



Clarice Lispector e a latente escritura do desastre

Clarice Lispector and the latent writing of the disaster

Joanna Malgorzata Moszczynska*

Freie Universität Berlin (FU Berlin) | Berlim, Alemanha

joanna.moszczynska@fu-berlin.de

Resumo: Este artigo analisa a representação da Shoah em termos de uma presença latente em dois romances de Clarice Lispector *A cidade sitiada* e *A hora da estrela*, apoiando-se em conceitos elaborados por Hans Ulrich Gumbrecht no contexto da cultura ocidental depois de 1945: latência e *Stimmung*.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Shoah. Latência/*Stimmung*.

Abstract: The following article interprets the representation of the Shoah in terms of a latent presence in two novels by Clarice Lispector, “The Besieged City” and “The Hour of the Star”, using the concepts of latency and *Stimmung*, elaborated by Hans Ulrich Gumbrecht in the context of the Western culture after 1945.

Keywords: Clarice Lispector. Shoah. Latency/*Stimmung*.

[...] e não esquecer que a estrutura do átomo
não é vista mas sabe-se dela.
Sei de muita coisa que não vi.
E vós também.

(Clarice Lispector)

1 As cartas

“Eu sou judia, você sabe. Mas não acredito nessa besteira de judeu ser o povo eleito de Deus. Não é coisa nenhuma. Os alemães é que devem ser, porque fizeram o que fizeram. Que grande eleição foi essa, para os judeus? Eu enfim, sou brasileira, pronto e ponto.”¹ A amarga ironia com a qual Clarice Lispector chega a falar do nazismo em 1976 contrasta com o silêncio sobre a catástrofe dos judeus europeus na obra ficcional dela e na correspondência mantida com as irmãs, Elisa e Tânia, e com os amigos brasileiros, durante a estada da escritora na Europa entre 1944 e 1949.

* Doutoranda no Colégio Internacional de Graduados “Entre Espaços”, no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Freie Universität Berlin.

¹ AIZENBERG, 2015, p. 49.



Minhas queridas é o título da coletânea das cartas trocadas entre a autora e suas irmãs. Trata-se de uma correspondência inédita até 2007 que relata, entre outros fatos, as viagens de Clarice pela Europa e África do Norte nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial e nos primeiros anos pós-guerra. Cento e vinte cartas selecionadas nos arquivos das irmãs de Clarice possuem um valor tanto biográfico quanto histórico e político para a compreensão do clima da época. As cartas escritas em Lisboa e Nápoles durante a Guerra, e já a partir de 1946 em Berna, são de grande utilidade na caracterização da escritora como alguém marcado pela memória da Shoah e da violência do nazismo.

Embora pouco, Clarice fala da guerra, mas não menciona a catástrofe. O silêncio que permeia essas cartas deve-se à inapreensibilidade do evento, especialmente nos primeiros anos de pós-guerra, quando ninguém consegue acreditar no que acaba de acontecer. É preciso processar a realidade, torná-la inteligível. Poucos alcançam fazê-lo logo nos anos 1940. O pavor, a vergonha e a dor não podem ser perlaborados, em termos freudianos; o tempo é preciso. Talvez por isso haja tantas passagens oblíquas nessas cartas, que, por um lado, pudesse não ter tido o acesso à informação sobre as atrocidades, e por outro, quisesse manter sua atitude profissional de jornalista e observadora. Aquela Clarice que em entrevistas sublinha sua brasilidade com tanta força.

A vivência de Lispector na Itália e na Suíça, assim como a curta visita a Lisboa, carregam impressões da terrível experiência bélica. Em 1944, Clarice viaja a Lisboa e no dia 7 de agosto escreve em uma carta: "Aqui, como é neutro, vê-se cartazes de propaganda alemã, o que dá um aspecto pau às coisas. Mas em breve a guerra estará acabada. Quase todo o mundo aqui é pelos aliados."² Ela fala de alemães referindo-se aos nazistas, vendo-os não como agressores, mas como uma parte no conflito, se bem que a parte desfavorecida. Mantendo-se lacônica em suas impressões, ela entrega sua avaliação da propaganda nazista: "aspecto pau", que significa algo que provoca mal-estar, incômodo, que entedia. Além disso, ela expressa uma esperança, não apenas sua, mas também do povo, pelo término da guerra, sugerindo como se naquele momento a derrota da Alemanha fosse já esperada.³ De Lisboa, Clarice escreve, ainda, ao amigo Lúcio Cardoso, relatando seus encontros sociais. Nessa carta, a crítica social da *intelligentsia* local ressoa com o eco da Shoah, implodindo uma "identidade soterrada"⁴ de Clarice. Por essa identidade escondida entende-se o judaísmo.

² LISPECTOR, 2007, p. 41.

³ Os aliados são aqui vistos como "bons", o que não estranha, já que naquela época Brasil já tinha aderido aos aliados. A Força Expedicionária Brasileira lutou na Itália entre 1944 e 1945.

⁴ GOTLIB, 1995, p. 190.



De um modo geral eu tenho feito "sucesso social". Só que depois eu e Maury ficamos pálidos, exaustos, olhando um para o outro, detestando as populações e com programas de ódio e pureza. [...] Todo o mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros: mas por que não vão para um inferno qualquer?⁵

Em 7 de janeiro de 1945, Clarice escreve de Nápoles, já mais entediada com o conflito prolongado. Observa-se que nesse momento faltam vinte dias até a libertação do KZ Auschwitz-Birkenau, sobre o qual Clarice parece não ter conhecimento. Ela escreve: "Que esse diabo de guerra acabe é o que desejo".⁶ Na mesma carta, ela manifesta a vontade de voltar para o Brasil e, portanto, supõe-se que o cansaço provém das obrigações resultantes das atividades durante o conflito. Em outras palavras, dos deveres da mulher de um diplomata. Com o fim da guerra ela volta a escrever mais sobre a sua posição perante a guerra, não como um conflito bélico, conflito de forças, mas como uma tragédia humana. Em Berna, ela permanece três anos. Em 9 de maio de 1945, escreve de Berna às irmãs, falando do cansaço da Europa com a guerra; um ambiente que influencia a própria Clarice que não consegue se alegrar como os brasileiros nesse momento:

Uma das coisas de que eu estou surpreendida e vocês certamente também é que no bilhete de hoje de manhã não falei no fim da guerra. Eu pensava que quando ela acabasse eu ficaria durante alguns dias zonzona. O fato é que o ambiente influiu muito nisso. Aposto que no Brasil a alegria foi maior. Aqui não houve comemorações senão feriado ontem; é que veio tão lentamente esse fim, o povo está tão cansado [...] que ninguém se emocionou demais.⁷

A carta do dia anterior, 8 de maio de 1946, está escrita no mesmo tom pensativo:

Estou trabalhando, mal ou bem; falta ainda o sentido do livro, uma razão mais forte para ele existir [...]. O que tem me perturbando intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. Mas ao mesmo tempo que sinto necessidade de fazer alguma coisa, sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho, através do

⁵ LISPECTOR, 2002, p. 55.

⁶ LISPECTOR, 2007, p. 67.

⁷ LISPECTOR, 2002, p. 73.



meu trabalho. Eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer, um caminho verdadeiro. Talvez eu não esteja vendo o problema maduro, pode ser que a solução venha daqui a anos, não sei.⁸

Essa é uma declaração enigmática, na qual se expressa a decepção, a impossibilidade de encarar a realidade, também de agir. Há também um sentimento de revolta misturado com a incapacidade de atuação, há tédio e falta de felicidade devida ao fim da guerra.⁹ Na Europa devastada não há lugar para entusiasmo e para a alegria. Clarice igualmente reconhece a impossibilidade de avaliar as consequências no dado momento (e de tratar da Shoah também?). De fato, isso não foi possível, mas quem diria, talvez alguns anos ou décadas depois? A intuição de Clarice é inegável. Reconhecendo o fato de as consequências da guerra serem a longo prazo, Lispector refere-se criticamente ao ofício de escritor de enfrentar a tragédia. Simultaneamente pergunta-se se isso é um caminho verdadeiro, plagiando Theodor Adorno por antecipação. E se não esse caminho, qual então seguir? Escrever ou silenciar? Escrever e silenciar? Falando do livro, Clarice refere-se ao romance *A cidade sitiada* para o qual ela está tentando encontrar um sentido forte de existência. Em outras palavras, para criar uma obra engajada e não neutra, não frívola, mas responsável.

Essa observação encontra reflexo nos seus escritos posteriores, que são uma busca constante pela linguagem adequada, por Deus ou outra força escondida nas palavras, com em *A hora da estrela*, de 1977.

Naturalmente tem dias em que o coração está anuviado: nem dias: durante um dia só tudo fica claro e tudo fica escuro e de novo tudo claro. O que é preciso é não ir demais contra a onda. A gente faz como quando toma banho de mar: procura subir e descer com a onda. Isso é uma forma de lutar: esperar, ter paciência, perdoar, amar os outros. E cada dia aperfeiçoar o dia. Tudo isso está parecendo idiota... Mas até que não é.¹⁰

A carta de 12 de maio de 1946 revela a obliquidade do pensamento da autora de *A cidade sitiada*. Clarice fala de obstáculos que a mente e o espírito enfrentam e que precisam ser contrariados. Se se trata das relações inter-humanas, do ofício de escrever ou da guerra, é difícil decifrar a razão do desânimo da escritora. Lutar contra a tristeza é deixar-se levar por ela e pacientemente esperá-la passar. De novo, trata-se de um trabalho a longo prazo, de aperfeiçoamento. É possível que o clima e a

⁸ LISPECTOR, 2007, p. 114.

⁹ É aquela felicidade brasileira da qual fala Jacó Guinsburg no conto "O retrato", de 1946, considerado a primeira expressão literária no Brasil que tematiza a Shoah.

¹⁰ LISPECTOR, 2007, p. 118.



temporada em Berna influencia o bem-estar de Clarice, no entanto, como se lê na carta de 17 de julho 1946, é a guerra – um evento irracional que escapa o entendimento e desafia a fé em qualquer coisa – que ocupa a mente da escritora: “[...] a maioria segue sem entender mesmo ou por entender um ou outro princípio – e todo o mundo está doido para crer em alguma coisa depois dessa guerra, mesmo que essa crença seja uma descrença.”¹¹

A Suíça, sendo um território não destruído pela guerra, deixa em Clarice uma impressão de um país culturalmente afastado dos países da Europa latina, como Itália ou França. A solidez, a organização e a seriedade da vida coincide às vezes com aborrecimento e monotonia:

[...] aqui onde se respira mesmo sozinha... Mas estou contente. A Suíça é sólida e quando a gente abre os olhos de manhã sabe que ela está ali onde se deixou. Não tem o carácter de terra magnânima como a Itália, por exemplo, ou a França, onde as coisas são tão espontâneas e variadas que terminam dando certa confusão ao ambiente; aqui cada coisa tem seu lugar, há silêncio e dignidade. Dignidade excessiva, às vezes.¹²

Tanto as cartas de Clarice como as escritas posteriormente publicadas em forma de crônicas no Brasil revelam-se importantes na construção da imagem da escritora como uma artista perspicaz, sensível e engajada, e que chegou muito perto dos eventos, como poucos o fizeram.¹³ Talvez pelo fato de se tratar de algo ao mesmo tempo pessoal e impessoal que afeta a Clarice judia antes da Clarice brasileira, falem as referências diretas à catástrofe, tanto na correspondência como na obra ficcional dela. Parece que a autora está sempre desviando o olhar da Shoah, como se essa estivesse fora do seu âmbito de vista. Sem saber da experiência da autora na Europa e sem o conhecimento dos precedentes epistolares, não seria possível identificar “uma tela intertextual que se tece para além da ficção, mesmo quando impactar a ficção, desenvolvendo formas novelescas de narração, confrontando a Segunda Guerra Mundial e talvez até, a despeito da própria Haya-Clarice, o Holocausto”.¹⁴ O que é visto por Edna Aizenberg como uma confrontação inconsciente num espaço no qual o autobiográfico mistura-se com a ficção, pode ser descrito como uma situação de latência, que percorre a literatura e a vida depois de 1945, e segundo Hans Ulrich Gumbrecht, persiste até a atualidade.

¹¹ LISPECTOR, 2007, p. 131.

¹² LISPECTOR, 2007, p. 132.

¹³ KLENGEL, 2016, p. 7-8.

¹⁴ AIZENBERG, 2015, p. 31.



2 A cidade sitiada e o fascismo oculto

Sendo um dos primeiros romances de Clarice Lispector, fruto da residência em Berna nos anos pós-guerra, *A cidade sitiada* (1949) possui um enredo de duas camadas: uma exterior e visível (igual às paredes dos sobrados de pedra), e outra escondida, subterrânea (como as porões das casas). Edna Aizenberg falando do “fascismo como o centro oculto da narração” em Clarice, sugere que se trate de um texto críptico que precisa uma releitura cuidadosa com o fim de decifrar seu poder semiótico.¹⁵

Para descrever o que acontece nas camadas do texto e como o oculto manifesta a sua presença, propõe-se o termo “latência” como a origem da contemporaneidade. Elaborada por Gumbrecht no contexto da cultura, política e literatura pós-1945, a figura da latência descreve-se a partir do conceito de “clima cultural” ou “atmosfera” (em alemão: *Stimmung*). Como argumenta Gumbrecht, é o “clima cultural”, que nos toca, influencia durante a leitura, que constrói, enfim, a camada sensorial do texto, possibilitando identificar a existência de algo que se descreve como latente.

Embora a “situação de latência” (*Latenzsituation*) não esteja necessariamente na origem do “atmosfera”, esse pode ser o efeito da primeira. A história de Lucrecia Neves na cidade de S. Geraldo possui na sua origem uma situação inquietante, uma preocupação indescritível da própria autora, anunciada em cartas. O desdobramento do dito clima dá-se, em princípio, em dois estratos: o visível e o escondido, nos quais se entrelaçam e se complementam o plano urbano-rural e o psicológico, ou seja, a vida interior de Lucrecia e sua interação com o mundo exterior.

O primeiro plano, urbano, materializa-se nas imagens de São Geraldo, um subúrbio em vias de modernização. Preso entre campo e cidade, não é apenas o cenário do enredo, mas um agente em transformação civilizatória. No começo, a cidade aparece como uma fortaleza dominada pela antiga matéria dura como ferro e pedra, mas não desprovida todavia do seu carácter rural: “No ano de 192... já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso”.¹⁶ Com primeiros sinais de modernização, a nova usina e as fábricas, S. Geraldo entra lentamente numa nova ordem: “O cheiro das pedras invisíveis dos sobrados e a náusea dos bicos de gás se misturavam ao vento novo”,¹⁷ “subúrbio de carvão e ferro”.¹⁸ Até seus habitantes são afetados pela industrialização, não conseguindo, porém, enxergar o que de fato acontece com a cidade, como se tivessem vivido mecanicamente ou num cego consentimento dos eventos: “Os

¹⁵ AIZENBERG, 2015, p. 41.

¹⁶ LISPECTOR, 1998, p. 16.

¹⁷ LISPECTOR, 1998, p. 60.

¹⁸ LISPECTOR, 1998, p. 19.



homens... era comum terem olhos cinzentos e brilhantes como placas”,¹⁹ “assistiam sem olhar”.²⁰

O que há de antigo nesse clima de mudanças, além dos cavalos selvagens e do cheiro de estábulo, é a igreja medieval que “se erguera em antigo silêncio”.²¹ Um teor parecido contém os fragmentos da crônica de Berna de 1949, inicialmente intitulada pela autora de “Instante Alpino”.²² O mistério criado pela aparente perfeição da cidade e da paisagem provoca perturbação e cria uma sensação de um inexplicável desconforto psíquico. A serenidade desconfiável e impenetrável é despida por Clarice através de um julgamento moral:

A beleza das paisagens suíças é muito evidente. Tão cristalina, organizada. De alguma maneira tão abstrata que depois da primeira impressão de acessibilidade, chega a sensação de algo impenetrável. Primeiro, uma alegria cândida de um cartão postal; em seguida, passo a passo, o repouso e a simetria começam a provocar a inquietação. Igualmente as antigas e estreitas ruas da cidade denunciam algo que não está tão visível para um olhar despido; um jeito de vida intimamente austero; um laço mágico com o passado que mal revela sua História a um forasteiro ignorante... Nestas cidades fortificadas, com suas torres, becos, arcos e silêncio, o demônio foi expulso para além das montanhas. Uma paz difícil persistiu, marcas da vida formada pela aspereza aperfeiçoada pela obsessão suíça com limpeza, desejo de sacrificar o fatalmente impuro e desordenado elemento humano em nome da pura abstração da natureza. Ordem não é mais um método, é uma necessidade quase-artística. Ordem não é apenas um ambiente que os nativos da Suíça possam respirar.²³

Pacata, silenciosa, irritante no seu impasse e sua monotonia, a cidade de S. Geraldo, que vive a chegada do progresso dos anos 1920, é a sitiada Berna: uma fortaleza, cercada pelos muros e pelo canal que corre no limite exterior da cidade, com sua

¹⁹ LISPECTOR, 1998, p. 19.

²⁰ LISPECTOR, 1998, p. 27.

²¹ LISPECTOR, 1998, p. 17.

²² “Instante Alpino” suscita a memória de *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss, cujo título provisório era *Der Antichrist, eine Alpensinfonie* (“O Anticristo, uma sinfonia alpina”). Esse título poderia ter servido como inspiração para a citada crônica de Berna, uma cidade isolada e fria, que “expulsou o demônio para além das montanhas”.

²³ LISPECTOR, 1949 citada por AIZENBERG, 2015, p. 36.



arquitetura medieval, pórticos e arquearias típicas da cidade antiga. Ademais localizada no planalto suíço, ela encontra-se envolta por uma paisagem montanhosa dos Alpes da região. A geografia da cidade outorga-lhe uma sensação de isolamento e de silêncio; um lugar esquecido no qual a guerra nunca tinha chegado. Porém, lembra-se que a Suíça apesar de não ter sido sujeita à invasão hitleriana, encontrou-se inteiramente cercada pelos países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial.

Além disso, no contexto suíço, a época entre 1939-1945 é, às vezes, chamada de *Grenzbesetzung*, isto é, uma ocupação fronteiriça (analogamente à *Grenzbesetzung* 1914-1918 durante a Primeira Guerra Mundial quando a Suíça igualmente não foi invadida, mas cercada pelos países vizinhos em guerra). Conseqüentemente, o título do romance de Lispector pode se ler em vários planos que convêm com o *Stimmung* da obra. Em primeiro lugar, como referente à arquitetura da cidade de São Geraldo-Berna; em segundo lugar, no contexto histórico e geográfico da Suíça durante as duas guerras; finalmente, como relativo à protagonista Lucrecia Neves, que se sente presa no subúrbio da cidade sitiada.

Do jeito como Lucrecia sente o tédio em São Geraldo, Lispector o sente em Berna:

E o silêncio que faz em Berna – parece que todas as casas estão vazias, sem contar que as ruas são calmas. Dá vontade de ser uma vaca leiteira e comer durante uma tarde inteira até vir a noite, um fiapo de capim. O fato é que não se é a tal vaca, e fica-se olhando para longe como se pudesse vir o navio que salva os naufragos. Será que a gente não tem mais força de suportar a paz?²⁴

A esperança de Clarice de ser salva da monotonia, não demora de se expressar nas primeiras páginas da novela: “E quando sobre o alegre movimento da manhã soprava o vento fresco e perturbador, dir-se-ia que a população inteira se preparava para um embarque.”²⁵ O clima e a arquitetura da cidade impossibilitam a fuga e a revolta. Qualquer ação nesse silêncio interrompido pelos sons do progresso está petrificada pela impotência sentida por Lucrecia perante a realidade indomável. A cidade é hostil, um espaço que prende violentamente e dificilmente deixa encontrar refúgio entre seus muros. Torna-se impossível respirar devido à falta de vento. Com o progresso urbano, o ambiente fica pesado.

O motivo da fumaça aparece repetidamente nas descrições: “mesmo os crepúsculos eram agora enfumaçados e sanguinolentos”,²⁶ “Fios da chuva se dourarem despertos

²⁴ GOTLIB, 1995, p. 219.

²⁵ LISPECTOR, 1998, p. 16.

²⁶ LISPECTOR, 1998, p. 16.



sob as lâmpadas do terraço, erguendo fumaça sonolenta”,²⁷ “As ruas já não cheiravam a estábulo mas a arma de fogo deflagrada – aço e pólvora.”²⁸ Ao mesmo tempo, na paisagem urbana de S. Geraldo, aparecem fardas militares: marcha militar dos escoteiros, soldados armados nas ruas.

Uma das primeiras cenas no livro é quando Lucrécia volta para casa à noite. É um episódio inquietante, descrito em terceira pessoa, mas com uma focalização interna da protagonista, para a qual o regresso a casa na noite dos festejos religiosos torna-se uma fuga em busca do refúgio. A cidade não é amigável. Cheia de ratos e de soldados perambulando pelas ruas, ela é um monstro a espreita de moças andando sozinhas. Passo a passo, Lucrécia afasta-se da música e dos fogos de artifício para entrar na escuridão das ruas desertas até chegar já correndo à porta de casa:

A moça parecia ter tocado a campainha de outra cidade. Aguardou um instante. Mas depois de se ter manifestado pela campainha não ousava mais estar de costas: começou a bater com punhos cerrados [...] ela batia - batia com os punhos fechados olhando o céu, os cabelos cresciam de ingenuidade e horror, cada vez era mais perigoso, as casa de pé... [...]. As coisas se quebravam em desastre quase antes dela se abrigar - fechou duramente a port... Lucrécia Neves escapara.²⁹

O perigo é iminente nesta cidade que se revela por intermédio de sua “topografia do terror”, como sugere Edna Aizenberg.³⁰ O clima de hostilidade sentida e vista por Lucrécia não é construída apenas por meio de becos oscuros, pedras escondidas, cortinas de ferro, mas, além de tudo, pela imponente torre cilíndrica da usina. A torre, com os fumos saindo e desfazendo-se no ar, compõe uma imagem que perigosamente lembra os chaminés das câmaras de gás nos campos de concentração, segundo as observações de DiAntonio e Aizenberg.³¹

Uma outra imagem da cidade reafirma a sua tenebrosidade: “No limiar da noite, um instante de mudez era o silêncio, aparecer era uma aparição, a cidade uma fortaleza, vítimas eram hóstias. E o mundo era a orbe.”³² As vítimas que aparecem inesperadamente na descrição da noite na cidade de S. Geraldo podem ser vistas como uma alusão aos assassinados na Shoah, sendo a hóstia uma vítima de sacrifício

²⁷ LISPECTOR, 1998, p. 39.

²⁸ LISPECTOR, 1998, p. 194.

²⁹ LISPECTOR, 1998, p. 16.

³⁰ AIZENBERG, 2015, p. 41.

³¹ DIANTONIO, 1989, 1993 e AIZENBERG, 2015.

³² LISPECTOR, 1998, p. 56.



a divindades e, também, referência a uma das etimologias bíblicas da palavra Holocausto.³³

Tanto “hóstia” como “orbe” são palavras vindas do latim e referem-se à Antiguidade: um mundo em que Lucrécia submerge quando num dia de tédio, perambulando pelos aposentos da casa, tentando ocupar-se com leitura e escritura, acaba transformando-se numa figura grega. O *spleen* daquele dia chuvoso constrói-se a partir dos sentimentos e ações da protagonista. A metamorfose numa escultura de pedra é o resultado de um esforço de Lucrécia de expressar-se fisicamente, de dessubjetivar-se em resultado de um cansaço imóvel com o próprio ser no mundo nesta cidade monótona de S. Geraldo.

É ao mesmo tempo expressão de certa nostalgia da civilização antiga que está em ruínas, da mesma forma que a Europa em 1945. A interação da moça com o urbano está marcada pelo olhar incomum da protagonista que busca traçar a existência das coisas: “Ela estava apenas construindo o que existe. O quê! Ela estava vendo a realidade”.³⁴ Lucrécia constrói a verdade a partir do esforço de encontrar o próprio olhar pela S. Geraldo. A procura intensifica-se durante o sonho que condensa o passado e o futuro em imagens quase proféticas carregadas de simbolismo. A primeira cena é a viagem de trem andando na direção de uma catástrofe:

Mesmo no sono sentia falta de um modo de ver. Atenta, fustigada, ela procurava. [...] O grito de um locomotiva na estação cortou o quarto em lamúria, sacudindo no sono todo o primeiro andar! Tocada! No meio da catástrofe, pálida dentro da carruagem, adormeceu mais. [...]; um número tinha certo ponto inutilizável nas contas, o fundo duro: 5721387 – era este número que encontrara, abaixando-se para apanhar a pedrinha. Examinando-a teimosa e inexpressiva, dando ao sonho momentos mais difíceis: virava e revirava a pedrinha.³⁵

A catástrofe, a qual se refere o fragmento da narração do sonho, surrealmente traz à mente a memória da Shoah. A locomotiva é como o trem que leva as pessoas para o campo de concentração, onde cada um é desprovido de nome e classificado com um número. Esse número oblíquo no sonho de Lucrécia aparece do nada e é “inutilizável”, pois não é resultado de nenhum cálculo. É um mero valor absurdo que

³³ A etimologia da palavra “Holocausto”, que se refere ao sacrifício, foi associada por alguns ao genocídio dos judeus europeus. Hoje em dia, essa associação é considerada inapropriada devido ao caráter da catástrofe, que foi o resultado do crime perpetrado pelos nazistas.

³⁴ LISPECTOR, 1998, p. 98.

³⁵ LISPECTOR, 1998, p. 87.



corresponde ao absurdo do horror da Shoah. Em seguida, Lucrecia encontra-se na biblioteca onde, com veemência, começa a limpar, esfregar, forjar, esculpir e polir as pedras “preparando-se para o momento em que afinal encontrasse”, “preparando pálida todas as noites o material da cidade”.³⁶ Esse momento difícil seria a confrontação bélica com Napoleão. Na continuação do sonho, Lucrecia encontra a estátua equestre que se ergue na praça de pedra em S. Geraldo:

as torres arquejavam sob a lembrança de guerras e conquistas. Os cavalos de Napoleão estremeciam impacientes. Napoleão sobre o cavalo de Napoleão estava parado de perfil. Olhava para frente no escuro. Atrás toda a tropa no silêncio. Mas não amanhecia. Eles esperaram a noite toda.³⁷

A estátua de Napoleão à cavalo lembra a invasão francesa na Suíça durante as guerras napoleônicas nos finais do século XVIII. No entanto, numa camada escondida, latente, ela pode ser lida como uma profiguração da violência e da queda de uma civilização:

Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.³⁸

Assim como, no contexto das preparações, não para a vinda da nova modernidade, senão para a guerra:

Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo. Porque não havia tempo a perder: mesmo de noite a cidade trabalhava fortificando-se e de manhã novas trincheiras estariam de pé. De sua cama ela procurava ao menos escutar o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra.³⁹

Essa imagética ganha um sentido mais profundo quando analisada junto ao episódio da formação da Associação de Juventude Feminina de S. Geraldo. AJFSG funda-se “em nome da alma que deve progredir”, a favor do progresso e da promoção dos ideais: “em nome de uma esperança já assustadora incitavam-se e manifestavam-se no hino que falava com violência mal contida da alegria das flores, do domingo e do

³⁶ LISPECTOR, 1998, p. 87-88.

³⁷ LISPECTOR, 1998, p. 89.

³⁸ LISPECTOR, 1998, p. 92.

³⁹ LISPECTOR, 1998, p. 27-28.



bem”.⁴⁰ O programa da associação prevê projetos de pureza e de amor à alma, anunciando a necessidade de homenagear os novos princípios. Cristina, a líder do movimento, é descrita como uma moça baixa e gorda “como uma mulher devia ser”, que “cheirava a leite, a suor, a roupas de corpo”.⁴¹ Lucrécia entra em conflito com a líder criticando o programa: “O ideal, o ideal! Mas que queriam elas dizer com o ideal!”⁴² A AJFSG com sua propaganda é uma alusão ao espírito e à retórica nazista que representavam as organizações hitlerianas para as mulheres como *NS-Frauenschaft*, ou fazendo parte da *Hitlerjugend*, *Jungmädelbund* ou *Bund Deutscher Mädel*.⁴³

Na medida em que o nazismo e a Segunda Guerra Mundial constituem o centro encoberto da narrativa, a memória da Shoah ocupa a camada ainda mais profundamente enterrada, que consegue ser acessada por intermédio de uma leitura orientada pelas formas da *Stimmung*. Uma delas consiste numa sensação claustrofóbica de estar fechado num espaço sem saída com uma obsessão de se encontrar fora, num espaço para o qual igualmente não há entrada.⁴⁴ Lucrécia sente-se presa na cidade sitiada, onde não há vento, e sonha com uma fuga para uma cidade grande. Nos episódios oníricos, ela empreende uma viagem para os tempos remotos, que se sobrepõem e entrelaçam, o sentido dos quais ela busca decifrar. Portanto, o leitor, voltando à epígrafe do romance, começa a entender que: “aprender é ver, no céu/na terra, (aprender) é lembrar-se” (Píndaro). Lucrécia olha e vê. Essa é a maneira de ela relacionar-se com o mundo, porque ela é do outro mundo, uma criatura que atravessa épocas e tempos. Nela, os mundos possíveis desdobram e condensam-se enquanto ela os incorpora. Ao mesmo tempo, ela é a portadora da memória, embora, não consiga aceder a ela conscientemente. A memória da Shoah?

3 Imagens latentes da Shoah

Assim como na história de Lucrécia Neves, a catástrofe se conta por intermédio das prefigurações do subúrbio brasileiro e de uma expressão perturbadora na relação entre a protagonista, seu inconsciente e o mundo exterior, em *A hora da estrela* (1977), a presença latente da Shoah implica-se de uma maneira condensada em figuras da protagonista nordestina, Macabéa, da cartomante Carlota e do loiro estrangeiro. As próximas linhas deste artigo concentram-se na exegese da memória da Shoah entrelaçada com o simbolismo bíblico.

⁴⁰ LISPECTOR, 1998, p. 20-21.

⁴¹ LISPECTOR, 1998, p. 21-22.

⁴² LISPECTOR, 1998, p. 22.

⁴³ AIZENBERG, 2015, p. 41.

⁴⁴ *Kein Ausgang und kein Eingang*. GUMBRECHT, 2015, p. 55-56.



A novela é a última publicação de Clarice, na qual a presença não verbalizada da catástrofe conjuga-se nas personagens, que além de estarem presentes no texto por um certo propósito principal, carregam uma simbologia importante. Em outras palavras, estão aí para representar algo para além do seu universo ficcional. O texto de Clarice está repleto de lacunas e intervalos, principalmente devido à presença homodiegética e onisciente do narrador, Rodrigo S. M., que desvenda os meandros do ofício literário de existir numa solidão autoral e artística, de escrever e dar vida. O enredo da novela possui uma importância secundária. É o ser no mundo de Macabéa que guia a narrativa para o desfecho. Os elementos bíblicos presentes guiam o leitor na direção da leitura intertextual.

Começamos por Macabéa, a figura da quase-sobrevivente, constantemente rebaixada pelo narrador, descrita como feia, magra, desleixada, suja e incompetente para a vida e desconexa da realidade. O nome foi-lhe dado pela mãe que tinha feito a promessa de chamá-la de Macabéa, se a filha conseguisse sobreviver nos primeiros dias de vida. Macabéa é uma forma feminina e abasileirada relativa ao povo bíblico dos Macabeus que entrou na luta pela libertação de Israel do rei grego selêucida, Antiochus. A família passou a ser conhecida como os Macabeus, do hebraico “martelo”, já que os rebeldes usavam essa ferramenta contra seus inimigos.

A expulsão dos gregos das terras israelitas durou mais de vinte anos e finalmente em 142 a.C., depois de 500 anos de submissão, Israel libertou-se definitivamente dos Selêucidas. É importante ressaltar aqui que os livros I e II dos Macabeus são considerados apócrifos na tradição judaica e não fazem parte do cânone do Antigo Testamento. Introduzir, portanto, uma personagem cujo nome possui um caráter apócrifo implica ter uma relação não ortodoxa com o judaísmo e, como observa Berta Waldman, é uma manifestação do sincretismo relacionado às práticas religiosas no Brasil, sincretismo esse que forma “um solo híbrido que impede reduzir esses ecos a uma única fonte”, porém, “radicando o texto num espaço geográfico (o Brasil) e num tempo definido (a modernidade)”.⁴⁵

A codificação da história bíblica no nome da protagonista de *A hora da estrela* serve como um recurso intertextual para relatar, primeiro, a luta “tola” e teimosa pela sobrevivência da protagonista no Rio de Janeiro, “numa cidade toda feita contra ela”, e, de alguma maneira subconsciente, também contra Olímpico, seu namorado, um operário “paraíba” que veio para o Rio com aspirações de tornar-se um deputado. Seu nome é uma referência à cultura grega e à helenização à qual se opuseram os Macabeus. Macabéa, portanto, na sua ingenuidade e desconexão mantém-se fiel a sua própria pessoa.

⁴⁵ WALDMAN, 2011.



Segundo Nelson Vieira, que vê em Macabéa uma reprodução arquetípica, a moça representa a “firmeza em oposição à falsidade do mundo”.⁴⁶ Esse componente intertextual pode ser lido igualmente pelo prisma do *grand finale* que é a rejeição do poder imposto violentamente e a recuperação da independência, contidas na morte trágica da moça. No entanto, não é ela que se revolta, mas a sua morte que se impõe num ato de rebeldia. A morte é um ator em cujas mãos está a última libertação de Macabéa e o triunfo dentro de uma poça de sangue que se materializa em forma de uma estrela no pavimento onde morre a protagonista. Uma estrela nasce a partir de um processo termofísico. A estrela de Clarice nasce numa série de explosões precedidas pelas implosões da Shoah.

A presença encoberta da Shoah em *A hora da estrela* foi brevemente estudada por Robert DiAntonio e, posteriormente, mencionada por Edna Aizenberg no contexto da experiência de Clarice na Europa.⁴⁷ Aqui refiro-me, portanto, aos resultados já dados aprofundando e incluindo-os no quadro da memória latente da Shoah na obra da escritora brasileira.

A Shoah, como observamos, não se manifesta explicitamente na narrativa. Ela mantém-se latente até o ponto das pequenas implosões no próprio fundo da obra. O que se emite na superfície é apenas ressonância desses processos mal perceptíveis. O primeiro tono toma forma na voz da cartomante, madame Calota. A vidente atua de uma maneira sedutora e amável. Oferece café a Macabéa, que resulta ser um “café frio e quase sem açúcar”.⁴⁸ A casa da cartomante parece luxuosa, impressiona a moça nordestina, porém tudo lá dentro é de plástico, até as flores. A própria madame Carlota parece um “bonecão de louça meio quebrado”.⁴⁹ Ela, como vidente, isto é, alguém que possui poder sobre o futuro, assume uma posição superior quase divina: “Porque quem está ao meu lado, está no mesmo instante ao lado de Jesus.”⁵⁰

Trata-se de uma sedução religiosa católica e não judaica, o que corrobora a tese sobre a influência do sincretismo típico brasileiro na obra de Clarice. Portanto, a sifilítica ex-cafetona ludibria Macabéa primeiro com a religião e depois com existência de um futuro: “assim como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida.”⁵¹ Essa sentença, paga com dinheiro-resgate pela felicidade, de fato atualiza-se como uma sentença de morte. No entanto, a palavra de uma cartomante que assume a autoridade quase-divina, é condenada ao fracasso antes ainda de ser pronunciada. Lembrando que a palavra humana não tem direito de decidir sobre a vida, nem sobre

⁴⁶ VIEIRA, 1989, p. 209.

⁴⁷ DIANTONIO, 1989, 1993 e AIZENBERG, 2015.

⁴⁸ LISPECTOR, 1997, p. 90.

⁴⁹ LISPECTOR, 1997, p. 91.

⁵⁰ LISPECTOR, 1997, p. 91.

⁵¹ LISPECTOR, 1997, p. 98.



a morte, a figura da vidente pode ser pensada como uma prefiguração do poder autoritário exercido descaradamente pelos nazistas.

Enquanto Macabéa toma um café frio, a vidente gulosamente come bombons, o que já coloca as duas em certas posições de poder. A vidente é aquela que comanda e Macabéa é aquela que não tem escolha. Madama Carlota prevendo o suposto futuro, de fato ludibria a moça do jeito parecido com que os nazistas mentiam para os judeus quando os mandavam para a morte. Macabéa tem que pagar pela sua sentença, da mesma maneira que os judeus tinham seus bens e seu dinheiro confiscados em troca da morte.

A morte em *A hora da estrela* não é executada, porém, pela cartomante, mas pelo misterioso estrangeiro loiro, cujo nome é Hans. Tal e qual a realização da falsa profecia, o gringo em um Mercedes atropela a nordestina. Hans, um nome típico alemão, assim como o carro, símbolo da prosperidade e da tecnologia alemã, são os rastros mais visíveis da presença da Shoah na novela ao lado da própria Macabéa, que com toda sua vida miserável e morte hedionda, pode ser interpretada como uma personificação da verdade que nunca se alcança. Em outras palavras, uma representação por intermédio da palavra que nunca é fiel à coisa representada, como sugeriu Nádia Gotlib.⁵²

Pensando na presença enigmática do evento-limite na novela, podemos pensar na realidade de *l'univers concentrationnaire* como o inalcançável. Pensar igualmente em milhões de assassinados, em nome dos quais se dão hoje os últimos testemunhos daqueles que sobreviveram, na maioria dos casos, sem ter testemunhado o extremo horror das câmaras de gás. Nesse sentido, qualquer coisa que se possa escrever ou dizer sobre Auschwitz e os outros campos de extermínio, nunca será absolutamente fiel, pois trata-se de um evento defendido na sua irrepresentabilidade por Elie Wiesel e Claude Lanzmann, entre outros. Nesse sentido, Macabéa pode ser considerada uma prefiguração da irrepresentabilidade de um certo real que é a Shoah.

Vale a pena refletir ainda sobre a presença específica da música na novela sob o signo da Shoah. A dedicatória do autor ficcional menciona, entre outros, Richard Strauss e sua composição *Morte e transfiguração*, que “revela um destino?”.⁵³ É a única dedicatória com o ponto de interrogação que põe em dúvida a questão da redenção pela morte. O poema sinfônico, mais exatamente sua quarta parte, descreve o ato da morte de um artista que culmina numa metamorfose final do espírito. Ainda hoje são famosas as palavras do próprio Strauss, de 8 de setembro 1949, dia da morte do

⁵² GOTLIB, 2014, p. 307.

⁵³ LISPECTOR, 1997, p. 21.



artista: “Tudo o que compus em *Morte e transfiguração* era perfeitamente justo”.⁵⁴ Esse processo tão sublime e digno que é a morte de um artista justapõe-se ironicamente à morte trágica e dolorosa e até de alguma maneira insignificante de Macabéa, que “não passara de uma caixinha de música meio desafinada”.⁵⁵ Analogamente insignificantes, segundo o delírio nazista que logo se transformou numa maquinaria de produzir cadáveres, eram as vidas judaicas, privadas da sua ontologia fundamental e transformadas em “peças” amontoadas. Em consequência, depois da Shoah, não há mais lugar para uma morte esplêndida e redimida. Pois esta falha perante o peso ontológico do genocídio. Como amargamente observou Jean Améry:

La primera consecuencia era, casi siempre, la quebra total de la representación estética de la muerte. Ya saben, a que me refiero. El hombre de espíritu y, en particular, el intelectual arraigado en la cultura alemana, lleva consigo Mesa representación estética de la Parca. Se remonta a épocas pasadas, cuyo precedente inmediato es el romanticismo alemán. Cabe caracterizarla en líneas generales recurriendo a Novalis, Schopenhauer, Wagner y Thomas Mann. En Auschwitz no había espacio alguno para la muerte en su forma literaria, filosófica o musical. No había puente que salvara el abismo entre la muerte en Auschwitz y la “Muerte en Venecia”.⁵⁶

Voltaremos ainda ao personagem do próprio Strauss, que não deixa de ser uma figura ambígua. Um grande compositor do romantismo tardio, influenciado, entre outros, por Wagner, tornou-se entre 1939-1945 o artista “hitleriano”, a voz da cultura alemã aceite e promovida pelo nazismo em termos do programa cultural do Terceiro Reich.⁵⁷ Ele aproveitou-se várias vezes da sua posição no Terceiro Reich para salvar os seus familiares da prisão e do envio para campos de concentração, embora não sempre com êxito. *Tod und Verklärung* ressoa a tradição romântica e possui um carácter semiautobiográfico, embora por antecipação, de alguém comprometido com a arte em todas as circunstâncias. No entanto, a *Opus 24*, interpretando gloriosamente o ato da morte (que dessa maneira torna-se um ato estético), é semelhante a *A morte*

⁵⁴ *Sterben ist genauso, wie ich's in Tod und Verklärung komponiert habe*. RÜHLE, 2007, p. 547.

⁵⁵ LISPECTOR, 1997, p. 106.

⁵⁶ AMÉRY, 2004, p. 74 .

⁵⁷ Embora Strauss nunca tenha entrado no partido nazista, aceitou o cargo do presidente da *Reichsmusikkammer* e, além disso, compôs e regeu o hino de abertura dos Jogos Olímpicos em 1936.



em *Veneza*, de Thomas Mann.⁵⁸ Isto significa, portanto, que está longe da morte em Auschwitz. Nessa ótica, Strauss e o poema sinfônico atingem por vias tortas a camada latente da memória sobre a Shoah, iminente na novela de Clarice. Além disso, são um contraponto desafiador que problematiza as questões da estética da morte e da colaboração com – e da resistência a – o sistema.

Já numa das últimas páginas, o narrador, que narra a história de Macabéa, reflete sobre a morte e a vingança. É o momento na narrativa em que Rodrigo S. M. percebe a sua efemeridade como narrador da obra que está chegando ao fim. Nessa física dos vestígios, a palavra não corresponde imediatamente ao que significa, e é então preciso escavar o seu sentido:

Mas quem sou eu para censurar os culpados? O pior é que preciso perdoá-los. É necessário chegar a tal nada que indiferentemente se ame ou não se ame o criminoso que nos mata. Mas não estou seguro de mim mesmo: preciso perguntar, embora não saiba a quem, se devo mesmo amar aquele que me trucidou e perguntar quem de vós me trucidou. E minha vida, mais forte do que eu, responde que quer porque quer vingança e responde que devo lutar como quem se afoga, mesmo que eu morra depois.⁵⁹

Qual luta é a certa: amar e perdoar, como antes escreveu Clarice na carta de 12 de maio de 1946, ou talvez, pelo contrário, vingar-se? A luta mais sensata durante o afogamento é nadar com a onda, deixando se levar por ela, no entanto, quem se afoga não consegue pensar racionalmente; quem morre das mãos do outro quer a vingança. O criminoso não é, assim, apenas o leitor que termina o livro decretando a morte do narrador. O outro criminoso é aquele que matou Macabéa: um alemão loiro de olhos azuis ou verdes, que a pobre moça nordestina amou desde o momento em que tinha ouvido a sentença que lhe foi decretada. Macabéa não lutou pois tinha sido enganada com um final feliz. Assim como os prisioneiros dos campos nazistas foram reduzidos aos objetos numerados e suas necessidades reduzidas ao básico fisiológico, a Macabéa se lhe retira a humanidade, tornando-a numa “coisa” que incorpora a condição do irrepresentável. Para Gotlib:

Macabéa es así un objeto para ser tocado, pero para demostrar que es intocable, o sea, que su realidade está tan inmanentemente adherida a su condición, que no se puede

⁵⁸ O protagonista da novela de Mann também é um compositor e austríaco, como Gustav Mahler, cujas composições foram condenadas pelos nazistas sob a marca de *Entartete Musik*, música degenerada.

⁵⁹ LISPECTOR, 1997, p. 100.



conseguir separarlas o representarlas. [...] Y si se nos escapa, no es por la transcendencia – ella no está más allá –, sino por la inmanencia – está embebida en sí –. Resguardada en su propia forma de ser, intangible frente a lo que la rodea, inmune al magnetismo de las relaciones sociales, Macabéa, esa “cosa”, permanece siempre en un lugar neutro, utópico, insostenible, en un vacío que es al mismo tiempo el lugar de la exclusión – fuera de los sistemas –, ser rechazado; y el lugar en que, como ser vivo, se basta en cuanto pulsión vital, en la “vida primaria que respira, respira, respira”.⁶⁰

Uma vida primária reduzida à pulsão vital que é Macabéa causa simultaneamente espanto e indignação. Com os mesmos sentimentos, um aproxima-se, querendo ou não, da figura do sobrevivente: não com empatia, pois é impossível senti-la frente a uma experiência inviável, mas com um incômodo e com uma indignação ambígua que chega a culpar até os próprios sobreviventes, pela morte dos demais. Macabéa, como observa Moacyr Scliar, é um ser condicionado pela perseguição e pela humilhação, que persistiram ao longo dos séculos de convivência entre os judeus e os não-judeus.⁶¹ Nela, portanto, somam-se o feminino e o judaico – duas condições interseccionais da vulnerabilidade e da memória da violência que pode ser interpretada como uma prefiguração da catástrofe.

Por Gumbrecht conceitualizados e aqui livremente traduzidos para o português como “descarrilamentos e baús”⁶² são os motivos que descrevem as situações nas quais o protagonista primeiro descobre que sua presença afasta-se do que lhe foi anunciado ou previsto, quando ainda no passado fazia parte do futuro. Em seguida, o mesmo reconhece uma convergência entre a resultante decepção e o desejo de paz, buscando um refúgio dentro de um espaço limitado como um recipiente, um baú. Trata-se, portanto, de uma situação espaço-existencial que busca conter-se dentro de limites. No caso de Macabéa, a epifania chega tarde demais, ou seja, na hora da última implosão da estrela que se completa com a morte da protagonista. O futuro previsto pela cartomante, quando ainda era o futuro de Macabéa, revela-se aos leitores como uma decepção. Porém não para a própria nordestina. Ela não se dá conta da fraude, interpretando a resultante situação como o próprio destino, contido numa poça de sangue em forma de estrela.

⁶⁰ GOTLIB, 2014, p. 324.

⁶¹ SCLIAR, 1998, p. 76.

⁶² GUMBRECHT, 2012, p. 57.



Conclusão

A busca da memória latente da Shoah nos romances de Clarice Lispector é o que Gumbrecht chamaria de uma busca feita por um cego passageiro nas terras das letras. As breves análises propostas aqui provam quão impalpável pode ser a expressão clariciana, humanista, sobre a catástrofe. Uma vez sentido o *Stimmung*, “como se um fosse tocado por dentro”, em palavras de Toni Morrison,⁶³ não é fácil identificar a sua origem, o que faz com que um pesquisador pareça de fato estar se deslocando com os olhos tapados, tocando numas coisas repetidamente em busca de compreensão e não percebendo outras.

Berta Waldman escreve na conclusão de sua análise de *A hora da estrela*, que os escritos de Clarice Lispector deixam-se “mover por deslocamentos. Dubitativa e errática, sua linguagem busca se aproximar da nebulosidade do que não tem nome, do que não pode ser representado...”.⁶⁴ Os deslocamentos e deslizes são os movimentos-*topoi* da presença oculta, porém não somente da tradição bíblica de Deus, como sugere Waldman, mas também da presença latente da catástrofe. Segundo Clarice, a catástrofe não tem nome e ela não pode ser representada devido aos limites da linguagem. No entanto, de vez em quando, ela faz a memória implodir. Em *A hora da estrela*, ela implode sem aviso nenhum. Em *A cidade sitiada*, ela não está propriamente entre linhas-ruas de S. Geraldo, mas por debaixo delas; lá onde fica Berna, uma sub-cidade. Dessa maneira, a submemória guardada na profundidade da mente e do texto, é de fato um certo estado da mente ocidental depois de 1945 para o qual Gumbrecht encontrou, provavelmente, um termo mais que adequado: a latência.

Referências

AIZENBERG, Edna. Besieged in Berne: Clarice Lispector and the Murmur of Catastrophe. In: _____. *On the Edge of the Holocaust: The Shoah in Latin American Literature and Culture*. Waltham, MA: Brandeis, 2015. p. 25-51.

AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y de la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Trad. Enrique Ocaña. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2004.

DIANTONIO, Robert. The Brazilianization of the Yiddishkeit Tradition. *Latin American Literary Review*, v. 17, n. 34, p. 40-51, 1989.

DIANTONIO, Robert. Resonances of the Yiddishkeit Tradition in the Contemporary Brazilian Narrative. In: GLICKMANN, Nora (Ed.). *Tradition and Innovation*. New York: State University of New York Press, 1993. p. 45-60.

⁶³ GUMBRECHT, 2012, p. 41; GUMBRECHT, 2016.

⁶⁴ WALDMAN, 2001, p. 390.



GOTLIB, Nádía Battella. Macabéa y las mil puntas de una estrella. In: MONTÓN, Patricia Trujillo (Ed.). *Literatura: teoría, historia, crítica*. V. 16, n. 1. Bogotá: UNAL, 2014. p. 295-325.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Trad. Frank Born. Suhrkamp Verlag, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Was kann „Weltliteratur“ heute sein? *Frankfurter Allgemeine*. 19 nov. 2016. Blogs. Disponível em: <<http://blogs.faz.net/digital/2016/11/19/was-kann-weltliteratur-heute-sein-1122/>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

KLENGEL, Susanne. *Agendas latino-americanas en la segunda posguerra y en la literatura contemporánea sobre la memoria del Holocausto*. Lecciones Doctorales: n. 20. Medellín: Universidad de Antioquia, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas queridas*. Teresa Montero (Org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997 [1977].

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1949].

RÜHLE, Ulrich. *Komponistenlexikon für junge Leute*. Mainz: Schott, 2007.

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. p. 75-85.

VIEIRA, Nelson H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. *Remate de Males*. Campinas, v. 9, p. 207-209, 1989.

WALDMAN, Berta. O estrangeiro em Clarice Lispector: uma leitura de *A hora da estrela*. *Judaica Latinoamericana. Estudos Histórico-Sociais*: t. IV. Jerusalem: Editorial Universitária Magnes, 2001. p. 379-390.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*. Belo Horizonte, v. 5, n. 8, mar. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1780>>. Acesso em: 9 set. 2017.

Recebido em: 29/09/2017.

Aprovado em: 09/10/2017.