

“O profeta”, de Samuel Rawet: moldura narrativa, corte cinematográfico e cena expressionista

Maria Isabel Edom Pires*

Maria Zilda Ferreira Cury**

Resumo

Este artigo trata dos modos de construção do conto “O profeta”, de Samuel Rawet, a partir da leitura de algumas referências intermediárias. Analisam-se a epígrafe, como um procedimento antecipatório e modular do conto; as imagens, que convidam à leitura de elementos picturais, como as que sintetizam a viagem do imigrante e as visões da guerra oriundas do domínio expressionista, em comparação com a obra do pintor Lasar Segall; e os cortes e a montagem, que indicam procedimentos cinematográficos. Tais processos apontam, segundo esta análise, para a forma seccionada como é visto o imigrante, para a disrupção da sua figura na sociedade receptora e para a dificuldade que ele encontra de partilhar a experiência da guerra. O conto enfatizaria a impossibilidade de reconhecer a inteireza do estrangeiro na condição de imigrante por meio de recursos elípticos e sinedóquicos.

Palavras-chave: Conto. Imigração. Intermedialidade. Artes plásticas.

Recebido em: 21/03/2017

Aprovado em: 21/05/2017

* Universidade de Brasília (UnB). Docente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

Para evitar equívocos ou mal-entendidos, declaro que, tal como o protagonista deste romance não é autobiográfico, da mesma forma a Sicília que o enquadra e acompanha só é a Sicília por mero acaso; apenas porque o nome Sicília me soa melhor que o nome Pérsia ou Venezuela. De resto, creio que todos os manuscritos se encontram numa garrafa. (VITTORINI apud RAWET, 2004, p. 23).

Com esta epígrafe extraída do romance **Gente da Sicília**, do escritor italiano Elio Vittorini, Samuel Rawet abre seu livro de estreia, **Contos do imigrante**, de 1956, sugerindo o caráter não autobiográfico dos contos e o seu não enquadramento em um lugar específico.

Como quer Compagnon, a epígrafe, citação por excelência, “é um sinal de valor complexo” (COMPAGNON, 1996, p. 79). É ela o espaço onde o “autor mostra as cartas”, onde profere uma palavra inicial, como um grito, um prelúdio, uma confissão de fé, “uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares.” (COMPAGNON, 1996, p. 80). Se a função da epígrafe é também a de apontar os sentidos do texto, ampliá-los ou resumi-los, oferecendo uma ideia geral, antecipá-los, emoldurá-los, sem limitar suas possibilidades, restam duas observações em relação à epígrafe utilizada por Rawet. Pelas datas de publicação das traduções para o português do romance de Vittorini, o escritor possivelmente teria citado a edição portuguesa do livro porque as edições brasileiras saíram pela Editora Guanabara, somente em 1966, e pela Cosac Naify, somente em 2002.¹ A segunda observação diz respeito ao acréscimo de fotografias da Sicília feito por Vittorini a uma edição posterior, o que contraria o fato de que a narrativa do escritor italiano poderia ter se passado em qualquer lugar. Considerando que Rawet teve acesso à edição anterior à que recebeu as fotos e pensando no caráter fragmentário da obra na qual um narrador de retorno à Sicília encontra muitos tipos que o fazem deparar-se com a miséria e a injustiça social, pode-se propor que a epígrafe aponta para a resistência e a

1 A obra de Vittorini foi publicada entre 1938 e 1939 na revista **Letteratura**. Em 1941, aparece em livro com o título **Nome e Lagrime**. Outra edição, em 1942, recebe o título **Conversazione in Sicilia**. Ainda, em 1943, houve uma reedição acrescida de fotos da Sicília, o que muda o significado da nota à primeira edição, marcando claramente o espaço do qual se quer falar. A adaptação cinematográfica feita por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet recebeu o título de **Sicilia!**, em português **Gente da Sicília**. No Brasil, a Cosac Naify editou a obra com a tradução de Valêncio Xavier e de Maria Helena Arrigucci, em 2002, sob o título **Conversa na Sicília**. Assim, a epígrafe provavelmente foi retirada da edição portuguesa, que recebeu o título **Gente da Sicília** e que foi publicada pela Editora Livros do Brasil, em Lisboa, em 1960, 1985, e sem data definida em algumas edições. Supõe-se que tenha sido publicada antes de 1960 e que Samuel Rawet tenha tido contato com a publicação dessa editora, por conta da data do seu livro de contos.

oposição a toda situação desumanizante, e que, assim como no romance, os contos também particularizariam as situações dos personagens que o autor encontra pelo caminho: aqueles que vieram para o Brasil ou que nele viviam sob condições hostis à sua identidade e à sua dignidade.

À revelia, pois, do que pretendido por Samuel Rawet, pode-se igualmente marcar o Rio de Janeiro como o local de “ancoragem do navio” de **Contos do imigrante** e os personagens e seu modo de vida como os do subúrbio ou da favela, já conhecidos pelo autor polonês, assim como o autor italiano insiste em situar sua narrativa na Sicília. Tomando ainda os termos usados por Compagnon para caracterizar a epígrafe — rampa, trampolim, plataforma —, pode-se, numa apropriação livre, usar da metáfora da prancha que se lança do tombadilho do navio para refletir sobre a escolha do alerta de Vittorini para a porta de entrada do livro de Rawet.

Nesse sentido, a epígrafe, de um lado, amplia o motivo da viagem; de outro, a localiza em solo específico, tratando, por esse viés, das situações amargas da imigração e da pobreza que ele encontrou e que se repetem exaustivamente até os dias de hoje, em diferentes contextos de imigração. Altera-se igualmente a resistência a um texto não biográfico, dadas a trajetória do autor e as escolhas que ele realizou em vida: a deambulação, o contato com o mundo suburbano, lugar em que exercitou e aprimorou o aprendizado da língua portuguesa.²

A epígrafe funciona, assim, como uma moldura para os 10 contos presentes na obra, sugerindo, apontando, reverberando a ideia de que o tema é amplo, mas localizável, e de que os dois livros possuem situações em comum. Do latim *modulus*, “medida, modelo”, ou de *modus*, “maneira, modo”, o vocábulo “moldura” pode também definir a abertura e o fechamento do conto “O profeta”, o primeiro da obra. A primeira e a última descrição — ou os primeiros e o último parágrafos do conto — compõem a mesma cena: o imigrante, melancólico, num navio, no porto. Uma, a da chegada, do encontro com a família, já marcada pelo estranhamento e desajuste; a outra, na intenção de retorno à terra de origem, desencantado, após a tentativa frustrada de viver no Brasil.

2 Samuel Rawet nasceu na Polônia, em 1929. De família judia, veio para o Brasil em 1936, ainda criança. Seu primeiro livro é justamente **Contos do imigrante**, coletânea publicada em 1956, enfocando a desterritorialização e o exílio de imigrantes judeus no Brasil.

Na pintura, a moldura serve de suporte para uma imagem.

[...] a moldura é também, e mais fundamentalmente, o que manifesta o circundamento da imagem, sua não-ilimitação. É a borda da imagem. Em outro sentido, não tangível, é seu limite sensível; é uma moldura-limite.

[...] etimologia mostra que a moldura é em primeiro lugar concebida como uma forma geométrica, abstrata (a do contorno da superfície da imagem), antes de ser concebida como objeto.

A moldura-limite é a que interrompe a imagem, é o que institui um fora-da-moldura (que não deve ser confundido com fora-do-campo). (AUMONT, 1993, p. 144).

Também Laurent Jenny (1979, p. 25), quando trata das relações intertextuais como práticas inerentes ao fazer literário, refere-se à moldura narrativa como um tipo de narrativa central, uma espécie de concentração de intertextos, uma estratégia formal de enquadramento do texto. No conto, a moldura fornecida pela imagem do tombadilho ganha importância pelo efeito causado entre dois momentos: o passado e o presente mais próximos do personagem em relação à viagem que empreendeu, atravessando o oceano para encontrar a família que já havia imigrado para o Brasil. Emoldurada pela cena abaixo transcrita, encontra-se a dolorosa condição de deslocado do protagonista: a vinda para o Brasil, a vida no Rio de Janeiro, as lembranças da guerra, a inadaptação, a preparação para o retorno.

Todas as ilusões perdidas, só lhe restara mesmo aquele gesto. Suspenso já o passadiço, e tendo soado o último apito, o vapor levantaria a âncora. Olhou de novo os guindastes meneando fardos, os montes de minérios. Lá embaixo correrias e línguas estranhas. Pescoços estirados em gritos para os que o rodeavam no parapeito do convés. Lenços. De longe o buzinar de automóveis a denunciar a vida que continuava na cidade que estava agora abandonando. Pouco lhe importavam os olhares zombeteiros de alguns. Em outra ocasião sentir-se-ia magoado. Compreendera que a barba branca e o capotão além do joelho compunham uma figura estranha para eles. Acostumara-se. Agora mesmo ririam da magra figura toda negra, exceto o rosto, a barba e as mãos mais brancas ainda. [...] Ao apito surdo teve consciência plena da solidão em que mergulhava. O retorno, única saída que encontrara, afigurava-se-lhe vazio e inconsequente. Pensou, no momento de hesitação, ter agido como criança. A ideia que se fora agigantando nos últimos tempos e que culminara com a sua presença no convés, tinha receio de vê-la esboroadada no instante da dúvida. O medo da solidão aterrava-o

mais pela experiência adquirida no contato diário com a morte. (RAWET, 2004, p. 25-26).

No conto, a moldura é ela própria imagem, friso, borda que se complementa entre o início e o final da narrativa, composição partida, limite para marcar os episódios vividos no Brasil, apresentados para o leitor por meio do fluxo da consciência da personagem e do discurso indireto livre. Tais técnicas narrativas são prevalentes no discurso rawetiano, responsáveis não só pela captação da turbulência interior da personagem, sobretudo, por facultar o acesso ao passado, mostrando-o como um tempo ainda atuante na imagem do presente narrativo. A figura do velho judeu aparece, pois, em grande parte, devido a essa mistura intencional de temporalidades, descrita aos fragmentos, imagem de um sujeito fraturado, desterritorializado, impossibilitado de “sentir-se em casa”, seja lá onde e em que tempo for.

Alguns aspectos chamam a atenção tanto na abertura e no fechamento como de resto no conto todo: a economicidade das palavras, o grande silêncio que ronda o personagem — quebrado apenas pela zombaria dos outros que o veem como esquisito, excêntrico, e pelos barulhos incessantes da cidade ou pela algaravia do porto —, e as imagens que convidam a uma leitura dos elementos picturais. Note-se também o efeito de incompletude dessas imagens, alcançado pela enumeração dos elementos do espaço, pela fragmentação dos corpos e dos elementos do vestuário.

A cena acima transcrita, retomada no excerto final do conto, é a da partida do velho judeu que não se adaptou ao Brasil por motivos diversos: a dificuldade com a língua (ele apela invariavelmente para a mímica ou para o silêncio), o descompasso em muitos níveis entre ele e a família do irmão, o hiato entre o horror do extermínio do qual é um sobrevivente e a vida cotidiana de sua família que cresceu e desfrutava de uma vida confortável no Rio de Janeiro, enfim, o estranhamento intransponível entre a sua experiência e a dos seus parentes no Brasil.

O que lhe ia por dentro seria impossível transmitir no contato superficial que iniciava agora. Deduziu que seus silêncios eram constrangedores. Os silêncios que se sucediam ao questionário sobre si mesmo, sobre o que de mais terrível experimentara. Esquecer o acontecido, nunca. (RAWET, 2004, p. 24-25).

Agamben discorre sobre essa imperiosidade da recordação para aquele que testemunha. “O sobrevivente tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 35), mencionando que o termo *mastis* (“testemunha” em grego) se origina de um verbo que tem o sentido de “recordar”.

Emblemáticos da figura do imigrante — e, sobretudo, do imigrante judeu que passou pela experiência da guerra, do sofrimento dos campos de concentração, do enfrentamento da perda de entes queridos —, são a solidão, a não possibilidade de real partilha das memórias, o silêncio a impedir a transmissão do testemunho.

“O sobrevivente dá testemunho não sobre a câmara de gás ou de Auschwitz, [...], ele fala apenas sobre uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, 2008, p. 163), nos diz Agamben na reflexão sobre se o sobrevivente teria a prerrogativa do testemunho.

Na impossibilidade de partilhar essa memória, o protagonista do conto emudece. É sobre essa aporia entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de fazê-lo que Agamben (2008, p. 163) discorre ao afirmar o sentido lacunar da fala dos sobreviventes de Auschwitz. Lembra o filósofo que o passado pertence aos mortos. No entanto, é narrado por quem não viveu radicalmente a experiência do extermínio. Por isso, a experiência (mal) se expressa em uma fala incompleta, talvez ilegítima, ou no silêncio. Se ao personagem não é possível partilhar a “noite horrível”, restam a ele as tentativas do testemunho, mesmo que sempre deslocadas, distintas da experiência dos outros membros da família. “Os olhos ávidos e inquiridores que o rodeavam não teriam visto e ouvido o bastante para também se horrorizarem e com ele participar dos silêncios?” (RAWET, 2004, p. 25). Nesse sentido, é interessante registrar como a única efetiva relação de afeto (“afetar” também no sentido de deixar-se tocar, modificar) do velho judeu se dá com uma criança, com um “infante”.

O termo infante tem origem etimológica diferenciada no latim e no grego. No latim, infante é palavra formada pelo prefixo negativo -in, mais o verbo *fari*, falar. O *infans* é aquele que não fala. No grego, a palavra infante tem sua origem etimológica no prefixo negativo -in e no verbo *faino*, com o sentido de manifestar-se, fazer-se visível. Infante, nesse sentido, é aquele que ainda não se manifestou. (CURY; CAMPOS, 2014, p. 188).

O gestual da criança, no conto de Rawet, aproxima-se daquele do velho no seu silêncio, na sua impossibilidade de expressão por meio da fala, de uma língua comum partilhável com os “nativos”, barreira, de resto, sentida como um sofrimento por todo imigrante, motivo da repulsa de que é alvo (“A barreira da língua, sabia-o, não lhe permitiria mais nada. O rosto da mulher desfigurou-se com a negativa e os olhos de súplica do velho. Com exceções, o recurso mesmo seria a mímica e isso lhe acentuaria a infantilidade que o dominava” (RAWET, 2004, p.

24)) e de sua consequente infantilização.

A testemunha é, pois, alguém que “sobreviveu” — eventualmente para relatar o que viveu (AGAMBEN, 2008, p. 25). Nesse sentido, a testemunha é um privilegiado em relação àqueles que foram exterminados, silenciados (AGAMBEN, 2008, p. 42). No entanto, tal condição é sempre aporística, expressão contraditória de duplo trauma: o de narrar “o que de mais terrível experimentara” (RAWET, 2004, p. 25) e o de ter sobrevivido ao horror. “Supunha encontrar alguém-mar o conforto dos que como ele haviam sofrido, **mas que o acaso pusera, marginalmente, a salvo do pior.**” (RAWET, 2004, p. 25, grifos nossos).

A opção, nesse caso, por uma narrativa que privilegia o fluxo de consciência da personagem, se, de um lado, reforça a incomunicabilidade da experiência e potencializa a impossibilidade de partilha própria à situação traumática, por outro, reafirma uma função ética da literatura na reflexão que promove, contraditoriamente, sobre sua própria impossibilidade. Veja-se, nesse sentido, o caráter ambíguo do título do conto. “O profeta” é como o velho judeu era chamado, com um sentido pejorativo, pelos familiares e pelos vizinhos destes. Por outro lado, são os profetas bíblicos aqueles a quem é conferida a missão da denúncia das mazelas e injustiças contra os pequenos e marginalizados cometidas pelos poderosos e a de anunciar os tempos que viriam. Neste último sentido, também presente no título escolhido por Rawet, reitera-se a dimensão de uma ética da narrativa e o caráter utopicamente antecipador da própria literatura. Esse engajamento numa ética da escrita é marca importante da produção literária de Rawet, no privilegiamento concedido, na construção de suas personagens, àqueles que se encontram à margem: os pobres suburbanos, os homossexuais, os discriminados, os exilados. De acordo com Regina Zilberman (2004), a tematização da experiência diaspórica dos judeus em solo brasileiro foi inaugurada pelos **Contos do imigrante**, livro também assim considerado por outros críticos. Voltando ao texto de abertura e à sua retomada ao final, é perceptível sua forma seccionada, nele sendo figurado o arrastar da partida do navio, momento em que um turbilhão de sentimentos aflige a personagem e em que o seu corpo se rende às emoções. A cena, na sua totalidade, evoca uma imagem do movimento portuário, causando a impressão de um *déjà vu*. É possível, a partir daí, examinar algumas analogias com a pintura.

Irina Rajewsky (2012, p. 25) propõe como uma das subcategorias de intermedialidade as “referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em

zoom, dissolvências, *fades* e edição de montagem”. Igualmente podem figurar nessa subcategoria a musicalização da literatura, a *transposition d’art*, a écfrase, entre outras. A autora sugere que essas referências sejam vistas como “estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Nesse amplo diálogo entre artes, então, pode o leitor lançar mão de seu repertório, acionando-o para a apreensão do texto ao articulá-lo a outros textos e a outra mídia.

Se nos reportamos às imagens dos movimentos migratórios no contexto das artes plásticas, podemos pensar em várias imagens da nossa memória cultural.³ A tela **Navio de emigrantes** (1939/1941), do pintor lituano naturalizado brasileiro Lasar Segall, pode nos oferecer elementos de comparação com a obra de Rawet. Celso Lafer sintetiza as apreciações críticas ao quadro no que diz respeito aos movimentos nele operados:

Os estudiosos de Segall, a começar por Mário de Andrade e, neste catálogo [da exposição *Navio de emigrantes*, 2008-2009], Jorge Coli, assinalam frequentemente que em *Navio de emigrantes* existem dois planos: o da arquitetura do conjunto, com suas retas, ângulos e pontos visuais de referência como os grandes tubos de respiração e a numerosíssima individualização de dezenas e dezenas de figuras humanas amontoadas na proa do navio. A cada uma destas figuras — isoladas, em par ou em grupo — Segall, com o seu olhar intimista, dá vida própria com apurado cuidado plástico. [...] Em síntese, a chave para a apreciação de um quadro “pensadíssimo” como *Navio de emigrantes* reside no levar em conta a simultaneidade dos dois planos: o do conjunto e o do detalhe na sua riqueza e diversidade. (LAFER, 2008, p. 40-41).

Convém lembrar que a tela vinha sendo preparada há muito, senão concretamente, ao menos na reunião de um vasto material de viagem que inclui a epistolografia segalliana, os diários, os blocos de anotação nos quais o artista esboçou muitos desenhos sobre esse motivo, já na década de 1920, as fotografias em alto-mar, bem como a belíssima série de gravuras denominada **Emigrantes**, composta entre 1926 e 1930. Em carta a Stefan Zweig, datada de 27 de dezembro de 1940, Segall assinala:

3 Jorge Coli (2008) cita algumas delas, em contexto internacional, como o filme **Kedma**, de Amos Gitai, e **A balsa da Medusa**, de Géricault, estabelecendo uma comparação entre os naufrágos de Géricault, vistos mais de perto em um grande espaço ocupado pela embarcação, e os emigrantes de Segall, vistos sob uma perspectiva do alto e de longe onde o mar ocupa um espaço relevante, porque ameaçador.

“[...] Justamente, há um ano e meio trabalho (naturalmente com interrupções) em um grande quadro ‘Navio de emigrantes’. Pelas fotos em anexo o senhor pode ter uma ideia da concepção e da composição, naturalmente não com o mesmo efeito da pintura” (SEGALL, 2008, p. 29).

Na mesma carta, um pouco mais adiante, acrescenta, universalizando a movência como tema mítico e antropológico existencial:

Aliás, o tema “Emigrantes”, “Refugiados” não é apenas um tema novo para mim. Eu observo o ser humano como eterno refugiado e desde sempre tratei deste problema na minha arte. Já fiz, há alguns anos, uma grande série de gravuras em metal chamada “Emigrantes” e pintei diversos quadros, entre outros — no meu período expressionista, o quadro “Eternos Caminantes” — nessa época adquirido pelo Museu de Dresden e que agora faz parte da exposição “Arte Degenerada”. (SEGALL, 2008, p. 29).

O quadro, pois, de uma certa maneira, reúne o trabalho de uma vida em contínuas deslocações pelo mundo e sobretudo as razões da definitiva vinda para o Brasil. A série **Emigrantes**, lembrada pelo próprio Segall, particulariza ainda mais esses motivos, visto que reúne um conjunto de gravuras dedicadas especialmente ao tema. Dessa forma, a obra do pintor faz deslizarem os significados da viagem por diferentes mídias dentro do composto pictural sobre a emigração que ele criou: inúmeras fotografias que Segall fez durante as viagens que empreendeu entre Brasil e Europa, as anotações de seus blocos, seus esboços. Uma das fotografias mais eloquentes, que ocupa duas páginas da obra **Navio de emigrantes**,⁴ mostra um tombadilho de navio onde estão emigrantes em expressões corporais e faciais variadas. As pessoas encontram-se lado a lado, algumas descalças, nas posições possíveis naquela parte do navio. É um convés de terceira classe, e muitos dos emigrantes seguram o rosto com as próprias mãos, alguns tomam conta das crianças, outros jogam cartas em um grupo à parte, a maioria das mulheres traz um lenço enrolado na cabeça, e distinguem-se as estruturas do navio onde eles descansam e as que estão sobre suas cabeças, sustentando-o. Em procedimento transmidiático, o mesmo motivo passando de uma mídia a outra, da fotografia à gravura, da gravura à tela, o pintor e gravurista destaca alguns aspectos da viagem, condensando seus elementos essenciais.

⁴ Livro-catálogo da exposição de mesmo nome realizada entre 2008 e 2009 no museu Lasar Segall. A foto citada encontra-se nas páginas 106-107.

Para evidenciar a analogia com a cena do retorno no conto “O profeta”, da série **Emigrantes**, podem-se destacar as gravuras **Navio e montanhas** (1930), **Emigrante debruçado na amurada** (1929) e **Três gaivotas e respiradouros** (1928). Na primeira, vê-se a chegada de um navio ao Rio de Janeiro: ao fundo, as montanhas e, à frente, o mar e o navio, representado pela proa, como em outras gravuras, com a sua bandeira hasteada, as suas estruturas em forma triangular e, sob elas, os emigrantes. O espectador entrevê os três espaços: o do navio, o do mar e o da cidade, em composição em que aparecem também os arcos da Lapa e da qual se pode sobrelevar a forma da proa como elipse. Maria Zilda Cury (2002), ao analisar o quadro **Favela**, lembra que o desenho da proa do navio é uma constante na obra de Segall. Conforme ela avalia, há sobreposições por meio das quais se podem aproximar telas que aparentemente lidam com temáticas diferentes:

[...] corpos amontoados do convés do “Navio de imigrantes” são substituídos pelo aglomerado de moradias e pessoas, que se mistura ainda a árvores e animais.

Nota-se como o conjunto, tão típico da paisagem brasileira, até pela forma, pode ser sobreposto ao “Navio de imigrantes” ou mesmo a “Pogrom”.

[...] o quadro recupera também o desenho tradicional das sinagogas [...] criando campos de diálogo entre memória, tradição e a realidade brasileira. (CURY, 2002, p. 21-22).

Na xilogravura **Emigrante debruçado na amurada** (1929), distingue-se, sobre o parapeito do navio, em gesto desalentador, uma figura ajoelhada com a cabeça apoiada sobre o braço. As formas em sinuosidade representando o mar em movimento contrastam com a figura estática do homem. Do fundo preto sobressaem as linhas brancas do desenho, o que contribui para o isolamento e a solidão da figura. O nosso olhar pode escolher partir da divisão amurada/mar, seguir para baixo em direção às linhas do chão do navio e depois para a forma circular da boia, próxima à da figura humana. Do gesto, pode-se depreender uma situação de angústia ou mal-estar propiciado, talvez, pela viagem e por suas condições precárias, ou ainda pelas razões que a motivaram. Por fim, a terceira gravura, **Três gaivotas e respiradouros**, recebe um corte em diagonal dado por três linhas que pertencem à sustentação do navio, o que separa, do lado esquerdo abaixo, os respiradouros das três gaivotas, do lado direito acima.

Segall opta pelo título da série, mostrando uma evidente preocupação com a situação imediata dos judeus. Ele escolhe “emigrantes” para marcar a ideia de que

são os que deixaram suas pátrias e que se encontram em transição. A série aborda, portanto, a viagem, o deslocamento dessas personagens, focalizando-as em navios em pleno mar. Sobre ela, Sérgio Miceli fala em “painel afetuosos” e crítico “das diferenças de condição social e de perspectivas de futuro no país de adoção”. O autor considera a série como

[...] uma narrativa visual ancorada numa sequência ritmada de flagrantes, como se fossem fotogramas de um relato cinematográfico visual, pontuando emoções, desespero e aflições, registrando tensões e hostilidades, ou, então, sugerindo o quanto essas pessoas, enredadas por constrangimentos doidos, sentiam sua vida ameaçada, cindidas entre a perda das raízes e a incerteza quanto ao futuro. (MICELI, 2003, p. 175).

Nas três gravuras, os elementos marítimos e de emigração sintetizam os sentidos da série em que estão inseridas: a expectativa da chegada, vista ao longe pelo fundo montanhoso; a figura desolada do emigrante apoiada na beirada do navio em pleno mar; e a composição navio/gaivotas.

Em artigo sobre a obra de Rawet, Tatiana Salem Levy estuda “a expressão da diáspora e da imigração no corpo dos personagens, partindo da ideia de que ‘o corpo é escritural’” (LEVY, 2007, p. 75) e traz inscritos os dramas vividos pelos personagens imigrantes, notadamente nos gestos e nas descrições físicas. A autora identifica a rigidez dos corpos dos personagens e a associa à imobilidade, à errância, ao retesamento, uma “semiotização do corpo e somatização da história”, a partir das reflexões de Peter Brooks, no livro **Body Works**. A estranheza da figura do velho em “O profeta” — suas longas barbas, sua aparência sombria potencializada pelas roupas escuras — localiza-se no seu corpo melancólico, impossibilitado de fazer o luto pelos entes queridos que se foram e incapaz de partilhar a perda com a família. Seu corpo, exilado que é dos outros seres que o rodeiam, é em si mesmo uma crítica à “terra de chegada”, à indiferença de seus habitantes pelas tragédias que se desenrolam no mundo e, de resto, pelas que se desenrolam mesmo com os da terra pertencentes a outras camadas sociais.

Criadas a partir de uma percepção elíptica de que são exemplos as duas cenas, tanto a literária construída por Rawet, como a pictural dos quadros de Segall, as obras dos dois artistas concentram o movimento de ruptura em uma cultura que insistia na homogeneidade em um momento de desagregação mundial. Ao rejeitarem as formas inteiras e os períodos sintaticamente bem ordenados, as cenas dizem em, forma e letra,

sobre um tempo de guerra e de desajustes, sobre a impossibilidade de reconciliação com o outro, uma vez que não se pode partilhar a experiência traumática.

Diferentemente do pintor Lasar Segall, Samuel Rawet nomeará sua antologia de **Contos do imigrante**, acentuando, com o emprego da palavra “imigrante”, que tratará daqueles que já se estabeleceram na terra receptora. Na cena do regresso do personagem, no conto “O profeta”, constata-se que a enumeração concentrada, aditiva e aos pedaços resume a paisagem do porto e da cidade: guindastes, pescoços, lenços; vitrinas, arranha-céus, automóveis. Também a figura do velho judeu é flagrada em fragmentos: a barba branca e o capotão, as mãos e o rosto também muito brancos. Com poucos nomes, o autor amplia o sentido dos movimentos em ambos os lugares. Está na cidade grande o velho “profeta”, assim alcunhado por seus monólogos e gestos incisivos. Os ruídos contrastam com o silêncio em que ele vive e com a solidão cada vez mais aterrorizante que o cerca. É como se houvesse dois mundos impenetráveis e, se considerarmos a afetividade do velho em relação ao neto do irmão, um terceiro mundo encenado pelo gestual e pela linguagem infantil. Outro aspecto que ronda a personagem são as visões do horror nas “preces evoluindo das cinzas humanas” e nas “feições da mulher apertando o xale no último instante” (RAWET, 2004, p. 29), pois é sobre elas que o “profeta” sente urgência de falar, é da sua vivência inesquecível, insuportável, inominável que surgirá a cisão entre ele e sua família. A empatia é superficial e cessa tão logo passam a considerá-lo um estranho. Há ainda um outro motivo para que o personagem sinta-se um desajustado na casa familiar: o mundo das cifras que já aparece na dinâmica da cidade e é também legível na casa confortável do irmão, na fortuna que angariou, no carteadado, no riso debochado do genro. Todo o conjunto aparece como insólito para o personagem; a ele são familiares as imagens sombrias, assustadoras que se formam na penumbra das paredes do quarto sobre as quais os outros não querem mais ouvir falar, integrados que estão em um outro movimento: “A sensação de que o mundo deles era bem outro, de que não participaram em nada do que fora (para ele) a noite horrível, ia se transformando lentamente em objeto consciente.” (RAWET, 2004, p. 27).

1 Das tomadas cinematográficas

Outra referência intermediária encontrada no texto diz respeito à mídia cinema. Em sua dissertação de mestrado, Débora Rodrigues (2012), ao recolher a recepção

crítica inicial da obra de Rawet, destaca que alguns críticos veem quase como um defeito a mudança de planos temporais, ou seja, a descontinuidade temporal que o texto propõe. Houve uma oscilação, segundo a autora, entre o elogio ao estilo inovador e a crítica que aponta a troca de tomadas como uma imperfeição a ser corrigida. Exemplifique-se com a crítica Eneida de Moraes, que, em 1956, registrava como aspecto da obra de Rawet que não lhe agradava: “a falta de planos. Ontem, hoje e amanhã são categorias temporais misturadas e confundidas, dando ao público um livro difícil e esquecendo que ‘bom mesmo é contar de maneira simples e comum’” (MORAES apud RODRIGUES, 2012, p. 15-16). Segundo Rodrigues (2012), a ideia de uma estética sobre o imaginário do imigrante foi descartada dessa crítica inicial. Da mesma forma, expressa-se Renato Jobim: “Ora, um livro complicado terá muitas poucas [sic] probabilidades de perpetuar-se na lembrança e no respeito dos leitores.” (JOBIM apud RODRIGUES, 2012, p. 18).

A crítica inicial, portanto, negligencia um dos aspectos tomado aos procedimentos cinematográficos, uma referência intermediática à montagem eisensteiniana cujo processo consiste em justapor tomadas independentes e cuja exigência é a de que o leitor interprete o resultado da colisão entre elas. O que era então considerado uma imprecisão pode ser lido, no plano da descontinuidade temporal, como um procedimento que impõe ritmo à narrativa, tal como implica dinamismo no cinema.

Da cena inicial do cais, há uma mudança temporal quase imperceptível à primeira vista, dado que a cena seguinte se passa igualmente no cais. O leitor necessita interpretar a justaposição temporal e entrever aí o procedimento de montagem, tão caro a Serguei Eiseinstein. Diz o teórico russo que a montagem é um discurso regido pela sintaxe da descontinuidade. É possível perceber que entre os primeiros e o quinto parágrafo há uma mesma noção de lugar e uma cisão entre o tempo do regresso e o tempo da chegada.

A partir da passagem em que o personagem grita na partida: “— Desçam o passadiço, por favor, desçam!” (RAWET, 2004, p. 25), segue-se esta tomada: “Minha mulher, meus filhos, meu genro.” (RAWET, 2004, p. 26). E já se encontra o personagem na sua chegada ao Brasil, ocasião em que o irmão lhe apresenta a sua família no cais. O mesmo espaço, outro momento, anterior ao dos parágrafos precedentes. Sem nenhum sinal, sem nenhum aviso, o leitor precisa situar-se novamente nas categorias de tempo e espaço.

Tal mudança brusca ocorre novamente entre a cena na qual o velho vê nas sombras do quarto “Madrugadas horríveis e ossadas. Rostos de angústia evolvendo

das cinzas humanas” (RAWET, 2004, p. 29) e a que o localiza novamente no cais, na partida.

Pode-se acrescentar o correlato da montagem nos contos com o emprego da sinédoque e sua proximidade com as artes plásticas e com o cinema:

[...] pode-se notar a orientação manifestadamente metonímica do Cubismo, que transforma o objeto numa série de sinédoques; os pintores surrealistas reagiram com uma concepção visivelmente metafórica. A partir das produções de D. W. Griffith, a arte do cinema, com sua capacidade altamente desenvolvida de variar o ângulo, a perspectiva e o foco das tomadas, rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinédóquicos e de montagens metonímicas em geral. Em filmes, como os de Charles Chaplin e Eisenstein, esses procedimentos foram suplantados por um novo tipo metafórico de montagem, com suas “fusões superpostas” — verdadeiras comparações filmicas. (JAKOBSON, 1975, p. 58).

2 Das figuras expressionistas

Por último, outros elementos picturais do conto de Rawet encontram similitude em outra série de Segall, **Visões de guerra** (2012), um conjunto de 75 gravuras aquareladas que têm como motivo cenas de guerra, dos campos de extermínio, de seres em sofrimento, sozinhos ou em grupos. No **Caderno Visões de guerra**, que reúne essas gravuras, publicado após a morte do pintor, não há numeração nem títulos. Apondo numeração às suas páginas, podem-se destacar as gravuras de número 39 e 51. Na primeira, um conjunto de corpos resta disforme, com pessoas umas sobre as outras e com os rostos desfigurados. As posições não recebem um contorno definido senão que cabeças, braços e troncos se misturam, constituindo uma massa humana em estado de sofrimento. O gravurista usa tons pastel para preencher os traços, em sua maioria, no tom vermelho. Na segunda, um conjunto de soldados em posição estática observa um esqueleto inteiro cercado de corpos, possivelmente de crianças. Sobre o **Caderno**, Celso Lafer afirma que “o expressionismo que encontrou na Alemanha, na época em que Segall aí viveu, o seu solo mais fértil, rejeitou os ideais da ‘harmonia’ e da ‘beleza’ para realçar, com a distorção deliberada do traço, o sofrimento e pobreza, a violência e a paixão” (LAFER, 2012, p. 116). São os corpos de gestuais grandiloquentes, disformes e fantasmagóricos que, diferentemente da monumentalidade das imagens dos que

triunfam na guerra — tradicionais nas artes plásticas —, apontam aqui para a enormidade do sofrimento das vítimas.

Assim, a leitura da parte do conto em que se transpõe o passado vivido pelo personagem no período da guerra (“Madrugadas horríveis e ossadas. Rostos de angústia evolvendo das cinzas humanas. As feições da mulher apertando o xale no último instante” (RAWET, 2004, p. 29)) convoca-nos a essa aproximação com as gravuras dessa série pelo contorno espectral que as figuras exibem à noite, na parede do quarto onde dorme o velho “profeta”.

Segundo Irina Rajewsky, a concepção literária de intermedialidade, no sentido mais restrito, admite subcategorias, uma delas a de “referências intermediáticas”. O produto, no caso aqui tratado, o conto,

usa de seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, ‘referência individual’), seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, ‘referência a um sistema’). Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente *em relação* à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Nesta terceira categoria, como no caso das combinações de mídias, a intermedialidade designa um conceito semiótico — comunicativo, mas, neste caso, *por definição*, é apenas *uma* mídia que está em sua própria materialidade — a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2012, p. 25-26).

As manchas informes das paredes, as ossadas sugerem a aproximação com essa categoria da arte segalliana: as gravuras da série citada. Ainda nesse sentido, sobressai a própria imagem do protagonista: “Compreendera que a barba branca e o capotão além do joelho compunham uma figura estranha para eles. Acostumara-se. Agora mesmo ririam da magra figura toda negra, exceto o rosto, a barba e as mãos mais brancas ainda”. (RAWET, 2004, p. 25).

Há uma fragmentação da figura, só percebida por partes. O estranhamento advém do contraste entre o comportamento dos familiares e o do velho.

Nessa perspectiva, podemos explorar a disjunção dessas presenças/ausências espectrais, refletindo sobre qual desajuste elas trouxeram à cultura brasileira nas

décadas de 1940 e de 1950. Observadas as origens dos dois artistas e a proximidade entre as suas antologias, percebe-se que ambos agenciam uma articulação entre o gestual dos personagens e a experiência coletiva dos *displaced persons*, tal como foram denominados os emigrantes europeus no século XX, em decorrência das duas grandes guerras.

Segall desenha a guerra, suas atrocidades e a viagem em um momento em que a cultura brasileira pensava o nacional e se perguntava sobre seu traço essencial (O cordial? A mistura de três raças? O passado colonial? O sem nenhum caráter? São Paulo? O homem interiorano?). Desajustadas e fantasmagóricas, as criaturas do desenho de Segall e o personagem de Rawet percorrem os mares quase invisíveis para as letras e para as artes do período, como também para a sociedade, ameaçando o nosso centro ou a nossa busca por uma essencialidade. Disjuntivas na sua condição, disjuntivas na sua feição, essas figuras chamam a atenção para o que assombrava o mundo no século XX. Nos desenhos e no conto, os espectros nos falam sobre conflitos e nos atemorizam também pelo que não dizem, marcando a descontinuidade da guerra e uma dissociação entre o seu tempo, o da viagem e o tempo das cidades para as quais se deslocam, um tempo outro. A esse propósito, Berta Waldman relembra o relato do filósofo Vilém Flusser a partir da sua observação sobre como os brasileiros viam o país como uma potência mística enquanto ele via um rebanho enlouquecido. Eis as palavras dele ao chegar de Praga:

O mesmo céu cobre Praga e São Paulo. Ambas as cidades estão inseridas no mesmo espaço impregnado pela mesma guerra. Mas em São Paulo sopra o espírito de um tempo diferente. A notícia da execução do [meu] pai espera o navio nas docas do Rio de Janeiro, e em Praga começam as primeiras deportações maciças. Mas em São Paulo se fazem as primeiras preparações para a futura industrialização nascida dos lucros da guerra. A agonia de Praga coincide com a puberdade em São Paulo: choque de dois tempos. (FLUSSER apud WALDMAN, 2012, p. 123).

O corpo imigrante do profeta tornado narrativa por Samuel Rawet e os corpos imigrantes das séries de Segall inscrevem a viagem transatlântica não só em um movimento geográfico, mas também em um movimento de deslocamento cultural e social de que nos falam as próprias biografias dos dois artistas.

Caminha na cidade o velho homem do conto de Rawet, perdido em um espaço que não reconhece como seu, porque são estranhos a ele o funcionamento e a

dinâmica do lugar onde mora a família, assim como a ela é estranha essa figura desajustada no seu modo de agir, de se comunicar, de se vestir. Ele emerge de um lugar e de um tempo outros, ainda que próximos, em destroços, irreconciliáveis com o cotidiano de uma família já ajustada ao funcionamento da cidade e aos seus modelos convencionais e alheia à catástrofe em que se converteu o mundo.

3 Considerações finais

Dessa forma, o conto de Rawet aqui analisado, ao empregar referências intermediáticas, como a moldura e as figuras disformes, do domínio expressionista, e o procedimento cinematográfico, coloca-se “em relação” às artes plásticas, ao desenho e ao cinema como uma forma possível de falar da situação dos judeus no pós-Guerra. As comparações entre as palavras e os traços, dadas pela economicidade, pela síntese e pela enumeração; a descontinuidade do tempo da guerra, da viagem e da cidade receptora, dada pelo procedimento de corte e de montagem; os procedimentos elípticos e sinedóquicos e a oscilação entre a grande imagem, a do navio e a dos corpos dos imigrantes, do corpo retesado do “profeta” e a das figuras sombrias que vêm assombrar sua memória, constituem os modos de construção do conto, que nega a continuidade, a inteireza, a totalidade.

Nele, vê-se uma sintaxe da síntese, com a reiteração dos elementos mar, viajante, embarcação, e uma sintaxe da intermitência, com a tomada de planos temporais distintos, assim como um olhar que destaca o coletivo e o particular, o que nos leva a refletir sobre como a obra rawetiana produz um efeito disjuntivo na cultura brasileira, uma vez que desarticula um imaginário de nação pretensamente ancorado na acolhida no respeito ao estrangeiro, ao diferente.

“Le Prophète” de Samuel Rawet: cadrage narratif, coupes cinématographiques et scènes expressionnistes

Résumé

Cet article considère les modes de construction du conte intitulé “Le prophète” de Samuel Rawet à partir de certaines références intermédiatiques. L'épigraphie du conte est analysé en tant que procédure anticipatoire et modulaire. Le conte est riche en images, comme celles qui synthétisent le voyage de l'immigrant, ainsi que les visions de la guerre qui proviennent du domaine expressionniste. Dans l'article ces images sont mises en comparaison avec l'oeuvre du peintre Lasar Segall et le montage cinématographique. Ces processus imitent la forme fragmentaire par laquelle le sujet migrant est souvent perçu.

Mots-clés: Conte. Immigration. Intermédialité. Arts plastiques.

Referências

A GRAVURA de Lasar Segall. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha** (*Homo Sacer*, III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993. (Coleção de Ofício e Forma).

ALBUQUERQUE, Paulo Medeiros de. Os emigrantes de Segall. In: MILLER, Álvaro *et al.* **Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982. p. 53.

BINES, Rosana Kohl. Modos de desconexão: a crítica brasileira e a obra de Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). **Dez ensaios sobre Samuel Rawet**. Brasília: LGE, 2007. p. 55-71.

CARONE, Modesto. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

COLI, Jorge Guerras. In: **Visões de guerra: Lasar Segall**. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012. p. 137-138.

COLI, Jorge. Navios e errâncias. In: Catálogo do Museu Lasar Segall [Apresentação Jorge Schwarts]. **Navio de emigrantes**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 20-23.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CURY, Maria Zilda. **Navio de imigrantes, identidades negociadas**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2002. (Coleção Memo Ensaio/Ficção).

CURY, Maria Zilda Ferreira; CAMPOS, Gleidston Alis Mendes de. A hospitalidade na literatura: uma análise de “O convívio”, de João Gilberto Noll. **Revista Gragoatá**, Universidade Federal Fluminense - Instituto de Letras, v. 18, n. 35, p. 187-200, 2014.

DANTAS, Gregório F. A narrativa de resistência de Elio Vittorini. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/21052/18597>>. Acesso em: 08 dez. 2016.

D’HORTA, Vera. Preto no Branco. In: **A gravura de Lasar Segall**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Brasília: Ministério da Cultura/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

EISENSTEIN, Sierguei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução de Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

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

JAKOBSON, Roman. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 58.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**, Revista de teoria e análise literárias, Intertextualidades, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

LAFER, Celso. Aquarelas de Segall: olhar sereno, olhar aflito, múltiplos olhares. In: **Lasar Segall, 1891-1957: obras sobre papel: pinturas, desenhos e gravuras**. Organização Pinakothke Cultural; texto de Max Perlingeiro *et al.*; versão para o inglês de Julio Silveira. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2012. p. 37-47.

LAFER, Celso. **Navio de emigrantes: um quadro pensadíssimo**. In: Catálogo do Museu Lasar Segall [Apresentação Jorge Schwartz]. **Navio de emigrantes**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 32-41.

LAFER, Celso. Visões de guerra 1940-43 de Lasar Segall. In: **Visões de guerra: Lasar Segall**. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012. p. 111-119.

LEVY, Tatiana Salem. Andar e estar só: corpo e imigração em Samuel Rawet. In: KIRSCHBAUM, Saul (Org.). **Dez ensaios sobre Samuel Rawet**. Brasília: LGE, 2007. p. 72-88.

MICELI, Sergio. Lasar Segall: etnia e experiência migrante. In: MICELI, Sergio. **Nacional/estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 150-159.

NAVES, Rodrigo. Expressão e compaixão nos desenhos de Segall. In: NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 201-231.

NAVIO de emigrantes. Apresentação de Jorge Schwartz. Textos de Celso Lafer *et al.* São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudo interartes** – Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 15-45.

RAWET, Samuel. **Contos e novelas reunidos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

RAWET, Samuel. **Ensaaios reunidos**. Organizado por Rosana Kohl Bines e José Leonardo Tonus. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RODRIGUES, Débora Magalhães Cunha. **O meu universo é outro: o exílio construído de Samuel Rawet**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Culturais e Interartes) - Universidade do Porto, Porto, 2012. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/68948>>. Acesso: set. de 2016.

SEGALL, Lasar. Cópia da carta de Lasar Segall a Stefan Zweig-ALS. In: Catálogo do Museu Lasar Segall [Apresentação Jorge Schwartz]. **Navio de emigrantes**. São Paulo: Museu Lasar Segall; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 29.

VISÕES de Guerra: Lasar Segall. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012.

WALDMAN, Berta. Noturno suburbano. In: WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectiva; FAPESP; Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003. p. 67-100.

WALDMAN, Berta. Caminhos cruzados: a segunda guerra mundial em dois tempos. In: **Visões de guerra**: Lasar Segall. Textos de Celso Lafer, Berta Waldman e Jorge Coli. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall; Centro de Cultura Judaica, 2012. p. 121-131.

ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá. (Org.). **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.