteiros e ressignificando-os a partir de outra subjetividade.

Em entrevista à Revista Veja⁴³, Cíntia depõe:

Eu, digamos assim, ‘percebi’ a maneira de escrever literatura ao ler Clarice Lispector, e é dela, portanto, que tenho maior influência. Não digo que seja má, no sentido jocoso que Rushdie atribui à influência de Borges: é que nunca me preocupei em não escrever como Clarice. Acho que, mesmo sem essa angústia, a gente escreve um texto singular, próprio, original. Eu sabia que cedo ou tarde encontraria em mim a ‘voz interior’, o ‘estilo’, o jeito, a maneira, aquilo que era

⁴² MOSCOVICH, 2006, p. 123

⁴³ Depoimento dado ao colunista da Revista Veja, Sérgio Rodrigues e postada em 13/08/2010. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/todoprosa>>. Acesso em: 28/03/2012.

profundamente meu e que tão bem a Clarice espelhava. (Claro, se eu escrevesse como a Clarice, melhor ainda.) Agora: nós somos herdeiros de uma tradição, somos sucessores de quem veio antes de nós. Não temos como negar o que somos, quem lemos, ouvimos, assistimos. A ideia de originalidade absoluta é uma quimera. Há em nós quem veio antes de nós. Por que não?

Moscovich é sucessora não só de Lispector, mas de uma gama de grandes autores que mobiliza em suas narrativas. No entanto, cabe-nos pensar na sua influência maior, Clarice Lispector, que é ímpar em sua produção literária. Diversas pesquisas já foram realizadas em torno da sua criação, no entanto, sua leitura é inesgotável e a cada olhar uma nova compreensão, um novo traço, uma nova possibilidade. Ler Clarice não é algo simples, é preciso adentrar a obra da autora e vestir-se de seu universo, pois seu texto é permeado de temáticas, simbologias, imagens, significados. Benjamin Moser (2009, p. 17) observa que “a alma exposta em sua obra é a alma de uma mulher só, mas dentro dela encontramos toda a gama da experiência humana”.

Ao ler Cíntia Moscovich nos deparamos com uma alma feminina que é influenciada assumidamente pela precursora Clarice Lispector e precisa superá-la, agir sobre ela de modo a caminhar sozinha e inscrever sua narrativa além dela, para ser vista como uma escritora original, sem o estigma do poeta-pai.

Nesse percurso busca-se perceber a influência como um processo importante na constituição da obra de Cíntia Moscovich. Procuramos entender como a memória de leituras revive em Cíntia Moscovich e quais os diálogos e rupturas estabelecidas entre ela e Lispector concernente ao processo de escritura, às imagens, situações, símbolos e elementos ressignificados e/ou revisitados.

Escolhemos uma trajetória de análise que perpassa pelas seguintes temáticas: família, purificação alimentar e a presença do animal, uma vez que entendemos a ligação existente entre tais temáticas. É a família que perpetua as tradições, sendo elemento essencial para a memória; é na reunião e na celebração da família que o alimento consagra-se e, a partir dele, os rituais são instaurados na vivência judaica. Por fim, é a partir dos rituais que entendemos a importância do animal no texto da autora pesquisada, fazendo-nos refletir sobre algumas dualidades: o puro e o impuro, o ser humano e o ser não humano, o civilizado e chamado não civilizado. É o animal também que traz à discussão a barbárie que iguala todos os seres vivos, uma vez que a condição racional parece ficar apagada com os horrores das guerras. Quanto a isso, o filósofo Julio Cabrera, ao fazer uma análise sobre os filmes de Spielberg, discorre sobre o seu naturalismo e o cinema animal mencionando *A lista de Schindler*, “um filme que substitui os animais não humanos por animais humanos não menos exarcebados, por

espécimes não menos impetuosos e prejudiciais” (CABRERA, 2006, p. 121). No filme, é animalidade do homem é mostrada na pior das suas expressões. Nos textos a serem analisados, as expressões são múltiplas, ao lado das outras temáticas mencionadas.

2.1 Influência e tradição: dois arquivos cruzando os caminhos de Cíntia Moscovich.

“O telhado e o violinista”, primeiro conto da coletânea *Arquitetura do arco-íris*, de Cíntia Moscovich, passa a ser um marco importante não só para tal obra, mas para esta pesquisa. É a sua análise que abre a sequência de análises deste capítulo, para reafirmamos a presença de dois arquivos na memória da autora.

O conto em questão é uma miscelânea de arquivos, brincando dialógica e polifonicamente com discursos outros, imbricados em um texto com uma polifonia em mosaico, ou seja, vozes que atravessam o texto ora com referências diretas marcando o dialogismo, ora com sugestões de discursos, marcando a polifonia. Eis a nossa tarefa: espalhar pelo chão os cacos desse mosaico e juntá-lo novamente. Tal ato de destruição e reconstrução é importante para entendermos como a jovem autora, inserida em um espaço contemporâneo de muitas produções e tantos cânones, consegue e, se consegue, inscrever a própria narrativa, a fim de eternizar-se na opinião de críticos e leitores.

Nossa discussão gira em torno da família como elemento recorrente na narrativa de Moscovich. A autora apresenta o judaísmo como elemento que estrutura sua obra. Um dos pilares do judaísmo – a família judia – aparece desde os seus primeiros contos em *O reino das cebolas* (1996), primeira obra publicada por Moscovich. Com essa referência, evidencia-se o encontro entre gerações e as transformações que acabam acontecendo através do transcorrer do tempo e da mudança de espaço, a diáspora que também modifica os judeus através da adaptação, da oposição e dos choques culturais. Por isso, os conflitos entre as gerações passam a ser relacionados diretamente à necessidade de transformar-se e mudar também o conceito de ser judeu.

O primeiro conto da obra *Arquitetura do arco-íris* traz uma narradora personagem que rememora cenas marcantes de sua infância a partir de um fato que desencadeia a lembrança. A história apresenta uma família judia composta por avó, pai, mãe e filhos. A filha é protagonista e narradora da história que traz à cena uma vivência de preconceito, quando ela é chamada por uma colega e vizinha de “judia suja”. A partir dessa expressão cria-se a

oportunidade de retomar histórias de *pogroms*, holocausto, antissemitismo e de todas as agruras vivenciadas pelos judeus.

A narradora começa a testemunhar, através da sua memória, a memória daqueles que vivenciaram alguns horrores e precisam contar para que não se esqueça deles e para que tais horrores não se repitam. O conto é construído de forma fragmentada, sem marcações temporais precisas. Da cena inicial que confronta a antissemita Paula com a narradora, passamos a um novo acontecimento: compra-se uma galinha para prepará-la como alimento. No entanto, ao olhar para a galinha, a menina percebe a esperança em suas pupilas pretas e ela, por entender o conceito de família, decide que a galinha não vai morrer. E o tempo passa, a galinha põe um ovo e nasce dele um pinto, fato que desencadeia outro momento em que Paula, a colega e vizinha, invadindo a casa, aperta o pinto entre as mãos e o mata. O tempo transcorre mais uma vez e a menina narradora já é mãe de família; sua filha traz um pintinho para casa e é por isso que ela se lembra da sua infância e conta à filha como ele havia sido morto. Ao ser questionada acerca do motivo, a narradora se cala, decidindo não perpetuar o trauma do antissemitismo:

Por quê? quis saber a filha.
 Olhei meu marido, olhei minha filha: eles esperavam a resposta que ia salvar a família e a humanidade.
 – Sei lá – Quis ganhar tempo.
 E já ia falar algo sobre pogroms, holocaustos e pescoços quebrados, quando fui interrompida por um longo – tão longo – piar do pinto.
 O adorado estava resplandecente em sua sabedoria amarela (MOSCOVICH, 2004, p. 36).

“O telhado e o violinista” já traz em seu título a referência a outro texto, o filme “Um violinista no telhado” (*Fiddler on the roof*), dirigido por Norman Jewison, baseado na peça teatral de mesmo nome, adaptação de *Tévyé, o Leiteiro*, de Scholem Aleikhem, um clássico da literatura ídiche – no Brasil traduzido por Jacó Guinsburg. O filme conta a história de crença na vida de Tévyé, o leiteiro, um trabalho pobre que é impulsionado pela sua fé e orgulho a desafiar e enfrentar a opressão czarista da Rússia no início do século. Tévyé é o pai de cinco filhas e trabalha em um vilarejo judeu no país. Além de enfrentar problemas com a opressão contra os judeus, também se depara com a dificuldade de perpetuar sua tradição com o questionamento das filhas em relação aos rituais, regras e fé religiosa.

A obra de Aleikhem, segundo Berta Waldman, traz elementos importantes da memória do escritor:

O protagonista (Tévy) interage com o autor, repassando-lhe os acontecimentos que deveriam se transformar no relato, afinal presentificado pelo próprio protagonista; ele também interage com Deus, que, é claro, não lhe responde. A quem se dirige o cumprimento embutido no pseudônimo do autor? Certamente ao leitor, que ocupa um lugar parelho ao do autor, uma vez que lê o relato de Tévy ao mesmo tempo que o “escritor”, o qual deveria transformar em livro o livro que o leitor está lendo. Portanto, a situação do leitor é igual à de alguém que compartilha com o “escritor” a posição de ouvinte. Ou seja, poder-se-ia pensar numa literatura escrita que se apaga para tentar dar lugar à narrativa oral, com todas as suas marcas específicas (WALDMAN, 2011, p. 178).

Assim, na relação entre o conto de Cíntia, que remete ao título da peça e do filme e estes, remetem à obra de Scholem, entendemos a questão da memória e da identidade judaica à qual nos referimos no primeiro capítulo. Em Scholem (apud WALDMAN, 2011), assim como faz Cíntia, há uma necessidade de literatura não como uma imitação da realidade, mas como uma manifestação do real, com um trabalho de estilo e reunindo som e sentido, ultrapassando a ideia de simbologia apenas e buscando a metáfora. Metáforas não são simbologias, metáforas são imagens vivificadas que tomam sentidos sensíveis para a realidade que pode ser tão cruel a ponto de torna-se indizível.

Moscovich, em seu conto, também nos coloca na posição do ouvinte, estabelecendo uma linha muito tênue entre narradora e autora. A presença da narradora, através da personagem que conta sua trajetória como neta de imigrantes judeus e como alguém que cresce em meio à tradição, dialoga com a história de Cíntia Moscovich. Assim como o texto de Scholem, Cíntia constrói sua narrativa através na oralidade. No entanto, segundo Waldman (2011), a fala de Tévy é alimentada pelo riso, além de ser matizada com a melancolia e com um clima trágico, enquanto nas palavras da autora contemporânea, temos um lembrar não doloroso, algo suave que não agride, nem sufoca. Para Tévy,

o isolamento, o preconceito, a impotência, a falta de perspectivas, a assimilação, a tragédia, dão a tonalidade ao relato à medida que as mudanças são apresentadas ao protagonista por suas filhas. Elas representam o sistema de novos valores, enquanto o pai tenta se agarrar à tradição. Sonhador, Tévy projeta um mundo melhor, mas o que o sonho constrói a realidade demole. (WALDMAN, 2011, p. 179).

Em “O telhado e o violinista”, a fala da personagem narradora mostra uma forma nova de enfrentar a tradição. Ela vive a cultura judaica e suas tradições, mas não a perpetua ao negar alguns conhecimentos à filha no final da narrativa. O sistema de novos valores, a partir dessa terceira geração, mostra que é possível viver com a tradição através da memória do outro, no caso a avó. No entanto, a forma como a avó enfrenta o antissemitismo torna-se muito diferente da neta porque ela viveu a época de barbárie, o que também acontece ao filho

e pai da narradora, por saber o que sua mãe viveu e por ser fruto de um processo de frequente retomada do trauma pela oralidade das gerações anteriores.

A neta não tem a consciência de ser judia, em uma primeira instância, quando a adquire, promulga ações capazes de modificá-la para a geração futura a sua: a filha não precisa transgredir, portanto, também não precisa saber e entronizar o peso de ser judeu, apenas a leveza dessa consciência, sem a rigorosidade da tradição e nem o trauma do preconceito.

Moacir Amâncio afirma que na obra de Moscovich:

Todas as histórias incluídas são necessárias na dialética do universo criado pela ficcionista, que parte da temática judaica de uma família imigrante até a terceira geração: o encontro com o anti-semitismo potencializado pela perversidade infantil é a medida do mundo também num sentido alegórico, pelo seu conteúdo universal. O humor, o drama, a comoção se sintetizam na esplêndida figura da bobé, a avó, em defesa da neta agredida de fato e simbolicamente (AMÂNCIO, 2005).⁴⁴

De fato, a avó exerce papel fundamental para esse processo. O conto é dedicado às avós de Cíntia Moscovich, as judias imigrantes, além disso, há uma epígrafe importante de I. B. Singer: “Não há escolha: estamos presos ao livre-arbítrio”. Assim, título, dedicatória e epígrafe constituem-se avisos para o texto que virá e as decisões que serão tomadas pelas personagens. Por isso, a avó é quem mais sofre com a ofensa de Paula: “judia suja”. A *bobé* (vovó) é uma remanescente dos judeus vindos do *shtetl*⁴⁵, primeira geração de imigrantes, ela também fala ídiche, idioma que permeia a narrativa, usando expressões como “*oi, veis is mir*”, “*mishigine, mazel tov*” e palavras para denominar comidas: *beigales*, *guefilte fish*, *chrein*. A avó não é apenas aquela que detém a tradição familiar, é também a que carrega a dor e os traumas vivenciados por ela em sua terra de origem, por isso, o empenho em contar à neta histórias de cossacos e outros agressores:

Paula era, na voz da avó, uma louca – dito no antigo dialeto o insulto era muito maior. O mundo voltara a se organizar, as terríveis histórias que sempre escutei passaram a fazer sentido. (...) Pelos repetidos suspiros, soube que estava angustiada – tanto que começou reprisar aquela história de cossacos com sabres em seus cavalos. Melhor não ter contado a ela sobre a briga: reavivava na coitada uma dor grande. Não queria que ela sofresse. (...) Num suspiro que que interrompeu minhas ternuras, fui gêmea de minha avó: odiava tanto Paula quanto ela odiava os cossacos.⁴⁶

⁴⁴ Em crítica literária, Revista 18, “Amálgama de Descomedimentos”, disponível no site da autora.

⁴⁵ Chamavam-se *shtetl* as povoações ou bairros de cidades com uma população predominantemente judaica.

⁴⁶ MOSCOVICH, 2004, p. 18.

As marcas judaicas no dia a dia familiar se acirram e formam uma espécie de trincheira quando surge o ataque de fora, uma vez que a necessidade de manter a família e identificar-se com seus pares através do sofrimento garante a possibilidade de defender-se e proteger-se do preconceito e da violência.

A expressão “judia suja” torna-se ainda mais ofensiva quando retomamos a Shoá. Gagnebin, ao falar sobre as sementes do fascismo e do capitalismo que jazem na vontade de identificação, afirma que

o nazismo as faz amadurecer pela ideologia racista que cristaliza os medos latentes diante da dissolução do quadro tradicional de orientação e de identificação do sujeito. A definição das causas do mal, dos portadores do perigo, tem que ser simples (simplista) para ser eficiente. Assim, designam-se os judeus como os culpados, como a raça parasita e hedionda que suja a pureza do povo autêntico e deve, portanto, ser erradicada como uma epidemia ou piolhos, com gás Ziiklon B por fim (2003, p. 96).

Denominar o judeu de sujo, assim, é uma forma de retomar a barbárie do holocausto que pretendia uma limpeza étnica, a pureza da raça. A ofensa de Paula não é uma brincadeira de criança, mas a perpetuação de um ódio não justificado, de práticas de preconceito que geraram violência de dimensões não imaginadas pela narradora personagem. Ao antissemitismo agregam-se questões políticas e econômicas importantes, não compreendidas pela narradora personagem, mas claras para a sua família.

Tal compreensão é declarada no conto, pois observamos a reunião completa da família a partir da ofensa e a busca da consciência da narradora, já que ela parece adquirir o entendimento de ser judia apenas após a verbalização do preconceito em um espaço novo, ainda que longe temporalmente da Shoá, ainda que distante espacialmente de tantos espaços de agressão.

Além do antissemitismo e da memória do povo judeu, o conto que inaugura o livro *Arquitetura do arco-íris* também traz as tradições relacionadas à comida e à reunião em família. Por isso, celebra-se o *Yom Kippur*⁴⁷ e começam os preparativos do alimento. A galinha, alimento permitido para o judeu, segundo o Levítico, é cuidadosamente preparada, por isso o roteiro a ser seguido e conhecido pela narradora personagem, uma vez que a galinha vem para a casa muito antes da data do festejo. A narradora anuncia que “conhecia de

⁴⁷ *Yom Kippur* é o Dia da Expição, sobre o qual declara a Torá: "No décimo dia do sétimo mês afligirás tua alma e não trabalharás, pois neste dia, a expiação será feita para te purificar; perante D'us serás purificado de todos teus pecados." A refeição antes do jejum – na véspera de *Yom Kippur* existe um princípio religioso para comer a refeição festiva que termina antes do início do jejum ao pôr do sol. O jejum inicia imediatamente após esta refeição.

cor o roteiro a ser cumprido dali por diante”⁴⁸ e meticulosamente e com o seu olhar infantil vai descrevendo o que vê, não com os olhos de quem vive a tradição e a entende, mas com o questionamento, a indagação diante do ritual: “Para mim, o espetáculo era mais do que terrível, escavado num tosco pedaço de pau, a última refeição da condenada”⁴⁹.

Também a memória relacionada à fome aparece no texto de Cíntia, ao retomar a questão do alimento e da celebração do Yom Kippur. Ao descrever a mesa farta, ela afirma que “estávamos pacificados pela fartura, esperançosos pelo ano que se iniciava”⁵⁰. A fome e o alimento são temáticas recorrentes na literatura escrita por judeus e isso não é diferente em Cíntia Moscovich. Trataremos disso com mais clareza adiante.

O primeiro arquivo de que tratamos no conto é, pois, o arquivo relacionado aos componentes judaicos, o que já é permeado pelo arquivo de leituras de Cíntia Moscovich quando recorre ao personagem Tévy, em “Um violinista no telhado”. No entanto, a sua maior influência dentre os escritores que referencia, conforme já dissemos, é certamente Clarice Lispector. Já entendemos que a presença da galinha e do pinto retomam alguns contos de Lispector e precisamos passar a pensar nessa influência como forma indiscutível de uma obra atravessada por outro discurso.

Interessa-nos, pois, dizer também que Clarice exerce exatamente a influência também circunscrita nos dois arquivos a que nos reportamos em toda a pesquisa. Ambas as autoras são judias, apesar do silêncio de Clarice Lispector. A galinha, o ovo e o pinto citados em “O telhado e o violinista” retomam alguns textos de Lispector: “Uma galinha”, “Um história de tanto amor”, “O ovo e a galinha” e “Legião Estrangeira”. É a Berta Waldman, pesquisadora que busca na narrativa de Lispector os componentes judaicos, a quem recorreremos para entender o entrecruzamento dessas vozes:

A comparação entre as duas escritoras não se baseia apenas no apreço por galinhas, ovos e pintinhos, ou em elementos do enredo, mas numa posição às vezes comum no quadro da abrangência mais abstrata que inclui as duplas: autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, natureza e cultura, conhecimento das coisas e relações inter-subjetivas, referência e indagações presentes. Em ambas, a apreensão da realidade se faz a partir de um centro que é a consciência individual, e daí resultam características tais como o monólogo interior, a digressão, a fragmentação dos episódios. Ainda considerando a relação entre as escritoras, chamo a atenção para o fato de que Clarice Lispector não se apresentava como judia, não incluía temas judaicos em sua literatura, ao contrário de Moscovich (WALDMAN, 2009, p. 5).

⁴⁸ MOSCOVICH, 2004, p. 21.

⁴⁹ MOSCOVICH, 2004, p. 21.

⁵⁰ MOSCOVICH, 2004, p. 24.

Waldman afirma também a dificuldade em perceber traços judaicos em escritores judeus uma vez que ser judeu tem significações diferentes para cada um. Por isso, observa a dificuldade em chegar ao judaísmo na escrita de Clarice Lispector, já que ela não se declara judia. Mesmo assim, parece ser importante considerar, na leitura de sua obra o fato de Clarice ser imigrante, supondo que isso traga consequências na sua produção literária. Benjamin Moser, ao escrever a biografia de Clarice, faz o que poucos escritores fizeram sobre a autora, relaciona a sua obra ao seu judaísmo encalacrado, trazendo a faceta judia da escritora e demonstrando como este aspecto influenciou em suas obras. Moser ainda a relaciona a Kafka e a Spinoza. Sobre este último, através da análise do livro *Perto do coração selvagem* (1944), o biografista afirma que Clarice foi leitora de Spinoza, dizendo que com este compartilhava semelhança biográfica por ambos terem perdido a mãe na infância, vindo a perder o pai na juventude e abandonando o judaísmo com a morte do pai.

Berta Waldman (2011) aponta como elementos judaicos na prosa de Clarice as recorrentes citações bíblicas, a presença de personagens em constante diáspora, em deslocamentos espaciais ou dentro de si mesmos, além de “elementos correlatos da tradição judaica, como os temas e motivos sempre recorrentes que acionam sua obra, ou o seu trabalho de linguagem”. A pesquisadora ainda afirma que os animais aparecem em sua obra como ingredientes para estruturar o mundo, dividindo-se em duas categorias: aqueles com os quais há identificação da narradora/autora e aqueles que repelem qualquer identificação. A galinha aparece nos contos de Lispector e também no conto de Moscovich como uma categoria de identificação, pois pode ter nome, ter família, pode ser mãe.

Moser (2009) afirma que Clarice escreve muito sobre pessoas com traços animais, mas que é no conto “Uma galinha” que ela inaugura a presença de um animal com traços humanos, dizendo até que tal conto traz diversos elementos da vida da própria Clarice, como: “a sensação de aprisionamento e o anseio pela fuga; a existência sem pai nem mãe; o esforço prodigioso seguido por um longo período de silêncio”. Assim, o biografista afirma a existência de uma Clarice silenciada pela sua história, buscando metáforas para contar sua sina:

A referência ao “velho susto da espécie” sugere o ancestral medo judaico de perseguição e a frase “resquícius da grande fuga”, combinada com o espetáculo de uma fêmea impotente, grávida e incapaz de voo que corre para salvar sua vida, remete à desesperada fuga da Europa empreendida por sua mãe. (2009. p. 297)

No entanto, nem a mãe de Clarice – que morre de sífilis – nem a galinha retratada no conto fogem de sua sina, pois “Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos.”

(LISPECTOR, 2009, p. 33). Em Cíntia, há um desvio em relação à sua precursora, pois a autora decide deixar a galinha viver, legando o destino de horror ao pinto, que ainda não tem consciência de sua existência. A metáfora aqui perpassa a dimensão da memória, como se só tivesse possibilidade de sobreviver aquele que tem capacidade de trazer à consciência aquilo que foi vivido pelo seu povo. A narradora personagem de “O telhado e o violinista” adquire a consciência quando é vítima do antissemitismo e herda o horror e o ódio dos seus antepassados, mas, ao crescer, nega perpetuar tal herança, quando não conta à filha o motivo da morte do pinto.

Outro ponto importante ao comparar os contos diz respeito ao motivo de não matar a galinha. Em ambas as autoras, a galinha é poupada porque há a consciência do conceito de família. Em Lispector:

Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro. Mas logo depois, nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada. Sentou-se sobre o ovo e assim ficou, respirando, abotoando e desabotoando os olhos (LISPECTOR, 2009, p. 31).

E, em Moscovich:

Foi aí que aconteceu: a galinha me olhou. Um olhar de esperança, como se eu tivesse algum poder messiânico. E as pupilas pretas da galinha, com um espanto de cera preso nas pálpebras amedrontadas, pediam qualquer gesto redentor de uma criança que eu era. Amor de salvação era coisa de adultos. Mas houve um momento em que a bondade me ultrapassou, porque um dia eu seria mãe, e porque era filha e neta e irmã e sobrinha⁵¹.

A imagem de família, no conto de Cíntia Moscovich, fica ainda mais evidente quando a galinha põe seu ovo: “O rosto da vó iluminou-se. (...) A mãe, que adorava bebês, esterneceu-se: – Que amor!”⁵². E a maternidade transformava a galinha não mais em um ser que serviria de alimento, mas em um ser único, capaz de gerar vida e, tornar-se sagrado por conservar uma família. “– Uma gravidez, ainda que do lado de fora não deixa de ser uma gravidez. (...) E troque os jornais da área, ninguém quer ser mãe no meio da cocozada”⁵³.

O olhar de Clarice Lispector para as galinhas presentes em suas histórias são variados e merecem destaque. Em “Uma galinha”, o animal, ao fugir pelo telhado, é visualizado pela autora como em seu isolamento: “Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava,

⁵¹ MOSCOVICH, 2004, p. 23.

⁵² MOSCOVICH, 2004, p. 23.

⁵³ MOSCOVICH, 2004, p. 26.

muda, concentrada” (LISPECTOR, 2009, p. 31). É o ato de pôr o ovo que salva a galinha da morte, pois “nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada.” (2009, p.2009, p.1). Tanto em Cíntia como em Clarice, a maternidade é vista como sagração em meio a qualquer situação, a mãe é poupada indiferente de sua espécie. Para o judeu, o ato de matar o animal responde a um ritual, além disso, há uma importância dada ao ato de nomear no conto de Moscovich, pois no momento em que a menina decide que a galinha não vai morrer, chama-lhe Hortênsia.

Em Clarice Lispector, o ato de dar nome de gente ao animal aparece em “Uma história de tanto amor”, com as galinhas Pedrina e Petronilha, amadas pela menina de uma forma tão intensa que não compreensível. O ato de nomear parece uma forma maternal de transformar o animal não humano em gente, de torná-lo igual diante dos olhos de todos.

Não só Cíntia Moscovich, entre os contemporâneos, retoma elementos da produção de Clarice. No conto “As frangas”, de Caio Fernando Abreu, recebemos o convite para contar sobre galinhas, animal que é, na maioria das vezes, desprezado e desconsiderado, porque seu destino é virar canja, ser frita, assada ou, na melhor das hipóteses, pôr ovos. Assim, ao tematizar esse animal, a literatura chama-nos à simplicidade esquecida, ao instinto de proteção gerada pela maternidade e concebida pela ideia de chocar, de gerar vida com o cuidado, o calor e a difícil tarefa dos ovíparos, de gerar fora do corpo, sem poder levar seu filho a qualquer lugar, sem poder ausentar-se do ninho, privando-se das outras necessidades. O desprezo natural pela galinha é aniquilado, dessa forma, pela expressão da importância da família e da maternidade.

Em “O ovo e a galinha”, a discussão é filosófica e retoma os dois elementos, não menos importantes nesse conto, mas que não estão diretamente relacionados a nossa discussão. Já em “A legião estrangeira”, uma Clarice adulta depara-se com uma menina chamada Ofélia, a vizinha que fazia visitas habituais. A narradora compra um pinto para os filhos, quando Ofélia chegou para a visita habitual, ouviu o piar do pinto, pediu para vê-lo e pegá-lo. Nesse instante, perdeu a pose de adulta e se tornou uma criança brincando com o pintinho. Depois o deixa na cozinha, despede-se e volta para a casa dela. Seguindo uma intuição, a narradora, logo após a saída da menina, vai até a cozinha e encontra o pinto morto.

Em Cíntia Moscovich, no conto referido, Ofélia reaparece na figura de Paula. Agora, no entanto, com um novo significado, não mais retomando a imagem de criança que quer brincar, mas como se fosse a representação do adulto que agride, uma antissemita. Enquanto Ofélia deixa de ter atitudes de adulta ao deparar-se com o pinto, Paula passa a ser adulta por

praticar a maldade e o preconceito. Além disso, há uma diferença fundamental: enquanto Paula mata o pinto por maldade, a ação de Ofélia é justificada pelo excesso de amor:

A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada (LISPECTOR, 1998, p. 79-80).

O pinto, em ambas as autoras, representa a fraqueza do animal. Não há nele a grandeza da maternidade, nem a força da forma adulta, mas a fragilidade do filho recém-nascido, sem consciência do que é, aprendendo a ser no outro e precisando de proteção. Parece a representação do judeu na relação com os *pogroms*, com os nazistas, com o antissemita, assim como parece haver a necessidade de reação através da reunião da família como elemento que concretiza a imagem do judeu cultural.

É a família, nesse processo, que desencadeia a história e os conflitos nela relatados, pois a relação fica impossibilitada entre Paula e a narradora a partir do judaísmo e da ação antissemita. É a família, também, o esteio do judaísmo, uma vez que ele acontece, principalmente, pelos laços familiares e, poucas vezes, pela conversão.

Cíntia Moscovich inaugura o seu livro de contos com um mosaico de memórias. Nessa parte da pesquisa, optamos por não analisar o aspecto da influência a partir de Bloom e os princípios revisionários, mas apenas constatar a presença dos arquivos remexidos pela autora como análise inicial. “O telhado e o violinista” é nossa descoberta, a chave que abre a porta para novas descobertas, pois retrata a família em uma possibilidade de perpetuar a tradição ou modificá-la, apresentando-a em torno de uma tradição alimentar e revivendo parte do bestiário de Lispector com a galinha e o pinto. Procuramos desconstruir esse mosaico e apresentar as intertextualidades, polifonias e diálogos estabelecidos para, nas seções seguintes, reconstruirmos a partir de outros contos, a tessitura literária de Moscovich através da comida e da presença do animal, dois temas recorrentes nas obras das autoras que comparamos.

2.2 Pensar e escrever a comida: entre Cíntia, Clarice e os sabores de suas escrituras.

A voz de Cíntia parece soar no espaço assim como um eco, um novo dizer, mas que repete o passado. No entanto, essa voz parece tornar-se ainda mais forte quando percebemos a constituição da expressão judaica na narrativa de Moscovich. Assim, mais um ponto que a

liga a Lispector, pois são vozes de autoras judias as quais são atravessadas pela identidade judaica e brasileira. Ao mesmo tempo, o fato de serem judias cria um diálogo entre ambas, em especial, no que diz respeito ao universo da comida, do puro e do impuro na alimentação do judeu, eleito como foco da análise nesta seção. É certo que na obra de Clarice tal identidade acontece de forma menos recorrente, apesar de ser judia. No entanto, entre os judeus escritores no Brasil, Clarice tem seu espaço marcado. Quanto a sua narrativa, Berta Waldman afirma,

É difícil chegar ao judaísmo na escrita de Clarice Lispector porque ela não se declara judia, mas, apesar disso, interessa introduzir ao repertório de leituras de sua obra um ingrediente a mais: a consideração de seu lado imigrante e a suposição de que esse fato traga consequências no nível da linguagem.

O judaísmo, em Lispector, pode ser identificado tanto nos movimentos circulares de sua linguagem, quanto na maneira estratégica como se inscreve o silêncio em sua obra, e ainda, na presença constante da referência bíblica, propiciadora de um viés que permite verificar os desdobramentos de uma discussão concernente à lei. (WALDMAN, 2011, p. 5)

Não parece ser o mesmo que acontece com Cíntia Moscovich, uma vez que carrega em suas narrativas a voz judaica declaradamente. Já em Clarice, como apresentamos anteriormente, a forma de marcar a sua expressão judaica se dá pelo silêncio e pela negação de uma literatura como sendo desta ordem. O silêncio, na obra de Lispector, segundo Waldman, é vazio e sem promessa, pois se desenvolve a partir de uma ausência, ao valorizar o espaço em branco, o que não é dito, a pausa, sem nomear o inominável, sem determinar o indeterminável, “ela escreve uma ausência, alude ao que se evola” (WALDMAN, 2003, p. 13).

Ler Clarice entendendo-a como uma brasileira judia, vinda de terra estrangeira e como descendente de vítimas de barbárie, um limiar entre a primeira e a segunda geração de judeus, já que veio para o Brasil com dois meses de idade, é desafiador. Cíntia Moscovich, também judia, é neta de imigrantes, de terceira geração. Para ambas, ser brasileira não existe em oposição a ser judia.

Se assim se constituem, já que uma assume o seu judaísmo e a outra silencia, apesar de também ter uma educação judaica, será possível que no texto em que há o silenciamento, a voz judaica não apareça através de um costume tão primordial que é o relacionado à comida? Será que o par mesa/altar, presente no judaísmo, acaba sendo apagado na literatura de Lispector, mesmo que esta tenha convivido com seus familiares judeus? É isso que buscamos entender na próxima parte desta pesquisa.

A pureza alimentar passa a ser um dos elementos constitutivos da epifania de Clarice. A relação do texto de Clarice com a comida aparece como uma interpretação humana, como se os passos que antecedem a alimentação das personagens aparecessem como um ritual. Em *A paixão segundo G.H.* a personagem, ao deparar-se com a barata no quarto da empregada, desencadeia uma longa e difícil avaliação de identidade. Segundo Benedito Nunes, “*A paixão segundo GH* é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal” (1995, p. 58). Tal acontecimento tormentoso gera o ato de comer a barata e alimentar-se dela. Comer é, literalmente, colocar a massa branca da barata, mas que simbolicamente significa apropriar-se de sua animalidade, experienciando aquilo que não pode ser submetido à lei. Assim, se pensarmos Lispector como judia, pensemos na transgressão gerada pela ação de sua personagem a partir dos conceitos judaicos. Mary Douglas, em *Pureza e Perigo*, traz como ideia central de sua obra a singularidade das leis dietéticas judaicas que é radical em abominar criaturas anômalas, tanto aquelas que vivem em duas esferas – na terra e na água, como as que têm características de uma outra esfera, ou as que possuem traços distintivos. Para Douglas (1991), a separação entre puro e impuro existe para manter a integridade não só do alimento, mas da pessoa que o consome. Ser íntegro é ser uno, por isso a integridade revela-se através da distinção, daquilo que pode ou não ser consumido pelo povo escolhido.

G.H. afirma que “fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (2009, p. 46). Na cultura judaica, o proibido, o considerado impuro é condicionado a leis previstas no Levítico. Aquilo que é permitido é chamado de *Kasher*. Para Topel,

Kasher significa apto, idôneo, e constitui o termo utilizado para designar não só as comidas devidamente preparadas para o consumo dos judeus pios, mas também objetos e pessoas. Assim, na tradição judaica se diz que os rolos da *Torá* ou os filactérios são *kasher* quando obedecem todos os requisitos prescritos pela *Halachá*, e as testemunhas de uma arbitragem judicial, conhecida como *din torá*, são *kasher* se se demonstra a sua honestidade e o fato de serem judeus observantes (TOPEL, 2003, p. 204).

Referente à comida, percebemos como uma de suas características distintivas, a sua capacidade simbólica de representar vivências grupais. Dessa forma, a comida acaba por transformar-se em uma construção cultural, por isso, os rituais relacionados à comida não dizem respeito apenas ao povo judeu, mas a qualquer grupo cultural que tenha comidas étnicas. G.H. não só nega a questão da pureza relacionada à comida, como também em Clarice as leis do Levítico não são consideradas, sem haver referências a elas em seu texto. No entanto, ela atesta a proibição e, mesmo assim, comete o ato de tocar no imundo.

A normatização dos animais puros e impuros e aquilo que é dado como o possível aparecem em Levítico. Conforme Mary Douglas,

O Levítico retoma este esquema e atribui a cada elemento os animais adequados. Ao firmamento, as aves voadoras com duas pernas. À água, os peixes escamosos que nadam com barbatanas. A terra, os animais de quatro patas e que saltam ou caminham. Qualquer grupo de criaturas que não obedeça ao modo de locomoção que lhe é atribuído no seu elemento é contrário à santidade. O indivíduo que entre em contacto com um destes animais, fica desautorizado a entrar no Templo. Assim, tudo o que vive na água sem barbatanas nem escamas é impuro (XI, 10-12). O texto não menciona os caracteres predatórios e necrófagos. Os únicos critérios de pureza num peixe são as escamas e a sua propulsão por meio de barbatanas (1991, p. 44-45).

A fim de buscarmos outra referência à comida em Lispector, recorreremos ao conto “Miopia Progressiva”, de *Felicidade Clandestina*, em que o ato de preparar o alimento e comer exerce um ritual relacionado ao amor:

Na hora do almoço, a comida foi puro amor errado e estável: sob os olhos ternos da prima, ele se adaptou com curiosidade ao gosto estranho daquela comida, talvez marca de azeite diferente, adaptou-se ao amor de uma mulher, amor novo que não parecia com o amor dos outros adultos: era um amor pedindo realização, pois faltava à prima a gravidez, que já é em si um amor materno realizado (2009, p. 23).

A comida, preparada com amor, com zelo, em um ritual de purificação, é também alvo do conto de Cíntia Moscovich “Tradição, tradição”, da obra *O reino das cebolas*. A narrativa acontece em primeira pessoa e revela um ambiente acolhedor, com membros de uma família ao redor de uma mesa farta após o Dia de Jejum em que a família passou na sinagoga. Moscovich tematiza a comida em outro conto denominado “A fome e a vontade de comer”, do livro *Anotações durante o incêndio*. É um marcador judaico na obra de Cíntia Moscovich que trabalha de forma recorrente também com o ambiente doméstico, de reunião de família e de comemorações. No entanto, o tratamento dado à herança é diferenciado, uma vez que a personagem central, através da negação à comida, escolhe a traição ao invés da tradição.

Além dos contos também o romance *Por que sou gorda, mamãe?*, publicado em 2006, e em outros dos seus contos, a comida aparece, não como fator principal, mas presente nas reuniões de família ou de amigos e exercendo um importante papel para perpetuar a tradição, ora pela possibilidade de reunir as pessoas ao redor da mesa, ora pelas receitas de comidas típicas judaicas que passam às gerações futuras. A essa ideia reportamos “Feliz Aniversário”, de Clarice Lispector, em que se comemora o aniversário de oitenta anos de Dona Anita, em que todos se reúnem ao redor de uma mesa farta.

Além disso, a comida também carrega a implicação do universo feminino. São as mulheres que cozinham e são detentoras desse saber. Por isso é que a Ana, personagem do conto “A fome e a vontade de comer” já começa por quebrar alguns tabus, pois ela não cozinha e pior, mal come. O título faz referência ao ditado popular, mas também nos leva a pensar nos períodos de fome vividos pelos judeus em tempos de diáspora, desde a busca de Abraão pela Terra Prometida e a travessia do deserto.

Tal fato lembra-nos da história de Clarice como uma judia em diáspora e tendo sua família vivendo uma série de atos violentos tão bem retratados por Moser no livro em que apresenta-nos a biografia da escritora. Ao narrar a história da fuga dos Lispector da violência dos *pogroms*, o autor não busca simplesmente expor o fato, mas contextualiza Clarice num cenário que superficialmente não pode ser imaginado através da leitura de suas obras, de suas correspondências e de suas entrevistas. Reconta uma história de sofrimento que por conta dos horrores do holocausto ficou perdida. Por isso, também traz uma infância de privações, de fome e humilhação, as mesmas privações protagonizadas por Macabéa, em *A hora da estrela*.

Moser também fala da questão da identificação com os excluídos em Lispector, afirmando que ela “não estava imune aos problemas de seu país, embora tivesse dificuldade para transmitir essa solidariedade em sua obra” (MOSER, 2009, p. 403). Para deixar isso claro, Moser traz uma referência do livro *A legião estrangeira*, em que Clarice explica seu engajamento social:

O problema de justiça é em mim um sentimento tão óbvio e tão básico que não consigo me surpreender com ele – e, sem me surpreender, não consigo escrever. E também porque para mim escrever é procurar. O sentimento de justiça nunca foi procura em mim, nunca chegou a ser descoberta, o que me espanta é que ele não seja igualmente óbvio em todos (LISPECTOR apud MOSER, 2009, p. 404).

O problema da justiça não procurado e não descoberto pode ser um problema vivido e esquecido, assim como a necessidade de silêncio de seu judaísmo e das dores passadas pela família de Clarice. Por isso é que, em oposição à fartura proporcionada pela família judia em tempos de “vacas gordas”, precisamos entender a fome que pode ser a grande desencadeadora dessa temática. A literatura, como a denunciadora da realidade que nos cerca, sempre buscou tematizar a fome, desde as histórias orais.

Robert Darnton, com a obra *O grande massacre de gatos* (2011), realiza uma leitura social e antropológica das classes populares dos séculos XVI e XVII, suas mentalidades, tradições, medos e anseios por meio de contos populares e acontecimentos importantes da época. A fome vivida pelos camponeses parisienses gerava muitas histórias que retratavam tal

temática, como os contos populares. Darnton recupera a história da França mostrando uma dura realidade:

Sempre que a população aumentava, a propriedade de terra se fragmentava e estabelecia-se o empobrecimento. (...) O limite mais duro e eficaz era imposto pela morte, a sua própria e a de seus bebês, durante o parto ou a infância. Os filhos natimortos, chamados *chrissons*, eram algumas vezes enterrados informalmente, em túmulos coletivos anônimos. (...) As crianças trabalhavam junto com os pais quase que imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência (DARNTON, 2011, p. 44 e 45).

Assim, a fome seria o motivo para a necessidade da comunicação e, por isso, Darnton enfatiza a necessidade de reler *Mamãe Ganso*, de Charles Perrault, histórias que retomam a pobreza dos camponeses, a busca pela saída da miséria através da literatura, que, ao mesmo tempo em que diverte, dramatiza a luta pelos recursos escassos, que opunha aos pobres e ricos, como em *O pequeno polegar*, que traz como personagens o lenhador, sua mulher e seus sete filhos, enorme fardo para a sua pobreza: “Chegou um ano muito difícil e a fome era tão grande que essa pobre gente decidiu livrar-se dos seus filhos” (PERRAULT apud DARNTON, 2011, p. 48).

Assim, “comer ou não comer, eis a questão com que os camponeses se defrontavam em seu folclore, bem como em seu cotidiano” (DARNTON, 2011, p. 50). Por isso, a literatura, desde muito tempo, se une à fome e de forma contraditória, também se separa dela, já que normalmente, aquele que está de barriga vazia, se cala, sendo a fome uma espécie de limite da palavra, aproximando-se do silêncio.

Na pintura, a fome também é expressa em diversas obras de arte. Uma delas é “Os comedores de batatas”, de Vincent Van Gogh, em que vemos as cores escuras e pouca luminosidade retratando camponeses com mãos grosseiras e fortes, uma imagem da miséria, das dificuldades de trabalho e de sobrevivência. Há, em sua obra, uma intensidade dramática, de humildade e de impossibilidade de prover outra comida a não ser aquela que é produto de seu cansaço. No Brasil, a fome foi fortemente retratada por Portinari ao trazer às suas telas o nordestino e a problemática da seca em “Os retirantes”, assim como em “Criança morta”, ambas as imagens impregnadas pela falta de esperança. As imagens sombrias, a ausência de cores quentes e de incidência de luz, os tons brancos e acinzentados contribuem para a dor causada pela ausência do alimento, marcado por um espaço árido, grotesco, a ponto de corroer não apenas a natureza, mas também o homem.

Clarice Lispector dá solidez à fome com a criação de Macabéa, com sua fome irremediável e, pior do que isso, sem a fome de mundo, porque não sabe ser no mundo, por

isso, não tem fome de nada. A fuga da miséria vivida por Macabéa, que nem sequer tem consciência da sua fome, porque ela não é física, é uma fome de vida, a qual ela não entende a existência. Em outras palavras, Macabéa, ainda que “vagamente”, deseja, a fome não se reduz à necessidade: “Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico do seio e os braços vazios sem abraço” (LISPECTOR, 1998, p. 28).

A personagem Ana, do conto de Moscovich, também não entende a fome, porque nunca a teve, por isso a ignorância em relação à importância dada à comida pelos seus antepassados judeus. Ana, inapetente desde criança, cresce magra e pálida, recusando os deliciosos pratos oferecidos pela mãe e também ignorando a sua insistência para que ela comesse: “No almoço, entretanto, só a cara de nojo da filha. Um desgosto, ainda mais que comida era coisa sagrada. E cara: o dinheiro da família era sempre bem escasso devido aos mínguaos vencimentos do pai”⁵⁴. Há, nesse trecho, a imagem do sagrado ligada à comida, mas entende-se também uma preocupação da família judia: a sobrevivência. É através da simbologia daquilo que é levado à boca, mesmo sem o processo de preparo a partir das leis do judaísmo que Clarice visualiza a eternidade na imagem da menina que masca o chicle, uma espécie de bala ou bombom que ela desconhecia, mas que vinha com a promessa de não acabar nunca.

A questão da sobrevivência do judeu em tempos de Holocausto é claramente abordada no filme *O Pianista*, do diretor Roman Polanski. A história narra a trajetória do pianista judeu Wladyslaw Szpilman durante a segunda guerra e o contexto de perseguição aos judeus, na Polónia que institui a miséria como componente fundamental da vida dos judeus. Eis um exemplo que remete ao entendimento da consagração da comida pela família judia.

Ainda no conto de Moscovich, sua personagem, depois de negar o ato de comer, uma noite, sonhou que preparava feijões.

Picava cebolas, esmagava os alhos com a faca, cortava os pedaços de toucinho, as mãos luzindo de gordura, a manta branca envolvendo a fina camada de carne, doando-se em sua exuberância de coisa adiposa. (...) Depois, obedecendo a alguma ordem subterrânea, na qual a vida também era excessiva, punha-se a comer, prato fundo e colher, como uma desesperada”⁵⁵.

Sonho após sonho, Ana começa a engordar, com a aprovação da mãe que ao saber dos sonhos não estranha o elemento fantástico presente na situação, considera como uma bênção:

⁵⁴ MOSCOVICH, 2006, p. 91

⁵⁵ MOSCOVICH, 2006, p. 93

“A mãe suspirou: como ela estava engordando, não era doença, nada com que se preocupar, uma bênção, a gordura. Se ela não comia quando era pequena, que ao menos comesse agora, mesmo que em sonhos”⁵⁶.

Ao procurar um rabino, depois de considerar tudo uma abominação pela presença dos paios, toucinhos e linguças nas receitas, este tem a paciência de lhe contar a história bíblica de José, que tinha a sabedoria para interpretar os sonhos das pessoas. Por isso, José interpreta o sonho do Faraó sobre vacas gordas e vacas magras que significariam sete anos de prosperidade para o Egito e sete anos de miséria após. Apesar das vacas aparecerem nos sonhos de Ana somente através das bistecas, ao contar para a família, a mãe vislumbra a solução para as dificuldades financeiras da casa: “Vacas gordas. E ergueu as mãos para o alto, exclamando-se, dramaticamente, em iídiche”⁵⁷. Assim, abre-se um novo restaurante no Bairro Bom Fim e a família ganha muito dinheiro, sempre economizando, com medo das vacas magras.

No conto, a comida também reverencia a antítese entre escassez e abundância no que concerne ao dinheiro e à comida. A ideia de que o dinheiro traz comida é dada de forma inversa: é a comida que traz dinheiro. É o conhecimento e a pureza do judeu, assim como o cuidado e o saber no preparo da comida que transforma as finanças da casa, Ana utiliza suas receitas sonhadas para trazer o tempo das ditas vacas gordas. Nesse caso, parece que temos a providência divina, e a confiança nessa providência pela mãe e pelo rabino, representantes da tradição no conto, acabam por transformar a situação da casa e convencer até Ana, que desde o início da narrativa institui-se como uma transgressora.

Ana mostra-se distante da família no que concerne ao espaço, mas acaba estreitando relações com o que ancestralmente carrega consigo, mesmo que de forma inconsciente, dado através do sonho. Dessa forma, busca-se a explicação para o elemento fantástico na narrativa. Ana engorda e também apresenta indigestão ao acordar, pois no sonho, a presença da carne de porco aparece como algo demoníaco, pecaminoso e a consciência do pecado, da impureza religiosa, lhe gera os enjoos, a azia, os gases e o aumento de peso. E como se ela não pudesse, nem pela escolha, seguir um rumo totalmente diferente daquilo que herdou.

Percebendo a importância da comida nas escrituras das autoras em questão e diante da série de elementos que dialogam em seus textos, passamos a entender como Cíntia Moscovich é capaz de agir sobre, superar Clarice em um universo judeu e literário em que o tradicional é representado por duas instâncias – o cultural e o canônico.

⁵⁶ MOSCOVICH, 2006, p. 95.

⁵⁷ MOSCOVICH, 2006, p. 99.

Assim, propomos-nos a analisar o conto “Fantasia-improvisado”, que começa com a imagem de um sábado em que a narradora personagem é convidada para um jantar: “Dessa maneira, o jantar de obrigação, dali a pouco, enfadava-me antecipadamente. Sabia que nós, os convidados, esperaríamos a hora da comida bebendo com ressentimento, beliscando castanhas sem a unção da fome, dizendo que não é aqui que eu quero estar agora, não agora, quando é noite de sábado, véspera de um dia duro como o domingo”⁵⁸. A mesma situação já havia sido apresentada por Clarice, através do conto “A repartição dos pães”, que inicia da seguinte forma: “Era sábado e estávamos convidados para o almoço de obrigação. Mas cada um de nós gostava do sábado para gastá-lo. (...) À espera do almoço, bebíamos sem prazer, à saúde do ressentimento, amanhã seria domingo”⁵⁹.

O início de ambas as narrativas retratam a escritora gaúcha a pastichar, apropriando-se do texto de Clarice como a sorver-lhe o mel. Nos trechos que trouxemos, parece-nos ainda que não há uma leitura distorcida e que Cíntia copia Clarice, retomando o mesmo contexto, mudando apenas o tempo físico da narrativa. Ambas as autoras negam a reunião de pessoas através da comida, como se estivessem traindo sua cultura judaica de reunir-se e realizar rituais. Aí também o sábado é significativo como dia importante para os judeus, pois a semana significa o tempo de preparação para o sábado, período para repouso espiritual. Serve também para recordar que a necessidade de ganhar a vida não deve cegá-los diante da necessidade de viver. Além disso, é também um dia da família: os filhos crescidos e casados reúnem-se ao círculo de sua família, avós, pais e filhos partilham do sentimento de unidade.

A leitura distorcida apontada por Bloom apenas irá começar a acontecer quando a autora gaúcha introduz na narrativa outra personagem que, apesar de relacionar-se ao cego do conto “Amor”, apresenta outras características e configura-se a partir de outras atitudes e ações.

Assim é que o cego em Moscovich nos causa estranhamento apesar de trazer à lembrança o mesmo cego que desestabiliza a tranquilidade da personagem Ana, no texto clariceano. Em “Fantasia-Improvisado”, o cego “Tinha a mão cheia de castanhas: colocando-as na boca uma a uma, mastigava com método paciente sem desviar jamais a atenção do ponto vago”⁶⁰. Em Clarice, o cego masca chiclés, retomando a noção de eternidade procurada pela autora em “Medo da eternidade”. Inicialmente, nota-se o *clinamem*, mas logo a *tessera* vai sendo afirmada pela ideia de completude. Os chiclés são abandonados e no lugar dele um

⁵⁸ MOSCOVICH, 2004, p. 55.

⁵⁹ LISPECTOR, 2009, p. 88.

⁶⁰ MOSCOVICH, 2004, p. 56.

alimento que é engolido após um ruminar incessante, uma a uma, num efêmero gesto de alimentação do corpo com o produto da terra, purificado por estar longe dela e ser colhido com cuidado. Nisso, não só a completude, mas a antítese.

Sobrepujar Clarice é uma ação desejada por Cíntia, que quer ser reconhecida como uma escritora única, como uma poeta forte. Ela se refere à autora e busca em suas palavras, temas, símbolos e escritura de forma voluntária e, ao mesmo tempo, inconsciente. Assim, no mastigar de castanhas do cego e no olhar dele à narradora, ocorre a cortesia piedosa que é quebrada conscienciosamente por ela quando se percebe, pateticamente, gritando ao seu ouvido. E ela percebe que não há necessidade de piedade, mas de admiração: “(...) e eu me abismava de ver um cego mastigando castanhas apoiando-se em sua própria penumbra muda e perfeita”⁶¹. Em “Amor”, Ana afunda-se em sua piedade: de si, do cego, do mundo: “O mal estava feito, por quê? Teria esquecido que havia cegos? A piedade a sufocava”⁶².

No conto de Cintia Moscovich é a dona da casa que salva a personagem batendo palmas, em uma espécie de início do ritual relacionado à ingestão do alimento. Assim, segue-se um belo descrever de cores, aromas, sabores expostos sobre a mesa com a delicadeza, generosidade e alegria da dona da casa.

A branca toalha de linho fora coberta com abundância, um escândalo de cores. Frutas, arrançadas no centro da mesa, eram muitas: havia desde maçãs que pareciam prestes a rebentar de tão vermelhas a mangas de pele lisa e rósea. A melancia tinha a faceirice dos caroços negros resistindo à carne aquosa. Dois pernis descansavam em suas bandejas, flanqueadas por tranças de fios de ovos em arreganhos de amarelo. O arroz cintilava como passas, as nozes eram duras e oleosas. Também havia o alvoroço das batatas de mistura a ameixas e damascos; as alfaces, crespas, possuíam um verde líquido, e os talos de aipo alteavam-se de uma copa com gelo⁶³.

Exceto pelos pernis, que carregam a imagem da carne de animal impuro, os outros alimentos pertencem aos vegetais puros, retirados da terra, comidos conforme nascidos, sem serem híbridos. A presença do pernil, pelo modo como é apresentado, sugere ser a carne de porco, que configura o proibido. É a traição de Moscovich ao escrever o universo da comida com uma transgressão ao Levítico. A determinação do porco como animal interdito está dada nos versículos do Levítico e do Deuteronômio (Deut XIV).

Não comerás coisa alguma abominável. 4 Eis os animais que comereis: o boi, o cordeiro, a cabra, a gazela, 5 a corça, o gamo, o antílope, o búfalo e a cabra montês.

⁶¹ MOSCOVICH, 2002, p. 57.

⁶² LISPECTOR, 2007, p. 22.

⁶³ MOSCOVICH, 2004, p. 58.

Comereis de todos os animais que têm a unha e o pé fendidos, e que ruminam. 7 Mas não comereis daqueles que somente ruminam ou somente tenham a unha e o pé fendido, tais como o camelo, a lebre, o coelho, que ruminam mas não têm a unha fendida: tê-los-eis por impuros. 8 Igualmente o porco, que tem a unha fendida mas não rumina: tê-lo-eis por impuro. Não comereis de suas carnes, nem tocareis nos seus cadáveres (apud DOUGLAS, 1991, p. 35).

Aqui, mesmo sendo Clarice aquela que silencia sobre o mundo judaico, é Moscovich quem trai, ao falar aquilo que seria impronunciável. A escritora gaúcha herda traindo, pois escolhe trair, uma vez que é de uma geração de judeus que não mais se preocupa com as tradições religiosas sionistas. É uma judia cultural e, por isso, opta pelo destino de sua vida e de seu texto. Conforme Douglas (1991, p. 129),

punições, pressões morais, interdições de tocar, de comer, um quadro ritual rígido, tudo isto contribui para pôr o homem em harmonia com o resto do universo. Mas, quando o homem não participa de bom grado, realiza imperfeitamente esta harmonia. Uma vez mais, discernimos os existencialistas primitivos que só escapam às cadeias da necessidade pelo exercício de uma escolha. Quando alguém opta voluntariamente pelos símbolos da morte, ou pela própria morte, ativa um poder altamente benéfico, o que concorda com todas as observações que até ao momento fizemos.

Por outro lado, é a escritora que silencia a qual decide não transgredir. A carne que aparece no conto clariceano não é de porco, considerado animal impuro. No entanto, a questão judaica não é trazida à tona, a não ser pelas referências religiosas, sejam elas judaicas ou cristãs: “Junto do prato de cada mal convidado, a mulher que lavava pés de estranhos pusera – mesmo sem nos eleger, mesmo sem nos amar – um ramo de trigo (...)”⁶⁴; “assim como o sábado”; “lá fora, Deus nas acácias”; “Nunca Deus fora tomado tão como ele é”⁶⁵.

Mesma com todas as referências textuais, Cíntia se desvia de Clarice quando esta atribui outra significação ao cego. Ele não é mais apenas o desencadeador da epifania, agora é capaz de desencadear o próprio amor, originado a partir da admiração inicial: “Ele comeu com a dureza reverberada do cego, inocente, vagaroso; parecia que descobrir o nome das coisas apenas depois de provar o gosto era seu luxo maior”⁶⁶. Aqui, não podemos afirmar a superação, mas um desvio que pode constituir-se como estratégia concernente ao texto ou como uma tentativa de eternizar-se diante da sua precursora.

No conto da autora contemporânea o alimento é saboreado como em um ritual e, mais tarde, a condução do cego até o piano que causa a explosão final após a ceia, com o seu

⁶⁴ LISPECTOR, 2009, p. 89.

⁶⁵ LISPECTOR, 2009, p. 90-91.

⁶⁶ MOSCOVICH, 2004, p. 59

Fantasia-Improviso, de Chopin, tocado ao piano para o êxtase de todos os convidados. Faz-se presente um alimento ainda mais purificador, o alimento à alma da narradora personagem, que não apenas aceita o almoço do sábado, como em “A repartição dos pães”, mas aceita também o amor dos presentes, seja ele literal, o que vem a acontecer depois ou, o espiritual, pela magia estabelecida na noite de sábado.

Com isso Cíntia fica só, atinge um estado de isolamento, de solidão. Parece livrar-se de Clarice e seguir um caminho próprio em sua escritura. Depois de lançar mão de dois contos da precursora, Cíntia produz agora um terceiro conto. “Fantasia-improviso” costura dois contos de temáticas divergentes e cria um terceiro viés que fala sobre a plenitude de modo oposto aos outros dois. A plenitude é dada ainda pela existência, mas não uma existência multifacetada, é uma existência real, de uma vida cotidiana sem desesperos e epifanias. Aqui a epifania não é incômoda. Lyslei Nascimento, na resenha “Inquietante escrita”, publicada no jornal *O Estado de Minas*, em 27 de novembro de 2004⁶⁷, afirmando a aproximação do conto das duas autoras, observa que a narradora contempla um cego – que não masca chiclés, mas come castanhas –, e suas reflexões remontam a “cegos ilustres que haviam trocado o querido mundo das aparências por compensações exclusivas à esfera do invisível”. De acordo com as palavras de Nascimento, “essa esfera, ou reino invisível, se dá, sobretudo, quando uma dor reconhecível se amplifica e para suportá-la o sujeito necessita de um momento mágico, epifânico, em que, muitas vezes, as palavras são inúteis, mas paradoxalmente imperativas”.

Parece-nos que a privação do sentido da visão não impede que um universo se descortine e se desvele mesmo diante dos olhos de um cego. Além disso, a personagem, diferente de Ana, não tem um coração com medo do mistério. A narradora está pronta para viver o imprevisível, para descobrir o inusitado, seja através dos sabores da comida, apresentados no início do conto, seja por outra sensação surgida através da sensibilidade ocasionada pela música. É com a entrega que a realização ocorre:

Depois do viço de Mozart, os acordes permaneceram ecoando, dentro do jeito surpreendente de entusiasmo. Pedi, desconheço por que motivo, a *Fantasia-Improviso*. Ele fez um gesto com a cabeça e apertou muito as pálpebras. Notei que os pés procuravam os pedais: tocou a primeira nota com redobrada plangência, e o arpejo saiu-lhe como uma bordadura impetuosa. A dor tão reconhecível sempre fica em mim, mas para suportar a dor fomos feitos, até que, num momento de mágica, ela desaparece⁶⁸.

⁶⁷ Resenha disponível no site oficial de Cíntia Moscovich.

⁶⁸ MOSCOVICH, 2004, p. 68.

Assim é que ocorre o que Bloom denomina *askesis*. Por isso, assoberbado pela solidão imaginativa, o poeta abre novamente sua produção à obra do precursor completando o ciclo, de volta ao aprendizado do poeta posterior. E é assim que a escritora influenciada termina seu conto: “Feliz, lenta – era justo ali que eu queria estar naquela noite de sábado, véspera de um dia duro como o domingo –, apertei o livro contra os seios. Adormeci quando a música ia pela metade”⁶⁹.

Retomamos aqui o motivo inicial do conto: a reunião para a celebração através da comida, que desencadeia o processo de realização, de autoconhecimento e de satisfação, um processo necessário e purificador. Não só o físico está saciado, mas a alma, que limpa, pura, permite-se amar.

Ao apontarmos as similaridades e as diferenças entre as obras das escritoras, observando as constantes referências à precursora na obra de Cíntia Moscovich, queremos ressaltar como uma história nasce de outras histórias, podendo tornar-se singular. A tradição perpetuada pela sucessora se dá pelos arquivos relacionados ao judaísmo e ao cânone, eternizando suas tradições e costurando as obras de sua precursora e, parece que, exatamente por isso, a originalidade funda-se.

2.3 Poetizar o animal: entre Cíntia, Clarice e outras animalidades.

Há muitas referências ao animal na literatura que ainda não foram desvendadas em suas relações metafóricas e alegorias. Do entendimento da imagem da cachorra Baleia em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, às possíveis questões tematizadas através da cadela que compõe a cena do conto contemporâneo de Caio Fernando Abreu, “Linda, uma história horrível”, leitores e críticos literários dividem-se em diferentes leituras, conferindo à literatura o exercício de uma discussão em relação ao animal, seja ele grotesco ou dócil, selvagem ou domesticado, insignificante ou praga devastadora, alteridade que desencadeia identificação ou não identificação.

No entanto, mesmo com os diferentes olhares lançados ao ser animal não humano, uma coisa deve ser lembrada: ele compõe substancialmente o cenário literário e traz à tona parâmetros de análise a partir de uma alteridade, pois é um outro diferente de mim, mas que pode espelhar a mim, paradoxalmente. Conforme Derrida,

⁶⁹ MOSCOVICH, 2004, p. 68.

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito "animal" me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar (DERRIDA, 2002, p. 31).

É também Derrida que questiona o olhar lançado ao animal pelos filósofos, dentre eles Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas, bem como seus discursos fortes e profundos, mas incompletos por apenas observá-lo, analisá-lo, refleti-lo, sem nunca terem sido vistos pelo animal, sem cruzar o seu olhar, entendendo-se como alguém sendo observado, algo que parece ter sido negado ou ignorado. Parece que a filosofia, na figura desses teóricos, usa o animal para justificar o que diferencia a animalidade e a humanidade e ainda para atribuir ao humano superioridade. Derrida (2002, p. 48) afirma que “É uma palavra, o animal, é uma denominação que os homens instituíram, um nome que eles se deram o direito e a autoridade de dar a outro vivente”.

Na literatura, a reflexão sobre o animal aparece de diversas formas e as personagens ora são observadoras, ora as que se deparam com o olhar animal ou ainda, como quem vive essa alteridade através de um narrador onisciente, como em *Vidas Secas*, onde vemos o homem através de Baleia, ou como em Kafka, em que a metamorfose de Gregor Samsa o obriga a um olhar interior ao mesmo tempo que de outro, porque humano e não humano fizeram-se um só.

Em *Metamorfose*, uma imagem totalmente diferente do que vemos em Graciliano, já que não temos o animal que acompanha o humano, e sim o humano que se transforma em animal, mas que, no decorrer da narrativa, passa a ser visto pelo leitor como um menino assustado que é escorraçado pelo pai com gritos e vassouradas, cujo comportamento irracional faz com que ele se assemelhe a um animal não humano. Em *Vidas Secas*, Baleia, o não humano, transforma-se em humano ao dividir o preá caçado com a família e também ao lambe as mãos de Fabiano, como ato de consolo em seu momento de degradação.

Na literatura brasileira, a presença do animal varia entre o olhar apurado em relação ao homem em “O burrinho pedrês”, assim como em “Conversa de bois” e em “A volta do marido pródigo”, na obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa, em que os animais se transformam em heróis, questionando o saber dos homens com o seu suposto não saber, até a comoção causada por Blau Nunes, narrador de “O boi velho”, de João Simões Lopes Neto, que denuncia a crueldade humana ao afirmar que “Cuê-pucha!...é mesmo bicho o homem!” (NETO, 2010, p.70) ao decidir a morte do animal para a sua satisfação:

O peão puxou da faca e dum golpe enterrou-a até o cabo, no sangradouro do boi manso; quando retirou a mão, já veio nela a golfada espumante do sangue do coração...

Houve um silenciosito em toda aquela gente.

O boi velho sentindo-se ferido, doendo o talho, quem sabe se entendeu que aquilo seria um castigo, algum prego de picana, mal dado por não estar ainda arrumado... – pois vancê creia! – soprando o sangue em borbotões, já meio roncando na respiração, meio cambaleando, o boi velho deu uns passos mais, encostou o corpo ao comprido no cabeçalho do carretão, e meteu a cabeça, certinha, no lugar da canga... e ficou arrumado, esperando...

(...) E ajoelhou... e caiu... e morreu... (NETO, 2010, p. 69-70).

Também são referências não humanas consagradas na literatura brasileira os animais do bestiário clariceano. A barata de *A paixão segundo G.H.* e também em “A quinta-história”, a galinha em “Uma história de tanto amor”, “Uma galinha” e “O ovo e a galinha”, os vários animais presentes em “O búfalo”, inclusive o próprio. Também o pinto em “Legião estrangeira”, o rato em “Perdoando Deus”, além do cachorro em “Tentação” e em “O crime do professor de Matemática” são elementos desencadeadores de epifanias e contrariam a superioridade humana tantas vezes reafirmada pela Filosofia, causando um equilíbrio entre homem e animal, pois são personagens que quebram a visão do animal como irascível de sentimentos e brutos de instintos. É por isso que Lispector celebra, em seus textos, um encontro formal com os bichos, que se apresentam como sujeitos principalmente através de seu olhar promovendo uma discussão acerca das concepções de animalidade e de humanidade, constantemente em diálogo nas suas narrativas.

Dessa forma, uma vez entendendo o animal não humano como temática recorrente na literatura brasileira e fortemente marcada na prosa de Clarice Lispector, quando nos deparamos com os contos da escritora contemporânea Cíntia Moscovich, começamos a observar a importância que os animais exercem em sua narrativa, presentes em alguns de seus contos, além de perceber o quanto a influência recebida pela autora, em especial de Clarice Lispector, determinam a confluência de vozes na criação literária. O bestiário trazido na produção de Lispector é uma instigante fonte para a produção de uma literatura contemporânea que compreende muito mais do que fizeram os irreverentes modernistas, mas uma produção que herda traindo ou ainda, que busca superar a influência recebida e fazer a sua voz ser ouvida.

Na tessitura do texto de Cíntia Moscovich os limites são expandidos, interpenetram-se, negociam trocas de significados e enriquecem-se com suas metáforas, o que mostra fortes indícios de alteridade. O texto da autora gaúcha configura-se como uma redundância, assim como Lispector já o havia feito com a retomada de temas ou a variação do mesmo tema. Enquanto Clarice apropria-se do próprio texto para continuar escrevendo, Cíntia Moscovich,

depois de ser arrebatada pelo texto clariceano, passa pela angústia da influência a fim de tornar-se imortal diante da eternidade de sua precursora. Assim, o animal, motivo recorrente da prosa de Clarice é retomado em Cíntia.

Para estabelecermos a comparação, passamos a analisar, inicialmente, um dos contos de Moscovich: “A paixão e a ratoeira”, texto que dialoga com *A paixão segundo G.H.*. Em “A paixão e a ratoeira”, conto de Cíntia Moscovich, publicado em 2000 na coletânea de contos *Anotações durante o incêndio*, mostra-se como texto que carrega marcas de Clarice Lispector, através de alguns elementos que se repetem, adquirindo novos motivos dentro de um novo enredo. O primeiro deles aparece já no seu título que nos remete ao do romance de Lispector. Ambos dialogam também com uma linguagem cristã, impressa na paixão de Cristo. A personagem de “A paixão e a ratoeira” é apresentada através de seu contato com as plantas do jardim. Ela estabelece um viver simples, quando a rotina é rapidamente delimitada pela marcação temporal, logo no início do conto: “Aos finais de tarde, sempre, ela regava suas plantas com um sentimento enfim pacífico”⁷⁰. E logo vamos delineando uma personagem com sua vida habilmente projetada, assim como o jardim que ela constrói, criando uma metáfora entre o tratamento dado às plantas e o cuidado com sua família, como se houvesse uma espécie de simbiose entre os dois elementos. Eles são a representação da paz que agora existe para a personagem, não uma paz presenteada, mas uma paz merecida: “Ela sabia, e só ela sabia, o quanto custara a paz, noites intermináveis numa inquietude que lhe comprimia o próprio coração”⁷¹.

Assim, jardim e família constituem-se um arranjo, ela é a construtora, a responsável pela paz agora instalada, aquela que pode fazer as flores virem ao mundo e fincarem suas raízes na terra: “Construiu, assim, a família e o jardim ao mesmo tempo”⁷², e nada no jardim, enquanto rega as plantas, ameaça a estabilidade de algo que foi construído e projetado, nem mesmo as formigas, que teimam em estar ali. Elas são capazes apenas de gerar um único momento em que a maldade lhe vinha, por isso, molhava o carreiro para desorientá-las, não para matá-las.

A primeira referência ao animal no conto de Moscovich acontece com a presença do inseto pelo qual “não tinha amor”, uma vez que seu “trabalho era destruir o que ela fertilizava”⁷³. Nessa referência, o animal é visualizado como a praga, como o destruidor. A

⁷⁰ MOSCOVICH, 2006, p. 81.

⁷¹ MOSCOVICH, 2006, p. 82.

⁷² MOSCOVICH, 2006, p. 82.

⁷³ MOSCOVICH, 2006, p. 81.

personagem não tem por ele qualquer ódio ou rancor, apenas a indiferença. Nessa ação, parece haver a acepção comum de que os animais metaforizam o que o homem tem de mais baixo, incluindo aí o ato de destruir o construído pelo outro, é o rude de sua existência em confronto ao esforço e planejamento da personagem ao arquitetar seu jardim. O homem encontra-se no topo da evolução, como dito por Darwin, a personagem do conto é a representação disso, pois busca a paz através de suas ações planejadas, racionais.

Em *A vida dos animais*, Coetzee, por meio de seu alter-ego Elisabeth Costello – uma escritora australiana de sucesso – apresenta diversas passagens sobre a compaixão e a simpatia. Para Costello, podemos nos identificar até com uma ostra: "não há limites para nossa capacidade de perceber pelo pensamento a dor de outrem. Não há limites para a imaginação simpatizante." (COETZEE, 2004, p. 91). Ela compara o assassinato cotidiano de milhões de animais a um Holocausto sem fim. Para ela existiria um estado de exceção na nossa relação com animais, uma situação de guerra, na qual "não existe lei". Por isso perguntar se temos algo em comum aos animais necessita voltar aos campos de concentração, ao seu horror, pois o problema não está no fato de os matadores partilharem com suas vítimas a condição de humanos, mas no fato de terem se recusado a se imaginar no lugar de suas vítimas.

Assim também acontece em *A paixão segundo G.H.*, em que a personagem, com suas ações planejadas e uma vida tediosa e rotineira, está pronta a destruir aquilo que lhe quebra a paz. Ela está em seu confortável apartamento e depois do café da manhã vai até o quarto da empregada que acabou de pedir demissão. É lá que encontra aquilo que vai ser o mote para uma longa e intensa avaliação da sua identidade: em meio a sua decoração impecável algo que lhe causa asco e quebra sua paz: uma barata. Assim, o animal, invade a imaginação do ser humano e constitui-se a metáfora: é um bicho que ali está e ele desestabiliza porque há uma radical separatividade dos polos humano e animal. Um mundo humano instaurado não permite a presença de um animal que tenha o instinto de destruir como a formiga no conto de Cíntia ou de infestar como a barata, no romance de Clarice.

Cíntia Moscovich, ao escolher Clarice como sua precursora, traz à tona alguns elementos já retratados. Como a fazer pastiche, apropria-se. No entanto, segundo Bloom, é essa apropriação inicial que leva à apropriação indevida, à leitura distorcida que faz como que o efebo torne-se um poeta forte. Cíntia brinca com esses elementos trazendo também outras referências, como *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, em que as formigas são as que desencadeiam a briga entre o casal – personagens centrais da narrativa – porque fazem um rombo na cerca-viva e desencadeiam a fúria, a irritação da personagem masculina. Mas se em

Moscovich, a personagem simplesmente “não tem amor pelos insetos” pelo fato desses destruírem seu jardim, em Nassar, o ódio é desencadeado não só pela destruição, mas por esta ser irritantemente ordeira: “só eu é que sei o que sinto, puto com essas formigas tão ordeiras, puto com essa organização de merda” (NASSAR, 1992, p. 32). Afinal, é a força da autoridade que regulamenta a ordem e isso gera um grande desconforto na personagem.

Mas a presença do inseto é apenas um primeiro elemento que liga as duas obras. O que julgamos aqui mais importante vem no transcorrer da narrativa de Cíntia em que a personagem, depois de ter sua família acomodada em seu sono, não consegue dormir e caminha até a sala no meio da noite. Esta percebe que há um ruído “bulindo o sossego, anunciando que algo clandestino à casa se movia”⁷⁴. É assim que a personagem depara-se com um rato. Não é mais o inseto, em sua insignificância, é um rato, um mamífero como ela e mais do que isso, ele a observa, ela o vê e é vista por ele:

Olharam-se os dois, rato e mulher, e os olhos de ambos brilharam de asco. Era caso, sim, de chamar os da casa, despertassem, viessem, havia ali um ser cujos olhos brilhavam de asco. No entanto, a visão. No entanto, a delicadeza de coisa viva⁷⁵.

Parece uma tentativa de entender a espécie animal não humana em sua própria verdade, de refletir sobre a existência e a relação do humano e do não humano, sem colocar o último em posição de inferioridade. O ato de igualar-se ao animal remete à ideia do homem igualar-se a todo o ser vivo, reforçando a necessidade de não diferenciação. Por outro lado, também se pode entender a reflexão acerca da nossa animalização em atitudes relacionadas à barbárie, como as ações que colocaram os judeus em tempos de guerra e perseguições.

É a grande influência sofrida por Cíntia que tem em sua precursora vários exemplos do animal sendo observado como igual, como em “Tentação”, conto do livro *Felicidade clandestina*, em que a menina ruiva encara um cão, um *basset* ruivo e percebem-se iguais, pertencendo um ao outro:

Entre tantos seres que estão prontos para se tornarem donos de outro ser, lá estava a menina que viera ao mundo para ter aquele cachorro. Ele fremia suavemente, sem latir. Ela olhava-o sob os cabelos, fascinada, séria. Quanto tempo se passava? Um grande soluço sacudiu-a desafinado. Ele nem sequer tremeu. Também ela passou por cima do soluço e continuou a fitá-lo.
Os pelos de ambos eram curtos, vermelhos.
Que foi que se disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. Sabe-se também que sem falar eles se pediam.

⁷⁴ MOSCOVICH, 2006, p. 83.

⁷⁵ MOSCOVICH, 2006, p. 84.

Pediam-se, com urgência, com encabulamento, surpreendidos (LISPECTOR, 2009, p. 47).

O rato aparece em outro conto de Clarice Lispector também no livro *Felicidade Clandestina*, “Perdoando Deus”. No entanto, ele não estabelece uma relação com a personagem através do olhar, entendemos que há aí outra significação, dada pela epifania. A visão do rato morto destrói a felicidade anterior, arrastando a personagem narradora não para a identificação com o animal, como acontece com a galinha, mas pela possibilidade de não identificar-se, de repelir o animal, pois é um rato sem vida, sem a capacidade de retribuir-lhe o olhar.

É em *A paixão segundo G.H.* que a presença do olhar do animal mais instiga e gera a epifania tão presente na prosa clariceana. G.H. havia humanizado demais a vida e na manhã em que o enredo começa, ela está excitada com a possibilidade de arrumar a casa, desestabilizando um pouco a própria organização. Ao abrir o guarda-roupa “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa” (LISPECTOR, 2009, p. 46), encontra-se com a repugnância.

Assim, como a personagem de Cíntia, G.H. vê-se obrigada a esbarrar com o outro, a ser vista pelo outro: “Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando” (LISPECTOR, 2009, p. 48).

No entanto, nas duas obras, esse outro não é um qualquer, mas a alteridade que causa nojo, abominação, um medo asqueroso e carregado do diferente, pois ambos os animais quebram a normalidade rotineira. Essa alteridade é capaz de desencadear a epifania que ocorre nas duas escritoras. No entanto, para Cíntia, tal epifania adquire o significado não da desestabilização que se instaura, mas da ameaça e por isso, a necessidade de eliminá-la.

Derrida (2002), ao falar sobre o olhar do animal, reforça sobre a vergonha de estar nu diante do animal, uma vez que este, mesmo estando nu, não tem consciência de sua nudez, mas o homem tem, por isso a vergonha. É a vergonha que leva a refletir sobre esse olhar,

Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me "diz" ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade *me dá a ver* nos olhos do outro, nos olhos *vendo* e não apenas *vistos* pelo outro? Penso aqui nesses olhos que veem ou nesses olhos de vidente cuja cor seria preciso ao mesmo tempo *ver e esquecer* (DERRIDA, 2002, p. 30).

Nem G.H., nem a personagem cintiana estão nuas literalmente diante dos animais que ora encaram. No entanto, estão sós e, por isso, nuas. Sem a família que cria uma parede sólida

das suas imagens, sem a presença de outro humano que as impedem de encarar a sua alteridade e vislumbrar-se como em um espelho que reflete o nojo, o asco, aquilo que não é bom dentro de suas vidas cotidianas e esculpidas, por G.H., ou projetadas, pela personagem de Moscovich.

Outra reflexão relacionada à vergonha acaba trazendo à discussão a questão da pureza e da impureza. No romance de J.M. Coetzee, a personagem título Elizabeth Costello, depois de uma palestra sobre a vida dos animais, discute com um grupo de pesquisadores acerca dessas acepções. O inglês Wurderlich, ao falar sobre os animais e os humanos hábitos alimentares afirma: “Animais puros e impuros, hábitos puros e impuros. A impureza pode ser um recurso muito útil para decidir quem faz parte e quem não faz, quem está dentro e quem está fora” (COETZEE, 2004, p. 97). Ao ver seu pensamento completado por Garrand, outro professor, antes cientista político, o qual afirma que impureza está relacionada à vergonha, Wurderlich retoma dizendo que os animais não têm instinto de vergonha, e é isso que os torna diferentes, da mesma forma que são excluídos por terem hábitos impuros.

Assim, o que faz os homens seres humanos é exatamente a vergonha, a vergonha da impureza. Antes disso, com o mito fundador, éramos todos iguais, o que permitia a Adão e Eva que andassem nus. É, pois, com a ideia de civilização que se entende a vergonha como algo que nos diferencia. É o que se considera impuro que se repele, o impuro é capaz desencadear o asco.

Os animais, nas obras das autoras em questão, aparecem de duas formas: ou como forma de identificação ou como forma de repelir qualquer identificação. A alteridade aqui analisada mostra o asco, o afastamento e a necessidade de ação para impedir a presença desse outro. Necessário se faz entender que nessa imagem do animal, não estão em questão os animais explorados, mortos para alimentação, ou ainda os que servem como instrumento de trabalho. Não é o animal objeto que visualizamos aqui, mas o animal que resiste ao homem, aquele que não se rende aos seus caprichos, nem ao seu amor. Benedito Nunes ressalta que “Existem animais que odiamos, como os ratos. Eles reagem, se organizam em unidades subterrâneas em nossos esgotos. Não estão vencendo, mas também não estão perdendo. Sem falar dos insetos e micróbios, que podem nos vencer e certamente sobreviverão a nós (NUNES, 2011, p. 16). Também Peter Singer (2010) apresenta-nos essa discussão em várias passagens de seu livro *Libertação Animal*, afirmando sempre que poucos têm simpatia por ratos e, por isso, não nos preocupamos tanto com o fato deles serem usados para diversas experiências, apesar de Singer considerar isso algo incorreto, uma vez que, para ele, não

devemos nos preocupar menos por serem ratos e não cães. O que temos aqui, mais uma vez, é nossa incapacidade de nos colocarmos no lugar da nossa vítima, independente de quem seja.

Assim, tanto Clarice como Cíntia, em seus textos, retratam justamente este animal que repelem, aquele com quem não podem identificar-se, exceto por um momento, quando a mulher do conto “A paixão e a ratoeira” entende o rato como ela:

[...] pensou que o rato não escolhera estar ali e que portanto errara sem intenção porque era mãe de filhos, filha de mãe, porque era esposa de um homem, que o rato fora parido, que aquele rato mamara na teta de uma rata, que sua mãe-rata roera o subterrâneo intestino de uma casa, [...] Ela continuava ali, vendo o desespero do rato, pensando na família-rato, na mamãe-rato, no papai-rato, nos filhinhos-ratos.⁷⁶

Nesse momento temos um paradoxo, ao mesmo tempo em que Cíntia relê Clarice traçando semelhanças, estabelece diferenças fundamentais, uma vez que G.H. apossa-se do animal ao comer a massa branca da barata para transpor sua humanidade, a mulher do conto humaniza-se e parece compreender a essência animal como humana, como criado pela mesma mão, porque “ao percebê-lo na igualdade de mamífero, algo se partia”⁷⁷, para depois desumanizar-se e decidir pela morte do rato.

É importante lembrar também acerca da domesticação social do homem que guarda um fundo instintivo que pode ser alertado pela presença do animal. Berta Waldman afirma que,

entre os animais, aqueles passíveis de identificação são os domesticáveis (Cavalo, cachorro), isto é, aqueles que podem ser integrados no sistema de valores do homem (palavra, trabalho etc.). Já os animais do segundo grupo são selvagens, repelem a domesticação, estão fora da língua e formam um bolsão de agressividade que perturba as relações do homem com o mundo (formigas, besouros, percevejos, sapos, barata) (WALDMAN, 2003, p. 38).

Parece, então, que a personagem de Cíntia é um desdobramento de G.H., não havendo apenas a apropriação, mas a ressignificação, a leitura distorcida nominada por Bloom, o *clinamen*, já que no decorrer da narrativa desta, a morte do rato, ocasionada pela personagem acaba fazendo com tudo volte à normalidade. A extinção da ameaça reestabelece a rotina na casa.

Em Clarice Lispector, a morte da barata acarreta a avaliação de identidade que vêm a seguir no enredo de G.H.. Assim, se em uma primeira leitura conseguimos apenas perceber pontos de contato entre os textos, logo, conseguimos entender a leitura distorcida de Cíntia

⁷⁶ MOSCOVICH, 2006, p. 88.

⁷⁷ MOSCOVICH, 2006, p. 88.

que procura superar a sua precursora e instituir-se como poeta forte: com G.H., em sua *viacrucius*, ao final da narrativa ocorre a redenção através do processo de despersonalização. Segundo Benedito Nunes, “A paixão segundo GH é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal” (1995, p. 58). Tal acontecimento tormentoso gera o ato de comer a barata e alimentar-se dela. Comer é, literalmente, colocar a massa branca da barata na boca, mas que simbolicamente significa apropriar-se de sua animalidade, o que, segundo Maciel (2011, p. 87), é proporcionado pela poesia, pela literatura, que viabiliza um encontro, mesmo que inventado, entre o humano e sua própria alteridade animal.

No conto, a mulher encontra o êxtase através da visão do animal enquanto verdade, reforçando a sua superioridade através da força física, levada às últimas consequências, à catarse:

E bateu bateu bateu no rato. Bateu tanto, com tanta força titânia, o rato se contorcendo, bateu tanto, as patinhas buscando refúgio no ar, bateu tanto, os guincho de desespero silvando na sala, bateu tanto, o rato agrupando os membros como se fosse um feto, bateu tanto, até que os olhos se fechassem, bateu tanto, até que as vibrissas se aquietassem; bateu bateu bateu, até que a luxuriante pelagem cinzenta se tingisse de vermelho do sangue chupado para dentro da seringa.⁷⁸

O ato de bater e eliminar a vida pode representar o fim da dor, do sofrimento dela e do rato, assim como o exercício de poder, de superioridade em relação à vida daquele animal que ela repele. G.H. também mata a barata. Aí uma relação importante, pois para as duas personagens, o movimento da eliminação do animal traz o contato com a impureza, reduzindo o lugar da divindade e dando lugar à salvação. G.H. afirma que “fizera o ato proibido de tocar no que é imundo”(2009, p. 46). O narrador de “A paixão e a ratoeira” anuncia: “Depois, porque fizera o ato proibido de tocar no imundo, depois que a vida rebentou como uma represa incontida, depois foi para o quarto. Por isso e só depois”.⁷⁹

Por isso, Cíntia depois de transcrever parte do texto de Clarice, atinge um estado de solidão e promove a *Askesis*. Parece livrar-se de Clarice e seguir um caminho próprio em sua escritura, pois a normalidade retorna e a personagem vai para o quarto, com seu marido e sente o calor do ser vivo, referindo-se ao outro dia:

Pensou que no dia seguinte, ao final da tarde, as coisas voltariam a precisar de sua presença, ela voltaria a regar as plantas, elas voltaria a amar as plantas, ela voltaria a

⁷⁸ MOSCOVICH, 2006, p. 89.

⁷⁹ MOSCOVICH, 2006, p. 89.

fertilizar as plantas. Mas nunca mais, prometeu-se, nunca mais voltaria a arrasar os carreiros de formigas com o jato da mangueira⁸⁰.

A plenitude é dada ainda pela existência, mas não uma existência multifacetada, é uma existência real, de uma vida cotidiana sem desesperos e epifanias. Aqui a epifania não é incômoda. Segundo Santos (2012, p. 7) “enquanto Clarice opta pela autoaniquilação de GH, Cíntia escolhe a violenta afirmação do eu como forma de encontrar sentido no mundo”. Assim, acaba aniquilando a alteridade ameaçadora, mesmo com a condição de não desorientar mais as formigas para poder reestabelecer a sua doce rotina, um cotidiano em que homem e animal, homem e natureza encontram-se em harmonia e a alteridade não pode significar estranhamento, mas convivência. Nessa relação, é possível lembrar-se da negação de Clarice em relação ao judaísmo e seu silêncio quanto a este e na afirmação de Cíntia Moscovich quanto a sua identidade.

É paradoxal, porque ela matou o rato, mas parece que isso ela quer esquecer para poder seguir adiante, como é também compreensível, porque o rato institui uma ameaça muito maior que as formigas, pois estas estão fora da casa, no jardim que ela projetou, não na casa, onde outras pessoas também são capazes de desestabilizar sua paz. No jardim, no espaço natural criado, a natureza parece ser domada, dobrada, conforme suas decisões e cuidados. Na casa, os cuidados podem fugir aos seus interesses, porque a alteridade presente no espelho é também humana.

No entanto, a humanidade parece perder seus traços caracterizadores, sendo vista de maneira oblíqua pelos animais como seres estranhos, como aqueles que têm a possibilidade de aniquilar, por uma natureza de destruição sem fim. Matar o animal significaria garantir a sobrevivência de forma a afastá-lo, alimentar-se do animal significa também sobreviver, mas unindo-se a ele em um só corpo, sugando sua vida. Em ambas as ações, a aniquilação, mas no ato de G.H. muito mais do que isso, o ritual de alimentar-se do inimigo, degustando a vida, purificando-se e renascendo.

Assim como Cíntia torna-se uma escritora, ela também é vista como crítica, como leitora e avaliadora do texto de Clarice Lispector. Cíntia sofre a influência da precursora e, voluntária e conscientemente, começa a carregar suas marcas em seus textos, mas, nesse processo, Cíntia se fortalece ao circunscrever-se como aquela que traça a sua história e sua escritura começa a ficar marcada na literatura brasileira contemporânea.

⁸⁰ MOSCOVICH, 2006, p. 89.

Descobrir uma escritura original e própria após ser arrebatado por Clarice é uma tarefa para poucos. O que tentamos demonstrar sobre a relação entre o legado de Clarice e sua apropriação por Cíntia não a reduz como imitadora simplesmente, ela utiliza o texto de Clarice como escolha, mas em busca da superação da angústia da influência vivida e consegue traçar o próprio rumo na escritura do seu texto, seja tratando acerca do animal, seja perpassando por universos diferenciados.

Afinal, Moscovich usa o desvio – *clinamen* – para distorcer a herança da precursora, interpretar e criar sua própria configuração de *askesis*, em sua solidão criadora. A força da narrativa de Cíntia Moscovich não se reduz à sua capacidade de superação da sua precursora, mas também à possibilidade dada pela leveza de suas palavras, o que confere a sua escritura o peso da metáfora, da alegoria, da palavra cheia de sentidos simbólicos.

Surge, então, um eu testemunhal, um eu biográfico que retrata a escritura de Cíntia Moscovich que se deixa envolver pela sua memória de leituras e pela confluência de vozes, buscando, ainda assim, a originalidade, o que a configura como escritora. A atenção ao animal é dada em parte de sua prosa e a representação do animal não humano, seja pelo rato aqui apresentado através do conto “A paixão e a ratoeira”, seja pelos outros animais também presentes, como o gato, a galinha, o pinto, representam não só um refazer, um novo olhar, mas um processo de amadurecimento das personagens, da própria autora ao traçar novas histórias e superar a angústia da influência, fazendo da *tessera*, uma das proporções revisitadas, estabelecendo antíteses entre seu texto e o da sua precursora.

Descobrir a alteridade animal nos seus textos, entre encontros e desencontros de personagens, no desvelamento do olhar e no amadurecimento de suas leituras é uma das formas que Cíntia Moscovich encontra para não se reduzir a mera imitadora, usando a liberdade e o desvio para superar a contaminação.

Por isso, é que nos propomos a pensar como, além das estratégias observadas neste capítulo que são concernentes às temáticas abordadas, Moscovich afirma sua habilidade na arte de contar circunscrevendo-se como autora de relevância no cenário da literatura brasileira contemporânea.

III ANGÚSTIA IDENTITÁRIA E LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Nenhum poeta ou artista é capaz de produzir sentido isoladamente. O significado de sua obra existe na relação com seus antecessores, com os poetas e artistas mortos ou vivos, na criação de uma produção legitimada pelo cânone, assim como na relação com a sociedade, para consagrar-se ou não como poeta ou artista. Sozinho, um artista parece não existir, ele é a partir do momento em que podemos confrontá-lo, contrastá-lo e compará-lo através de suas semelhanças e diferenças com seus precursores e seus contemporâneos.

Nessa concepção, confundem-se princípios éticos e estéticos na produção de uma literatura que resiste ao tempo, revivendo o passado através de uma memória coletiva que se transforma em memória individual e buscando transformar-se novamente em memória coletiva através da leitura. Há, portanto, na construção do escritor, uma ideia cíclica.

Por isso, a angústia identitária que perpassa a literatura contemporânea acontece a partir da necessidade de superar a influência recebida do poeta-pai. Na busca pela superação, surge a imagem autoral do escritor que vai sendo inscrita a cada publicação. Diante disso, o escritor contemporâneo conta com uma infinidade de outros recursos para dizer seu texto. Se Machado de Assis falou de seus textos em alguns ensaios, entrevistas e artigos de jornal, hoje, escritores como Cíntia Moscovich podem construir seus blogs, sites, participar de eventos literários e conceder inúmeras entrevistas a fim de dar visibilidade à obra. Tal situação cria a possibilidade do autor interpretar seu texto, dizê-lo, orientar leituras e, inclusive, rebater a crítica. O autor contemporâneo convive com a recepção do seu texto, com o seu sucesso ou não e, por isso, gera a comparação entre o que ele mesmo diz de sua obra e do que os outros dizem dela.

O objetivo do terceiro capítulo desta pesquisa é refletir sobre a angústia identitária na literatura brasileira contemporânea, através das obras de Cíntia Moscovich que entrecruzam vozes canônicas e memórias da autora, propondo uma análise entre a identidade buscada pelo autor em confronto à recepção de sua obra. Ao falar sobre tais angústias, tentamos buscar nos escritos de ficção as individualizações descontínuas do processo cultural que, conforme afirma Bosi (2002), ora apresentando variações, diferenças, distanciamentos, rupturas, ora dando continuidade a uma tradição e sendo reflexo do cânone.

Quem sabe seja a fome de Cíntia Moscovich aquilo que mais nos atrai enquanto leitores. Uma fome de escrita, a necessidade de dizer e instaurar-se em um cenário contemporâneo de boas produções literárias e tantas outras ruins. A escrita é um ato de

resistência, e, segundo Bosi, “a resistência é um conceito originariamente ético, e não estético” (2002, p. 118). Resistir, assim, passa a ser uma forma de opor a força que é sua à força do outro. Já sabemos pelos dois primeiros capítulos que Cíntia Moscovich é uma escritora que apresenta resistência. Ela resiste ao escrever sobre as catástrofes de seu povo, resiste ao perpetuar a memória cultural concernente ao judaísmo e também resiste ao buscar o cânone como referência, influenciando sua escritura. Neste último ato, há a resistência relacionada não só a uma questão ética, mas também a um campo estético, pois retomar o cânone e deixar-se influenciar por ele é uma maneira de fazer literatura que se quer bem feita.

Entra nesse âmbito a necessidade de renovação, uma vez que a autora precisa inscrever-se como uma escritora *sui generis*, reconhecida pela crítica e pelos seus leitores não como uma imitadora, mas como alguém que pronuncia algo original.

Por isso resistir e renovar são palavras de ordem. Moscovich é uma contadora de histórias e, além do narrador que se cria em cada texto, temos também a escritora, aquela que diz e rediz sua produção. Dessa forma é que passamos a discutir a crítica das suas obras, ampliando sua discussão para todas as obras produzidas através do levantamento dos dizeres de Cíntia Moscovich em confronto à recepção de seu texto pela crítica e leitores, para, depois podermos pensar sobre a originalidade de seus textos.

3. 1 Cíntia Moscovich em busca do reconhecimento: crítica e autoimagem

No livro *Texto, crítica, escritura*, Leyla Perrone-Moisés descreve a crítica literária em quatro momentos: a crítica enquanto réplica – ideia de imitação, enquanto simulacro – imitação imperfeita, a crítica relacionada à ideologia e a crítica enquanto arte. É acerca das duas últimas que falaremos aqui, uma vez que as críticas encontradas em relação à obra de Cíntia Moscovich apontam para as dimensões ideológica e estética. Perrone-Moisés, ao traduzir e prefaciar a obra de Barthes, *Crítica e Verdade*, afirma que “A função da crítica não é, pois, descobrir e explicar o sentido de uma obra literária, mas descrever o funcionamento do sistema produtor de significação”. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 9). É por isso que Barthes observa que a crítica é metalinguagem e sua tarefa não é descobrir “verdades”, mas “validades”, ou seja, entender como um texto marcado por ideologias age sobre outro, o do autor, que, por sua vez, também é ideológico.

Além disso, a crítica acerca da obra de um autor passa a ser tão importante quanto a autocrítica. Esse tipo de crítica é fundamental inclusive no que concerne às transformações

literárias, já que o escritor-crítico conhece os recursos da sua própria criação e, por isso, tem mais liberdade que um crítico acadêmico. Conforme Leyla Perrone-Moisés:

A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Neste sentido, é uma crítica que confirma e cria valores (1998, p. 11).

Dessa forma, temos a possibilidade de entender a produção de Moscovich a partir do confronto entre a crítica escrita por outros e a escrita/dita por ela mesma. A produção de Cíntia Moscovich começa em 1996, com o lançamento do livro *O reino das cebolas*, uma reunião de contos que, segundo Luiz Antônio de Assis Brasil “possuem o dom de transfigurar a história banal – vide o conto título – num momento de perplexidade e descoberta”⁸¹. Em entrevista ao Jornal *Estado de Minas*, a autora diz que “sempre existiu uma efervescência literária muito grande no seu Estado, reforçada há cerca de 20 anos, a partir da experiência bem-sucedida de uma oficina mantida por Assis Brasil na PUC Rio Grande do Sul”⁸². É assim que Moscovich conta a seus leitores que sua relação com a escrita foi reforçada a partir da Oficina de Assis Brasil. Antes disso, em uma entrevista ao Programa *Encontros de Interrogação*, ela disserta sobre a sua relação desastrosa com a poesia:

Quando comecei a escrever, comecei por um caminho muito equivocado que era o da poesia, uma poesia que era lamentável, ordinária (...) e só vim a descobrir que eu poderia fazer prosa aos 35, 36 anos. Eu estava esperando há muito tempo pra fazer prosa porque realmente a frustração que eu vivi com a poesia só me preparou para enfrentar a prosa⁸³.

A crítica de Moscovich em relação a sua produção cria novos valores. Ela se diz medíocre ao escrever poesia e trilha o caminho da frustração para encontrar-se com a prosa. A autora analisa a própria produção e, nesse território híbrido em que a criação dança com a crítica, a escritora vai fundando o seu universo literário e os leitores, receptores do seu texto, visualizam um mundo criado e recriado. As vozes alheias são remendadas às vozes da autora, o discurso da teoria crítica vai dialogando com a criação, o que gera na autora um desconforto e, por isso, o ato de revisitar sua escritura. O questionamento da tessitura literária significa, para o escritor, a possibilidade de reinventar-se e aprimorar sua produção a cada nova obra. Nesse sentido é que a consciência artística tem marcado grande parte da produção

⁸¹ Apresentação à primeira edição do livro *O reino das cebolas*.

⁸² Publicado em 01/02/2005, no *Estado de Minas*, por Carlos Herculano Lopes, disponível do site da escritora.

⁸³ Programa do Itaú Cultural, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bSD_io9Ifu0>. Acesso em: 02/01/2013.

contemporânea, momento em que o escritor pode rever as suas concepções em relação ao seu fazer literário. Conforme aponta Perrone-Moisés,

o exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 10).

É acerca da importância do papel da crítica que a intenção primeira desta seção se faz. Sabemos que por ser uma escritora contemporânea, a quantidade de materiais disponíveis é pequena e, por isso, nos desafiamos a construir parte deste material quando nos propomos a este trabalho. Com *O reino das cebolas*, uma publicação da Editora gaúcha L&PM, Cíntia ganhou indicação para o Prêmio Jabuti e nesse momento é que ela começa a gozar do prestígio literário, em especial, por parte dos próprios colegas escritores. Não conseguimos recuperar resenhas críticas a respeito dessa produção, mas os comentários encontrados observam especialmente a produção de uma literatura feminina, estigma que Cíntia afirma, mas não quer que seja único em sua obra. No mesmo vídeo que citamos acima, a escritora depõe: “A literatura feminina é uma assombração, uma coisa que amedronta, que atemoriza, justamente por ser um adjetivo, por ser um restritivo que tende a limitar a literatura que se pretende uma atividade ampla e universal.”

É com a publicação de *Duas Iguais*, em 1998, que Moscovich firma-se no território da prosa. Virgínia Maria Vasconcelos Leal afirma, sobre a obra que

reelaborar uma história de amor com contornos trágicos exige sempre certa dose de criatividade e talento literário, haja vista a representação do tema ao longo de toda a sua história na representação artística. Cíntia Moscovich consegue tal feito, entrecruzando várias temáticas, orquestrando pela narrativa em primeira pessoa da narradora Clara e sua paixão por Ana (LEAL, 2007, p. 123).

A questão de gênero passa a ser uma discussão presente, o que reafirma a produção de uma literatura feminina, além das discussões acerca do universo judaico, presente desde a primeira publicação. As temáticas, assim, constituem o principal fator de análise da recepção do texto de Moscovich, mas julgamos que isso ainda seja apenas um dos elementos que dão valorização a sua obra. É certo que toda literatura apresenta uma relação ímpar com a realidade e que, conforme já observamos nas análises dos primeiros capítulos deste trabalho, a vida cotidiana e o ser humano comum, além de outras especificidades já apontadas, são recorrentes na narrativa da autora. No entanto, a condição do signo, a veste em que se transmuta a palavra, vigorosa, mas incompleta, dá ao discurso literário de Moscovich um espaço entre o que se diz e o que deseja dizer, um lugar de muitas possibilidades de interpretação, por isso, é

que, além da importância das temáticas trabalhadas, buscamos valorização na construção de sua linguagem. É Assis Brasil em *O reino das cebolas* que já anuncia isso:

No plano da linguagem, Cíntia Moscovich obtém a forma exata: perseguindo à outrance a palavra necessária e, ao mesmo tempo, suficiente, chega a um resultado de espantosa harmonia, a ser constatada pelos olhos e pelos ouvidos. Isso lhe chega pelo talento, é certo, mas também pelo trabalho: escreve, experimenta, volta a escrever e a experimentar, recusando-se aos sedutores lugares-comuns e, principalmente, sabendo ouvir a opinião alheia⁸⁴.

Com a publicação de *Anotações durante o incêndio* e a indicação a prêmios, mais uma vez o que vemos em suas críticas são referências fortes à temática judaica e a forma com que trabalha as questões existenciais, os conflitos humanos. É com *Arquitetura do Arco-íris*, publicação de 2004, que a crítica começa a marcar uma valorização literária importante para a inscrição de Cíntia Moscovich em um cenário nacional. O que queremos dizer é que sua literatura não apresenta valor apenas pelos temas que trata, mas também pela sua qualidade estética. Bloom afirma em seu livro *O Cânone Ocidental* que a “Escola do Ressentimento”, para promover seus programas de transformação social, tem buscado valorizar a ética em detrimento da estética, pois os “idealismos” tornam-se moda nas escolas e faculdades, pois “todos os padrões estéticos e intelectuais estão sendo abandonados em nome da harmonia social e do remediamento de injustiças históricas” (2001, p.16).

No conjunto de críticas em relação à obra de Cíntia Moscovich, ética e estética parecem ser agraciadas pela produção da autora, segundo a crítica de Luís Augusto Fischer, escritor e professor de Literatura, que afirma:

Cíntia Moscovich, com seu novo livro de contos, *Arquitetura do Arco-íris* (Record), chegou lá. Em seu quarto livro individual, é perfeitamente discernível para o leitor sua linguagem, seu âmbito temático, sua maneira de encarar as coisas, seu modo de transfigurar a vida. É uma artista que encontrou seu lugar, seu jeito de ser, sua expressão. Focando em geral o mundo das classes ilustradas, com personagens vivendo em torno da cultura letrada exigente, na maior parte das vezes com protagonistas femininas para quem a vida se apresenta em forma não de enigma mas de melancolia, Cíntia tem o apreço particular da frase, do vocabulário. Talvez neste livro mais que nos anteriores, o leitor vai encontrar a todo momento a volúpia, de vez em quando a vertigem, da palavra rara, ou porque pouco usada ou porque deslocada de seu lugar habitual na língua diária. (Para este leitor aqui, uma que outra vez essa manobra deixou a desejar)⁸⁵.

A afirmação da sua produção é reflexo nas críticas dessa coletânea de contos publicada em 2004. Dirceu Alves Jr, atual crítico cultural da Revista Veja, afirma que “autora detalhista,

⁸⁴ Prefácio de *O reino das cebolas*. Publicação da LP&M, de 1996.

⁸⁵ Crítica publicada em 30/09/2004, no Jornal Zero Hora/RS. Disponível no site da escritora.

Cíntia dá um salto em sua ficção, que já demonstrava fôlego na novela *Duas Iguais* e nos contos de *O Reino das Cebolas e Anotações Durante o Incêndio*⁸⁶.

Também em entrevista à Revista Aplauso, Moscovich é questionada sobre as inovações que se pretende na literatura e, na pergunta, a afirmação sobre a sua escritura:

Aplauso Brasil: A produção literária está trazendo uma constante e crescente diversidade, uma amostra disso é o livro *Geração 90: Manuscritos de Computador*, do qual participas. Teus contos se destacam pela linguagem cuidadosa, um erudito que passa a léguas do pedante, mostrando um lapidar cuidadoso, denso e que se fortalece na própria língua, além da magia do que se conta. Como tu vês o nosso caminhar literário, em termos de estilo?

A resposta apresenta a clareza do que busca uma escritora contemporânea atendida ao mundo do mercado editorial:

Eu tento, na medida do possível, atender a meu próprio apelo estético, mas não posso impô-lo aos outros, muito menos tecer juízos de valor com base no que gosto e não gosto. Creio que tudo é possível, e tudo é mesmo possível, se a gente, na internet ou em qualquer outro meio, conseguir um resultado bom e satisfatório. E o bom e satisfatório vai ser balizado pela opinião dos leitores⁸⁷.

Além das críticas positivas acerca da temática tratada e do tratamento estético a sua produção, a reafirmação de Cíntia como contista aparece em várias resenhas. Moacir Amâncio escreve: “Sim, os contos de Moscovich são contos. A redundância da frase é só aparente quando a definição do gênero se torna ela própria juízo de valor: temos aqui uma rara contadora de histórias”⁸⁸.

Mas a escrita da autora, marcada pela fartura imaginativa, poética e narrativa, não para no livro de contos e a reafirmação do seu trabalho aparece com o polêmico *Por que sou gorda, mamãe?* Polêmico porque as confusões começam ao ser anunciado por alguns jornalistas como livro de autoajuda, após isso, há uma discussão em torno da ideia autobiográfica inscrita no texto, conforme percebemos na crítica da Folha *On-line*:

Retrato de sua condição de judia e de mulher, a autora busca na literatura uma maneira de exorcizar essa transmissão sanguínea, entrecruzando memória e tradição com invenção e ficção, estratégia peculiar à literatura judaica⁸⁹.

⁸⁶ Crítica publicada na Revista Isto É, em 16/10/2004. Disponível no site da escritora.

⁸⁷ Entrevista publicada na Revista Aplauso, em 27/07/2005, concedida a Oscar Bessi Filho. Disponível no site da escritora.

⁸⁸ Crítica publicada na Revista 18, (fev/mar/ab 2007). Disponível no site da escritora.

⁸⁹ Crítica publicada em Folha On-line, em 02/07/2008. Disponível no site da escritora.

Todos veem a autora na voz da narradora como em Kafka, em *Carta ao pai*. Aí encontramos uma crítica mais severa, publicado na Folha de São Paulo, por Manuel da Costa Pinto:

TUDO CONSPIRA contra o novo livro da gaúcha Cíntia Moscovich. O título sugere um manual de auto-ajuda contra os excessos de fim de ano. O tom confessional lembra um diário de adolescente. A verdadeira literatura, porém, resiste a tudo, até mesmo aos impulsos suicidas de uma escritora que finge se desviar de sua implacável vocação ficcional⁹⁰.

A obra foi um tanto arriscada para uma jovem escritora, a problemática de coadunar ficcional e real como autobiografia não é original, porque muitos escritores já o fizeram de formas diferentes: Lima Barreto com a trajetória de seu escrivão Isaías Caminha, José Lins do Rego retratando a infância vivida nos engenhos, Graciliano Ramos em *Memórias de Cárcere* e tantos outros. Mas, com efeito, a forma como Moscovich escolhe para ser autobiográfica, arrisca-se a muitas especulações e polêmicas. Exatamente como afirma Manuel Pinto da Costa, o tom confessional beirando um diário de adolescente se redime diante de sua implacável vocação ficcional. Algo que Berta Waldman não deixa escapar ao traçar comentários sobre o apelo estético da obra:

É justamente a palavra que falta, a tentativa de enunciar o indizível que funciona no texto de Cíntia Moscovich como um ponto virtual que guia sua linguagem. A palavra “plena”, em contrapartida, está nos ditos e frases feitas, que funcionam, no romance, como cápsulas de filosofia do senso comum a serem transmitidas de geração a geração. Elas deixam de fora o “resto”, o que é impalpável, enquanto deslizam formando uma corrente de transmissão, que une, mas também aprisiona.

Waldman cita, ainda alguns exemplos dessa linguagem:

“Para que o milagre aconteça, é preciso não esperar por ele.” (p.89)
 “Avós e netos se dão bem porque têm um inimigo em comum.” (p.99)
 “O amor é o banquete da existência; viagens são a sobremesa.” (p.101)
 “Qualquer idiota tem motivos para queixas; o difícil é rasgar o véu da existência com alegria.” (p. 148)
 “Os verdadeiros mortos são aqueles que não são lembrados.” (p.151)
 “O Criador não pode estar em todos os lugares, por isso criou as mães.” (p.151)
 “A diferença entre a genialidade e a estupidez é que a genialidade tem limites.” (p. 188)⁹¹.

O detalhe é algo importante na obra de Moscovich, ao simples é dada a dimensão da complexidade. Na autora, a consciência artística em relação ao seu fazer literário: “Eu queria

⁹⁰ Disponível no site da escritora.

⁹¹ Artigo publicado na Revista 18 (fev/mar/ab 2007). Disponível no site da escritora.

verdadeiramente lidar com o detalhe, com o pequeno, com o miúdo. Queria realmente pegar um detalhe para poder levantá-lo e o ampliar. Maximizar o mínimo”⁹².

Várias críticas são publicadas em torno desse último livro de contos. Trata-se, na maioria, de resenhas curtas, mas densas, que sintetizam aspectos decisivos para a compreensão da obra. Os resenhistas, além de apresentarem uma visão sumária do enredo, atentando mais para alguns dos contos, em especial “O telhado e o violinista” e “Cartografia”, considerados por muitos os melhores dentro da obra, identificam em Moscovich uma grande contadora de história e uma excelente contista, capaz de fazer da palavra a sua memória e vice-versa. Além disso, observa-se que a autora emprega recursos literários na construção de seus textos, tais como: o uso de diálogos, o uso de metáforas e figuras de linguagem, e, principalmente a ironia e o humor sagaz:

Tratado de forma bem-humorada, “Por que sou gorda, mamãe?”, na casa das personagens lembradas pela narradora, transforma o ato de comer quase que numa religião. Na adolescência, onde a mulher quer sentir-se mais bonita, surge o conflito de valores e estereótipos, conflitos esses que são abordados de forma criativa e engraçada em “Por que sou gorda, mamãe?”⁹³.

No Jornal do Comércio, quanto a essa publicação, mais uma afirmação do humor: “Narrativas que misturam o cômico e o trágico e que foram trabalhadas exaustivamente para chegarem à perfeição”. A ironia e o humor são, para Moscovich, heranças de um universo judaico, conforme afirma:

Sou judia e fui criada como tal. Mas judia brasileira e, portanto, assimilada aos costumes do país em que vivo. Várias coisas, no entanto, me ficaram como legado: o folclore de nossas histórias, sempre tão sofridas e divertidas a um só tempo, e a poderosa figura de um pai justo e sábio. Acho que enxergo o mundo como judia, com o sentido de ironia que norteia minha gente. E isso, esse olhar estrangeiro dentro da própria pátria, sempre foi material farto para a literatura. E, além de tudo, quem tem um ídiche mame não sobrevive a não ser com psicanálise e/ou com literatura.⁹⁴

A importância do humor é marcada na sua obra pela crítica não apenas pelo fato de ser um humor judaico, mas por fazer das questões cotidianas a graça necessária para continuar sobrevivendo. Luiz Antônio de Assis Brasil afirma, sobre sua última publicação na feira do Livro de Porto Alegre, em novembro de 2012: *Essa coisa brilhante que é a chuva* que “o riso – melhor, o sorriso –, neste livro, é coisa fácil de ser encontrada. Ele vai do cômico ao sutil e

⁹² Depoimento ao Jornal do Comércio, de Porto Alegre, em 07/11/2012

⁹³ Crítica publicada na Revista Aplauso, escrita por Oscar Bessi Filho, em 02/05/2007.

⁹⁴ Entrevista de Cíntia Moscovich disponível em Disponível em: <http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4165&id_entrevista=107>. Acesso e 04/01/2013.

não se envergonha de aparecer numa literatura que é, em geral, tão sisuda, ou épica, ou trágica”⁹⁵.

Observa-se também que a crítica acaba por trazer à tona a questão do regionalismo, tão preocupante e, ao mesmo tempo, tão notável em Moscovich. A maioria dos críticos são gaúchos, reafirmando o fato de ser uma literatura periférica marginalizada no Brasil e que para muitos funciona como uma espécie de condenação dada pela publicação de editoras locais. Moscovich, coincidentemente ou não, tem maior reconhecimento quando publica pela Record, editora carioca.

A partir desse levantamento, percebemos que os estudos críticos também apontam para a discussão de coincidências temáticas entre a autora e autores canônicos. Além disso, o universo judaico presente em sua obra é a maior referência, fato que gera a atenção de outros escritores judeus, como Moacyr Scliar e de pesquisadores de grupos judaicos, como Berta Waldman, Patrícia Lilenbaum, Lyslei Nascimento, Vívien Gonzaga Silva e Julia Nascimento dos Santos, os quais já citamos nos capítulos anteriores. As análises encontradas nas resenhas de outros escritores, jornalistas e críticos culturais mostram o conteúdo retratado e, em muitas, as leituras são superficiais e até mesmo tolas por manterem seu foco apenas nos conflitos humanos abordados. Não dizemos que isso não ocorra, mas há um reducionismo da literatura em torno das problemáticas humanas de gênero e pela presença dos componentes judaicos, por exemplo. Tal reducionismo acontece claramente ao pensar a literatura de Moscovich como uma literatura feminina apenas ou como uma literatura regional. A própria autora rebate isso ao responder a pergunta da Editora Record:

Record: A literatura feminina não é um rótulo reducionista, que mais segrega do que afirma?

Cíntia Moscovich – Sim, acredito nisso. Adjetivar uma literatura — gaúcha, feminina, negra, o que seja — é reduzi-la drasticamente. Sei que há uma autoria feminina, da qual o texto não se pode esquivar. Mas literatura é literatura. E não é coisa para guetos. Ou se faz literatura ou, caso contrário, se faz sectarismo.⁹⁶

Apesar dessa consideração, é a vivência do feminino que mais chama a atenção dos críticos em um primeiro momento e que também vai ser alvo de estudo de Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pesquisadora da UNB e pertencente ao Grupo de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Além disso, o rótulo de literatura intimista logo aparece, fato que não é negado pela autora, mas que a incomoda quando se confunde intimista com uma literatura monótona e não realista.

⁹⁵ Em 03/12/2012 – Zero Hora, Segundo Caderno, por Luiz Antônio de Assis Brasil.

⁹⁶ Disponível em: <www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4165&id=>. Acesso em: 10/01/2013.

Há um reconhecimento da realidade na produção de Cíntia dita como uma produção memorialista, histórica e, ao mesmo tempo, imaginativa. Nela, o retrato do mundo cotidiano visto através de uma lente sensível, “pois Cíntia Moscovich faz da coreografia dos gestos cotidianos, dos arrebatamentos e melancolias de suas protagonistas, um ponto de fuga a partir do qual organiza a realidade”.⁹⁷ As vivências afetivas aparecem em seu texto, algo que poderia ser vivido por qualquer homem e mulher comum, pois “se Moscovich consegue comover sem ser piegas, isso acontece justamente por que ela retira da matéria-prima ficcional as regras que disciplinam sua expressão, tornando-a necessária”⁹⁸

José Castello, biógrafo, crítico literário, cronista, romancista e jornalista, afirma:

Nada parece abalar a serenidade e o rigor contemplativo de Cíntia Moscovich. Não escreve para surpreender, ou perturbar, mas para revelar e unir. Tampouco se interessa pela lacuna, pela elipse e pelo submerso, valores literários hoje quase sagrados; ao contrário, aposta na luz e no simples. Cíntia parece movida por um furor primitivista, como se desejasse aproximar-se da realidade para abraçá-la. Desprovido de choque, sexo explícito e violência, o real mostra sua face mais secreta. A vida se passa, quase sempre, um passo antes dos grandes feitos⁹⁹.

Dessa forma é que as histórias comuns passam a ser o mote da produção de Cíntia. A vida real, cotidiana, as tragédias comuns dadas pela vida, porque a vida basta para ser motivo de grandes histórias.

Poderíamos, então, dividir a recepção crítica do texto de Moscovich em alguns momentos: a relação com o judaísmo, dada pela memória; a dimensão existencial-comportamental transbordando nas narrativas com situações marcadamente reais, a questão do feminino a partir das personagens mulheres: mães, filhas, jovens, crianças e idosas; e o estilo: a força poética e narrativa dos seus textos. A crítica em poucos momentos observa as influências da autora, fazendo estudos comparativos bastante generalizados, reconhecendo os diálogos, mas com abordagens superficiais, apenas pelas coincidências de personagens, nomes e situações. É a crítica acadêmica que vai estabelecer essa discussão inicial com Lyslei Nascimento, da UFMG, em resenha sobre *Arquitetura do Arco-íris*, Wanessa Oliveira dos Santos, da UFRJ, em artigo intitulado “Sofrendo a influência: Cíntia sobrevive a Clarice”, também autora da dissertação de mestrado: “Memória e Palavra em Cíntia Moscovich”¹⁰⁰, Adriana Antunes de Almeida da UCS (Universidade de Caxias do Sul), com a dissertação de

⁹⁷ Crítica publicada em Diário Catarinense, em 05/10/2004. Disponível no site da escritora.

⁹⁸ Idem, ibidem.

⁹⁹ 08/12/2012 - Globo, Caderno Prosa, coluna de José Castello. Disponível no site da autora.

¹⁰⁰ SANTOS, Wanessa Oliveira dos. **Memória e palavra em Cíntia Moscovich**. Dissertação de Mestrado – UFRJ, 2010. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SantosWO.pdf>>. Acesso em: 02/05/2011.

mestrado sobre a obra *Por que sou gorda, mamãe?*¹⁰¹ e Patrícia Chiganer Lilenbaum, em tese de doutorado que compara a autora a Moacyr Scliar e Samuel Rawet¹⁰².

O estilo da escritora, o emprego de estilemas – muitas vezes relacionadas à singularidade de Clarice Lispector – é destaque nas críticas a partir da publicação de 2004 *Arquitetura do Arco-íris* e é mais recorrente na sua última publicação *Essa coisa brilhante que é a chuva*.

Bruno Zeni afirma que “o forte dos contos é a condução firme da narrativa”¹⁰³. Já Luiz Antônio de Assis Brasil observa que “o texto apresenta-se mais essencial e direto. Há algumas frases longas e complexas, que apenas destacam as outras, em muito maior número. Mas, desde sempre, e em todos os casos, a autora apresenta um exuberante e colorido léxico”¹⁰⁴. É Marcelino Freire, autor, contista, editor e organizador de antologias como *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) que apresenta seu êxtase ao ler o mais recente livro de Moscovich, *Essa coisa brilhante que é a chuva*:

Descortinar dores velhas. Famílias e mobílias. Ir por dentro das casas. Fazer nossa morada a morada de cada uma daquelas criaturas. Criadas e sustentadas por ela. Tão reais. Vivendo na infância, adolescência. No final da vida. Na descoberta das primeiras rugas, espelhadas. Cíntia chega plena a essas histórias. Mal resumidas aqui, por mim, é claro. Mas enraizadas em algum lugar de minha alma. Não duvidem. Clássicos de verdade. Aleluia. Escritor é aquele, sempre digo, que “inscreve”. Muito mais do que “escreve”. Saio dessa Chuva transformado. Tomado que fui, quem diria, no centro, em que estou, de uma tempestade. O banho de que eu precisava. Salve, salve!¹⁰⁵

No entanto, Cíntia Moscovich, como muitos escritores, não escapa das críticas negativas. Sobre o livro de 2012, Noemi Jaffe, professora da PUC-SP, escritora e crítica literária afirma que:

(...) Em outros contos, entretanto, há a sensação de que o lirismo foi um pouco exagerado e a narrativa acabou resvalando para a pieguice ou a "fofura", perdendo a leve contundência típica dos demais: é o caso de "Tempo de Voo", mas principalmente do longo conto final, "Uma Forma de Herança", que se estende desnecessariamente por passagens explicativas e descritivas sobre uma casa abandonada. O conto soa como uma lembrança da própria autora e não como reminiscência narrativa, ficcional e, com isso, perde-se o impacto inventivo do

¹⁰¹ Disponível em: <http://tede.ucs.br/tde_arquivos/1/TDE-2009-10-05T142733Z-307/Publico/Dissertacao%20Adriana%20Antunes%20de%20Almeida.pdf>. Acesso em 04/05/2011.

¹⁰² Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/8413/8413.PDF>>. Acesso em 28/06/2011.

¹⁰³ Em 15/12/2012 - Folha de S. Paulo, Guia da Folha, por Bruno Zeni. Disponível no site da escritora.

¹⁰⁴ Em 03/12/2012 - Zero Hora, Segundo Caderno, por Luiz Antônio de Assis Brasil. Disponível no site da escritora.

¹⁰⁵ Em 12/11/2012 - Blog Ossos do Ofídio, de Marcelino Freire. Disponível no site da escritora.

restante do livro. As imagens e o efeito de montagem dão lugar à linearidade longa e algo cansativo¹⁰⁶.

A desqualificação de seu trabalho aparece nas palavras de Jaffe e, apesar de ela não se referir à totalidade de contos, para Cíntia ainda parece haver um caminho a percorrer, já que desde seu primeiro livro, ela questiona a capacidade de expressão da linguagem. A autora faz isso ao desistir da poesia e reconhecer os limites que a palavra impõe ao desejo de conhecimento, autoconhecimento e comunicação com os seus leitores. Assim, busca, a cada publicação, transgredir tais limites, aprimorando a escritora do conto, tornando-se uma boa contista e deixando que o universo da memória e da realidade, seja sonhada ou vivida, transforme seu texto em poesia.

Apesar das referências temáticas dadas pela crítica, isso não quer dizer que a literatura se reduza, mas procuramos aqui uma tessitura literária que atribui ao seu texto mais que um engajamento social ou identitário, buscamos a fundação de uma literatura contemporânea também engajada com a estética, com a valoração artística ao fazer poesia, ao inscrever-se como arrebatadora da linguagem. Sabemos que o fato de ser uma autora contemporânea – ainda com poucas publicações e alçando voo em produções que alcancem o Brasil inteiro – faz com que a fortuna crítica da autora exista praticamente apenas em resenhas de jornal, de *blogs*, *sites* e revistas. Ainda são poucos os trabalhos acadêmicos em torno da sua produção e, por isso, o universo apresentado ainda é universo a ser explorado.

Assim, parece que o literário acaba por ser determinado, em um cenário contemporâneo, pelo mercado editorial e pelos leitores. A arte de fazer literatura é um conceito que passa a ser discutido, revisto, ampliado. Cíntia Moscovich nos traz o dela:

A literatura é a arte de lidar com seres no limite. Ao menos assim a vejo. De mediana e rala, basta a vida de todos os dias. Mas, sendo bem objetiva, gosto de lidar com personagens e situações que chegaram a um extremo e que representam uma virada. A personagem de Um Oco e um Vazio, por exemplo, é uma jovem estudante que transgrediu e vai para a cama com seu professor: acabo se frustrando. Ao fim e ao cabo, a transgressão é querer a paixão mesmo com quem ela não pode existir. Em Cartografia, a personagem é uma criatura que quer a liberdade e que descobre um lado do amor perigoso e desconhecido. Quando conto a relação de uma moça com um músico cego, como em Fantasia-Improviso, falo do amor completo, desse de se amar com os sentidos todos¹⁰⁷.

Cíntia Moscovich é, deveras, uma escritora que possui consciência do fazer literário, autoral e escritural; ela tem consciência também da relação que pode estabelecer com seus

¹⁰⁶ Em 14/12/2012 - Valor Econômico, por Noemi Jaffe. Disponível no site da escritora.

¹⁰⁷ Cíntia Moscovich, em entrevista concedida à Record. Disponível em: < http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=4165&id_entrevista=107 > Acesso em: 18/01/2013.

leitores através das histórias que conta. Não só em suas entrevistas, mas também em sua obra existe o entrecruzamento da sua narrativa com uma série de reflexões sobre o tecer criativo, sobre a criação literária. Muitos dos seus contos denotam um universo rico a respeito de sua visão sobre o fazer ficcional associando a expressão da palavra aos constantes questionamentos sobre a vida, sobre o mundo. Além disso, a autora mostra o desejo de reconhecimento: “Eu tenho uma fantasia de que os livros vão me sobreviver, serão meu testemunho adiante e então tem que ser o melhor”¹⁰⁸.

Explorar o valor da linguagem de Cíntia Moscovich, analisando a construção de seu texto é algo que ainda precisa ser feito e a isso nos propomos para entender se os livros sobreviverão à autora em um contexto que carrega uma multiplicidade de produções. Para isso, realizamos dois momentos de análise na sequência deste capítulo. O primeiro diz respeito a um levantamento de temas, reminiscências e influências sofridas na prosa da autora pesquisada para entender melhor a sua produção e o segundo, busca compreender a originalidade que se processa para além da temática, no interior do texto produzido, na criação da catarse dada pela linguagem.

3. 2 A memória cultural e o universo da influência nas obras *Anotações durante o incêndio e Arquitetura do arco-íris*

Uma vez instituindo-se no espaço literário como alguém que inscreve sua narrativa como de descendência judaica, Cíntia Moscovich mostra, na tessitura de seu texto, imagens e símbolos do povo judeu, testemunhando catástrofes, trazendo à memória a tradição e o sofrimento do povo com o qual se identifica para permanecer constantemente lembrando, assegurando o presente e projetando o futuro através das reminiscências do passado.

Já sabemos que a principal autora a influenciar Cíntia Moscovich é Clarice Lispector, mas também queremos observar se outras leituras fazem parte de sua escritura. Optamos aqui por descrever e analisar, rapidamente, as duas obras principais escolhidas como *corpus*, observando a constituição de cada um dos contos.

Na leitura do seu livro *Anotações durante o incêndio*, é possível perceber uma mistura de sarcasmo, de ironia e de poesia, em que se tematizam espaços domésticos, conflitos pessoais e familiares, a solidão e o exílio de judeus e não judeus. O livro de contos em

¹⁰⁸ Em entrevista à Record, conforme referenciado na nota anterior.

questão retoma a tradição judaica, sem a preocupação do livro *Contos de Imigrantes*, de Rawet, ou ainda, sem o compromisso de Scliar. Isso acontece porque Cíntia ultrapassa as barreiras entre o puro e impuro e assume posturas questionadoras que aparecem ou claramente no texto ou de forma implícita, em construções simbólicas.

O livro divide-se em duas partes: *A fumaça* e *O fogo*. A fumaça parece ser um prenúncio do fogo que virá e, ao mesmo tempo, é também o que vem depois dele. Neste aspecto, instaura uma ideia cíclica que se refere à memória, ao ato de viver, de repetir as ações do cotidiano que tratam da circunferência do rito do dia e dos rituais da vida.

A primeira parte é composta pelos contos “Amor, corte e costura”, “O homem que voltou ao frio”, “Zulu”, “A grande e invisível África” e “*Invierno porteño*”. No primeiro conto a personagem Helena nos é apresentada em seu cotidiano, com suas costuras, seus bordados, alfinetes e agulhas, mostrando-se a tranquilidade da rotina, até que uma família aparece com uma menina – a enteada – que desencadeia a epifania, tal qual o cego em “Amor”, de Clarice Lispector. “A menina, sentada no sofá ao lado da mulher, sem o mínimo interesse pela função, olhava ao redor, os pés pequeninos parados no ar. Helena, sentindo uma angústia antiga, teve vontade de sair dali, vontade que se tornou definitiva”¹⁰⁹.

“O homem que voltou ao frio”, como já analisamos no primeiro capítulo deste trabalho, tematiza as tradições judaicas e o Holocausto, trazendo o diálogo com John Le Carré, com *O espião que saiu do frio*. No terceiro conto, “Zulu”, uma família é premiada com a presença de um gato, um filhote que fora abandonado pela mãe. Mais tarde, descobre-se que Zulu é fêmea e eles acabam tendo em casa mais sete gatinhos. No conto, além da presença do animal constituindo-se como parte da família e igualando-se a ela quando procria, entendemos a família como lugar da tradição que inscreve o jovem, no caso, a filha, quebrando regras e conseguindo vencer pela inocência, através do amor que sente e recebe dos pais:

À tardinha, quando meu marido chegou em casa, os alicerces do edifício tremeram: mas como eu tinha permitido uma irresponsabilidade dessas? E passou a enumerar pestes, doenças, fungos, vírus, bactérias e imundícies aterradoras. Anabel tranquilizou-se, sentando-se em seu colo: não se preocupasse, o gato estava limpinho, vacinado, ela ia cuidar bem dele, que se chamava Zulu, porque era preto. Acho que meu marido teve a mesma sensação que eu tive. Nada podia ser feito, o destino dos dois estava selado ¹¹⁰.

“A grande e invisível África” descreve a praia de Capão da Canoa através de uma narradora que viaja para passar as férias com toda a família. Além de caracterizar espaços

¹⁰⁹ MOSCOVICH, 2006, p. 17

¹¹⁰ MOSCOVICH, 2006, p. 54.

com detalhes observados com sensibilidade e tocantes às memórias da infância também mostra a passagem da personagem a uma vida adulta, através da descoberta do amor e da decepção. “Invierno porteño” é uma das poucas narrativas que apresenta narrador masculino e traz ao leitor uma noite de amor em Buenos Aires e os prazeres do turista na cidade, ao encontrar-se com Pérola. O narrador, em várias passagens, reporta-se a Mefistófoles, personagem satânica da Idade Média, conhecida como uma das encarnações do mal. Na literatura, esta personagem está presente nas várias interpretações do mito de Fausto, principalmente na versão do alemão Johann Wolfgang von Goethe. O narrador vê um cartel do Teatro Colón e lá estavam cantando *A danação de Fausto*. *Invierno porteño* é também o nome da música de Astor Piazzolla, bandeonista e compositor argentino.

Na segunda parte, denominada *O fogo*, estão presentes “A paixão e a ratoeira”, “A fome e a vontade de comer”, “Morte de mim”, “Capitão Birobidjan”, “Aquilo que não principia nem acaba” e “A gramática dos erros”.

O primeiro conto da segunda parte é “A paixão e a ratoeira”, que retoma *A paixão segundo G.H.* e “Perdoando Deus”, mostrando, mais uma vez, a influência clariceana. Tal conta já foi analisado no segundo capítulo desta pesquisa, assim como “A fome e a vontade de comer”, que traz à literatura uma das mais importantes tradições judaicas: a comida, apontando uma impossibilidade de renunciar à tradição, manifestada em forma de sonho uma vez que negada conscientemente.

O terceiro conto da segunda parte é “Morte de mim”, apresentado com a epígrafe de Mia Couto: “Pois eu, no instante, invejava as ambas categorias: os mortos, por se aparentarem à perfeição dos desertos; os nascituros, por disporem do inteiro futuro”. Por isso, a imagem da morte acompanha dois personagens que compõem uma trama psicológica. O narrador personagem conta o êxtase relacionado às sensações da sedução, da atração e da relação sexual para culminar na sensação de abandono do homem que

depois disso, na certeza do amor pela morte que viria, passava as madrugadas inerte, as horas me percorrendo, assistindo ao espetáculo da dissolução, coisa atraindo coisa, até que nada restasse, exceto o suor do copo – água – na superfície transparente.¹¹¹

“Capitão Birobidjan”, dedicado a Moacyr Seliar, faz renascer o personagem central do livro do autor judeu *O exército de um homem só* (1973). Ele é um judeu chamado Mayer, vindo ainda menino da Rússia. Mayer era marxista e sonhava fundar uma nova Birobidjan –

¹¹¹ MOSCOVICH, 2006, p.106.

nome de uma colônia coletiva de judeus na Rússia. No conto, ao trazer à lembrança e tematizar a personagem de Scliar, Cíntia parece assumir uma influência importante relacionada aos componentes judaicos. Não quer dizer que Scliar seja a principal influência, mas que este deixou uma linhagem e Cíntia assume isso ao escrever tal conto.

Em seguida “Aquilo que não principia nem acaba”, texto que revisita Borges, pois tem a base e trechos inteiros do conto “O livro de areia”, reunindo expressões e temáticas judaicas, além de um enredo fantástico a partir da magia do livro em questão. O último conto do livro “A gramática dos erros”, assim como em “A grande e invisível África” e no romance *Duas Iguais*, Cíntia narra os afetos impossíveis, mostrando uma senhora, professora particular de Língua Portuguesa em uma velada paixão pelo seu jovem aluno.

Anotações durante o incêndio apresenta temáticas múltiplas, mas a memória judaica em relação à família e à comida, assim como a relação dos jovens com a tradição judaica são recorrentes. No segundo livro que constitui o nosso *corpus*, *Arquitetura do Arco-íris*, ampliamos o conceito da sua escritura ao nos depararmos com, além da influência da memória tradicional e das catástrofes, a presença de outras vozes de leituras feitas pela autora, influenciando a trajetória como judia escritora brasileira. Santos observa que

A liberdade de unir tradição a um renovado vigor estético está presente também em *Arquitetura do arco-íris*, lançado em 2004. Esse volume de contos ratifica a disposição da autora de travar um diálogo fecundo com diversas tradições, principalmente as literárias. Os diferentes textos se põem em interlocução direta com autores do passado e do presente: é possível encontrar ecos de Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Moacyr Scliar, Lya Luft e – principalmente – Clarice Lispector, o que confirma a canibalização de poderosas heranças. Cíntia reinterpreta os contextos e constrói a atualidade de modo literário, não necessariamente cronológico. Escolhe sua família literária para erigir um novo sentido (SANTOS, 2010, p. 13).

Oscar Bessi Filho, em reportagem na Revista Aplauso Brasil, denominada “O Banquete literário de Cíntia Moscovich”, em 02/05/2007¹¹², afirma que, neste livro, “Cíntia transcende suas origens judaicas e transita da mais singela observação às mais cruentas, doloridas e áridas sensações humanas”. Além disso, o arco-íris que é arquitetado nesse livro possui diversas nuances de memória, Cíntia apresenta-se como arquiteta, a ideia de construção do arco-íris, como um planejamento, uma trajetória para chegar ao paraíso, ou seja, o que houver além do arco-íris. Parece uma necessidade de produzir o belo, o completo e tematizar aquilo que não se alcança a não ser pela literatura, pela poética do imaginário.

¹¹² Disponível no site da escritora.

Também esse livro de contos apresenta uma divisão interessante: a primeira parte denomina-se *Dispersão da luz: arco-celeste* e a segunda *Espectro solar: o arco-de-deus*. Moacir Amâncio, no artigo “Amálgama de descomedimentos” publicado na Revista 18, em 16 de junho de 2005, faz uma crítica interessante acerca da narrativa de Cíntia Moscovich e dos temas recorrentes:

A firmeza e o ritmo das frases e a unidade da série de contos atestam maturidade artística. Frases bem calibradas revelam a busca de ajuste do termo ao clima – Moscovich é neste livro, sobretudo, escritora das notações psicológicas sutis, com aberturas para o humor, a ironia e a complexidade das emoções infantis, com seu amálgama de descomedimentos e fantasias – de resto, ensaio doloroso para a vida adulta (AMÂNCIO, 2005)¹¹³.

A primeira parte do livro aborda amores realizados em diferentes acepções desse sentimento. Nela temos cinco contos: “O telhado e o violinista”, “Cartografia”, “Fantasia-Improviso”, “O tempo e a memória” e “Um oco e um vazio.” O primeiro conto nos apresenta uma miscelânea de memórias e influências, conto que já analisamos no capítulo anterior, transformando o conto em um baú mágico que vai revelando outros textos, numa construção polifônica.

O segundo conto “Cartografia” retoma uma das temáticas já abordadas por Cíntia em seu romance *Duas Iguais*: a homoafetividade entre mulheres e a ruína dessa paixão não realizada. Em “Fantasia-improviso”, Lispector ressurgue com “Amor” e “A repartição de pães”, mostrando a descoberta de sentimentos supremos através dos rituais cotidianos e da música. “O tempo e a memória” traz à cena o professor Augusto – um tradutor de Borges, o qual tem inúmeras referências no conto – que desperta o amor em uma jovem jornalista. Por último, “Um oco e um vazio” que traz mais um amor impossível, mas que agora acontece na história de uma moça que tem sua primeira relação sexual com um professor e inicia uma nova trajetória.

A segunda parte do livro *Arquitetura do arco-íris* começa com “A queda do arco-íris”, uma forma de mostrar um momento diferente da vida de suas personagens, onde o arco-íris já não está mais lá, as cores já foram vividas ou desperdiçadas. Neste conto, Inês Pedrosa é chamada através da epígrafe e pelo tom de melancolia de um amor não vivido. “O escândalo das estrelas da noite” caminha no mesmo rumo, trazendo como personagens uma bibliotecária de meia-idade e um professor de literatura. “Os laços e os nós, os brancos e os azuis” nos colocam mais uma vez no universo clariceano, com a personagem Raquel na relação com sua

¹¹³ Crítica disponível no site da escritora.

mãe, rememorando “Os laços de família”, com as mesmas mães e as mesmas filhas. O mesmo acontece em “O arco-íris à meia-noite” na relação com “A imitação da rosa”, uma vez que a protagonista de Cíntia – Helena – pode ser vista como um eco de Laura, personagem de Clarice. Enquanto Helena, já idosa, vivencia o diagnóstico de demência, Laura, apresenta uma loucura diferenciada, dada pela busca da perfeição em ser esposa e dona de casa.

O conto que termina a coletânea é “Bonita como a lua”, o qual já referenciamos no primeiro capítulo, trazendo uma narrativa muito próxima à trajetória biográfica da escritora. Mais uma vez, a família judia aparece, assim como as tradições. A figura do pai é extremamente importante nessa história, que carrega a família como espaço de formação, memória e continuidade.

Flávio Carneiro, em crítica publicada no Caderno de Cultura do Jornal Zero Hora¹¹⁴, observa que “Enquanto a primeira parte do livro investe em personagens como a criança e a mulher jovem, a segunda se concentra na maturidade e na velhice.” Carneiro, acerca da sua obra, ainda afirma que

os contos vez ou outra ecoam a voz de Clarice Lispector, que Cíntia Moscovich soube incorporar à sua (quem sabe como forma de homenagem), na elaboração de uma escrita original. Ao mesmo tempo que são recorrentes no livro certos traços marcantes da obra de Clarice – a “epifania” do cotidiano (a revelação surgindo de onde menos se espera), a introspecção, o universo feminino, e até mesmo certas predileções, como a da jovem apaixonada pelo professor, o desnordeante contato com um homem cego (aqui, comendo castanhas) ou o mistério rondando o ovo e a galinha –, há também traços muito próprios, como o humor, o lirismo e certa fluência narrativa (CARNEIRO, 2005).

Talvez por isso nossa pesquisa tenha se iniciado. Não só pelo encantamento que temos pela prosa de Moscovich, mas pela presença de Clarice Lispector que confere à produção dessa literatura contemporânea um ar canônico, que não quer se despir da tradição, seja ela judaica ou literária. Agora, cabe-nos entender como Cíntia consegue inscrever-se como uma autora original diante de tantos recursos intertextuais, polifônicos, dialógicos e diante de tantas influências. Assim escrevemos a próxima seção, buscando mostrar que a cartografia delineada utiliza as mesmas imagens, mas dá a elas novas proporções e legendas, conjugando realismo e estética em uma geografia carregada de poesia.

¹¹⁴ Disponível no site da escritora.

3.3 Por uma cartografia de prazeres: realismo e estética na geografia da prosa de Moscovich.

É o movimento infinito da memória que traz originalidade ao texto de Moscovich, pois, conforme relembra Jeanne Marie Gagnebin, ao discorrer sobre as afirmações de Benjamin, “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos” (GAGNEBIN apud CHIARELLI, 2007, p. 46).

O processo de transformar as memórias em histórias narradas não é tarefa inovadora de Moscovich, acontece desde os contos de fadas, desde as fábulas e outras tradições orais. Se para Walter Benjamin as melhores narrativas escritas eram aquelas que mais se aproximavam das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos, parece que as narrativas contemporâneas são ainda melhores quando rememoram não só as histórias orais, mas quando revivem seus mortos, seus antecessores, estabelecendo um diálogo fragmentário, ligando pontos entre o que já foi dito e o novo a dizer. Elliot, ao discutir sobre a crítica de um novo escritor, afirma que sempre se busca o único, algo que nunca foi visto e que daí proveria a noção de talento individual, ao que ele rebate:

Ao contrário, se nos aproximamos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade (ELLIOT, 1989, p. 38)

A memória surge no texto de Cíntia, arrebatada, produz “lampejos de subjetividade no texto, privilegiando instantes, momentos deslocados” (CHIARELLI, 2007, p. 47). Mas essa memória, conforme afirma Elliot, não pode ser apenas da tradição e da repetição, pois a “novidade é melhor que a repetição” (ELLIOT, 1989, p. 38) e, por isso, a tradição não pode ser herdada, mas conquistada, levando o poeta a escrever nessa geração com o sentimento de que toda a literatura já produzida tem uma existência simultânea. É o que acontece quando a Moscovich reúne seus mortos no livro de contos *Arquitetura do arco-íris*, por exemplo: Clarice Lispector, Inês Pedrosa, Moacyr Scliar, Machado de Assis e tantos outros, porque a reunião deles não significa simplesmente repetir, mas revivê-los, ter consciência deles e reinaugurar uma nova literatura, uma literatura sua. O conto “Os laços e os nós, os brancos e os azuis” é um singular exemplo, porque revive “Laços de família” através da mesma

motivação: mãe e filha distanciadas, mas com uma estratégia narrativa diferente, conforme já afirmado por Oliveira e Santini:

Há que se notar o fato de que a narrativa em Cíntia Moscovich, apesar de possuir pontos de aproximação com a escrita de Clarice Lispector, não adota o caráter psicologizante desta, nem tão pouco valoriza a fragmentação temporal que nos faz reconstituir aquela manhã de sábado pouco a pouco durante a viagem de táxi. A autora contemporânea confere linearidade à narrativa, reconstituindo a história cronologicamente a partir do desdobramento da estrutura temporal e da perspectiva narrativa do conto de Clarice (OLIVEIRA E SANTINI, 2012, p. 8).

Por isso, influência não se confunde com imitação. Conforme afirma Nitrini (2010, p. 127), “influência é o resultado artístico autônomo de uma relação de contato”. Entende-se a ideia de contato como conhecer direta ou indiretamente uma fonte ou um autor e por resultado autônomo uma obra produzida com a mesma independência que a obra fonte. Já a imitação é “um contato localizado e circunscrito”, ou ainda, “um simples cotejo de textos” (NITRINI, 2010, p. 128). Elliot (1989) entende a possibilidade de contrastar e comparar um poeta aos mortos como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico, como uma produção harmônica, coesa e unilateral.

Sandra Nitrini, ao sistematizar o pensamento de Paul Valéry sobre a influência, nos traz a dimensão da originalidade, discutindo duas possibilidades: uma, em que o escritor mais profundamente influenciado pode ser o mais original e outra, a qual afirma que a influência mais estimulante é aquela que leva o escritor a rejeitar a influência. São concepções que se aproximam muito da noção de originalidade apontada por Bloom, em sua obra *O cânone ocidental*:

O fardo da influência tem que ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária. A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica (BLOOM, 2001, p. 18).

Assim, a originalidade de Cíntia Moscovich parece ser assegurada pela possibilidade que ela apresenta de retomar o passado, vivendo o presente e entendendo-se em um novo processo de construção cultural, em que o já dito ou vivido não pode ser esquecido, mas que o agora, as relações atuais e contemporâneas coexistem no universo de retomada da tradição. Isso ocorre inclusive no tratamento que a autora dá ao judaísmo dentro do seu texto, não o encarando apenas como uma herança, mas como um conquista, porque ela herda traindo, conforme já afirmamos neste trabalho.

Outro fator importante relacionado à fundação da sua originalidade em relação à influência de Clarice Lispector diz respeito à escolha do autor. Clarice Lispector é, indiscutivelmente, uma das maiores escritoras brasileiras, além dela, Kafka, Borges, Scliar e tantos outros mostram que a escolha da autora contemporânea não é aleatória, mas fruto de uma ação das obras dos antecessores em Moscovich. Em outras palavras, a originalidade é garantida quando “uma obra age sobre o escritor, não por todas as suas qualidades, mas apenas por algumas delas” (NITRINI, 2010, p. 135). A autora estudada garante sua originalidade quando é capaz de passear entre vários escritos, deixando que grandes textos ajam sobre ela a partir de alguns aspectos, de pequenos detalhes que ela, como leitora, consegue entender e transformar em um percurso de independência, como escritora, aí está o tratamento que damos à ideia de superação: a possibilidade que Cíntia Moscovich tem de agir sobre o universo literário de seus antecessores.

O conto “O tempo e a memória”, de *Arquitetura do Arco-íris* constrói uma alegoria para a imagem assumida por Cíntia Moscovich em relação a seus antecessores. A jornalista que se envolve com um velho tradutor de Borges e aprende com ele a arte de amar o passado, o que já foi dito e consagrado, estabelecendo a grave diferença entre novo e velho dada pela comparação entre o jornalista e o escritor: “Um jornalista escreve para o esquecimento, enquanto desejaria escrever para a memória e o tempo” (MOSCOVICH, 2004, p. 70).

Assim, Moscovich instala seu texto como se estivesse em sua casa, seguindo a imagem sugerida por Adorno na obra *Minima Moralia*: “Para quem não tem mais pátria, é bem possível que escrever se torne sua morada”¹¹⁵, morada que outrora pode ter sido morada de outrem. Passado e presente coexistem e tecer um texto alcança a dimensão de concretizar a imagem de uma nova casa, a casa brasileira, a casa no bairro Bom Fim, a casa no final do século XX e início do século XXI, carregada de significâncias.

Aqui trabalhamos com a ideia de originalidade relativa e não de originalidade absoluta. Segundo Nitrini, a originalidade absoluta é aquela que se enquadra no “imaginar sem modelo”. A originalidade relativa faz parte do ideário da Literatura Comparada e começou a ser usado no século XVII, que apresenta duas características muito importantes. Uma ligada à palavra inspiração, como se a ação de escrever viesse de poderes divinos, talentos únicos. A segunda característica traz a noção de que a “marca própria” está ligada a uma consciência aguda de certos aspectos individuais de sua nacionalidade e de seu século,

¹¹⁵ ADORNO apud IANINNI, 2009, p. 45.

com uma busca incessante da sua individualidade, opondo-se, inclusive, à sociedade do seu país e sua época.

Na prosa de Cíntia Moscovich percebemos algo que cria uma expectativa diferenciada em relação aos prosadores da sua época. Enquanto vários escritores contemporâneos buscam na crueza das relações cotidianas a violência, a ação, ou ainda uma literatura indiscutivelmente de resistência, como a de Rubem Fonseca, alguns textos de Dalton Trevisan, os contos de Wander Pirolli, a frieza de Fernando Bonassi ao traçar o retrato da humanidade, Moscovich também traz a simplicidade do cotidiano, as manifestações do dia a dia e o comportamento comum como mote para as suas histórias. Um exemplo é o interessante “O arco-íris à meia-noite”, penúltimo conto da coletânea *Arquitetura do arco-íris*, conto que tematiza a velhice, a solidão, estabelecendo contraste entre a mãe, quase senil, e a juventude dos filhos, preocupados com sua condição. Um mote simples, mas que poetiza o arco-íris à noite, ou melhor, a impossibilidade do arco-íris dada pela raridade do fenômeno à noite, uma analogia à lucidez da personagem Helena em sua velhice. É a condição solitária da velhice por ela mesma, sem mistérios, sem um grande enredo, com a morte à espreita, mas com um lapidar sutil de linguagem:

(...) e ela desenhava dentro de si a vida inteira, a memória delicada com uma iluminura, e de repente o passado era uma casa sem mobília, um vago limbo negro movido de sombras – e só lhe restou entregar-se ao futuro, porque o futuro era finalmente o rosto terrível e amantíssimo de Deus (MOSCOVICH, 2004, p. 148).

O que se quer dizer já está dito, sem devaneios excessivos, mas sem desconsiderar sua identidade, seu ato histórico, porque “um livro é sempre, para nós, uma emergência acima da vida cotidiana. Um livro é a vida exprimida, portanto um aumento da vida” (BACHELARD, 2009, p. 88). Assim, o realismo confunde-se ao tratamento estético.

O conto, gênero da maioria das obras publicadas por Moscovich assume a postura de recusar a ideia de uma totalidade, mas capaz de condensar no seu espaço breve as possibilidades geradas pela ficção, pelo processo de inventividade. A brevidade do conto faz com que sejamos absorvidos pelos detalhes, pelos instantes em que se desenrola a narrativa, é possível programar a trama, conhecer o desenlace e o começo, mas a perspectiva e o tom¹¹⁶ em que a história vai ser contada é algo que está na individualidade do narrador, no talento do

¹¹⁶ Perspectiva e tom são termos utilizados por Bosi para o entendimento da atitude interpretativa, em sua obra *Céu, Inferno* (1988, p. 275) em que ele afirma que “são a perspectiva e o tom que unificam a leitura de modo compreensível. É o conhecimento de ambos que impede a atomização pela qual certas análises mecânicas nos fazem perder a visão da floresta contando as nervuras das folhas. É o exame de ambos que matiza aquelas reduções violentas que se fecham na explicação causal”.

contista, por isso, perspectivas e tons conferidos à prosa de Cíntia Moscovich são marcantes e merecem atenção, a começar pelos seus títulos, pelas epígrafes e pelas dedicatórias que ora aparecem.

O texto de Cíntia Moscovich é carregado da experiência da juventude, com desejo de complementação, de dizer o não dito. Assim, o presente mostra ter a consciência do passado. Epígrafes e dedicatórias que provocam uma densidade narrativa mostram essa consciência, pois o processo de citação, de alusão é, ao mesmo tempo, leitura e escritura, uma forma de desagregar e juntar, destruir e construir, de mostrar algo novo ao mesmo tempo em que se contextualiza. Nesse contexto, a epígrafe torna-se uma referência cultural importante para compreender o processo de composição do conto. Compagnon afirma que “epígrafes sinalizam a relação lógica de texto com outro, este último é como um doador que dá início à enunciação e é uma condensação do prefácio” (1996, p. 79).

Os livros de contos de Cíntia Moscovich *O reino das cebolas*, *Anotações durante o incêndio*, *Arquitetura do arco-íris* e *Essa coisa brilhante que é a chuva* contam com epígrafes da obra como um todo, além de epígrafes em alguns contos. Em *O reino das cebolas*, livro que lança Cíntia Moscovich no mercado literário e que sintetiza um universo feminino traz a epígrafe de Helena Sangirardi, autora dos livros *A alegria de cozinhar* e *A nova alegria de cozinhar*, portanto, uma escritora de receitas culinárias. Os livros referenciados não são apenas uma coletânea de receitas, mas obras carregadas de dicas e normas da arte de cozinhar e comer bem. A epígrafe traz o seguinte:

Para eliminar o cheiro das cebolas, uns aconselham mascar um pedaço de gengibre; outros aconselham beber leite frio – o que nem sempre dá resultado. E para não chorar enquanto descasca cebolas, coloque entre os dentes um pedaço de pão. Ou, então, descasque debaixo de água corrente. (SANGIRARDI apud MOSCOVICH, 2002, p. 8)

A síntese dada pela epígrafe anuncia histórias do universo feminino. Mulheres que tentam desfazer-se do cheiro das cebolas, “o que nem sempre dá resultado”. Mulheres que têm a alegria de cozinhar, mas não sem entender o ato como uma obrigação, a obrigação de alimentar os filhos, de prover a comida da família, de garantir ao menos um pedaço de pão em época de vacas magras e a fartura em tempos de vacas gordas.

Em *Anotações durante o incêndio*, a epígrafe é buscada em Mel Brooks, nome artístico do norte-americano Melvin Kaminsky, um ator e cineasta de origem judaica: “*It could be worse, it could be raining*”¹¹⁷. A epígrafe denota um pouco do humor judaico diante

¹¹⁷ Tradução: “Poderia ser pior, poderia estar chovendo”.

das adversidades e anuncia um livro que conta histórias sobre traumas fundadores, grandes derrotas, fracassos e afetos impossíveis, anotações nascidas no incêndio.

Em *Arquitetura do arco-íris*, Cíntia convoca seu contemporâneo Fabrício Carpinejar com a epígrafe: “O violino é uma árvore migratória” e um provérbio judaico “*Der mentsh trakht, um Got lakht* (O homem pensa, Deus ri)”. A primeira citação faz referência direta ao conto inicial do livro, já analisado neste trabalho, “O violinista no telhado”, apresentando o paradoxo entre as palavras árvore e migração, já que à árvore não é dada a possibilidade de migração. A segunda citação retoma o humor judaico sintetizando uma obra em que se inventam, evocam e recriam histórias e identidades acerca do homem como um brinquedo nas mãos do seu criador.

A última obra publicada por Moscovich parece trazer uma autora amadurecida, preparada para um universo literário. Ela busca Scliar e seu *O centauro no jardim*: “Agora é sem galope. Agora está tudo bem”. A segunda epígrafe traz Woody Allen “*Life doesn't imitate art, it imitates bad television*¹¹⁸”. Ambas as epígrafes parecem anunciar uma escritora pronta, quem sabe agindo sobre os seus precursores e caminhando sozinha, desviando-se, pois ela elege como alvo das suas narrativas os temas comuns, corriqueiros e inevitáveis, o retrato da vida, do simples fato de estar vivo e decidir continuar a respirar, com a cinza das horas à espreita.

Em cada epígrafe ou diálogo estabelecido, a busca pelo texto original com a tarefa de construir outro sentido em seu texto, um sentido aliado à sua escrita, renovado. Há uma estética de diálogos, de junção de fragmentos, ora pela memória judaica, ora por elementos, nomes, personagens de outros contos, ora por alusão a obras literárias que revelam traços de composição das suas narrativas.

No âmbito temático, as histórias escritas por Cíntia Moscovich também mostram pequenas conquistas no âmbito do cotidiano: mulheres capazes de declarar o amor entre si, judias escolhendo sua profissão, adolescentes descobrindo a sexualidade de forma destemida e natural. A matéria do texto de Moscovich, como de muitos escritores, é a vida humana e a autora estabelece uma relação artesanal com ela ao escrever, em que o caráter da experiência coletiva é ressaltado: “Estaquei: uma mulher se depara como uma mulher frente a um homem poucas vezes no espaço de uma vida” (MOSCOVICH, 2004, p. 82).

Com efeito, a originalidade está em dizer de forma diferente, ou ainda, em dar tratamento estético àquilo que já é conhecido, a uma experiência que gera processos de

¹¹⁸ Tradução: “A vida não imita a arte, ela imita a televisão ruim”.

identificação do leitor. Nisso a autora alcança a harmonia em suas obras, uma unidade da diversidade, em outras palavras, uma unidade que tenta entender a totalidade, o coletivo.

Um exemplo é o conto “Gatos adoram peixes, mas odeiam molhar as patas”, do livro *Essa coisa brilhante que é a chuva*, em que Saulzinho, protagonista da história que abre o livro, é um típico fracassado: 40 anos, totalmente dependente da *ídiche mame*, que o mimava com fartas refeições, quer declarar independência e sair de casa, mas acaba sempre desistindo, o que tematiza as vontades humanas em contradição a sua coragem de arriscar e buscar os seus desejos. O título do conto é irônico e brinca com a imagem do homem preguiçoso como o gato, que adora ser mimado, bem-tratado, quer fugir dessa condição, mas acaba acomodando-se a ela.

A ironia¹¹⁹ e o humor, estratégias presentes na produção de Cíntia Moscovich tem sido um recurso recorrente na literatura. Pensemos na ironia de Moscovich como uma estrutura comunicativa que tem relação com a sagacidade. No conto “O homem que voltou ao frio”, a narradora nos avisa da chegada de Edward, o finlandês desajeitado que resolve visitá-la no Brasil, e sua chegada no aeroporto, sob a supervisão do pai, ao vê-lo:

Adiantando o corpo para frente, como quem aguça o olhar, balançou a cabeça para cima e para baixo e abriu um meio sorriso. Nem um sorriso inteiro, era um sorriso de escárnio. Sorriu porque não tinha piedade, porque Edward era branco feito um doente, porque Edward vestiu um exagerado casaco de peles, porque Edward era feio – ainda mais feio quando sorria (MOSCOVICH, 2006, p. 35).

Linda Hutcheon fala sobre a ironia a partir da construção da paródia. Mesmo que na obra analisada aqui não tenhamos a noção de paródia, cabe dizer que “a inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 48).

Há também na narrativa de Moscovich uma ironia que apresenta um descompasso entre a situação desenvolvida pelo drama, pelo enredo e pelas palavras que a acompanham, pois são carregadas de autoironia, do ato de rir de si ou dos que nos acompanham. Ao rir de Edward, o pai de Ethel ri dela também, a narradora ri da sua condição, da condição daquele que a visita e que é menosprezado pelo pai.

Sobre a ironia e o humor de Moscovich, Jaffe, em sua crítica ao livro *Essa coisa brilhante que é a chuva* afirma que

¹¹⁹ Como há uma dificuldade em conceituar o termo, uma vez que vista sob vários ângulos- ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, autoironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, de caráter- optamos por marcar aqui não o conceito, mas as formas como a ironia aparece na obra da autora estudada.

Logo na abertura do livro, o que se lê é uma mistura muito bem cozida – já que o assunto é comida – entre o humor brasileiro/gaúcho e o humor judaico, pautados ambos pela ideia da autoironia, da graça que sabe rir de si mesma. A mãe não se deixa abalar pelo desejo de libertação de Saulzinho, oferece comida e dispara: "É mais fácil enfrentar a desgraça bem alimentado do que com fome". Simplicidade que, às vezes, bate qualquer filosofia.¹²⁰

A ironia, então, mostra-se o procedimento estético que permite a autocrítica ou apenas a crítica sobre algo que deve ser mencionado de forma bem-humorada. A ironia é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida. A ironia de Moscovich não é marcada por uma sentença, mas dada pela totalidade, por vários dos seus contos. Aparece quando Ana, a personagem de "A fome e a vontade de comer", é uma judia que não cozinha e nem gosta de comer; também na personagem de Paula, de "O telhado e o violinista" que mesmo sendo criança revive o antissemitismo e faz a menina narradora descobrir sua condição judaica. Há uma ironia no romance *Duas Iguais* quando Ana e Clara enfim assumem seu amor homossexual somente diante da morte da primeira. *Por que sou gorda, mamãe?* é uma obra carregada da ironia de ser quase autobiográfico em que Cíntia ri das relações estabelecidas entre mãe e filha no que diz respeito à alimentação.

O riso passa a ser uma atitude necessária ao leitor de Moscovich, daí que passa a ser em grupo, rimos das nossas afeições e das nossas angústias que são vistas pelo desenrolar cotidiano das personagens da autora. Henry Bergson (1983, Prefácio), sobre o riso, afirma que para compreendê-lo, é necessário colocá-lo em seu ambiente natural, que é a sociedade. Por isso, o riso deve compreender a certas exigências da vida em comum, com uma significação social. Em *Por que sou gorda, mamãe?*, riso e drama caminham juntos:

Não me lembro quando comecei a comer feito gente grande. Nunca mais parei.(...) Demorei a me acostumar com o tamanho de meu corpo. Com o comprimento de minhas pernas e braços e, principalmente, com a circunferência de minha cintura – compacta. Nas fotos de quando eu tinha meus dez ou onze anos, apareço tão desajeitada quanto redonda. Carpins brancos, sapatos vulcabrás pretos, blusa volta-ao-mundo branca e uma saia, plissada, de tergal azul-marinho, na qual a costureira, dona Idália, havia gasto metros de tecido (MOSCOVICH, 2006, p.37).

Berta Waldman (2009, p. 8), quanto ao humor judaico usado por Moscovich nesse romance, afirma ver ao lado do tom grave e introspectivo, o humor que se vincula ao texto como um humor próximo ao de Woody Allen, um lugar onde não faltam neuróticos, nem uma mãe hipocondríaca e excessiva, menos ainda uma filha implacável consigo mesma, e cenas

¹²⁰ Crítica escrita por Noemi Jaffe, em 14/12/2012, em Valor Econômico, disponível no site da escritora.

com personagens gordos, verdadeiros “desastres genéticos” agravando a imagem irônica de autocrítica.

Nesse sentido, o humor judaico é entendido como uma estratégia da narrativa judaica, diferenciando-se dos outros tipos de humor, que normalmente estabelecem uma relação crítica com o outro. Feldman, em artigo denominado “O humor judaico” afirma que um judeu fazendo humor a partir da sua própria cultura significa uma oportunidade de separar-se da própria cultura e demonstrar seu desagrado com alguns temas que o cercam, sem ser punido por isso. Ainda acrescenta que

Essa questão pode ser esclarecida com alguns exemplos, começando pela famosa figura quase mítica que é a *iídiche mame* (mãe judia): ela se compara com a *mamma* italiana, porém ainda mais possessiva e dramática. A *iídiche mame* está presente no imaginário de todo o povo judeu, incluindo homens, mulheres e crianças, pois todos já tiveram ou terão uma *iídiche mame* em casa – e parece óbvio esperar por essa representação feminina na constituição familiar. Além do mais, toda mocinha é sutilmente preparada desde os primeiros anos para encarnar essa carga de sentimentos e poder exercida pela mãe judia, e algo precisa ser feito contra isso. (FELDMAN, 2009, p. 28).

Entende-se, então, que o humor judaico admite várias interpretações: é uma estratégia narrativa, constitui-se também como único modo possível de falar sobre as criaturas e os hábitos da religião sem sentido claro de agressão, mas velado pela faceta acarretada pelo humor. E, a interpretação que nos parece mais importante, significa uma forma de resistir às perdas vivenciadas pelos judeus: as mortes, a diáspora, a Shoá e tantas outras dores.

Assim, temáticas diferenciadas, um judaísmo impregnado em seu texto, influências canônicas, citações através de epígrafes, títulos contundentes e misteriosos, humor e ironia e a maestria no tratamento ao conto são marcadas como estratégias para a construção de um bom texto. Cíntia Moscovich supera Clarice Lispector, sua principal precursora, ao agir sobre seu texto, apresentar marcas de individualidade e traçar uma composição narrativa que traduz o seu talento como escritora.

A autora estudada ainda não é considerada cânone na literatura brasileira. No entanto, além das questões de tratamento ético, do seu engajamento com o ato de testemunhar, mesmo que como testemunha secundária, apresenta uma autonomia estética que busca a originalidade e a superação do poeta-pai. Conforme nos diz Bloom, “a grande literatura é sempre reescrever ou revisar, e baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu, ou que atua de tal modo que reabre velhas obras a novos sentimentos” (2001, p. 19-20).

3. 4 A angústia identitária da literatura brasileira contemporânea.

A literatura brasileira contemporânea apresenta cada vez maior dificuldade de delimitação. Ela não se reduz a definições únicas, por isso acaba se constituindo como híbrida, heterogênea, plural. Da mesma forma, as generalizações são cada vez mais difíceis pela infinidade de temáticas, estilos e propostas de construção textual, desde o concretismo surgido no modernismo com Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, até o conto experimental “15 cenas de descobrimento de Brasis”, de Fernando Bonassi¹²¹.

É no livro organizado por Nelson de Oliveira, *Geração 90: Os transgressores*, que percebemos a lógica sendo rompida em busca de novos modos de constituir uma expressão artística e de variadas temáticas que surgem. Silva, em seu artigo intitulado “No encaixo da contemporaneidade: um olhar para a narrativa brasileira da década de 90” afirma que a obra organizada por Oliveira apresenta as principais linhas de força da narrativa brasileira atual com

uma prosa afeita ao realismo, muitas vezes de contornos brutais, deixa entrever o dia a dia nas grandes cidades; o espaço urbano surge não só como pano de fundo de relações humanas esgarçadas, mas também como tema nos contos em que se expõem as cisões socioeconômicas do país; a inserção de estruturas de outros gêneros não literários e incorporação de linguagens de outros sistemas semióticos. (SILVA, 2013, p. 34)

Assim, parece que a literatura brasileira contemporânea, por um lado, busca acompanhar as transformações sociais e políticas ocorridas no espaço brasileiro, por outro busca subverter a ordem textual, estabelecendo diálogos entre a realidade e a ficção, entre as vozes sociais e as vozes canônicas, entre a sua linguagem e outras linguagens artísticas.

A pós-contemporaneidade passa pelo que podemos chamar de uma agitação cultural que marca sua identidade. Stuart Hall (2006) afirma que o hibridismo e sincretismo são poderosas fontes criadoras, o que faz com que novas formas de cultura apareçam, apresentando também seus custos e perigos.

Conforme nos afirma Bylaardt,

a arte e a escritura não poderiam passar ao largo de tanta agitação discursiva e cultural. Os sistemas se desestabilizam, os discursos se colocam sob suspeita. No mínimo, podemos afirmar que a literatura contemporânea recusa deixar-se definir pelos meios críticos tradicionais, com seus estudos de literatura brasileira contemporânea, noções de gênero, unidade, construção, e demais relações extraliterárias. Talvez um dos sintomas dessa recusa esteja na própria função

¹²¹ Conto publicado no livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizado por Ítalo Moriconi.

simbólica, uma vez que o símbolo parece já não se deixar apreender de uma forma mais consistente, mais determinada (BYLAARDT, 2012, p. 216-217).

Com efeito, as vozes literárias parecem recusar uma forma única de análise, caminhando em busca do caos, da palavra solta, fragmentada, sem amarras temáticas e estruturais, em constante processo de formação e transformação. Pellegrini, em seu artigo “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?” (2001) refere-se à questão da pós-modernidade, da sua existência, definição, cronologia e aplicabilidade às letras brasileiras e diz produzir o artigo justamente pelo silêncio atual que a intriga, uma vez que as teorias surgem e desaparecem sem suscitar maiores inquietações. Quanto à literatura brasileira contemporânea, Pellegrini assim a define:

(...) uma “ficção em trânsito”, pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão em consolidação, além de se reapropriar de gêneros populares no século XIX, como o romance histórico e o policial, muitas vezes tentando conciliar assim o inconciliável: a novidade que impulsionou o surgimento deles e, por meio de uma série de elaborações formais relacionadas às inovações modernistas, francamente contrárias à reificação da obra de arte, uma aparente resistência à mercantilização que sua adoção hoje talvez pudesse representar. (PELLEGRINI, 2008, p. 21)

Assim, diante dessa conceituação, fica a indagação acerca da narrativa contemporânea e da possibilidade de mediação entre os seus múltiplos referentes e o universo ficcional. Como relacionar nação e literatura, compreendendo o que a palavra brasileira carrega, atrelada à literatura de 1945 até nossos dias? Entendemos então a nova forma de produção que marca o final do século, a qual investiu em narrativas que discutem as identidades engessadas na identidade nacional e alargou seus territórios recortando histórias de sujeitos pensados a partir das suas identidades étnicas, sexuais, profissionais, religiosas, culturais e ainda assim, nacionais, apesar do olhar diferenciado em relação a uma literatura produzida até a Modernidade. Estão aí os exemplos dados pela produção de Caio Fernando Abreu, Moacyr Scliar e Milton Hatoum, os quais tematizam identidades dentro do território nacional, mas elegendo o sujeito e sua singularidade como foco central.

Com efeito, é o que também acontece com a prosa de Cíntia Moscovich e fortalece a sua ficção, ao recontar as histórias através de um arquétipo de pai, de mãe, de filha ou ao criar universos relativos à sua “aldeia”. Por isso, a escritora salva do esquecimento essas lembranças, eternizando-as nas páginas de sua obra e na vida dos leitores e retoma identidades étnicas, sexuais, profissionais, dentre outras, diante de um *topos* nacional que se constitui a sua frente.

O contemporâneo na literatura precisa então ser entendido a partir de novos olhares pela crítica, já que a dimensão da busca de identidades plurais apresenta um questionamento relacionado à consciência histórica, diferente das gerações passadas. Assim, o passado acaba se estabelecendo como testemunho, as histórias pessoais e dos povos passam a ser matéria-prima de uma necessidade arquivista de recolhê-lo e depois, de reconstruí-lo literariamente.

É o conceito de contemporâneo que nos ajuda a entender essa pulsão:

O filósofo italiano Giorgio Agamben tentou recentemente (2008) responder à pergunta “O que é o contemporâneo?”, recuperando a leitura que Roland Barthes fez das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, aproximando o contemporâneo ao intempestivo. “O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente (...) Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10)

Dessa forma, independente da dimensão de um pós-moderno comercializado com a estética transformada em moda, conforme afirma Hutcheon (1991, p. 289), podemos afirmar a existência de uma literatura que subverte essa reprodutibilidade técnica e configura-se como uma literatura de resistência e não apenas de assimilação. Trata-se da retomada de estratégias narrativas e textos consagrados, de modo que haja a inscrição da autoria de outro escritor no texto do autor contemporâneo. Bosi (2002) denomina esse fenômeno “hipermediação” e apresenta os textos hipermediados, extremo problemático que deve deixar espaço para a consciência estruturante, para a mediação da memória, pois, a partir dela, é possível resistir à indústria cultural, a esse pós-moderno comercializado.

Com efeito, é na consciência mediadora que a literatura brasileira contemporânea mostra a sua resistência. É assim que entendemos Cíntia Moscovich, como uma escritora que produz calcada na ética e na estética, e, na sua leitura, podemos ir desfiando em seu texto os fios colados, com consciência estruturante estável e personalidade criadora com estilo próprio, como tentamos mostrar na seção anterior.

Conforme afirma Santos, ao falar sobre a prosa de Moscovich,

o exercício de reconstrução através da memória é reconhecido, então, como um prodígio transformador, e não meramente como uma simples transferência de um tempo passado para o presente. Nesse sentido, ainda que uma obra tenha como base elementos vividos pelo autor, a partir do momento que um discurso se mostra ficcional torna-se um espaço construído tanto pela memória quanto pelo imaginário. (SANTOS, 2010, p. 129)

Por isso entendemos que a literatura de Cíntia Moscovich é repleta de imagens, de ritmos, de poesia e de uma tessitura apurada que traz as vozes narrativas nascidas de inúmeras tensões: memória e esquecimento, influência e superação, ficção e autobiografia, voz autoral e voz acadêmica. Ainda que seja um trabalho em processo, é reconhecível em sua obra marcas de um trabalho original, mas nascido da memória autoral e da influência de seus precursores.

ANOTAÇÕES FINAIS, TERMINADO O INCÊNDIO

Tuahir, um homem idoso e Muidinga, ainda jovem, personagens de Terra Sonâmbula, do autor moçambicano Mia Couto, retratam o encontro entre passado e presente e os conflitos daí decorrentes em um cenário de desolação, de morte, uma infinita estrada e nenhum céu azul. É Muidinga que, ao longo da narrativa, vagando a esmo por um país devastado, ao encontrar uma mala com cadernos ao lado de um cadáver – Kindzu- busca descobrir sua identidade apagada pela memória e conhecer suas raízes. Tuahir passa a entender que aqueles cadernos podem muito mais do que restituir a memória do seu protegido, eles podem alimentar a própria vontade de prosseguir.

Assim como Muidinga, a vontade de prosseguir, de “pensar para a frente”, de lembrar como forma de retomar o passado no tempo presente, por isso, com outra significação, é uma forma legítima de projetar o futuro e de buscá-lo. Frente à herança deixada pelo passado e ao fluxo da memória que entrecruza a prosa de Cíntia Moscovich, temos como resultado uma formação intelectual como escritora contemporânea que transita entre memórias, tradições e localidade cultural. Vivenciando o sentimento de diáspora, a escritora estabelece um vínculo muito forte entre sua história pessoal e a história de sua comunidade, como um ato político, um ato de resistência ao esquecimento, a um tempo expandido, uma vez que o presente é inquestionável, reinventando o passado como forma de apostar no futuro.

Ao ato político, na busca pela memória da tradição, Cíntia atrela o ato estético, buscando arquivos da sua cultura como patrimônio que renasce em seu dizer, que é reinventado e ressignificado em uma nova constituição. É a memória de Cíntia Moscovich que, moldada, elaborada, lapidada, transforma-se em uma narrativa ficcional através dos atos de lembrar e esquecer, de remexer arquivos, de fazer escolhas, de ser influenciada pelo poeta-pai, numa busca pela superação.

Ao longo dos capítulos produzidos procuramos entender a tessitura literária de Cíntia Moscovich, especialmente a partir da análise dos livros de contos *Anotações durante o incêndio* e *Arquitetura do arco-íris*, sem desconsiderar as outras produções da autora, além de investigar como os elementos da memória aparecem em sua prosa. Cíntia Moscovich é, ao mesmo tempo, uma inventora e uma contadora de histórias, pois as lembranças da tradição são autênticas demais para fazermos uma simples comparação ao real.

Por isso, há uma dificuldade de traçarmos a linha entre o inventado e o rememorado, o que não quer dizer que a voz de Cíntia não seja ouvida. Entre a tradição judaica e a forte influência de Clarice Lispector, está uma contadora de histórias marcando seu lugar no

cenário da literatura brasileira contemporânea. Dessa forma, buscou-se enxergar a escrita como lugar de construção e desconstrução, de leitura e “desleitura”, como nos aponta Bloom (2002), de afirmações e negações e, a partir disso, questionar o que é ser escritor e ser também judeu, uma vez que a escrita literária deve ser entendida não só como espaço de identidade, mas também de fonte criadora de novas identidades, sejam elas reais ou ficcionais.

Com efeito, Moscovich apresenta-se como uma ótima contista e é ao conto que recorreremos para encerrarmos os comentários acerca da sua produção. Quanto ao conto brasileiro, o professor e escritor Rinaldo de Fernandes (2012, p. 09), ele também contista e romancista, faz um estudo bem amplo do conto brasileiro atual e o divide em cinco vertentes. Uma primeira relacionada à violência e/ou brutalidade do espaço público e urbano, a segunda que trata de discutir as relações privadas, na família ou no trabalho, a terceira das narrativas fantásticas, a quarta relacionada aos espaços rurais ainda em diálogo com o regionalismo e, a quinta, que apresenta obras metaficcionalis ou de inspiração pós-moderna.

O texto de Moscovich instaura-se justamente entre as vertentes dois e cinco, em que família, trabalho e tradição reescrevem-se em um espaço contemporâneo através da consciência da produção da ficção, do ato de narrar, em instâncias de criação claras. No entanto, temos também, conforme vimos no decorrer desta pesquisa, enredos dados com uma localização geográfica, além de diálogos com a literatura fantástica e, apesar da não presença da brutalidade, uma literatura urbana em todos os contos.

Dessa forma, Cíntia apresenta-se na multiplicidade de temas, dando foco maior à família, que é elemento estruturante de sua narrativa, e que escancara o espaço doméstico e as relações que se estabelecem a partir da imagem da casa que guarda os segredos da alma e dos afetos possíveis e impossíveis, com a recorrência da presença do alimento, dos rituais relacionados à comida e aliado a eles, o animal e suas representações. Nessa sensibilidade à flor da pele, entendemos que a autora resiste ao mercado editorial no sentido de superar a ânsia da produção massificada, de um texto que aceita a demanda de leitores e submete-se a ele, mas também se alia a este mercado já que redobra as suas forças ao recuperar o texto canônico, já consagrado, buscando fios e motivos em escritores que são reconhecidos social e academicamente, apesar de serem pouco lidos em tempos de massiva produção da mídia. Em outras palavras, Clarice Lispector, escritora reconhecida internacionalmente, é a fonte inspiradora de Moscovich, mesmo que hoje muitos leitores a evitem pelo fato de não entenderem a sua produção.

Para ilustrarmos isso, buscamos o depoimento da própria Cíntia que nos avisa desse distanciamento gerado pela difícil leitura de Clarice Lispector:

Me lembro que quando eu tinha ali pelos 15 ou 16 anos, um colega de aula, o Samuel, me deu *Água viva*. Era década de 70, ditadura, coisital, e Clarice andava em voga entre os cultuletes resistentes — como anda hoje em dia. O Samuel me disse que não tinha entendido muito bem a primeira página, mas que o título era bonito e achou que eu podia entender. Eu fui ler e não entendi um ovo. Senti vergonha e não falei nada para o Samuel. Guardei o livro, no entanto, vai que um dia eu entendesse. Nos anos que se seguiram, olhava o livro e sentia uma preguiça grande de entender aquela coisa meio cabeçolândia. Até que, aos 25 anos, já formada como jornalista e concluindo a faculdade de letras, um professor siderado (do bem), chamado Humaitá, pediu que lêssemos *Laços de família*. Como todos os alunos reclamassem do que não entendiam, o Humaitá descambou a falar de epifania, de alargamento de consciência, de potência do olhar. Alguns colegas boiaram ainda mais, mas, para mim, foi a maior descoberta do mundo. Tudo começou a se encaixar e a fazer sentido. A partir dali, eu sabia para que lado deveria ir, se quisesse realmente escrever. Eu queria nada mais nada menos do que escrever como Clarice¹²².

Assim, o risco escolhido por Cíntia Moscovich significa o nosso prêmio como leitores que recebemos uma escritora capaz de ousar, mas ainda assim produzir uma literatura que resiste, na qual acredita, pela qual luta ao produzir novos textos.

Se para Clarice, não há leitores, apenas vítimas, Moscovich configura-se como uma vítima que reage sobre o motivo do seu processo de vitimização, superando a influência e gravando seu nome entre os autores contemporâneos brasileiros. Nesse sentido, assim como a mãe judia se agiganta na obra de Moscovich, conforme percebemos nas análises realizadas, não tendo apenas a característica de genitora que protege e cuida, mas que carrega a imagem do sufocamento, também Clarice Lispector se agiganta e passa a ser a *ídiche mame* de Cíntia Moscovich, não como a mãe protetora ou inspiradora, mas como a mãe a ser seguida. Por isso, Moscovich recupera a tradição cultural dada por uma literatura canonizada, mas, inicialmente, a autora mais jovem é impedida de caminhar sozinha, pois esta se sente sufocada pela mãe, o que significaria, para Bloom, a representação do poeta-pai.

Não obstante, a traição de Cíntia Moscovich gera, metaforicamente, um processo de superação do poeta-pai e busca de um caminho livre, o encontro com a Musa. Moscovich liberta-se e assim, o amadurecimento de uma escritora que recebe a carga de seus precursores começa a acontecer de forma pontual, simples, objetiva. É preciso escrever como Clarice Lispector, como diz Cíntia em seu depoimento? Não, é preciso ser Cíntia Moscovich sendo Clarice Lispector e além dela, não como Rodrigo S.M. sendo Macabéa, porque ambos inventados e produtos de uma belíssima invenção, mas como Shakespeare e Marlowe, cada

¹²² Depoimento de Cíntia Moscovich ao Jornal Rascunho, em edição que se denomina “As vítimas de Clarice”, de fevereiro de 2010. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2012/01/Book_118.pdf>. Acesso em: 01/02/2013.

um com a sua consciência, cada um com a sua capacidade de entender e com o efebo agindo sobre o poeta-pai e podendo tornar-se tão bom escritor quanto ele.

É certo que Cíntia Moscovich tem muitos caminhos a percorrer no cenário de uma literatura contemporânea brasileira que apresenta uma infinidade de autores, lançados cotidianamente, em que, infelizmente, a era das publicações tem pecado com seus leitores ou vendido uma literatura em que mais significa menos. Moscovich é jovem, desponta em publicação de editora do Rio de Janeiro desde 2004, produziu apenas 6 obras individuais, dentre elas uma de literatura infantojuvenil e compete com uma literatura de autoajuda que atesta o mal de todos os séculos e a presença de um leitor que não busca conflitos nos textos literários, mas respostas prontas.

Além disso, o que Bloom chama de “Escola do Ressentimento” também aparece em Moscovich através de seus textos: a autora trata de discutir o espaço da mulher, do obeso, do homossexual, do judeu, do jovem e do idoso. De certa forma, Moscovich também atende ao chamado da crítica que aposta na função social da literatura assim como João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Caio Fernando Abreu. Por outro lado, o fato de ser judia confere à autora a necessidade de não negar a sua relação com o judaísmo assim como Moacyr Scliar, Samuel Rawet e mesmo Clarice Lispector que imprime elementos judaicos em sua narrativa.

Com efeito, uma literatura de minorias é também uma literatura feita por minorias, além de ser lida, muitas vezes, por minorias. No entanto, como afirmamos no terceiro capítulo, o fato de tais temas aparecerem em sua narrativa não a desqualifica já que junto às discussões, temos um tratamento estético apurado, um texto bem elaborado, com uma riqueza poética já que temos narradores em que o realismo é apresentado e, paradoxalmente negado pela possibilidade de adivinhação do avesso, do psicológico, pelo caráter simbólico dado por conflitos que tendem a ser sutis, porque introspectivos, na margem do interdito.

Nesse sentido é que Cíntia Moscovich arrisca-se, parece preferir não ser lida a tornar-se uma escritora de publicações medíocres, produtos de um mercado que quer, acima de tudo, vender. Escolhe Lispector como sua precursora já sabendo que escolhe os passos de uma escritora inigualável, mas que apresenta resistência de leituras por jovens e por muitos adultos que sabem que ler Clarice traz reconhecimento, mas que não a leem.

Nesse ínterim, também entendemos a presença do *agon* literário discutido por Bloom: a luta do poeta forte contra seu precursor, em que o sublime literário é o sublime do leitor. E o leitor, nesse caso, passa a ser o escritor. Aí está a grande questão relacionada ao cânone, já que para ser cânone há a necessidade de reconhecimento, da sagração dada pelos séculos.

No entanto, o que entendemos é que no momento que percebemos uma literatura como autêntica, torna-se incoerente que uma arte literária autêntica possa ser mais sagrada que outra, já que isso está ligado a questões políticas e sociais e não apenas a questões estéticas. Assim, a possibilidade de ser reconhecida, lida e escrever uma literatura original para Moscovich, está ligada ao fato de ser autêntica, com a poesia como ato essencial do conhecimento, a partir de uma intensa meditação em torno do sublime literário e do sublime do leitor.

Do mesmo modo que Clarice Lispector apresentou uma produção redundante, um pleonasma agradabilíssimo em torno de temas e motivos que são recorrentes, Cíntia Moscovich precisa de mais tempo para tornar-se redundante, não mais agindo sobre Clarice, mas sobre si mesma, sobre a sua obra, consagrando a sua memória em seus textos, traçando histórias com o sentimento de um tempo que ainda carrega o apelo da memória, da busca da identidade, da construção de um novo espaço.

Na era da multiplicidade, a literatura brasileira contemporânea é fértil e nasce no entrecruzamento das culturas, tradições e temáticas variadas. Assim, personalidades literárias vão sendo reveladas gerando a aproximação com os leitores através da obra escrita ou ainda na tentativa de explicação sobre suas obras em entrevistas, palestras, feiras literárias, aproximando a imagem do escritor à imagem da celebridade, do ídolo a ser seguido.

Cíntia Moscovich, apesar de ser presença marcante em eventos literários, na mídia impressa e televisiva, é capaz de resistir, congregando estética, política, memória e influência na tessitura de seu texto. Entre Cíntia e os sabores de sua escritura, entre Moscovich e suas animalidades, histórias, memória e identidades no cenário da literatura contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BASTOS, Hermenegildo. **Memórias do cárcere: Literatura e testemunho**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 5. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Uma teoria da poesia. Tradução de Marcos Santarrita, 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- _____. **Abaixo as verdades sagradas**. Tradução de Alípio Correa de Franco Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Médici Nóbrego. Tradução do Prefácio de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.
- BONDER, Nilton. SORJ, Bernardo. **Judaísmo para o século XXI**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr., São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, A. Os estudos literários na Era dos Extremos. In **Literatura e Resistência**. São Paulo. Companhia das letras, 2002.
- _____. **Céu, inferno**. São Paulo: Ática, 1988.
- BYLAARDT, Cit Ottoni. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. In **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n.39, jan./jun. 2012, p. 215-233. Disponível em: <seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/7472/5779>. Acesso em: 02/02/2013.
- CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes**. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1999.

CHNAIDERMAN, Miriam. O medo do azul e a rata vermelha: identidades mutantes. In SLAVUTZKY, Abrão (org.). **A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

CHIARELLI, Sthephania. **Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum**. São Paulo: Annablume, 2007.

COETZEE, J. M. **Elizabeth Costello: oito palestras**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Mal do arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. Tradução de Sónia Pereira da Silva. Lisboa: Edições 70, 1991.

ELIOT, T.S. Tradição e Talento individual. In **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

EWALD, Felipe Grünne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. *Nau Literária*. In **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 02 – jul/dez 2008.

FELDMAN, Liana Ribemboim. **O humor judaico**. Disponível em <seer.ufrgs.br/webmosaica/article/download/11980/7121>. Acesso em 02/03/2013.

FERNANDES, Rinaldo de. **Vargas Llosa: um Prêmio Nobel em Canudos: Ensaio de literatura brasileira e hispano-americana**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

FIORIN, José Luís. Leitura e dialogismo. In ZILBERMAN, Regina & RÖSING, Tânia M. K. **Escola e leitura: velha crise, novas alternativas**. São Paulo: Global, 2009.

FLORES, Valdir. Dialogismo e enunciação: Elementos para uma epistemologia da linguística. **Revista Linguagem & Ensino**, Vol. 1, No. 1, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Após Auschwitz”. In SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura: o Testemunho na era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

GAGNEBIN, J. M. Prefácio - Walter Benjamin ou a história aberta. In: **Obras escolhidas – I**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANINNI, Gilson. Estilo e verdade em Adorno: por que “somente os conceitos podem realizar aquilo que o conceito impede”? In **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n.7, p. 41-54, out.2009.

IGEL, Regina. **Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. Escritores judeus brasileiros: um percurso em andamento. In **Revista Iberoamericana**, Vol. LXVI, Núm. 191, Abril-Junho, 2000.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e Posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KRISTEVA, Julia. **Introdução a semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. A difícil expressão do amor em Duas Iguais, de Cíntia Moscovich. In DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. **Alguma prosa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LILENBAUM. Patrícia Chinager. **Busca em espiral por uma identidade judaica ou uma judia ashkenazi autofágica perdida em terras literárias**. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>>. Acesso em: 28/06/2011.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A paixão segundo G.H.**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal. In MACIEL, Maria Esther (org) **Pensar/escrever o animal: ensaios sobre zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MOSCOVICH, Cíntia. **Anotações durante o incêndio**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Arquitetura do arco-íris**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Essa coisa brilhante que é a chuva**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **Duas iguais**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Por que sou gorda, mamãe?** Rio de Janeiro: Record, 2006.

MOSER, Benjamin. **Clarice**, uma biografia. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NETO, João Simões Lopes. **Contos Gauchescos**. Manaus: Editora Valer, 2010.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Edusp, 2010.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. In MACIEL, Maria Esther (org). **Pensar/escrever o animal: ensaios sobre zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

_____. **O drama da linguagem** – uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PELLEGRINI, Tânia. **Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência**. Novos Rumos, ano 16, nº 35, 2001.

PERRONE-MOISES, Leyla. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PILAGALLO, Oscar (Ed.) **O sagrado na história: judaísmo**. São Paulo: Dueto, 2010.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 115ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SANTOS, Vanessa Oliveira dos. **Memória e palavra em Cíntia Moscovich**. Dissertação de Mestrado- UFRJ, 2010. Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/posverna/mestrado/SantosWO.pdf>>. Acesso em: 02/05/2011.

_____. **Sofrendo a influência: Cíntia sobrevive a Clarice**. Disponível em: <<http://www.forumlitbras.letas.ufrj.br/joomla/PDF/pdf2ed/artigowanessa.pdf>>. Acesso em 06/02/2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução de Pedro Sussekind. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCLIAR, Moacyr. Memórias judaicas. In SLAVUTZKY, Abrão (org.). **A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

SCHWANTES Cíntia. **O autoritarismo em Duas Iguais**. Disponível em <repositorio.bce.unb.br/.../1/ARTIGO_AutoritarismoDuasIguais.pdf> Acesso em 02/02/2013.

SELIGMANN-Silva, Márcio. **A literatura do trauma**. Revista Cult, São Paulo, n. 23, p. 40, jun. 1999.

_____. (org.) **História, Memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

SILVA, Marcela Ferreira da Silva. **No encaço da contemporaneidade: um olhar para a narrativa brasileira da década de 90**. Disponível em: <<http://www.smb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume3/marcela.pdf>> Acesso em 03/02/2013.

SILVA, Vívien Gonzaga e SANTOS, Julia Nascimento dos. **Resistência e renovação: a escrita e a comida em Cíntia Moscovich**. Revista Digital de Estudos Judaicos. Volume 1, n. 3 – outubro, 2008 Disponível em: <<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/artigojuliavivien-kabalah.html>>. Acesso em 20/07/2011.

SINGER, Peter. **Libertação animal**. Tradução de Marly Winckler, Marcelo Brandão Cipolla. Revisão Técnica de Rita Paixão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SOBEL, Henry I. Ser Judeu. In SLAVUTZKY, Abrão (org.). **A paixão de ser: depoimentos e ensaios sobre a identidade judaica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

SORJ, Bernard. **Diáspora, judaísmo e teoria social**. Disponível em: <<http://www.bernardosorj.com.br/pdf/diasporajudaismoeteoriasocial.pdf>>. Acesso em: 01/07/2011.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

TOPEL, Marta F. As leis dietéticas judaicas: um prato cheio para a antropologia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 9, n. 19, p. 203-222, julho de 2003.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Comida, família e escritura, na ficção de Cíntia Moscovich**. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/members/congressers/lasa2009/files/WaldmanBerta.pdf>> Acesso em 18/07/2011.

_____. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. In Arquivo Maaravi: **Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v. 5, n. 8, mar. 2011. ISSN: 1982-30-53. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1780/1854>>. Acesso em 07/06/2012.

_____. Tévy, o Leiteiro, de Scholem Aleikheim, em tradução. In **Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, v.3, n.2 (jul-dez) 2011. Disponível em: <seer.ufrgs.br/webmosaica/article/download/26289/15357>. Acesso em 05/06/2012.

OLIVEIRA, Yane Rebouças; SANTINI, Juliana. **Clarice Lispector na prosa de. Cintia Moscovich: laços e nós de uma reescrita.** Disponível em <www.slmb.ueg.br/arquivos/pos/Pos%20Lingua%20Portuguesa.pdf> Acesso em: 02/03/2013.

VIEIRA, Nelson (Org.). **Construindo a imagem do judeu.** Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **Visões e Identidades dos Escritores Judeus: O Eu e o Outro.** Revista Topois, nº 16, jan-jun, 2008. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi16/topoi16a1.pdf>. Acesso em: 25/05/2011.