

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NO ROMANCE *POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?*, DE CÍNTIA MOSCOVICH

INTERTEXTUAL RELATIONS IN NOVEL *POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?*, BY CÍNTIA MOSCOVICH

João Pedro Rodrigues Santos 1

Resumo: Neste artigo realizamos um estudo sobre os processos de intertextualidade presentes no romance contemporâneo *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich, publicado, pela primeira vez, em 2006. Primeiramente, retomamos alguns conceitos e perspectivas sobre intertextualidade. Depois, rastreamos alguns diálogos e algumas influências que identificamos na construção do romance em questão. Em nossa leitura, identificamos relações intertextuais no romance de Moscovich, sobretudo, com a obra de Franz Kafka. Evidenciamos, no desenrolar da pesquisa, que a literatura contemporânea se concretiza, essencialmente, através do diálogo. Cada obra literária é apenas a ponta de um iceberg. Mergulhando nas profundezas, encontramos muitos outros textos que servem de alicerce para cada obra.

Palavras-chave: *Relações de intertextualidade. Literatura contemporânea. Diálogo.*

Abstract: In this paper we study the processes of intertextuality present in the contemporary novel *Por que sou gorda, mamãe?*, by Cíntia Moscovich. The novel was first published in 2006. We return to some concepts and perspectives on intertextuality. After that, we looked for some dialogues and some influences that we identified in the construction of the novel. In the analysis, we identified intertextual relations in Moscovich's novel, especially with the work of Franz Kafka. In the development of the research, it has been verified that contemporary literature is concretized essentially through dialogue with other literatures. In short, each literary work is just the tip of an iceberg. Entering the depths, we find many other texts that serve as a foundation for each work.

Keywords: *Intertextuality relations. Contemporary literature. Dialogue.*

Graduado em Letras, com habilitação em Português e respectivas Literaturas, pela Universidade Federal do Pampa. Mestre em Letras, na área de Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Sua dissertação de mestrado abordou a ficcionalização da morte nos contos da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles. Além disso, possui especialização em Educação a distância e novas tecnologias, pela Faculdade Educacional da Lapa. Atualmente, está cursando o doutorado em Letras, na área de História da Literatura, na Universidade Federal do Rio Grande.
E-mail: jpsantosr@hotmail.com

A Literatura como Diálogo

Pensar a produção literária brasileira contemporânea, em especial a produzida no século XXI, é pensar, de uma forma ou de outra, em diálogos. Com o avanço dos meios de comunicação, com a popularização da internet e com o aumento da circulação de livros no Brasil (tanto no sentido de traduções inéditas de textos, obras republicadas, novas editoras que começaram a publicar novos escritores, entre outros aspectos) fica ainda mais fácil constatar o que a teoria literária, desde muito tempo, vem dizendo: nenhum texto é totalmente original. Além disso, escritores leem muito outros escritores e, com frequência, pegam emprestados alguns elementos. Ou, conforme Harold Bloom, os escritores sofrem a “angústia da influência” (1991). Na visão do crítico estadunidense, cada escritor absorve sempre outro escritor anterior formando, então, um cânone de precedências. A partir da ideia do Complexo de Édipo, desenvolvida por Freud, Bloom entende que cada escritor está sempre sofrendo a influência e, ao mesmo tempo, tentando “matar simbolicamente” ou superar seu pai literário precedente. Os polos da relação obra/leitor ocorrem dialeticamente na visão de Bloom, seu conceito-chave, que permite estabelecer esse tipo de visão, é a sua noção de influência. Essa palavra, conforme ele explica, vem do latim *influere*, que significa fluir para dentro. Sua origem assenta-se no sentido utilizado pelos astrólogos medievais, ou seja, a ação dos astros sobre as emoções humanas. Um influxo é a entrada de algum elemento em alguma coisa. Também pode ser entendido como a fusão de poder e autoridade nas relações que se estabelecem entre diferentes seres.

A pesquisadora e crítica literária Julia Kristeva, nos anos sessenta, foi uma das primeiras autoras a teorizar sobre a intertextualidade. Em seu estudo, *Introdução à semanálise* (1974), com base no postulado do dialogismo bakhtiniano, ela concebe que cada texto é constituído por um intertexto, numa sucessão de textos já escritos. Na esteira de Mikhail Bakhtin, Kristeva sublinha que todo texto não existe e nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos. Desse modo, todo texto revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe deram origem e que lhe predeterminaram. Cada texto retoma outros textos anteriores com os quais dialoga, alude ou se opõe. Todo texto, na visão da teórica, só ganha vida em contato com outro texto, somente nesse ponto de contato entre os textos é que uma luz é acionada, iluminado tanto o texto anterior como o posterior. Portanto, a partir do dialogismo, surge o conceito de intertextualidade.

Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010), retoma Kristeva e, posteriormente, realiza um profícuo estudo sobre as várias formas do que o autor chama de “transcendência textual”. Genette parte da explicação do que é um palimpsesto para desenvolver seu estudo:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve atrás da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 7).

Em *Uma teoria da paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX* (1989), a pesquisadora canadense Linda Hutcheon se debruça sobre as imbricadas formas de diálogo que a literatura estabelece com a literatura. Seu estudo dá especial destaque à paródia, reconhecendo-a como um fenômeno presente na tradição artística, mas analisando-a através da reconsideração de sua natureza e função à luz da modernidade do século XX. A autora tem consciência de que os ecos paródicos não são exclusivos do século XX, mas o grande número de obras que se constituem a partir dessa construção formal, nos mais diversos meios artísticos, sinaliza a importância adquirida

por essa forma a partir desse século. O estudo compreende que a paródia é repetição com diferença, um modelo complexo de “transcontextualização”, inversão e revisão crítica que remete à arte moderna a um diálogo com a tradição literária.

Hutcheon mostra que a literatura dialoga não só com a própria literatura, mas também com o cinema, com as artes plásticas, com a arquitetura, com os parques de diversão, com os *videogames* etc. Em *Uma teoria da adaptação* (2013), a teórica nos fala que desde sempre se adaptou textos, tanto para outros textos, como para outras mídias e formatos. Nas palavras dela, a adaptação “não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevivência que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2013, p.234). O que as adaptações não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe, pois se fosse esse o caso elas não teriam sobrevivido:

Nos recontamos as histórias – e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas – muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. A precedência temporal significa somente prioridade temporal. Em alguns casos, somos capazes de aceitar esse fato, como quando é Shakespeare que adapta a versificação de Arthur Brooke da adaptação de Matteo Bandello da versão de Luigi da Porto da história de Masuccio Salernitano sobre dois jovens amantes italianos fadados à infelicidade (que mudaram de nome e local de nascimento durante o percurso). Essa longa e confusa linhagem indica não apenas a instabilidade da identidade narrativa, mas também o simples, porém importante, fato de que há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção. (HUTCHEON, 2013, p. 234-235).

Ingdore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante, na obra *Intertextualidade – Diálogos possíveis* (2007), apresentam um estudo sobre intertextualidade retomando Bakhtin, Kristeva, entre outros autores. Na definição das autoras, a intertextualidade pode ser compreendida da seguinte forma:

A intertextualidade *strictu sensu* ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação. [...] Diversos tipos de intertextualidade têm sido relacionados, cada qual com características próprias: intertextualidade temática, intertextualidade estilística, intertextualidade explícita, intertextualidade implícita; autotextualidade, intertextualidade com textos de outros enunciadores, inclusive um enunciador genérico; intertextualidade das semelhanças e das diferenças; intertextualidade intergenérica; intertextualidade tipológica. (KOCH, et al, 2007, p. 18).

Segundo este estudo das referidas pesquisadoras, é preciso enxergar além da ponta do *iceberg* que é o texto. Devemos mergulhar além do espelho d’água, pois, caso contrário, ficaremos por ali, na superfície do texto. Todo texto possui apenas uma pequena superfície exposta e uma imensa área subjacente. Para chegarmos às profundezas dos sentidos explícitos e implícitos e dos significados ocultos, fazem-se necessários recursos de vários sistemas de conhecimento e a decodificação de processos e estratégias estruturais, discursivas e interacionais.

Apartir de agora, falaremos um pouco do enredo do romance de Moscoviche e, posteriormente,

deslindaremos algumas das relações intertextuais que identificamos na construção do romance e alguns diálogos, explícitos e implícitos, com a literatura de Franz Kafka.

O Romance *Por que sou gorda, mamãe?*

O romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2007) foi publicado pela escritora gaúcha Cíntia Moscovich, nascida em Porto Alegre, em 1958. Moscovich é uma escritora e jornalista brasileira de origem judaica, mestre em Teoria Literária e ministrante de oficinas de Escrita Criativa. A ficcionista começou sua carreira literária em 1996 com o livro de contos *Reino das Cebolas*. Desde sua estreia até os dias de hoje ela já publicou vários livros e foi agraciada com premiações literárias. Algumas de suas obras publicadas são *Duas iguais*, *Anotações durante o incêndio*, *Essa coisa brilhante que é a chuva?*, *Por que sou gorda mamãe?*, entre outras. Neste artigo, nos deteremos no romance *Por que sou gorda, mamãe?*. De forma resumida, podemos dizer que a narrativa desse livro explora os temas da obesidade, do corpo, do judaísmo, do humor e das relações familiares conturbadas.

O romance em questão é contado por uma narradora-personagem em primeira pessoa, de quem o leitor não sabe o nome ao longo da obra. Ela passa a limpo as histórias da família, de origem judaica, e a sua própria história, sempre dirigindo-se à mãe, que é uma espécie de interlocutora muda. O leitor também nunca fica sabendo do nome da mãe da protagonista, da primeira à última página. O conflito inicial apresenta a dificuldade da narradora-personagem com seu aumento de peso: vinte e dois quilos (ou, como disse seu médico, cento e dez tabletes de manteiga, ou quarenta e quatro espetos de picanha), em quatro anos, e o sofrimento em face da necessidade de fazer dieta. Não se trata apenas das privações de ter de fazer dieta. Trata-se da dor emocional por precisar fazer dieta de novo, mais uma vez, como tantas outras ao longo da sua existência. A repetição de situações em que engordar esteve presente em sua vida, ligado ao papel da comida em sua família, faz com que acuse sua mãe, muitas vezes, pela situação a que chegou.

No entanto, ela não acusa a mãe exatamente pelo seu aumento de peso, mas sim pela criação que essa personagem lhe deu, privada de afetos e carinhos. Por causa dessas contenções de afetos, a narradora entende que a comida sempre serviu como uma válvula de escape das angústias da existência. Além disso, a mãe, que na visão da protagonista sempre complicou tudo e sempre teve uma personalidade obscura, foi uma antagonista em seu processo de desenvolvimento emocional e em suas relações interpessoais.

Na verdade, o problema da alimentação é apenas um pretexto para uma atividade de rememoração e questionamento que permeiam todo o texto. Nessa atividade memorialística, a protagonista sempre se questiona o porquê sua mãe é do jeito que é. Ao contrário da sua mãe, a Vó Magra, sua avó materna e grande cúmplice, é muito carinhosa com ela e com seus irmãos. E, além do mais, sempre aparece com uma sacola de croché cheia de doces e guloseimas. O papel da avó em sua criação é essencial, pois a mesma supri as faltas da mãe, e as supre em excesso no que tange ao reforço da comida e das guloseimas. A narrativa do romance pode ser interpretada como a expressão de uma catarse através da escrita, uma decisão confessional da narradora em busca de aclarar sua libertação pela palavra. Em suma, o enredo traz o entrelaçamento das memórias, das emoções e das etapas de sua jornada de emagrecimento.

A narrativa é contada em vinte e cinco capítulos, duzentas e cinquenta e uma páginas, vinte e dois quilos. Os primeiros capítulos apresentam os principais elementos do conflito da protagonista: a história da origem de sua família na Europa, passando fome em vilarejos judeus, a história de sua Vó Magra com o prazer da comida e a sua própria história de infância, com os irmãos, na hora das refeições. Depois de apontar os problemas dos gordos, ela nos conta o começo do seu sacrifício com as restrições alimentares. Desse modo, o tom de deboche e tristeza com o próprio corpo dá lugar à lembrança da morte prematura de seu pai e as consequências que tal perda teve na família. É o começo da voz acusatória da narradora, trazendo à tona fatos e sofrimentos na relação familiar. Aparece, com efeito, durante todo o romance, a ausência da figura materna no cumprimento de sua função afetiva e as acusações persecutórias que a narradora dirige à mãe.

Presente e passado alternam-se, disputando espaço nas páginas, porque, para a narradora-personagem, o passado é parte do peso, em quilos, de seu presente. Enquanto passa a limpo sua história e suas inúmeras mágoas, a narradora vai contando vitórias e pequenos deslizes na dieta, dores pela restrição alimentar e alegrias por conseguir emagrecer. A protagonista, em uma

espécie de labirinto interior, transita entre os períodos da sua vida para encontrar respostas, ora em conversas dirigidas à mãe, ora em diálogos com seu próprio mundo íntimo. A escrita para a mãe é, em essência, um passar a limpo para si mesma a própria história de seu corpo e de sua vida. Gula, prazer, afeto, ausência, dores, perdas, mágoas e peso: eis o transcorrer da história narrada. Esses elementos são o fio condutor da narrativa.

Todas as suas ausências, suas tristezas antigas, suas lembranças e suas impossibilidades de comunicação com a mãe, vão sendo amalgamadas com o aumento e a perda de peso. Entre o prólogo e o epílogo, há muitas histórias contadas em uma só, compondo uma linha do tempo dentro da personagem. Afinal de contas, o tempo interno tem um ritmo próprio, que obedece, acima de tudo, às leis da memória, como bem nos ensinou Marcel Proust. Dando prosseguimento ao nosso estudo, vamos perscrutar, na sequência, através do cotejamento de textos, os diferentes tipos de diálogos e intertextualidades que, em nossa perspectiva teórico-crítica, o romance de Moscovich estabelece com a literatura de Franz Kafka.

A Presença da Literatura de Kafka no Romance de Cíntia Moscovich

A presença da ficção de Franz Kafka (escritor judeu, nascido em Praga, 1883-1924) é uma das mais evidentes figurações de intertextualidade no romance *Por que sou gorda, mamãe?*. O primeiro texto de Kafka que encontramos uma aproximação é a sua famosa *Carta ao pai* (2010). Esse texto, ao que tudo indica, Kafka escreveu primeiramente ao pai, mas, depois, viu o potencial literário do mesmo. Até hoje os especialistas em estudos da literatura de Kafka não sabem ao certo se o escritor queria que a carta fosse publicada ou não. O que se tem notícias é que o pai do escritor, de fato, nunca recebeu a carta. Em sua carta, Kafka, do mesmo modo que a narradora de Moscovich, utiliza um tom acusatório e justifica que vários problemas de sua existência foram causados pelo pai. A carta foi escrita quando ele tinha trinta e seis anos, provavelmente entre 10 e 19 de novembro de 1919. O texto inicia-se do seguinte modo:

Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, em parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo, que eu não poderia reuni-los no ato de falar de modo mais ou menos coerente. E se procuro responder-te aqui por escrito, não deixará de ser de modo incompleto, porque também no ato de escrever o medo e suas consequências me atrapalham diante de ti e porque a grandeza do tema ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. (KAFKA, 2010, p.17-18).

Do mesmo modo que Kafka, a narradora-personagem de Moscovich nos diz em seu prólogo:

Tenho medo, mas estou prestes a pôr o ponto final e a atijar a pluma das lembranças. Luta contra o gelo do tempo. O prólogo em seus estertores: depois começa. Mamãe, me endereço à senhora, preciso de ajuda. Que a senhora me ajude a palmilhar esse território metafísico das recordações. Que me ajude a mandar essa dor embora. Quero voltar a ter um corpo. Há um livro a ser escrito, e nele os fatos serão fruto de prestidigitação, ainda que imperfeita. Respostas possíveis, ilusão para secar as mágoas e o corpo. O prólogo termina. Depois já iniciou. Começo num ponto de interrogação. Por que sou gorda, mamãe? (MOSCOVICH, 2007, p.19).

Ao longo da carta, Kafka vai narrando, em um tom declaradamente biográfico, vários episódios, desde a infância até a vida adulta, em que seu pai foi perverso e agiu como um tirano:

Diretamente, eu só me recordo de um incidente dos primeiros anos. Talvez também te lembres dele. Eu choramingava certa noite sem parar, pedindo água, com certeza não por sentir sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte

para me distrair. Depois de algumas severas ameaças não terem adiantado, tu me tiraste da cama, me levaste para a *pawlatsche* me deixaste ali sozinho, por um bom momento, só de camisola de dormir, diante da porta trancada. Não quero dizer que isso foi errado, talvez na época não tivesse havido outro jeito de conseguir o sossego noturno, mas quero caracterizar através do exemplo teus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim. Não há dúvida de que a partir daquele momento me tornei obediente, mas fiquei machucado por dentro devido ao fato. Conforme à minha natureza, jamais consegui entender a relação existente entre a naturalidade do ato insensato de pedir-por-água e o extraordinariamente terrível do ato de ser-levado-para-fora. (KAFKA, 2010, p. 25).

E, assim, Kafka discorre, entre outras coisas, sobre o fato de seu pai desqualificar seus amigos, desaprovar suas relações amorosas, minar sua autoconfiança, destruir sua autoestima e sobre a sua atividade de escrita. Nas palavras dele:

A coragem, a determinação, a confiança, a alegria nisso e naquilo não se sustentavam até o fim, quando tu eras contra ou mesmo quando a tua oposição podia ser meramente presumida; e ela podia sem dúvida ser presumida em quase tudo o que eu fazia. Isso dizia respeito tanto a pensamentos quanto a pessoas. Bastava que eu manifestasse um pouco de interesse por alguém – o que aliás não acontecia com frequência por causa do meu jeito de ser – para que tu, sem qualquer respeito pelo meu sentimento e sem consideração pelo meu veredito, interviesses logo com insulto, calúnia e humilhação. (KAFKA, 2010, p. 30).

Perdi a confiança nos meus próprios atos. Tornei-me instável, indeciso. Quanto mais velho ficava, tanto maior era o material que tu podias levantar como prova de minha falta de valor; aos poucos passaste a ter, de certa maneira, razão de fato. Mais uma vez, guardo-me de afirmar que só por causa de ti me tornei assim; tu apenas reforçaste o que já existia, mas tu o reforçaste tanto justamente porque diante de mim tu eras muito poderoso e aplicaste nisso todo o teu poder. (KAFKA, 2010, p. 38-39).

Minha atividade de escritor tratava de ti, nela eu apenas me queixava daquilo que não podia me queixar junto ao teu peito. Era uma despedida de ti, intencionalmente prolongada, com a peculiaridade de que ela, apesar de imposta por ti, corria na direção que eu determinava. (KAFKA, 2010, p. 69).

O romance de Cíntia Moscovich, embora bem mais extenso que a carta kafkaniana, mantém um enorme diálogo com ela em vários sentidos. Primeiramente, sabemos dos acontecimentos apenas sob o ponto de vista dos narradores, pois os dois textos são em primeira pessoa. Em segundo lugar, Moscovich dirige-se sempre “à mãe” ou “à senhora”, do mesmo modo que Kafka dirige-se sempre ao pai. Os dois têm na figura da mãe e do pai seus respectivos interlocutores mudos, nunca ficamos sabendo a visão deles dos fatos, apenas sabemos de tudo pela ótica de seus filhos. Vamos prosseguir comparando, na sequência, alguns trechos dos dois textos que evidenciam a intertextualidade e o diálogo.

Um dos momentos em que esse diálogo fica explícito é quando os narradores contam que seus pais dizem que eles são ingratos. Sobre a ingratidão, Kafka nos diz:

Para ti a questão sempre se apresentou bem simples, pelo menos enquanto falaste dela diante de mim e, sem cuidar a quem, diante de muitos outros. Para ti as coisas pareciam ser mais ou menos assim: trabalhaste pesado durante tua vida inteira, sacrificaste tudo pelos teus filhos, e sobretudo por mim, enquanto eu “vivi numa boa” por conta disso, gozei de toda a liberdade para estudar o que bem quisesse, não precisei ter nenhuma preocupação com meu sustento e portanto nenhuma preocupação, fosse qual fosse; não exigiste gratidão em troca disso, tu conheces “a gratidão de teus filhos”, mas pelo menos um pouco de boa vontade, algum sinal de simpatia; em vez disso eu sempre me encafuei de ti em meu quarto, com meus livros, com amigos malucos, com ideias extravagantes; falar de maneira aberta contigo eu jamais falei, no templo jamais fui ao teu encontro, em Franzensbad jamais te visitei e aliás jamais tive senso de família, não me importei com o negócio nem com teus demais assuntos, a fábrica eu joguei às tuas costas e depois te abandonei, apoiei Ottilia em sua teimosia e, enquanto não movo um dedo por tua causa (nem sequer uma entrada de teatro eu trago a ti), faço tudo por estranhos. (KAFKA, 2010, p. 18-19).

Já no romance de Cíntia Moscovich, temos os seguintes trechos que vão ao encontro do excerto de Kafka que mostramos acima:

A senhora diz que seus filhos não a amam, que nunca recebe demonstração desse amor que deveria ser evidente. O amor filial, a tecla gasta que propiciou à ficção páginas salgadas. Pois é, o amor de seus filhos aquele do qual a senhora mereceria demonstração diária e intensa depois de tudo o que fez. Não pode ser, tropeçamos na nossa própria desordem e embarço: a única coisa que nós sabemos demonstrar, e muito bem, é ressentimento, um ódio encorpado e grosso, mágoa que escava a própria alma. Perto de três décadas da morte de papai, e nenhum de nós é capaz de se recordar de um único momento em família sem que houvesse um transbordamento de irritação e de mal-entendidos. (MOSCOVICH, 2007, p. 30).

Custa-lhe entender que, por mais que a senhora tenha se esfalfado e lutado, nossa adolescência foi sequestrada. Custa-lhe entender que nós queríamos que a senhora vivesse melhor – custa-lhe entender que restou apenas esse fio sobrevivente, ao qual tentamos nos agarrar e que não é forte o bastante para tanto peso e para tantas mãos. Papai não pôde envelhecer: a meia-idade na qual morreu foi o bastante para evitar ressentimentos, ele não teve tempo para ser incômodo aos seus, e a morte piedosa o absolveu de todas as faltas. A senhora, como o personagem trágico, antecipou a velhice, sem tempo para se tornar sábia. Sempre que telefonei para a senhora, ao menos uma vez por dia, ouço-a vociferar que uma chamada não representa nada, que só mesmo por um fio para que seus filhos a procurem, nós ainda vamos colocar um aparelho telefônico dentro de seu caixão. Não deixa de ser graça, se fosse coisa de se rir. (MOSCOVICH, 2007, p.30-31).

Outro momento onde fica explícita a intertextualidade é no que diz respeito à representação da figura materna, por parte de Kafka, e da figura paterna, por parte da narradora de *Por que sou gorda, mamãe?*. Há uma idealização da mãe e do pai. Kafka vê a mãe como sendo, também, uma vítima de seu pai: “mamãe me protegia de ti às escondidas e me dava alguma coisa em segredo,

inclusive sua permissão para alguma coisa...” (KAFKA, 2010, p. 44). Ao mesmo tempo que idealiza a mãe, Kafka relativiza a figura da mãe e pensa se, inconscientemente, ela não seria uma espécie de “batedora de caça” de seu pai. Entretanto, para a protagonista do romance de Moscovich seu pai está além do bem e do mal, acima de qualquer suspeita. O personagem do pai é endeusado e idealizado do começo ao fim, enquanto a mãe é sempre acusada: “Nada desorganiza mais as coisas de um homem do que a morte. A frase é de um autor português, mas tão bem cabe em nós. No caso de nossa família, a morte de papai desorganizou os afetos e o entusiasmo da expressão.” (MOSCOVICH, 2007, p. 27). Em outro trecho, temos a seguinte assertiva: “Acho que os mortos podem ser moldados de acordo com as necessidades dos vivos. Para os filhos, papai é um santo. Nada fez que afrontasse a moral e os bons costumes – ou não deixou que soubéssemos – legou bom nome na praça e bons amigos” (MOSCOVICH, 2007, p. 185).

Esta relação de idealizar um dos pais e demonizar o outro nos remete às tragédias gregas e algumas questões desenvolvidas pela psicanálise. Por conseguinte, os textos podem, dependendo do ponto de vista, suscitar o seguinte questionamento: existe um Complexo de Édipo na carta de Kafka e um Complexo de Electra no romance de Moscovich? O Complexo de Édipo foi proposto por Freud com base na tragédia Édipo Rei, de Sófocles. Já o Complexo de Electra foi elencado por Carl Gustav Jung com base nas tragédias de Eurípedes. Sigmund Freud referia-se a ele como o Complexo de Édipo Feminino, tendo Jung dado o nome de Complexo de Electra. Jung baseou-se na história de Electra, filha de Agamemnon, que mata sua mãe Clítemnestra. Evidentemente, esses exemplos mostram os vários outros diálogos que o romance de Moscovich estabelece, não só com Kafka mas com muitos outros autores, necessitando de outros estudos. Em função da extensão de nosso trabalho, focaremos apenas em Kafka.

Voltando a Kafka e *Por que sou gorda, mamãe?*, temos outro exemplo de intertextualidade. Kafka e a narradora-personagem de Moscovich contam que seus respectivos pais não incentivaram suas carreiras de escritores:

Com tua antipatia atingiste, de modo ainda mais certo, a minha atividade de escritor e tudo aquilo que se relacionava a ela e não conhecias. Neste ponto eu de fato conseguia me afastar um pouco de ti autonomamente, mesmo que isso lembrasse um tanto o verme que, esmagado por um pisão na parte de trás, se livra com os movimentos da parte dianteira arrastando-se para os lados. (KAFKA, 2010, p. 68-69).

De forma semelhante, a protagonista de *Por que sou gorda, mamãe?* explana que sua mãe (e, inicialmente, também o seu pai) não lhe deu nenhum incentivo para seguir a carreira de escritora, pois a carreira literária não produzia uma gota de suor:

Quando decidi a seguir essa carreira, não me veio da senhora uma palavra boa que fosse. A senhora tinha pavor à ideia. Primeiro, pelo motivo alegado de que eu morreria de fome – a senhora intuiu que um trabalho que não me arrancaria uma única gota de suor do rosto não atrairia mais do que problemas de postura. Questão prática mesmo: o trabalho deveria me render concreta moeda sonante, tilintar que pagasse as contas de uma vida que nunca foi muito barata. Depois, a senhora temia que as histórias familiares, medonhas, viessem a público – a intimidade exposta como uma ferida, vertendo sangue e imundícies. É que não me resta outra coisa a fazer. De qualquer modo, os livros estão impregnados de passado. A sorte é que o passado de um é a história de todos. Viver não é nada original: até uma folha de grama vive em verde e seiva como todas as folhas do mundo. (MOSCOVICH, 2007, p. 245-246).

Mostramos apenas alguns trechos em que a intertextualidade se faz presente, porém, ela está inserida no decorrer de todo o romance. Retomando nosso aporte teórico, mais especificamente à teoria de Gérard Genette, identificamos uma relação de “hipertextualidade”

entre a carta de Kafka e o romance de Moscovich. A hipertextualidade, na visão do teórico, é um dos cinco tipos de transcendência textual. Ele define que a transcendência textual do texto é “tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.” (GENETTE, 2010, p.13). E a hipertextualidade é definida como “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p.18). Genette complementa dizendo que existem casos de hipertextualidade explícita e em outros casos, pode ser que B não fale nada de A, mas não poderia existir daquela forma sem A. Seguindo essa lógica, *Carta ao pai* seria o “hipotexto” e *Por que sou gorda, mamãe?* seria o “hipertexto”. A protagonista do romance *Por que sou gorda, mamãe?* faz alusões a outros escritores, mas em nenhum momento ela faz menção a Kafka e a sua literatura. No entanto, é evidente a sua presença, que se dá de várias formas.

Seguindo ainda a classificação de Genette, podemos entender *Por que sou gorda, mamãe?* como uma espécie de paródia de *Carta ao pai*. Segundo o teórico francês, a definição de paródia é um pouco complicada, pois podemos ter várias dependendo do prisma que olharmos. Seu nascimento é muito antigo, tanto que não conseguimos precisar, na verdade, “o nascimento da paródia, como tantos outros, se oculta na noite dos tempos.” (GENETTE, 2010, p.32). Tendo em vista o quadro estrutural das práticas hipertextuais propostas pelo autor, *Por que sou gorda, mamãe?* pode ser lido como uma “paródia séria” e “lúdica” que se concretiza pela “transformação”. Isso porque o romance em questão tem pontos de contato com vários trechos e elementos de *Carta ao pai*, mas, também, em alguns aspectos, os dois textos diferem. Portanto, o romance de Moscovich não é uma simples imitação.

Kafka também culpa a mãe, em certos momentos, por ser quem é. Já a narradora do romance de Moscovich culpa exclusivamente a mãe por todos os seus fracassos, o pai é sempre poupado. A relação com os avós também se dá de forma diferente. Kafka conta que seu pai destina o mesmo tratamento cruel que dava para ele ao neto, Felix, filho de sua irmã. Diferentemente, a narradora de *Por que sou gorda, mamãe?* recebe da avó materna todo amor e todo carinho que a sua mãe negou. A personagem da avó materna, que é chamada de Vó Magra, supre quase todas as ausências e faltas da mãe. Além disso, Kafka, em vários momentos, tenta pedir perdão por ser quem é, assumindo uma espécie de *mea culpa*. Porém, a protagonista do romance aqui estudado jamais admite que pode ter culpa alguma em sua relação conturbada com a mãe.

Outro diálogo perceptível, muito interessante, é que as duas obras desvelam elementos da cultura e da religião judaica e as duas obras discutem o fazer literário. No entanto, a discussão sobre o processo de criação literária em Kafka é periférica e em Moscovich é central. A questão judaica que une os dois escritores é bastante marcada nas duas obras e também merece um estudo mais aprofundado.

Esta discussão sobre o fazer literário e a metaficção é típica das paródias que se consagraram e se desenvolveram a partir do século XX. Em *Uma teoria da paródia – Ensinos das formas de arte do século XX* (1989), Linda Hutcheon explica que o interesse contemporâneo pela paródia é motivado pelo contexto geral das interrogações acerca das práticas artísticas que se caracterizam por apresentarem no seu interior alguma forma de discurso sobre os próprios princípios que o validam num processo de autoreflexividade. Sua proposição é que essa é uma tendência que não afeta apenas o âmbito artístico, compreendendo, também, outras formas do conhecimento humano.

Assim, para a autora, a paródia é uma das formas mais importantes da moderna autoreflexividade e uma forma de discurso interartístico da literatura metaficcional. De acordo com a teoria de Hutcheon, a autoreflexividade e a autoconsciência da arte moderna podem tomar a forma de paródia e oferecer um modelo que se superpõe a outro. Esse modelo do passado é reativado a partir de uma nova contextualização. Ao destinatário é exigido o seu conhecimento e memória. Ele precisa reconhecer as convenções estéticas que estão sendo reconsideradas e o propósito dessa reconfiguração. Ou seja, é preciso que o leitor identifique *Carta ao pai* na tessitura de *Por que sou gorda, mamãe?*, mas, mesmo sem essa identificação, o romance pode ser lido e compreendido. No entanto, mais profunda fica a leitura quando conseguimos fazer essas relações que transcendem o texto e vão ao encontro de outros textos.

O conceito de paródia, abordado em *Uma teoria da paródia – Ensinos das formas*

de arte do século XX, não contempla apenas a repetição ridicularizadora, comum nas definições antigas, mas atende a denominada paródia do século XX, que inclui um paralelismo associado à diferença irônica, um modelo de imitação caracterizado pela distância crítica que nem sempre é constituído na forma de riso. O estudo compreende que o texto parodiado não visa ao desrespeito e pode até mesmo corresponder a uma homenagem ao texto anterior. É dentro dessa perspectiva que compreendemos o romance de Cíntia Moscovich. Sobretudo, entendemos que a escritora quis fazer uma homenagem ao texto de Kafka.

Ainda pensando em nosso arcabouço teórico, se olharmos o romance *Por que sou gorda, mamãe?* sob o suporte de Ingrid Koch e das demais autoras que integram o livro *Intertextualidade – Diálogos possíveis* (2012), podemos entender que, de forma semelhante a proposição de Hutcheon, o texto de Moscovich exige o que as autoras chamam de memória social de uma coletividade e a memória discursiva dos interlocutores. Ademais, a intertextualidade com Kafka, seguindo os pressupostos das pesquisadoras, se dá em três das categorias: “intertextualidade temática”, “intertextualidade estilística” e “intertextualidade implícita”.

Ao compararmos o texto de Kafka e o romance de Moscovich, além dos exemplos que já comentamos, outra questão se sobressai e amplia o diálogo do romance, mostrando influências de outros textos de Kafka. Estamos falando da problemática do corpo (que, vale lembrar, é bastante recorrente na literatura contemporânea), tópico que debateremos a partir de agora.

A Problemática do Corpo na Literatura de Kafka e na Literatura de Moscovich

Segundo o antropólogo e psicanalista Ernest Becker, no livro *A negação da morte* (2007), a não aceitação da morte é evidente em todos os seres humanos e, no meio dessa negação, está calçado o problema do corpo. Das muitas inquietações que angustiam e movimentam o ser humano, a mais emblemática de todas, para Becker, é o medo da morte, nas palavras dele, “a ideia da morte e o medo que ela inspira perseguem o animal humano como nenhuma outra coisa.” (BECKER, 2007, p.11).

Então, essa ideia é uma das engrenagens mestras da atividade humana, atividade que visa em sua maior parte “evitar a fatalidade da morte, a vencê-la mediante a negação de que ela seja o destino final do homem.” (BECKER, 2007, p. 11). Todo ser humano tem uma ânsia pela imortalidade e pelo heroísmo, que se exprime de várias formas. Depois de Darwin, a questão da morte como fator evolucionário ficou em evidência e muitos pensadores perceberam o grande problema psicológico que a morte é para o homem.

Para o autor, mormente, a tragédia da condição humana é que o ser humano é um ser simbólico, com capacidade para ter sentimentos e pensamentos, e, simultaneamente, é um ser da natureza com um corpo físico perecível. O homem, dentre todos os seres, é o único que tem uma “individualidade dentro da finitude”. Isso quer dizer que ao mesmo tempo que o ser humano tem a capacidade da abstração, dos símbolos e da construção da identidade, ele está fadado a um corpo físico, que, de qualquer forma, caminha lentamente para a aniquilação. Paradoxalmente, o homem é um ser cultural, mas que também está submetido à natureza, e a natureza escancara ao homem a sua abjeta finitude, a sua materialidade, ou seja: “a natureza zomba de nós, e por isso os poetas vivem atormentados.” (BECKER, 2007, p. 57).

Becker, com base na filosofia de Søren Kierkegaard, discorre que na história da expulsão de Adão e Eva do paraíso, temos a compreensão básica da psicologia dos homens de todos os tempos:

O homem emergiu da instintiva ação reflexiva dos animais inferiores e passou a refletir sobre a sua condição. Foi-lhe dada uma consciência de sua individualidade e de sua divindade parcial na criação, a beleza e o caráter ímpar de seu rosto e seu nome. Ao mesmo tempo, foi-lhe dada a consciência do terror do mundo e de sua morte e deterioração. Este paradoxo é o que há de realmente constante a respeito do homem em todos os períodos da história e da sociedade. (BECKER, 2007, p. 95).

O corpo é, indiscutivelmente, o obstáculo para o homem, o estorvo degenerativo da espécie para a liberdade interior e a pureza do seu eu. O problema básico da vida, nessa acepção, é saber se a espécie (o corpo) vai predominar, ou não, sobre a individualidade da pessoa (o eu interior). Isso explica toda a hipocondria, com o corpo sendo a principal ameaça à existência do indivíduo como criatura autoperpetuável. Explica também sonhos que as crianças têm, como aqueles sonhos em que suas mãos vão se transformando em garras. A mensagem emocional diz que elas, as crianças, não tem controle algum sobre o seu destino, que a accidentalidade da forma do corpo inibe e restringe a liberdade delas e as delimita. (BECKER, 2007, p. 274).

Em síntese, o ser humano é uma união dos contrários: de consciência e de corpo físico. Em *Carta ao pai*, o corpo é mencionado e discutido diversas vezes. Kafka fala que sente uma insuficiência e uma fragilidade em seu corpo, corpo esse que ele considera magro e desprovido, ao contrário da protagonista do romance de Moscovich. No episódio em que seu pai tranca Kafka do lado de fora da casa, quando ele era criança, o autor confessa o seguinte:

Mesmo depois de passados anos eu ainda sofria com a ideia torturante de que o homem gigantesco, meu pai, a última instância, pudesse vir quase sem motivo para me tirar da cama à noite e me levar à *pawlatsche* e de que, portanto, eu era um tamanho nada para ele. É que eu já estava esmagado pela simples materialidade do teu corpo. Recordo-me, por exemplo, de que muitas vezes nos despíamos juntos numa cabine. Eu magro, fraco, franzino, tu forte, grande, possante. Já na cabine eu me sentia miserável e na realidade não apenas diante de ti, mas diante do mundo inteiro, pois para mim tu era a medida de todas as coisas. (KAFKA, 2010, p. 25-26).

Kafka, de certo modo, invejava o grande e robusto corpo do pai, enquanto lamentava a sua magreza e fragilidade. Já a protagonista do romance de Moscovich, ao contrário, detesta a sua gordura enquanto deseja ter a magreza de sua mãe. Magreza essa que ela se ressentia por não ter herdado:

A senhora, mamãe, foi uma mulher linda. Linda, linda – linda mesmo. Quando jovem parecia uma estrela de cinema, com enormes olhos verdes, sobrancelhas espessas e expressivas, nariz miúdo e fino, lábios de muita carne, abertos em sorrisos que as fotografias que tenho junto a mim registraram. Está aqui, para quem quiser ver: a senhora, no dia do seu noivado, ladeada por papai, que segura seu ombro em orgulhoso abraço. Seios nem grandes, muito menos pequenos, que alteiam com elegância o vestido, a cintura estreita a destacar as curvas dos quadris. Vocês dois olham para o moço da câmera, mirando numa posteridade majestosa: olham para mim, eu que hoje me acomodo dentro de uma capa de gordura. (MOSCOVICH, 2007, p.47).

Mamãe, a senhora não tem culpa, tampouco eu tenho culpa. Quando saíamos juntas, mãe e filha, o que eu não compreendia era o mesmo que não compreendia aquele menino na praça. Sempre tive enorme dificuldade de entender como a senhora, elegante e esbelta, podia ter me gerado. Pior: imaginava o desgosto que a senhora tinha com sua filha, uma mocinha francamente desgraciosa. Eu sabia que não era bonita nem

atraente. (MOSCOVICH, 2007, p. 51)

Esta questão do corpo reverbera também em outras obras de Kafka. Em um de seus contos mais conhecidos, "Um artista da fome" (1990), a questão do corpo e da comida se mesclam aos sentimentos do protagonista e viram questões existenciais e psicológicas, tal como ocorre no romance *Por que sou gorda, mamãe?*. No conto em questão, que é contado por um narrador-onisciente, temos a história de um artista jejuador profissional que em seus áureos tempos de sucesso ficava, em cada cidade que passava, quarenta dias sem comer nada. E, quando acabava o jejum, ele só comia porque era coagido, sua vontade era não comer nunca mais. Não comer e fazer jejum eram a sua arte e, também, como é sugerido no final do conto, sua forma de entender a vida:

Nas últimas décadas o interesse por artistas da fome diminuiu bastante. Se antes era compensador promover, por conta própria, grandes exposições desse gênero, hoje isso é completamente impossível. Os tempos eram outros. Naquela época a cidade inteira ocupava-se com o artista da fome; a cada dia de jejum aumentava o interesse; todos queriam ver o jejuador pelo menos uma vez por dia; na fase adiantada havia assinantes que passavam dias inteiros sentados diante da pequena jaula gradeada; também à noite havia visitas, à luz de tochas, para aumentar o efeito. (KAFKA, 1990, p.83).

Após este período de glórias, em que as pessoas de todas as cidades nas quais passava o artista da fome se aglomeravam para vê-lo, ele foi sendo esquecido e tornou-se desinteressante. Então, acabou tendo que dispensar o seu empresário e foi trabalhar num pequeno circo, sendo que sua jaula ficava próxima da dos animais. Contudo, no circo ele também não conseguiu atrair atenções e acabou esquecido, tão esquecido que os donos do circo não lembraram de sua presença e nem interromperam os quarenta dias permitidos de jejum. Pouco antes de morrer, o artista da fome é encontrado, quase invisível, em sua jaula:

- O tempo todo eu quis que vocês admirassem o meu jejum – disse o artista da fome.

- E nós admiramos – respondeu o inspetor solícito.

- Mas não era para vocês admirarem – disse o jejuador.

- Pois bem, então não admiramos – disse o inspetor. – Mas por que não devemos admirar?

- Porque eu preciso jejuar, não tenho outra saída – disse o artista da fome.

- Ora, vejamos só – disse o inspetor -, e por que você não tem outra saída?

- Porque eu – disse o artista da fome, levantando um pouco a cabecinha e falando com os lábios em bico como se fosse dar um beijo, diretamente dentro do ouvido do inspetor, para que nada se perdesse – não pude encontrar o manjar que me agrade. Se o tivesse encontrado, acredite-me, eu teria me empanturrado como você e todo mundo, sem fazer nenhum alarde.

Essas foram as últimas palavras, mas em seus olhos abatidos ainda persistia a convicção firme, embora não mais orgulhosa, de que continuava jejuando. (KAFKA, 1990, p.91).

Neste conto, como podemos perceber no excerto acima, o corpo padece pelas tristezas do

espírito e da mente. Não comer era a forma do artista expressar a sua incompatibilidade com o mundo, ele não comia como que para completar o vazio interior que sentia. O corpo era o incômodo para a vontade que o artista tinha de não existir e de desaparecer. De forma semelhante e, ao mesmo tempo invertida, a protagonista de *Por que sou gorda, mamãe?* sente um transtorno pelo seu corpo. Na visão dela seu corpo simboliza as tristezas da sua alma:

Minha alma decerto se mostra no corpo, esse confortável corpo, que passou, por excesso, a ser tão incômodo. Um estorvo. Chegar ao peso adequado é penoso. A dor também pesa. Atiçada pelas lembranças, pesa mais ainda. Se a dor for embora, será que emagreço? Algo funcionou errado. Em mim, na vida. Para entender, ingresso pela porta das lembranças. (MOSCOVICH, 2007, p.17-18).

Comia tanto, que se via nela um desespero. E de tanto passar fome, decerto, vovó, por mais que comesse e se fartasse, não engordava. Cinturinha fina, seios achatados, quadris estreitos, herança que a senhora, mamãe, abocanhou e que não me deu. Da vovó, só herdei o apetite ancestral, o mesmo que a senhora herdou. (MOSCOVICH, 2007, p. 23).

O corpo, esse corpo do qual morremos, esse corpo de repente falindo, sede da doença que rói por dentro, que come as vísceras, que corroeu os órgão de papai. Doença que mastiga e cospe fora só o bagaço daquilo que um dia foi um corpo de gente. [...] A hipocondria, mamãe. Deveríamos, nós duas, aprender desde cedo que a alma pode suportar o corpo e que deve, além de tudo, amá-lo. Amar o corpo da vida, matéria que não deveria padecer das dores do espírito. (MOSCOVICH, 2007, p. 110-111)

A narradora-personagem do romance de Moscovich percebe que ela e sua avó preenchiam os vazios emocionais e existenciais comendo muito, ao contrário do artista da fome que queria não comer como resposta às tristezas. Ela fala que a alma tem que suportar o corpo e vice-versa. Nos dois escritores, vemos a premissa de Ernest Becker de que o ser humano é um ser que amalgama duas situações contrárias e conflitivas: corpo e consciência.

Este mal-estar que a protagonista sente com o próprio corpo é o mesmo que também Gregor Samsa, de *A metamorfose* (2010), sente. Também em *A metamorfose*, a família é um dos epicentros do conflito tal como em *Por que sou gorda, mamãe?* Em suma, pensando sob a perspectiva teórica de Harold Bloom, pode-se dizer que Moscovich sofreu a influência da literatura de Franz Kafka em sua obra. Sob o olhar de Linda Hutcheon, entendemos que Moscovich “adaptou”, “parodiou” e “transcontextualizou” elementos e temas de Kafka, adaptando-os ao seu romance, ao seu conflito e ao seu contexto histórico-social.

De acordo com Julia Kristeva, para quem o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo da história literária. Porém, a autora sublinha que “para os textos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço textual.” (KRISTEVA, 1974, p. 176).

À Guisa de Conclusão

Ao longo desse estudo, procuramos evidenciar a presença da literatura de Kafka no romance *Por que sou gorda, mamãe?*, de Cíntia Moscovich. Nossa análise desvelou que o romance de Moscovich estabelece relações intertextuais com a literatura kafkiana, tanto no plano temático quanto no plano estilístico. Ao mesmo tempo, *Carta ao pai* e *Por que sou gorda, mamãe?* têm várias semelhanças e várias diferenças.

Em função da brevidade de nossa análise, preferimos focalizar a intertextualidade com Kafka.

Porém, logicamente, as relações intertextuais do romance não se esgotam aí. Em um capítulo do romance, a narradora faz alusão a Machado de Assis e Clarice Lispector. De fato, o diálogo com Machado de Assis também é perceptível no romance, principalmente no que tange à narração. De forma semelhante a Machado de Assis, o humor é, às vezes, usado pela narradora como uma forma de suavizar a dor e a melancolia do excesso de peso e das angústias afetivas.

Tratando-se de Clarice Lispector, podemos encontrar alguns pontos de contato entre o romance *Por que sou gorda, mamãe?* e o livro de contos *Laços de família*. Nestes contos, Lispector explora e esmiúça os pormenores dos problemas familiares e das relações afetivas. Tanto em Lispector como em Moscovich, os laços de família são laços de afeto, mas também são laços de aprisionamento e conflitos.

A relação entre mãe e filha também é tema de romances de outras escritoras brasileiras que precederam Moscovich e que fazem parte de nossa história da literatura, tais como Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Julia Lopes de Almeida, entre outras. Um estudo interessante seria o de comparar o romance *Por que sou gorda, mamãe?* com o romance *Verão no aquário*, de Lygia Fagundes Telles, publicado em 1963. Neste romance de Telles também temos uma relação conflitiva entre mãe e filha, contada do ponto de vista da filha. Um detalhe dessa obra é que a mãe é a escritora, não a filha. Isso daria uma boa comparação.

Outra relação intertextual interessante de ser explorada seria em relação a memória nos romances de Marcel Proust e no romance de Moscovich. No começo do romance, a narradora nos diz o seguinte:

Tento reconstituir cada dia de cada mês de cada ano. Não só dos últimos quatro anos, mas dos anos todos de minha vida. 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. A memória, porque não é linear, e porque a vontade da mente é o ordenamento tranquilo, exaspera: tudo dá vontade de remexer nesse limbo brumoso e de lá retirar as coisas em sequência e inteireza de lógica. As coisas não voltam do acaso senão aos estilhaços, restos do que foram, antes que o tempo as diluísse e antes que outras coisas às coisas se sobrepusessem. Talvez por isso me tenha dedicado à ficção, que é a última possibilidade de juntar um fato a outro e tornar íntegro o partido e o faltante. (MOSCOVICH, 2007, p.17-18)

Nesse trecho supracitado, podemos encontrar ecos da *recherche* de Marcel Proust. Nos setes romances que compõe *Em busca do tempo perdido*, a memória é problematizada e discutida. Como nos seguintes exemplos:

Por isso não se deve temer no amor, como na vida habitual, tão-somente o futuro, mas também o passado, o qual não se realiza para nós muitas vezes senão depois do futuro, e não falamos apenas do passado que só se nos revela mais tarde, mas daquele que conservamos há muito tempo em nós e que de repente aprendemos a ler. (PROUST, 2016, p. 69).

Doía-me ter de imaginá-las diferentes, pois o tempo que muda os seres não altera as figuras que deles guardamos. Nada é mais triste do que essa oposição entre a decadência das criaturas e a imarcescibilidade das lembranças do que compreendermos não ser de fato mais a mesma quem com tanto viço surge à memória, não nos ser possível, exteriormente, contemplar a que interiormente tão bela nos parece, e que não obstante almejamos rever. (PROUST, 1990, p. 244-245).

Em suma, são muitas as relações intertextuais que podemos encontrar no romance de

Moscovich, fica evidente em sua construção o postulado de Kristeva sob a absorção e recriação dos textos de outros autores.

Assim como nenhum homem é uma ilha, um ser inteiro em si mesmo, pois precisa sempre dos outros e faz parte dos outros, também nenhum texto é uma ilha, completo e autônomo. Todo texto literário é um pedaço do todo, uma partícula de todas as obras literárias de todos os tempos, das obras que foram e das que ainda serão escritas.

Referências

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. 3ª ed. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia** - Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Lourival Holt Albuquerque. São Paulo, Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v.20).

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L & PM, 2010.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome**. Tradução de Betty M. Kunz. In: PAES, José Paulo. Para gostar de ler – Volume 11 – Contos universais. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1990.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Intertextualidade - **Diálogos possíveis**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MOSCOVICH, Cíntia. **Por que sou gorda, mamãe?**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

PROUST, Marcel. **A Prisioneira**. Tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. 10ª ed. São Paulo: Globo, 1990.

Recebido em 27 de novembro de 2018.

Aceito em 12 de abril de 2019.