

IMAGENS FLUTUANTES, IDENTIDADES NEGOCIADAS

Maria Zilda Ferreira Cury
Universidade Federal de Minas Gerais

1. Identidades flutuantes

Paisagens tropicais, natureza viçosa, exuberante. Os homens, monumentos, costumes, as marcas da cultura apeque-nam-se diante do exotismo da paisagem, os nativos compondo um todo indiferenciado com a natureza. Contextualizadas num conjunto de árvores sem folhas, numa floresta branca, de taiga, parecendo coberta pela neve, tais paisagens obrigam-nos a um deslocamento, necessariamente colocando em contradição o olhar longínquo que nos representou. Refiro-me, aqui, ao módulo "O olhar distante", da Mostra do Redescobrimento/ Brasil+500, dedicado a alguns artistas estrangeiros que tiveram uma experiência estética importante no país.

Veja-se, por exemplo, *A mameluca*, de Albert Eckhout. A figura da mestiça alonga-se na tela, semelhantemente ao tronco da árvore que tem ao lado de si. Os pés descalços, "enraizados" no solo, a cabeça encimada por uma coroa de flores reforçam a idéia de simbiose com a natureza. A cesta com frutas e flores que mantém elevada, à altura da cabeça, espelha, por assim di-

zer, a copa da árvore: mesma disposição, mesmos elementos naturais. Figura e natureza se confundem: o habitante da nova terra é tão “natureza” quanto o tapir pintado por J. Righini, também presente na exposição.



A mameluca
Albert Eckhout



Um tapir andando pela floresta brasileira
Joseph Leon Righini

Vemos estas e outras telas de artistas europeus dos séculos XVII, XVIII, XIX mediadas por uma paisagem estranhada, criticamente contextualizando a nós, leitores brasileiros do novo milênio, através da distância do nosso próprio olhar de nativos. São olhares de dentro e de fora, simultaneamente distantes e próximos, próprios e outros. Tal estranhamento pode também ser sentido nos textos literários.

As Américas, continente “descoberto” pelo olhar europeu, sempre exerceram atração sobre grupos de imigrantes. Tais contingentes elaboram registros sobre a terra de adoção: relatos de viagem, cartas, publicações na imprensa, produções literárias e tantos outros escritos, colocando em diálogo vozes daqui e de lá.

A temática da imigração com frequência pode ser registrada na série literária brasileira contemporânea, em narrativas que se constroem como vozes de “entre lugar”, com uma cons-

tituição discursiva “em suspensão”. As imagens dos filhos e netos dos primeiros “estrangeiros” que aqui aportaram buscam, de uma forma diferenciada, superar a mirada inaugural de seus pais e avós. Enunciando-se em direções as mais diversificadas, erigem-se como um subdiscurso que abre fendas nos nossos discursos de fundação, reorganizando, alterando a identidade “exótica” que nos foi conferida pela cultura européia.¹ Inscrevem-se, igualmente, nas tendências ficcionais mais contemporâneas ao se assumirem como narrativas de reminiscências que explicitam seu caráter de invenção ficcional. Abrem, desse modo, espaço para uma fala diversa, que irá adquirindo a forma enunciativa de uma subjetividade literária bastante singular, cuja textualidade enseja classificação e recorte próprios, com uma enunciação alternativa, resistente à fixidez identitária que nos foi “imposta”. O exotismo como marca de identidade, por um outro lado, se é percebido nos relatos dos primeiros viajantes e colonos – como naquelas pinturas referidas no início – entranhou-se constitutivamente na visão que fazemos de nós mesmos, estruturando a identidade que “estimamos” ser a nossa. Também as paisagens que ininterruptamente atravessam o nosso mundo e que já perderam, de tão gastas e repetidas, sua eficácia de representação, sua identidade (Guattari, 1993), podem ser reabilitadas pela visão daquele que “está dentro”, imprimindo significações ao que já se tornou corriqueiro ou imperceptível. Não se trata, é claro, de recuperação do estado original dos seres e paisagens, mas de uma ressignificação, mediada pela estranheza de um olhar em trânsito.

Ao falar dos “deslocamentos sociais e culturais anômalos” representados nas “ficções estranhas” de Toni Morrison e Nadine Gordimer, H. Bhabha (1998, p. 33) propõe um estudo que não mais se encontre centralizado na “soberania” de culturas nacionais, nem no universalismo da cultura humana, mas, antes, no modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade: histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos substituindo a transmissão de tradições nacionais no seu sentido estrito. A imigração delinea-se em faces socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais que a transformam em uma realidade somente apreensível na movência de um constante re-configurar-se. As

imagens elaboradas pelo imigrante participam, paradoxalmente, da construção de “identidades” nacionais, num entre-espaço cultural extremamente rico se assumido como abismo de si e do outro. A mistura de culturas e as “mestiçagens” que daí resultam perturbam nossos parâmetros tradicionais de uma cultura própria, de nação inteiriça. O imigrante – o outro, o “de fora” – coloca-nos diante da “estrangeiridade” que é dele, inerente à sua identidade, mas que é também a nossa. A busca de uma identidade para ele não pode se dar senão em confronto com a busca da nossa própria, daquilo que nos constitui enquanto comunidade. Como nos diz Kristeva (cf. 1988), o estrangeiro estranhamente nos habita sendo a face oculta de nós mesmos, o espaço que nos arruína enquanto permanência, pois sua “diferença” flagrante, – manifesta até à flor da pele, na língua engrolada, nos hábitos – fala da diferença constitutiva de cada um nós. Kristeva reflete também sobre a relação entre o estranho freudiano (*das Unheimlich*) e a experiência histórica e antropológica do Outro, do estrangeiro. A rejeição que muitas vezes sentimos por ele, e que ao mesmo tempo é fascinação na sua inquietude, se assemelha a tantas outras “estrangeiridades”, suspensas nos mesmos fios que fazem periclitar a possibilidade de nossa inteireza identitária.

Neste fim de século, como afirma Bhabha (cf. 1998), encontramos-nos num momento de trânsito, permeado por figuras complexas e intercambiantes de diferença e alteridade. As teorias contemporâneas vêm no papel das assim chamadas minorias uma possibilidade de contestação da abordagem historicista, linear da nação, fazendo-a escapar do constrangimento territorial e da estereotipia da identidade nacional única e homogênea. O “imigrante” e sua língua madrastra, de prótese, uma dicção que necessariamente expressa o outro e o mesmo – seus/nossos sonhos, sua/nossa cultura, seu/nosso Imaginário – erige-se como figura singular para conceitualmente captar estes espaços/tempos contemporâneos e o compósito mestiço da “nação”. O imigrante representaria, desse modo, uma chave conceitual importante para a compreensão de nosso mundo, uma vez que perceber o estrangeiro que nos habita a todos, perceber a “estrangeiridade” de nossa própria casa, no interior de nossa própria cultura, acaba por configurar-se como um co-

locar em xeque nossos conceitos de identidade e a própria realidade que nos circunda. A leitura da vivência interna do outro dentro de minha própria identidade pode ser o conceito mediador de compreensão do mundo que partilhamos, como possibilidade de atravessá-lo mais criticamente (cf. Vidler, 1992, p. 9). Se lembrarmos, ainda, que o mundo contemporâneo assiste a migrações massivas que constantemente redesenham o perfil de suas populações, mais procedente se torna a reflexão específica sobre estas questões.

A arte contemporânea não ficaria imune a tais questionamentos, uma vez que se vê na contingência de representar esses novos sujeitos em formação e interagindo, mas se sente abalada pela sua inserção, sempre contraditória, no universo cultural e político.

Muitas das narrativas contemporâneas que põem o imigrante em cena fabricam imagens de Brasil que se apresentam como proposital e necessariamente híbridas, mestiças, construindo-se como espaço contraditório de leitura da multiplicidade de identidades que constitui o mundo. São um espaço privilegiado onde essas identidades são negociadas, uma “desleitura” da identidade uniforme em que sempre temos a tendência a nos ancorar como comunidade. Como a identidade nacional única e estática sempre foi uma “ficção”, criam-se recursos para que “o ser brasileiro” seja negociado:

Indeed, immigrants and their descendants developed sophisticated and successful ways of becoming Brazilian by altering the notion of nation as proposed by those in dominant positions. (Lesser, 1999, p. 3)

Recuperar esses textos, essas vozes pode revelar uma forma de inscrição peculiar na série literária brasileira, obrigando a um rearranjo, a uma negociação entre suas várias identidades.

2. Lasar Segall e Noel Nutels tomam o vapor para o Brasil

As metáforas náuticas, embora tenham origem na poesia clássica, são encontradas em todos os gêneros, como nos salienta

Curtius (cf. 1957). Imagens como soltar e recolher as velas, para falar do início e do final de um poema, o poeta como marinheiro, cuja obra é um barco, a escrita como viagem perigosa são imagens muito comuns nas produções poéticas de todos os tempos.

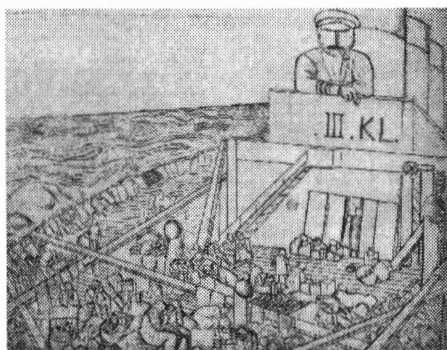
O navio, espaço em trânsito, entre-lugar entre mundos às vezes tão díspares, recorrentemente aparece nas narrativas brasileiras contemporâneas que apresentam como tema a imigração. Evocando a idéia de força e de segurança, a embarcação é a imagem da vida, cuja direção cabe ao homem escolher (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1991, p. 632). Símbolo emblemático de identidades em processo, freqüenta as sagas da imigração, condensadamente ajudando a compor a identidade flutuante do imigrante: de Madruga, personagem de *República dos sonhos*, de Nélida Piñon, dos judeus dos *Contos do imigrante*, de Samuel Rawet, da bailarina sensual de *Amrik*, de Ana Miranda, dos libaneses de *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, dando nome ao romance *Cità di Roma*, de Zélia Gattai e de tantos outros textos. O navio erige-se, assim, como imagem flutuante da identidade do imigrante:

O constante da vida interior do imigrante é essa luta entre o que se deixou para trás e o novo a descobrir, a tensão dialética entre a presença da identidade anterior e o apelo da integração a uma realidade diferente. (Ricúpero, In: Igel, 1997, p. XXVIII)

A imagem do navio de imigrantes, o vapor, como se dizia no começo do século XX, é central em muitos romances e contos de Moacyr Scliar. Filho de imigrantes russos judeus, Scliar apresenta em sua obra ficcional o contraponto, como faces de uma mesma moeda, entre a cultura brasileira na qual foi criado e a cultura judaica advinda da tradição familiar. Sua ficção, construção enunciativa bastante singular e criativa, insere-se na literatura brasileira contemporânea como um espaço para essa voz “mestiça” de culturas, que fala da experiência da imigração. Regina Igel (1997), no seu estudo bastante abrangente sobre a presença dos judeus na série literária brasileira, situa a produção de Moacyr Scliar no conjunto de narrativas contemporâneas que estariam moldando uma escrita de pós-imigração, com originalidade estilística, diversidade temática, integrada ao

mundo literário e ao imaginário brasileiros e já indicativa de uma ascensão estética que se distancia das modestas intenções inaugurais dos primeiros imigrantes.

Imigrante para o Brasil, o pintor judeu-russo Lasar Segall, em muitos de seus quadros, igualmente representa navios, repletos de imigrantes. Sugestiva é a tela *Navio de imigrantes*: um convés amontoadado de corpos, dispostos num espaço dividido, sugerindo movimento, ou antes, flutuação, já que o convés é colocado no mesmo plano da água. Sutilmente, a marca da terceira classe (*dritte Klasse*) fala da indigência das condições de levadas de imigrantes no começo do século XX.

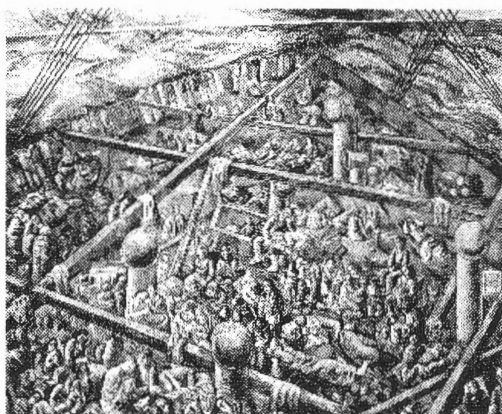


Navio de imigrantes
Lasar Segall

Talvez seja a este quadro que se refere o narrador de *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar, imageticamente condensando as sensações do imigrante durante a travessia:

O senhor conhece aquele quadro do Lasar Segall, *Navio de emigrantes*? Aquele quadro que mostra as pessoas num convés, pessoas de olhar triste? Era exatamente aquilo. Nós estávamos emigrando, doutor. Melhor dito: estávamos fugindo. Fugindo da Rússia. (Scliar, 1997, p. 11)²

Ou ainda a este outro quadro, uma meia elipse mostrando a parte de trás de um navio de imigrantes, como que realçando, por circunscrevê-lo à forma ovalada, o drama do exílio.



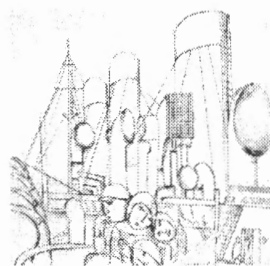
Navio de Emigrantes
Lasar Segall

Roger Bastide registra que é o navio, no quadro de Segall, que impõe sua forma às pessoas que sonham sobre a ponte do exílio, isoladas, incomunicáveis, embora amontoadas:

(...) a fim de que a elipse não se quebre sob o impulso de todos esses desejos, dessas nostalgias contraditórias, ele reata as curvas do navio, lançando toda uma série de traves que retêm a pavesada e que, por uma feliz majoração do simbolismo, desenhavam sobre a massa humana uma multidão de cruzes. (Bastide. 1982, p. 51)

A captação dessas identidades em trânsito, com uma visada fragmentada sobre um espaço em movimento para um novo país, imageticamente configura a identidade incerta do imigrante. No entanto, por outro lado, a série de quadros de Segall sobre a imigração transcende a temática para configurar-se como a “barca dos homens”, como o sofrimento de toda a humanidade ali representada, universalizando a temática através da mediação da figura paradigmática do imigrante. A simbologia da nave da embarcação é associada não a um grande vazio, mas ao local onde a vida deve circular, como matriz feminina (Chevalier e Gheerbrant, 1991, p. 632). A nave poderia, desse modo, ser aproximada desse espaço movente, vivo, onde circulam e se constituem provisoriamente esses sujeitos em situação de deslocamento.

Emigrantes, outra tela do pintor russo, exibe quatro figuras tristes, partidas ao meio, uma única massa desolada de pessoas, ancorando-se umas nas outras, encravadas nas engrenagens do navio. No entanto, como também ocorreu em outras representações,³ as figuras humanizam o navio, misturando às engrenagens deste último a tristeza e o desamparo pungente de seres deixados à própria sorte.



Emigrantes
Lasar Segall

A temática da imigração evidencia-se como uma das mais marcantes no conjunto da obra do pintor. Também Clarice Lispector, para falar da vinda de sua família da Rússia, composta de cinco pessoas, alude a quadro de Segall:



Emigrantes II
Lasar Segall

A primeira [viagem] foi com dois meses de idade, da Alemanha (Hamburgo) ao Recife. Não sei que meio de transporte meus pais usaram para chegar da Ucrânia, onde nasci, para Hamburgo, onde meu pai procurou emprego, mas felizmente para nós todos, não

achou. Nada sei sobre essa viagem de imigrantes: devíamos todos ter a cara dos Emigrantes de Lasar Segall. (Lispector, 1984, p. 545)

Na verdade, Clarice fala de si mesma, de sua escritura em contínua diáspora, que tem sua correspondência nas várias imigrações da pintura de Segall.

Alargando a idéia de emigração, fazendo-a extrapolar o limite de mudança de um país para outro, Stephanie D'Alessandro diz que, em se tratando de Segall, tal conceito inclui um senso de comunidade, formado em variadas identificações sócio-econômicas, espirituais, religiosas:

Embora seqüenciais, suas mais importantes emigrações se sobrepoem à medida que uma identidade passa para o primeiro plano enquanto outra se coloca no plano de uma memória nem tão distante. (1997, p. 15)

N'A *majestade do Xingu*, o narrador, imigrante judeu-russo vindo para o Brasil ainda criança, rememora sua vida. Agoniante numa cama de hospital, esse personagem/narrador tem o médico como ouvinte. Encena, com isso, mais uma face dessa identidade limiar, uma situação de fronteira entre a vida e a morte. O discurso, calcado na memória, alimenta uma visão de mundo típica dos judeus: o privilégio concedido à lembrança, em detrimento da história (cf. Lafer, 1995), pois, devido ao isolamento a que foram obrigados, os judeus muitas vezes utilizaram a estratégia discursiva da rememoração como forma de sobrevivência. A narrativa se transporta, de início, para um navio:

Como eu disse, o Madeira estava cheio de gente. Nós ali estávamos literalmente amontoados. Durante o dia amontoados no convés, o que, quando não chovia, ainda era tolerável; mas à noite tínhamos de baixar para o porão e ficar amontoados ali era um suplício: insuportável, o cheiro de urina, de vômito, dos corpos sem banho. (...) Como gemia, aquela gente. A lembrança do pogrom? A apreensão quanto ao futuro? Gemiam, gemiam. E discutiam, e brigavam. (p. 45-46)

O vapor é um espaço de transição,⁴ a meio caminho entre a terra natal e a nova terra, entre-lugar que se incorporará à

identidade do imigrante: casa flutuante, transporte que sulca águas sem deixar rastros. O olhar desse narrador é marcado pela oscilação basculante do navio, que condiciona a visão da nova terra e reflete os fragmentos de um mundo que se deixou para trás, mas ao qual sempre se volta, ainda que na lembrança. Veja-se que de saída já se busca a negociação de nova identidade, atribuindo-lhe um caráter misturado. A imagem que se sobrepõe à do navio é a do pogrom, como se denominavam os ataques organizados contra as comunidades judaicas, muito freqüentes na Rússia, terra natal de nosso narrador. Esta imagem do pogrom mistura-se a outras opressões semelhantes, servindo como chave de entendimento de situações na nova terra:

Se eu lhe disser que previ o golpe militar o senhor acredita, doutor? Pois previ o golpe, sim, senhor. Não vou dizer que previ o dia, mas previ o golpe. Gente como nós, gente que vive ou viveu sob ameaça constante, gente assim tem uma espécie de sismógrafo capaz de detectar convulsões históricas antes que ocorram. Minha avó percebia quando se aproximava um pogrom (...) (p. 148)

Desfiando as fases de sua vida, associando as vivências do passado às do presente, o narrador faz com que os acontecimentos se misturem primeiramente à história do país de origem, a Rússia revolucionária, e depois aos episódios da história do Brasil. Cruzando as tradições judaicas e brasileiras, de saída assume uma postura culturalmente híbrida. Como *alter ego*, como uma outra imagem de si mesmo, a acompanhá-lo durante todo o percurso, vem a figura ficcionalizada do russo Noel Nutels, o médico judeu que dedicou a vida aos índios brasileiros e que o narrador conheceu no navio. Da confrontação, imaginária embora, com a figura de Nutels, chega à melancólica conclusão sobre si mesmo:

Eu sei, doutor, que perto do Noel eu não tinha importância nenhuma, ele era um grande homem e eu um homem muito pequeno, ele era a luz e eu a sombra. Noel era o sol, nascendo ao Leste e marchando para o Oeste, marchando impávido, glorioso. Eu, o que era eu? Um modesto e desconhecido planeta gravitando em sua órbita. Planeta? Menos. Planetóide. Asteróide. Grânulo de poeira cósmica. Buraco negro. Buraquinho negro. Noel era um desbrava-

dor, um descobridor; Noel era o Novo Mundo, eu um barco à deriva tentando lá chegar. Noel era tudo, eu era nada. Nada. (p. 106)

Em sua trajetória, entrecruzam-se as histórias de índios e imigrantes, comunistas, intelectuais e gerais da Revolução de 64 no Brasil, amalgamadas às figuras bíblicas do profeta Jonas e de Caim e Abel, de escritores,⁵ à lembrança dos pogroms da terra natal:

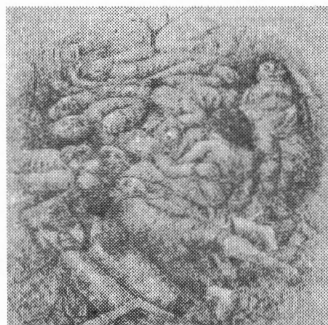
Sempre penso assim: escapamos do pogrom, escapamos dos fornos crematórios dos nazistas, então tudo é lucro, não é mesmo? (p. 190).

Vê-se no exemplo, o que, aliás, é uma constante nos livros de Scliar, o chamado humor judaico, daquele tipo de humor que, lançando mão dos anacronismos, da paródia, do efeito sobre o leitor do claro movimento intertextual, volta-se contra si mesmo. No terreno da negociação de uma nova identidade, a estratégia pode ser vista como uma forma de desconstrução do passado nacional judeu-russo, tão ficcional como o presente da terra de adoção. Estratégia que, paradoxalmente, serve ao processo de junção e de mestiçagem de culturas, sem com isso significar uma nova identidade homogênea. É como nos descreve Lesser o rosto do imigrante, no seu processo de negociação de sua “identidade brasileira”:

(...) a joining (rather than mixing) of different identities, as the creation of a multiplicity of hyphenated Brazilians rather than a single, uniform one. (Lesser, 1999, p. 5)

As experiências com a família, as lembranças da infância vão fornecendo os fios com que se vai tecendo a narrativa. Segall, em muitas de suas telas, volta-se para a memória da infância, registrando nelas suas origens: a “alma” russa, a temática religiosa judaica, as pequenas ruas da Vilna, cidade-natal, os *pogroms*. Em *Pogrom*, por exemplo, o leitor é levado a olhar para o centro do quadro em que até a cor do céu é desesperada (cf. Bastide, 1982, p. 51). A forma elíptica do desenho, em que os corpos mortos unem-se uns aos outros, circunscreve o sofrimento, acentuando o caráter comunitário das pessoas que jazem sobre o solo. A pom-

ba que delicadamente paira sobre o conjunto dá ao quadro o único e discreto toque de esperança e de vida, já que a árvore ali retratada apresenta-se sem folhas, sem vida.



Pogrom
Lasar Segall

Sua pintura, embora sempre a partir dessas raízes recuperadas à memória, testemunha, no entanto, suas várias “emigrações”, construindo uma identidade polifacetada: a condição dos judeus em constante diáspora, a incorporação do expressionismo alemão, a influência da arte holandesa, mas também o impacto da luminosidade do espaço brasileiro, as paisagens da nova terra, universalizando, por assim dizer, a sua compaixão pelos despossuídos.

*Segall desaparecido
Ressurge no preto-e-branco
da linha pura
lacônica
exata
conta a gravidade do ser
perdido
numa aventura sem explicação
se não existisse o amor
antecâmara da piedade
e a poesia
erva renitente no ar sem raiz
poesia que elimina o som
e volta à linha
como as criaturas voltam a si mesmas
na visão de Segall prospectivo-nostálgica.*

(...)
no objeto exposto
com desespero contido
filtrado
pacificado
sobre a dor bíblica intemporal
e a dor contemporânea
que podemos pegar de tão doendo
até pressentir a alegria do conhecimento
solidário.(...)
(Andrade, 1979, p. 419)

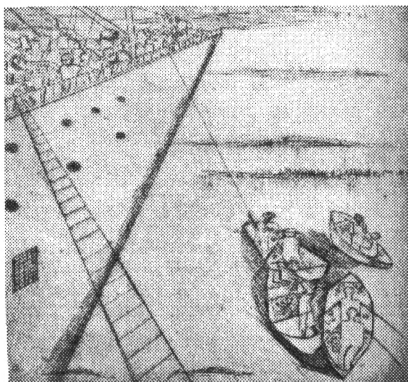
Assim fala Drummond da compaixão que transpira da obra do pintor russo, que mistura a dor ancestral do povo judeu à dor dos pobres brasileiros seus contemporâneos. Tal cruzamento é evidência dos espaços culturais que atravessa, com os quais dialoga na superfície da tela e dos ajustes identitários sentidos em sua obra. “As emigrações de Segall conduziram-no a uma longa reflexão a respeito de suas origens e inúmeros nexos culturais.” (D’Horta. In: D’alessandro 1997, p. 232.) A impressão forte da “cor dos trópicos”, da claridade brasileira, marcou sua pintura, tingindo-a com as tonalidades da novidade de um espaço que, embora estranho, se almejava retratar. A força da pintura “nacionalista” de Segall reside neste movimento contraditório de aproximação e estranhamento:

Vi-me transportado sob a fulgência de um sol tropical cujos raios iluminavam a gente e as cousas em seus recantos mais remotos e recônditos emprestando até ao que estava na sombra uma espécie de resplandecência”, descreve Segall esta fase em que a “vista se deixou fascinar pela beleza exótica da natureza e submersa num deslumbramento de cores e formas ornamentais”, momento que Mário de Andrade denominou de “quase perdição”. (Herkenhoff, s/d)

Tal impacto da luminosidade do espaço brasileiro é igualmente captada pela escrita de Scliar, como uma impressão inaugural para o imigrante:

Eu estava no Brasil, e o que via ? Via as cores do Brasil.
Deus que cores. Que verdes. Que amarelos. Que encarnados. Que azuis. A Rússia era a terra do cinza, o cinza dos longos invernos, o cinza das casas; um cinza que correspondia à nossa paisagem

interior. Mas o que eu tinha diante de mim era uma orgia de cores, uma profusa, esfuziante aquarela que chegava a me deixar tonto (...) (p. 50)



Barco com nativos e navio
Lasar Segal

Ressalte-se como a tela acima se aproxima da impressão causada no menino pela primeira visão do país, ainda a partir do navio de *A majestade do Xingu*:

Era uma jangada que retornava da pescaria no mar alto. Nunca tínhamos visto uma embarcação tão frágil. Uns troncos de madeira com uma vela de pano rasgado – com aquilo os pescadores se aventuravam no oceano? Pensei que nós éramos corajosos, disse minha mãe, mas esses homens têm muito mais coragem do que nós. (p. 47)

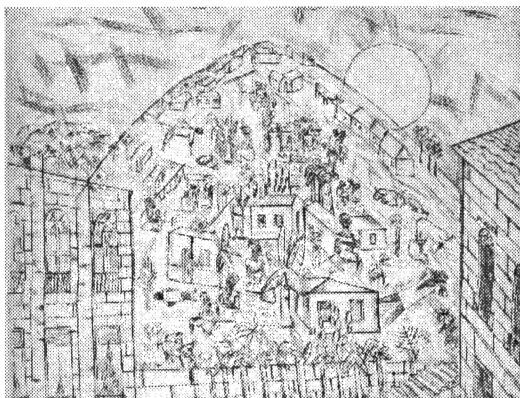
Ou ainda da imagem dos imigrantes sendo “descidos” do navio:

Os imigrantes foram sendo colocados, com a escassa bagagem, numa espécie de grande cesto que, por meio de roldanas, descia até o barco. (p. 48)

Reforça-se, aí, a condição “basculante”, dobradiça em movimento.

Ao retratar a natureza e o homem brasileiros, Segall assume noções mais críticas com relação ao “exotismo” e ao “primitivismo” da arte modernista, recortes significativos para a noção mais contemporânea de globalização da cultura. O movimento de negociação dessas identidades se dá na apreensão profundamente peculiar do espaço brasileiro. A busca de uma identidade nova, na nova terra, acaba por trazer à tona da tela a representação de um espaço nacional, num certo sentido de uma forma até mais aguda e talvez mais crítica do que as opções da intelectualidade brasileira nacionalista das primeiras décadas do século. Mário de Andrade disse que com Lasar Segall muitos latinos encontraram sua própria ingenuidade:

(...) o contato com a terra solar do Brasil e com a nossa alegria, provocou em Lasar Segall um novo período de evolução que se caracteriza pela alegria da cor. Lasar Segall descobriu aqui a alegria dinâmica da cor. (...) Sem nunca abandonar o essencial expressivo no qual suavemente agora transporece a mesquinhez de condição humana na terra, ele pôs ao lado da dor a alegria. Não como um contraste, porém, como uma fusão. (Andrade, In: Miller et al., 1982, p. 24)



Favela
Lasar Segall

Em *Favela*, os corpos amontoados do convés do *Navio de imigrantes* são substituídos pelo aglomerado de moradias e pes-

soas, que se mistura ainda a árvores e animais. Note-se como o conjunto, tão típico da paisagem brasileira, até pela forma, pode ser sobreposto ao *Navio de imigrantes* ou mesmo ao *Pogrom*. Por sua vez, o quadro recupera também o desenho tradicional das sinagogas que tanto devem fazer aflorar as memórias de infância do pintor, criando espaços de diálogo entre memória, tradição e a realidade brasileira. A criação desses novos espaços, onde se negocia a construção de identidades híbridas, vai se dando por sucessivos deslocamentos, por imagens que se sobrepõem, que dialogam. As prostitutas do Mangue, por exemplo, cujo corpo é mediado nas telas pelas grades de janelas de casas simples, aproximam-se das sofridas mulheres dos campos de concentração, com suas cercas de arame farpado; a família retratada num ambiente pobre de um bairro judeu de cidade européia assemelha-se aos tipos brasileiros que passam a ocupar a frente da cena de suas telas.

Morro Vermelho, por exemplo, é considerado por D'Alessandro como um ícone de significado cultural e espiritual, onde se mesclam culturas:



Morro Vermelho
Lasar Segall

Ao adotar a composição triangular tradicionalmente utilizada nas pinturas brasileiras da Virgem e o Menino Jesus, Segall alterou esse motivo religioso ao acrescentar uma mãe negra, a criança e fileiras de palmeiras imperiais. (D'Alessandro, 1997, p. 158)

No quadro, negociam-se representações identitárias: a religiosa, a racial e a étnica, a de classe social, a geográfica e tantas outras. Mergulhado no contexto brasileiro, percebendo-o através de um olhar compassivo na direção dos mais humildes, deles se aproximando pela “ingenuidade” da escolha e tratamento temáticos, logra com felicidade a apreensão de “um certo *ethos* nacional”. As palmeiras imperiais, também encontradas em cartões postais no acervo de Segall, emblematicamente “citam” um espaço nacional, em diálogo com a figura da “virgem e o menino”, retratada no ambiente pobre dos subúrbios brasileiros.

No romance de Scliar, as palmeiras, misturadas às pessoas do cais pernambucano, de igual modo aparecem como emblemáticas do espaço nacional brasileiro, marcando a primeira visão do imigrante ao chegar em terra firme:

O barco a motor pôs-se em movimento e pouco depois desembarcávamos no cais cheio de gente, estivadores, vendedores ambulantes, pessoas que vinham esperar os parentes; mais longe, casas, e prédios, e palmeiras... Eu nunca tinha visto palmeiras antes, doutor. Mas ouvira falar: na Rússia falava-se das terras das palmeiras, e aquilo aticava a nossa imaginação, porque era do trópico que se falava, do luxuriante trópico. Do Brasil. (p. 50)

No texto, os fatos quotidianos, opção recorrente de fio narrativo nos romances de imigrantes na literatura brasileira contemporânea, filtram os grandes acontecimentos, centralizando-os na saga familiar, mesmo que esta se configure como um ponto de partida espiralado para uma reflexão mais geral ou para a crítica à estrutura do país como um todo. Boris Fausto diz que a vida privada do imigrante, num âmbito mais relevante embora não exclusivo, encontra-se no lar e na família (cf. Fausto, In: Schwarcz, 1998, p. 14). Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-

se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é fragmentária, perturbadora. No romance de Scliar, na verdade, o que vai sendo construído frente o leitor extrapola a esfera de interesse do pequeno grupo de personagens de confissão judaica que emigrou para o Brasil. Ao recompor o seu trajeto e o de seus ascendentes, o narrador faz surgir um quadro da nossa história da imigração, vazada por um olhar extremamente irônico, mas, sobretudo, por um olhar renovado, que faz vibrar diferentemente as diferentes fases registradas por nossa história oficial. Ultrapassando o documento, como, de resto, é próprio de todo discurso ficcional, ilumina um quadro social mais amplo. Não são poupados da visada entre irônica e bem humorada do narrador os nossos mitos de fundação: os índios, padre Anchieta, Alencar, Gonçalves Dias, para lembrar melhor os referentes à literatura, mas também as esquerdas, o regime militar, o sistema educacional, a pretensa democracia racial brasileira, um espaço falsamente detentor da nacionalidade mais “pura”, a Amazônia, e tantos outros mitos que compõem a assim chamada identidade nacional. Desde o título do romance, o espaço amazônico é citado de forma irônica, desconstruído como ícone da pureza da nacionalidade. Nesse sentido, dialoga com a foto da capa, que exhibe uma enorme árvore, em relação a qual apequenam-se duas figuras humanas. Tudo leva o leitor a imaginar-se iniciando um texto de enaltecimento da Amazônia. A Majestade do Xingu, no entanto, não passa do nome de uma loja de mercadorias baratas, onde o narrador trabalha, primeiro como empregado e depois como proprietário:

Aliás, o apelido do estabelecimento no Bom Retiro era Loja Não Tem. O que deixava o seu Isaac, o proprietário, possesso; o nome é A Majestade, bradava ele aos debochados vizinhos. // A Majestade. Qual Majestade? Que rei, que imperador, era ali homenageado? Dom Pedro II, o imperador do Brasil que falava hebraico? Napoleão, que dera aos judeus o *status* de cidadãos? Ou quem sabe o rei Salomão, aquele que tinha mil mulheres – harém que, por si só, forneceria uma clientela suficiente para qualquer loja? (p. 79)

Além dos personagens da família que contracenam com o narrador, os personagens históricos desfilam aos olhos do leitor, que vê desestabilizado o nosso longo discurso da nacio-

nalidade, nas suas variadas feições: a escolar, a histórica, a religiosa, a política. O narrador não poupa nem a si mesmo ao metalingüisticamente confrontar a sua fala aos parâmetros da alta literatura, ao desvelar o escritor como um ser de representação, como uma construção e ao nivelar sua prática a uma atividade comercial qualquer:

(...) porque eu não era o Isaac Babel, eu não era a Clarice Lispector, que também veio de Rússia, mas que, diferente de mim, era uma escritora nata. Eu era um arrivista na literatura. O lápis que eu usava, ao contrário da bengala de Anchieta, era um instrumento impuro: copiava os grandes escritores, mas servia também para anotar no caderno as mercadorias vendidas. (p. 84)

Com esta opção de escrita impura, paródica, ironiza-se o jargão de diferentes facções políticas, o que dá à narrativa uma feição humorística peculiar. Atente-se, por exemplo, à visão da militante de esquerda, em cima do caixote, conclamando os índios à luta armada. Índios? E nem Gonçalves Dias – o lírico cantor de nossos silvícolas e o poeta mítico da nacionalidade – é poupado:

Dominado o que ela chamava de base teórica, partiu para a ação. Começou fazendo comícios-relâmpago na estação da Luz. Esperava uma hora de movimento – por exemplo, a chegada de um trem –, subia num caixote, e punha-se a gritar: camaradas índios, rebelai-vos! Camaradas índios, recusai a canga que os colonialistas brancos querem colocar no vosso pescoço! Camaradas índios, preparai vossas bordunas, vossos arcs e vossas flechas, vossos frascos de curare, porque, camaradas índios, a batalha final está próxima, a batalha final que terminará com a vossa vitória! Camaradas índios, não desanimeis! Vós chorais em presença da morte? Em presença da morte chorais? Não choreis, erguei o vosso brado de protesto, o brado de protesto contra a injustiça! Índios vítimas da fome, índios famélicos da terra, de pé, camaradas índios! (p. 92-93)

A atopia do imigrante – perturbada na sua condição de não-lugar tanto na sociedade de origem como na sociedade receptora – obriga a repensar completamente a questão dos fundamentos da cidadania e da relação entre o Estado e a Nação ou a nacionalidade (Bourdieu, In: Sayad, 1998, p. 12). Mas, mesmo

que o texto de Scliar não admita a exclusividade de um discurso único, de um registro exclusivo que abrigue em si, de forma inteiriça, a “identidade nacional”, há momentos em que a narrativa se verga sobre o sentimento que aproxima desafortunados de diferentes extrações, semelhantemente, veja-se, à pintura de Lasar Segall. Há todo um processo de desterritorialização, aproximando espaços muito diversos, condensados nas figuras do velho judeu e do velho índio:

Começa a chorar. Um chorinho sentido, manso, as lágrimas correndo-lhe pelo rosto, caindo na areia da margem do rio. Noel olha-o, comovido e surpreso. Nunca imaginara um índio chorando. Lembra um velho judeu sentado nas ruínas da sua casa, depois do pogrom, em Ananiev, soluçando e perguntando, Até quando teremos de derramar nossas lágrimas, até quando. (p. 115)

Índio e judeu, ambos aproximados pela situação injusta da discriminação e do desprezo da sociedade, são alvo da compaixão do personagem, no sentido forte que esse termo carrega. Despertam a simpatia do narrador que, embora não se identificando com qualquer dos dois, passa a tentar perceber a dor de ambos por colocar-se em seu lugar, “com uma simpatia sem *pathos*, uma cumplicidade sem inocência, uma compreensão sem complacência ou condescendência” (Bourdieu, In: Sayad, 1998, p. 10). A aproximação entre as duas figuras é feita mais de uma vez no romance, servindo simultaneamente como forma de recuperar a memória da aldeia natal e de criticar o extermínio dos índios e de sua cultura. A quase extinção do índio no Brasil denuncia a face de Juno da política indigenista: o índio é considerado parte crucial da identidade nacional, mas de uma nação fundada na sua remoção (cf. Sommer, 1991):

Morávamos numa pequena aldeia, num *shitel*, como se dizia em ídiche. Ídiche, doutor: ninguém mais fala essa língua. Como o idioma dos índios, logo estará esquecida. Não vem ao caso, muita coisa logo estará esquecida. (p. 11)

Na interlocução imaginária que mantém com Noel Nutels, o olhar desconstrutor do narrador faz a aproximação entre as tradições judaica e brasileira, vazada num cáustico humor:

(...) os índios mexicanos até faziam circuncisão, para agüentar circuncisão algo de judeu o cara deve ter. Como é que você falou? Seu pajé só quer saber de penicilina? Convenhamos, Noel, essa é forte, pajé que está mais a fim de antibióticos que de espíritos, é forte, leva-me a pensar que já não se faz mais pajé como antigamente, a modernidade é foda - penicilina, quem diria? Quê? Perdão, não ouvi. Quê? Rabino? Mas você acha que rabino consegue exorcizar ectoplasma de bronzeados guerreiros mortos? Sim, seria válida a tentativa. O problema é que o rabino vai me cobrar os olhos da cara (...) (p. 188-189).

Recuperam-se, inclusive, as histórias que uniam as tribos perdidas de Israel e as tribos da América, que falavam de uma cidade perdida nas matas americanas numa retomada de mitos e lendas que se criaram em torno do Novo Mundo e que ataçavam a imaginação e cobiça dos navegadores:

A exuberante imaginação dos descobridores se alimenta ainda de outros lugares e de outros povos míticos mencionados pela Bíblia. Foi assim que identificaram os índios da América com as dez tribos perdidas de Israel, ligadas, segundo a doutrina, aos povos de Gog e Magog do Apocalipse, que transplantaram para o continente americano o mito milenar da Fonte da Juventude (...). (Magasich-Airola e Beer, 2000, p. 5-6)⁶

Em *A majestade* há várias alusões a essas lendas que animaram os primeiros navegantes europeus. Veja-se uma passagem:

Nem sei se não tem um pouco de anti-semitismo aí, Noel, claro, você vai protestar, vai dizer que os índios podem até ser nossos patrícios, fala-se que eles são tribos perdidas de Israel que vieram para a América (...) (p. 188)

Ocorrem outras negociação identitárias. De Noel Nutels, o narrador diz que se transformou em um índio judaico; Ezequiel, o filho do narrador, tem o apelido de Zequi, híbrido de Zé, Zeca e Ezequiel, mergulhado, portanto, nas tradições brasileira e judaica. O próprio narrador, em mais de um momento, se nomeia antropóforo:

Porque no fundo eu, judeuzinho russo, tinha afinidades com os índios antropófagos. Eu não tinha vindo, como eles, pelo estreito de Bering, tinha vindo com o Madeira, mas havia uma certa identificação, se não atávica, pelo menos psicológica. O que era eu, doutor, senão um canibal em potencial, capaz de devorar, ainda que metaforicamente, as pessoas ao meu redor? Não podendo fazê-lo eu me atirava à galinha assada (...) (p. 69)

Em inúmeras instâncias tal negociação também se dá na obra de Segall, como nos mostra Stephanie d'Allessandro:

Tão imediata foi e radical foi sua identificação com o novo país, que numa das pinturas produzidas logo após sua chegada, o artista se retratou como um mulato que lentamente se afastava da mão e do olhar de sua esposa européia, Margarete Quack. (1997)



Encontro
Lasar Segall

Não é casual o título – *Encontro* – atribuído ao quadro: encontro de etnias, de culturas. Imigrante, Segall discute na superfície da tela – da pele – as contradições de sua nova identidade brasileira. Veja-se que tais contradições sofridas fatalmente pelo imigrante desenhavam uma geografia intervalar, um entre-lugar discursivo em que se exprime, como mediação, uma identidade em movimento, compósita:

(...) histórias como a minha o senhor deve conhecer muitas, vidas amargas devem desfilar diante do senhor como os índios vindo

da Ásia, lentamente, sem descanso. O fato é que não choro mais. E eu me pergunto o que foi feito deste choro reprimido, dessas lágrimas represadas – agora parte do meu mar interior, um mar que, diferente do Atlântico que atravessei, é um mar imóvel, ominosamente imóvel, em cujas profundezas vivem seres estranhos, polvos, e um enorme peixe que nada em silêncio esperando pelo profeta que deve devorar, ou por seu substituto, o rapazinho que, saltando do Madeira, foi resgatado das ondas, mas que não escapou incólume. Seu mar de dentro agora anseia pelo grande mar, sobretudo quando esse grande mar é o verde tépido mar do Brasil. O pranto está dentro de mim, lutando para sair – e não sai. (...) O choro dentro do choro, a lágrima dentro da lágrima, o mar dentro do mar. (p. 51-52)

Outro elemento que bem caracteriza o discurso do imigrante é o que se refere à comida, exemplo das ligações ainda mantidas com a terra de origem. Os estudos sociológicos registram que a comida é lembrada como um fator a unir a vizinhança nos bairros étnicos. Lembra-nos Boris Fausto que a comida étnica representa uma ponte para a terra de origem, a manutenção de um paladar e de uma identidade.⁷ É a comida um elo à memória da pátria mas também à figura materna, ao afeto familiar, aos parentes mortos, à infância (Fausto, In: Schwarcz, 1998, p. 58-59). A lembrança das comidas típicas contraditoriamente povoa o imaginário, mesmo daqueles imigrantes que não as tinham na terra natal, já que muitas vezes justamente vêm para a nova terra premidos pela fome. Nosso narrador refere-se algumas vezes ao *gefilte fish*, prato a base de peixe frito que lhe impregna a memória olfativa/afetiva e cuja receita ele passa para o médico. “Conhece, doutor? Não conhece? Não sabe o que está perdendo, o senhor. E a receita é simples, fácil de preparar. Escreva aí, junto com suas anotações(...)” (p. 47). À memória da comida, mesclam-se à do navio, à do episódio de Jonas, à da mãe judia.

O espaço brasileiro representou para muitas levas de estrangeiros a saída para uma situação de carência e de fome no solo natal. Se o sonho de uma vida melhor os impulsiona, o desejo de partida é movido sobretudo pela falta.

Desde o final do século XIX, começaram a ser divulgadas na Europa (e na Ásia), por agências comerciais e canais diplomáticos brasileiros, as vantagens das áreas rurais do Brasil, em contraste com a pobreza dos campos europeus (e asiáticos). A imaginação dos judeus não foi indiferente às atrações do clima tropical e à idealização de uma existência sem perseguições. Panfletos multicoloridos exaltavam as terras para cultivo, um luxo desconhecido para a grande maioria de israelitas europeus, que não tinham o direito de trabalhar no campo, ainda que este fosse acessível aos demais habitantes. A isto, somem-se as matanças planejadas – os pogroms – que se materializaram contra eles, sobretudo na Rússia, em algumas regiões da Polônia e em áreas vizinhas. A possibilidade de abandonar para sempre essa situação de opressões e perseguições foi uma oportunidade aproveitada por muitos. (Igel, 1997, p. 22)

O narrador, ainda na Rússia natal onde a fome era grande e o açúcar, por exemplo, era um produto raro, faz do Brasil uma imagem de uma terra com montanhas de açúcar, onde poderia até mergulhar:

Naqueles lugares como o Brasil, em que o açúcar era abundante, em que montanhas de açúcar estavam à disposição de todos. Pelas encostas dessas montanhas rolariamos, comendo açúcar aos punhados, lambuzando-nos de açúcar. Ficariamos gordos? Sem dúvida. E daí? Era bonito, ser gordo. Era sinal de saúde. A miséria antecipava a física, a maldita física – que ficasse na Rússia, a física assassina. (p. 21)

Acrescente-se a isso o fato de os doces serem parte importante nas comemorações judaicas, principalmente na do Ano Novo, como o símbolo dos votos de um ano cheio de doçura. Muitas passagens referem-se ao Brasil como o paraíso, recorrendo às imagens tão comuns na literatura de viagens e nos relatos dos primeiros europeus. Mas, para ser fiel ao traço marcante de todo o romance e ao humor judaico que se volta sobre si mesmo, o narrador tinge com sua visão crítica o mito do Brasil como espaço de convivência harmônica e multi-étnica.

Agora estávamos morando no Brasil. Melhor: estávamos morando no Bom Retiro. Na rua se falava iídiche, havia sinagogas, escolas judaicas, sociedades judaicas. Sim, as redondezas estavam

cheias de góim, e muita surra eu levaria no sábado de Aleluia para aprender a não judiar de Cristo – mas, de alguma forma, nós nos sentíamos em casa. (p. 56)

Assim, o imigrante é figura de inflexão importante para se recuperar não somente os traços que sua identidade imprime na pretensa inteireza da identidade nacional, mas da própria afirmação dessa última como um artifício, carente de um olhar de fora que a desconstrua a partir de dentro. O texto de Scliar, semelhantemente a tantos outros da ficção contemporânea e especialmente os que tematizam a imigração, trabalha ficcional e teoricamente os conceitos de identidade e nacionalidade, de tradução cultural, entre-lugar, intolerância e preconceito, além de outros.

A leitura desse texto, em consonância com a obra de Segall, espaços instáveis de identidades negociadas, projeta o conjunto num campo de leitura intersemiótica de nossa contemporaneidade.

NOTAS

¹ Isso se dá, é claro, num espaço de contradição, uma vez que mesmo a recuperação mais crítica de nosso passado não apaga a rasura violenta da colonização (cf. Ávila, 2000, p. 143).

² Todas as citações do romance serão feitas a partir desta edição e aparecerão, doravante, no corpo do texto apenas com a referência à página.

³ Confirmam-se as observações de Carlos Drummond de Andrade sobre o quadro *Marinheiro e chaminé* da série *Emigrantes*. (Andrade, In: Miller et al., 1982, p. 69)

⁴ Se pensarmos que também enquanto um dos estados da água, o vapor encontra-se entre o sólido e o líquido e contém em si a idéia de retorno, de movimento entre os dois estados.

⁵ Tal escolha de ficcionalização de personagens históricos, bíblicos, é recorrente na ficção de Moacyr Scliar. Vejam-se *A estranha nação de Rafael Mendes* (cf. Scliar, 1998) e romances mais recentes como *A mulher que escreveu a Bíblia* (cf. Scliar, 1999) e *Os leopardos de Kafka* (cf. Scliar, 2000).

⁶ Em mais de um texto, Moacyr Scliar centraliza tal temática, como é o caso do romance já referido na nota 5.

⁷ A historiografia registra também como os imigrantes se aferram a determinados objetos que trazem consigo. Simbolizam, muitas vezes as vivências anteriores na terra de origem que se mesclam às da nova terra. É o

caso do relógio trazido da Rússia pela mãe do narrador, a marcar tempos e culturas diferentes, mas sobretudo a marcar seu “pogrom interior”.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Notícia de Segall. In: _____. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Segall e o navio. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ANDRADE, Mário de. Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- ÁVILA, Myriam. O encontro com o estrangeiro: uma tipologia. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG; Nelam/FALE UFMG, 2000.
- BASTIDE, Roger. O oval e a linha reta: a propósito de algumas pinturas de Lasar Segall. In: MILLER, Álvaro et al. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOURDIEU, P. Prefácio. In: SAYAD, Abdelmalek. *A imigração: ou os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURTIUS, E.R. *Literatura européia e Idade Média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Julia Kristeva: Música para o Estrangeiro. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). *Trocando Idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão e PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit/FALE UFMG; Nelam/FALE UFMG, 2000.
- D’ALESSANDRO, Stephanie (Org.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago: C&C Offsetprint, 1997.
- D’HORTA, Vera. In: D’ALESSANDRO, Stephanie (Org.). *Still more distant journeys: the artistic emigrations of Lasar Segall*. Chicago: C&C Offsetprint, 1997.
- FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FAUSTO, Boris. *Negócios e ócios: história da imigração*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guaciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HERKENHOFF, Paulo. A cor no modernismo brasileiro: a navegação com muitas bússolas. In: <http://www.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/expo-modernismo.htm>.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- LAFER, Celso. *Desafios*. São Paulo: Sicialiano, 1995.
- LESSER, Jeffrey. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*. Durham: Duke UP, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. Viajando por mar. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MAGASICH-AIROLA, Jorge e BEER, Jean-Marc de. *América mágica: quando a Europa da Renascença pensou estar conquistando o Paraíso*. Trad. Regina Vasconcellos. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- SCLIAR, Moacyr. *A majestade do Xingu*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCLIAR, Moacyr. *A estranha nação de Rafael Mendes*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCLIAR, Moacyr. *Os leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny*. Baskerville: MIT Press, 1992.