

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

ENEIDA APARECIDA MADER

***NA NOITE DO VENTRE, O DIAMANTE, DE MOACYR  
SCLiar: TRANSCULTURALIDADE E EXÍLIO  
DE SI MESMO***

Porto Alegre  
2014

ENEIDA APARECIDA MADER

***NA NOITE DO VENTRE, O DIAMANTE, DE MOACYR SCLiar:***  
**TRANSCULTURALIDADE E EXÍLIO DE SI MESMO**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo

Porto Alegre

2014

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

M181n Mader, Eneida Aparecida  
Na noite do ventre, o diamante, de Moacyr Scliar :  
transculturalidade e exílio de si mesmo / Eneida Aparecida Mader.  
– Porto Alegre, 2014.  
136 f.

Diss. (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de  
Letras, PUCRS.  
Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Tereza Amodeo.

1. Literatura Rio-Grandense. 2. Scliar, Moacyr – Crítica e  
Interpretação. 3. Transculturação. 4. Imigração.  
I. Amodeo, Maria Tereza. II. Título.

CDD 869.9937

**Ficha Catalográfica elaborada por  
Vanessa Pinent  
CRB 10/1297**

*Dedico esta pesquisa à memória de minha mãe, uma  
criatura bela e altruísta que me incentivou os  
caminhos da literatura ao batizar-me  
com um nome épico.*

## AGRADECIMENTOS

*Ao percorrer estes dois anos na trajetória de Mestrado, só tenho a enaltecer o trabalho e o empenho de todos os professores e funcionários do pós-Letras da PUCRS pela acolhida e apoio intelectual e moral a nós, alunos do Mestrado em Teoria da Literatura, pois, após tantos anos sem retornar à Universidade, sentia-me, muitas vezes na condição 'estrangeira', assim como Scliar define os personagens imigrantes de sua criação literária.*

*Fui feliz neste período de Mestrado na PUCRS e pretendo retornar em breve para o prosseguimento de meus estudos. Não é fácil o estudo de pós-graduação, e muito menos a composição de uma dissertação, mas é gratificante o convívio com a arte literária. Toda essa trajetória de estudos jamais seria possível se não houvesse a colaboração e o apoio de amigos, colegas e familiares, pois ser mestrando e doutorando é retirar-se para a sua tenda, e ali pesquisar, ler, compor, questionar e refletir as teorias já formuladas*

*Após todo o percurso, só tenho a agradecer à minha família – pai, namorado, irmão, cunhada – aos amigos e colegas, por terem compreendido minhas ausências. Tudo deixado para trás, mas sem arrependimentos, pois a família e os amigos não só compreenderam, como apoiaram. Há pessoas em especial que, neste momento, se sobressaíram na ajuda e compreensão, às quais dedico as próximas linhas desta dedicatória.*

*Em especial, ao meu pai-mãe, Valburgo Mader, pelo bom humor, pelo diálogo sempre presente, pelas orações silentes.*

*Ao meu namorado, Joel Ferreira Pedreira, pelo incentivo, parceria, compreensão e amor dedicados.*

*Ao meu irmão Diógenes Franklin e sua esposa, Salete Secco, e à minha madrinha Marina Vasco, os quais, mesmo distantes, estiveram presentes em orações.*

*Aos alunos e colegas do Colégio Militar, o meu 'muito obrigada' pelo carinho e grande apoio profissional.*

*Ao amigo Pierre Bedin, por acreditar nos meus sonhos e indicar-me o caminho das possibilidades.*

*Aos meus amigos queridos, agradeço pelo carinho incondicional e pelo apoio em várias situações: Maria Isabel (Isabelinha do CMPA), Iara Barnasque Lemos,*

*Adriana Dallacosta, Samira D'ornelles, Alana Vizentin, Ana Paula Guedes, Yuri Torres Possap, Jésura Lopes, Cláudia Farias de Mello.*

*À Maria Remi, pela responsabilidade e colaboração com meus textos acadêmicos, e pelo carinho e amizade.*

*À minha orientadora, a amiga querida e zelosa Dra. Maria Tereza Amodeo, que sempre esteve ao meu lado, desde o primeiro momento até o final desta pesquisa, como orientadora de estudos de mestrado, assim como amiga, parceira de cafés, de almoços e de estudos. Muito obrigada, por ensinar-me os primeiros passos do mestrado, e por estabelecer o diálogo tranquilo, o companheirismo incondicional, mesmo sabendo das limitações da orientanda.*

*À CAPES, pela oportunidade da bolsa de estudos, a qual me possibilitou a ampliação dos conhecimentos culturais.*

*Ao escritor Moacyr Scliar (in memoriam), por nos fazer perceber que o olhar estrangeiro possui uma percepção extraordinária e habita espaços de liberdade.*

*À professora Dra. Marie-Helène Paret Passos, por sugerir-me a escolha da obra literária desta pesquisa.*

*À professora Ana Maria Lisboa de Mello o meu agradecimento pela colaboração neste estudo, através de sugestões bibliográficas.*

*À Potência Divina, pelo Amor e pela Saúde.*

*“Somos errantes, estrelas cadentes, sempre alheios ao mundo  
em que vivemos, aos nossos lugares, às nossas línguas.  
Tu trabalhas em hebreu e eu escrevo em francês.  
Línguas estrangeiras, língua dos outros”*

(Régine Robin).

## RESUMO

A presente dissertação procura focalizar na escrita literária de Moacyr Scliar, mais especificamente na novela *Na noite do ventre, o diamante*, as fronteiras do entrecruzamento étnico e a visão mesclada entre estrangeiro e brasileiro (judeu/não-judeu), e, também, como o texto literário revisita, sob um novo prisma, os aspectos culturais diversificados, referentes ao Brasil e à cultura do estrangeiro. Essa pesquisa focaliza a dupla percepção do outro e do mesmo, do não-judeu para o judeu e *vice-versa*, especificamente na novela *Na noite do ventre, o diamante*, de Moacyr Scliar, num arco que vai do estereótipo à sua possível ruptura. Para compor essa trajetória, Moacyr Scliar trata do trânsito de múltiplas culturas, a trajetória de fuga dos personagens (exílio interior), a resignificação do passado, memorialístico e histórico, resultando em uma identidade cultural reterritorializada. Para a pesquisa, recorreu-se, especialmente, aos aportes teóricos de Berta Waldman, Julia Kristeva, Aleida Assmann, Paul Ricoeur, Gilles Deleuze e Félix Guattari.

**Palavras-chaves:** Moacyr Scliar. Imigração. Transculturalidade. Exílio interior. Estereotipia.



## ABSTRACT

This dissertation sought to focus on Moacyr Scliar's literary writing, more specifically on the novel *In the night of the venter, the diamond*, the boundaries of the ethnic lathing and to check how the narrative presents a mingled view between foreigner and Brazilian (Jewish / non-Jewish), and, also, how a literary text revisits, under a new prism, diversified cultural aspects, referring to Brazil and to the foreigner's culture. This research will guide the focus on this twofold perception of the other and of himself, from the non-Jewish to the Jewish and vice-versa, in an arc that goes from the stereotype to its possible breakdown. In order to compose this trajectory, Moacyr Scliar will be part of a contemporary era, as it provides, in the narrative quoted, the transit of multiple cultures, the trajectory of the characters' running away (internal exile), the resignification of the memorialistic and historical past, resulting in a reterritorialized cultural identity. For the research, we especially resorted to theoretical contributions of Zilá Bernd, Berta Waldman, Julia Kristeva, Aleida Assmann, Paul Ricoeur, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

**Key-words:** Moacyr Scliar. Immigration. Transculturality. Internal exile. Stereotypy.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	10
<b>1 A IMIGRAÇÃO E A IDENTIDADE MULTICULTURAL</b> .....	19
1.1 A FIGURA DO MIGRANTE: ONTEM E HOJE .....	19
1.2 A IMIGRAÇÃO NO BRASIL E OS DESAFIOS DE ALTERIDADE .....	25
<b>2 LITERATURA E MULTICULTURALIDADE</b> .....	32
2.1 LITERATURA E ESPAÇO DESTERRITORIALIZANTE .....	32
2.2 O TEMPO, A HISTÓRIA E A MEMÓRIA NA NARRATIVA LITERÁRIA.....	38
2.3 A BUSCA IDENTITÁRIA NA LITERATURA DO BRASIL: INTERSECÇÃO E IDENTIDADES E CULTURAS .....	41
<b>3 A FICÇÃO TRANSCULTURAL DE MOACYR SCLiar</b> .....	46
3.1 O DIAMANTE TRANSCULTURAL E O EXÍLIO DE SI .....	48
3.2 DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS NA FICÇÃO DE SCLiar .....	68
3.3 UM HERÓI COM MÚLTIPLAS IDENTIDADES (MIGRANTE) .....	78
3.4 METÁFORAS TEMPORAIS E ATEMPORAIS NA FICÇÃO DE SCLiar.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	117
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	128

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há aptidões que já se manifestam desde muito cedo na vida, e com o menino Moacyr essa experiência não foi diferente. A vocação para a escrita começou na infância, mais precisamente, aos sete anos de idade, como o próprio autor narra, em *A condição judaica*.<sup>1</sup> Esse momento de escritor neófito aconteceu na casa em que morava com os pais no Bairro Bom Fim: Moacyr pegou papel de pão e um “toco de lápis” e redigiu uma precoce autobiografia.

Aos sete anos, Moacyr já havia “vivenciado” como ouvinte muitas e muitas histórias que a família lhe contava, bem como do que coletava das histórias da imigração que seus vizinhos e parentes narravam em meio às rodas de cadeiras na calçada no final de tarde.

O pequeno escritor ganhava muitos prêmios no colégio com suas histórias, e atribuía sempre esse êxito a seus pais e professores. À época ficou exultante quando ganhou um inusitado presente de seus pais: uma máquina de escrever – o que o motivou a escrever mais ainda.

A essa memória coletiva, o filho de judeus imigrantes da Bessarábia, nascido no Brasil, acrescentaria as suas vivências no Brasil, também a sua experiência de médico sanitário. Uma vivência transcultural que, associada ao talento de escritor, resultou numa ampla gama de obras.

O cenário oferecido pelo Bairro Bom Fim, de Porto Alegre, era rico em histórias que povoavam a sua imaginação. Naquela época, o Bom Fim era “um bairro de pequenas casas, povoado por famílias de artesãos, de pequenos comerciantes”, e que já se relacionavam muito bem com os porto-alegrenses, mas que não deixavam de habitar a condição de ‘estranhos’, pois eram emigrantes de sua terra natal.<sup>2</sup> E o ‘estranho’, como o próprio autor, possui debilidades e forças que o nativo não possui: o domínio da língua hegemônica, o conhecimento do lugar em que vive, os costumes e hábitos.

No Colégio Lídice no qual Scliar estudou, havia muita chacota em relação ao seu tamanho: ele era o menor aluno da classe toda. A escola “funcionava numa velha casa da Avenida Osvaldo Aranha, próxima ao Cinema Baltimore”, como conta o autor.

---

<sup>1</sup> SCLIAR, Moacyr. **A condição judaica; das tábuas da lei à mesa da cozinha**. Porto Alegre, LP&M, 1985, p. 92.

<sup>2</sup> *Ibid.*

“Fecho os olhos e evoco o casarão amarelo, o plátano que havia à frente, com o tronco todo entalhado de nomes e iniciais; o portão que rangia, o pátio poeirento, as acanhadas salas de aula”. A mãe do escritor, Dona Sara, “uma das mães mais superprotetoras que Deus botou na face da terra”: professora do próprio filho e lhe contava muitas histórias.<sup>3</sup>

Numa tarde, no pátio do colégio, durante o recreio, Moacyr descobriu que seria um “contador de histórias”. Ao encontrar no chão poeirento do pátio escolar várias moedas enterradas, ficou eufórico, pois, em sua imaginação, pensava que os piratas haviam enterrado um tesouro ali. Ficou furioso quando percebeu que essas moedas não estavam enterradas, elas eram atiradas, uma a uma, pelos meninos grandalhões que se matavam de rir da ingenuidade do menino Moacyr, que, iludido por haver encontrado um ‘tesouro’, escava a terra sem parar. Ele conta: “quando me dei conta, fiquei furioso, não quis entregar o dinheiro: era meu!” – mas eles o arrancavam das mãos dele à força. Assim, perdera as moedas e o sonho de haver descoberto um tesouro de piratas, mas descobrira um outro tesouro muito mais rico do aquele encontrado pelo dinheiro: a arte de imaginar histórias. Na mente do menino “mil histórias fervilhavam [...]. Um tesouro. Agora já sabia o que fazer com o lápis e o papel: contar histórias”.<sup>4</sup>

Durante sua infância, como o dinheiro para o lazer era restrito, seus pais, familiares e amigos também imigrantes costumavam se reunir para contar e ouvir histórias. Para Scliar<sup>5</sup>, essas belas narrativas, que evocavam a Europa, recheadas de bem humor, como eram somente ouvidas por ele, dava graças por não havê-las gravado, pois, “histórias a gente cria com a lembrança e a imaginação”, como ele próprio define.

Como as suas eram as únicas histórias escritas, Scliar ficou conhecido no Bom Fim como o “guri que escrevia”. Sua mãe, Sara, fazia a publicidade de suas histórias, pois corria a mostrar as historinhas do filho aos parentes e amigos e obrigava as amigas a comprar o primeiro livro publicado por Moacyr.

Grande parte do trabalho de ficção de Moacyr Scliar é resultante das vivências da infância e da juventude – ou de episódios históricos que o autor gostava de retratar. Para Scliar, o contar histórias é o fundamental, pois é através delas que há um recurso

---

<sup>3</sup> SCLIAR, 1985, p. 95-6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 98.

poderoso de apelo à razão, ao sentimento, à moral, conforme atestam as parábolas dos profetas, pertencentes às histórias bíblicas.

Scliar, quando se referia à sua profissão dizia que “ser médico” é uma opção ligada a raízes históricas para o judeu, pois “judaísmo e medicina é uma associação que vem de longe, desde a Idade Média”. E encontra suporte na ética de justiça e solidariedade do Judaísmo.<sup>6</sup>

A medicina, além de ter sido sempre uma profissão que dava dinheiro e prestígio, também era uma profissão que acompanhava o ‘nomadismo’ judaico – “o fugitivo podia levar consigo, ao sair precipitadamente de um país”.

Como médico sanitaria, Scliar trabalhou em locais em que os problemas sociais são comoventes, em vilas populares e em um sanatório para tuberculosos. Nessa vivência, o autor coletava informações dos vultos e tipos sociais com os quais comporia muitos de seus personagens ficcionais. Esse é o caso, por exemplo, de Noel Nutels, médico sanitaria judeu, nascido na Ucrânia (mesma terra de Clarice Lispector e Isaac Babel), que trabalhava com populações indígenas brasileiras. Era considerado por Scliar como uma das figuras mais extraordinárias do Brasil contemporâneo. Depois, passou a figurar como personagem de mesmo nome em sua obra *A majestade do Xingu*, publicada em 1997. Ele ressalta que dessa convivência nascera a vontade de dedicar-se à saúde pública, pois Noel Nutels, embora não muito vinculado à comunidade, tinha muito de judaico: o humor e o espírito contestador.

Scliar<sup>7</sup> compôs um acervo de 74 livros em vários gêneros: romance, conto, ensaio, crônica e ficção infanto-juvenil. Escreveu, também, para a imprensa. Obras suas foram publicadas em muitos países, como Estados Unidos, França, Alemanha, Espanha, Portugal, Inglaterra, Itália, Rússia, Tchecoslováquia, Suécia, Noruega, Polônia, Bulgária, Japão, Argentina, Colômbia, Venezuela, Uruguai e Canadá, com grande repercussão crítica. Teve textos adaptados para o cinema, teatro, tevê e rádio, inclusive no exterior. Durante quinze anos, foi colunista do jornal Zero Hora, no qual escrevia textos sobre medicina, literatura e fatos do cotidiano. Foi colaborador da Folha de S. Paulo, desde a década de 70, e assinou uma coluna no caderno Cotidiano.

A sua condição de filho de imigrantes aparece claramente em obras como *A Guerra no Bom Fim*, *O Exército de um Homem Só*, *O Centauro no Jardim*, *A Estranha*

---

<sup>6</sup> SCLIAR, 1985, p. 106.

<sup>7</sup> LIVROS/Moacyr Scliar. Disponível em: <[paxprofundis.org/livros/moacyrscliar/moacyrscliar.htm](http://paxprofundis.org/livros/moacyrscliar/moacyrscliar.htm)>. Acesso em: 30 maio 2013.

*Nação de Rafael Mendes, A Majestade do Xingu e Na noite do ventre, o diamante.* A formação e experiência como médico de saúde pública, que lhe oportunizou uma vivência com a doença, o sofrimento e a morte, bem como um conhecimento da realidade brasileira retratada em obras ficcionais, como *A Majestade do Xingu* e não-ficcionais, como *A Paixão Transformada: História da Medicina na Literatura*.

Na ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, Moacyr Scliar<sup>8</sup> encerrou seu discurso enaltecendo a figura dos pais:

Enfim, este é um momento de celebração. Entristecido pela ausência daqueles que não estão aqui, celebrando comigo: meus pais, José e Sara, emigrantes que lutaram duramente e que me ensinaram a lutar também, e a acreditar. Como um dia acreditou na literatura aquele gurizinho do bairro Bom Fim que, de algum lugar do tempo, me olha com seus grandes olhos, um olhar de admiração e de espanto – espanto e admiração à qual junto, neste momento, a gratidão de toda a minha vida.

Cada leitor da obra do Scliar tem seu gênero preferido, mas todos reconhecem nele, acima de tudo, seja na ficção, no ensaio ou na crônica, um estilo altamente humanista, que o torna possuidor de valores universais. O escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, na obra *O Viajante Transcultural* (2004) ressalta que a escolha de Scliar para ser um imortal da Academia Brasileira de Letras fez justiça não só ao Rio Grande do Sul, mas, também, ao grande escritor Moacyr Scliar, capaz de introduzir na Literatura Brasileira a contribuição que outros escritores de origem judaica deram à literatura mundial. Assis Brasil<sup>9</sup> define a projeção que Scliar consolidou na literatura:

A hegemonia do gaúcho-campeiro foi forte e saudavelmente abalada, a mostrar que possuímos outras etnias fundadoras, e que o Estado é capaz de empolgar-se pela figura de um escritor urbano que transcende o espaço geográfico e emocional do Rio Grande do Sul, na medida em que propõe outros temas e, também, outra História.

A ficção de Scliar, pois, insere a temática do imigrante judeu e urbano no imaginário da Literatura sul-rio-grandense e do Brasil.

As obras literárias de Moacyr Scliar, sob o ponto de vista teórico, já foram alvo de múltiplas análises por estudiosos dos mais diversos campos, pois, não há dúvida de que o escritor gaúcho marcou para sempre o cenário não só da literatura gaúcha, como

<sup>8</sup> ACADEMIA Brasileira de Letras. **Moacyr Scliar - discurso de posse**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/>>. Acesso em: 26 nov. 2013.

<sup>9</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Gesto insólito que invariavelmente fratura a realidade. In: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de *et al.* **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 30. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; n. 1).

também a do país e no exterior. Por que ressaltar, então, novamente a temática literária de Scliar, uma vez que é tão conhecida, no que se refere à temática da imigração judaica?

Essas reflexões conduziram, assim, aos caminhos da presente pesquisa, cujo objetivo é buscar na novela *Na noite do ventre, o diamante*, as características enunciadas a respeito das vivências e experiências migrantes de Moacyr Scliar.

A novela de Scliar apresenta uma força de “mobilidade” dos personagens e também do trajeto que a pedra diamantina vai percorrer ao longo da trama, até a sua dissolução. Na narrativa há uma intensa migrância no espaço, o que leva a associar a literatura do escritor gaúcho às teorias de Ianni, acerca das “metáforas da globalização” e, também, aos conceitos de “territorialidade” e de “desterritorialização”, propostos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, Rogério Haesbaert Costa, entre outros.

Buscando-se em estudos da Geografia Cultural, é possível verificar o quanto o texto de Scliar se insere na “literatura que se desterritorializa”, conforme Rogério Costa<sup>10</sup>, em *O mito da desterritorialização*. Em certos casos, desterritorialização significa “dissolver ou deslocar o espaço e o tempo”, pois desterritorializam-se “coisas, pessoas e ideias”; a própria literatura se desenraíza em gênios como Nabokov, Borges, Beckett, num universal que desdenha a estabilidade.

O tema da imigração, tão recorrente na obra de Moacyr Scliar, nunca é o mesmo a cada narrativa, ou seja, é sempre retomado por um novo prisma, às vezes até como se fosse, um “prisma ao revés”, conforme Berta Waldman<sup>11</sup>, para significar que o narrador da ficção de Scliar pode ocupar múltiplos pontos de vista, ou seja, um olhar não só de fora para dentro, mas também de dentro para fora. Para demonstrar essa dupla visão, será preciso comprovar no texto literário que o olhar étnico do judeu e o do não-judeu estão postos frente a frente, simbolicamente, um prisma visto pelo avesso. Nessa dicotomia, uma face mostra-se estrangeira, outra face revela-se brasileira, num paradoxo constante de alteridade.

Há que se salientar que, neste estudo, buscam-se, também, os dois componentes que permearam grande parte da obra literária de Moacyr: “a expressão

<sup>10</sup> COSTA, Rogério H. da. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 98-9.

<sup>11</sup> WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectivas: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003, p. 125 - (Estudos; 191).

de uma identidade étnica, e a manifestação de um modo de sentir e pensar nacional”, assim definidos por Waldman<sup>12</sup>.

Empreender um trabalho teórico, de cunho investigativo, tendo como foco a escrita literária de Moacyr Scliar, significa adentrar essas fronteiras do entrecruzamento étnico, percorrer a narrativa com a visão mesclada entre estrangeiro e brasileiro (judeu/não-judeu), e revisitar, sob um novo prisma, os aspectos culturais diversificados, referentes ao Brasil e à cultura do estrangeiro.

A história assinala, ao largo dos séculos, a projeção de estereótipos do judeu por parte do não-judeu, mas é provável que o inverso também seja verdadeiro. Esta pesquisa vai direcionar o foco nessa dupla percepção do outro e do mesmo, do não-judeu para o judeu e *vice-versa*, especificamente na novela *Na noite do ventre, o diamante*, de Moacyr Scliar, num arco que vai do estereótipo à sua possível ruptura. Para compor essa trajetória, Moacyr Scliar discute a trajetória de fuga dos personagens, no embate com a alteridade no país que os acolhe, resultando em uma identidade cultural reconstruída.

Na obra de Moacyr, não surgem apenas as duas faces do ser migrante, ou seja, o imigrante (aquele que se desloca para o interior de outro país, cidade, estado) e também a figura do emigrante (aquele que se desloca do exterior de sua terra de origem) que são a mesma e única pessoa em muitas de suas narrativas, como também surge a figura do cidadão (migrante) instaurado na terra que o acolheu.

Esse personagem que figura na narrativa de Scliar, além de ter migrado de seu território de origem, muitas vezes é, também, um ser migrante, ou seja, em constante deslocamento errante no enredo da obra.

A dinamicidade presente na vida e na obra do autor foi apontada nas expressões “viajante transcultural”<sup>13</sup> e “gaúcho transcultural”<sup>14</sup>, atribuídas nos títulos das obras das pesquisadoras gaúchas Regina Zilbermann e Zilá Bernd, respectivamente. Os termos atribuídos também devem-se ao fato de que o escritor viajava infatigavelmente e

<sup>12</sup> WALDMAN, 2003, p. 130.

<sup>13</sup> ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de *et al.* **O viajante transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. 222p. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; n. 1).

<sup>14</sup> BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice MELLO, Ana Maria Lisboa de. Gesto insólito que invariavelmente fratura a realidade. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Tributo a Moacyr Scliar**. (Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural). (Série Memória das Letras; 24). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 23



constantemente, a fim de participar dos eventos literários no Brasil e no mundo. De outra forma, conforme Waldman<sup>15</sup> o termo “transcultural” fora-lhe atribuído em razão do

nômade intelectual que Moacyr era, e que nas passagens de uma cultura à outra, a judaica e a brasileira, criava elementos culturais novos que deixavam de pertencer a um determinado *stock* cultural ou a outro para se hibridizarem,

produzindo, assim, uma literatura assinalada pela heterogeneidade.

Dessa forma, por entender que o fenômeno da imigração e do imigrante judeu surge em várias épocas na produção do autor, em diferentes contextos, e por apresentar abordagens diversificadas, este trabalho pretende buscar na obra *Na noite do ventre, o diamante* (2005), os temas característicos do homem contemporâneo e do espaço sem fronteiras que habitam sua obra: o dilema identitário do judeu visto pelo não-judeu; o exílio de si mesmo e o constante vazio (personagens em fuga, sem rumo, errantes, deslocados, sempre “em busca de”) e a condição de migrância, isto é, personagens em constante movimentação e deslocamento.

Dialeticamente, na obra do autor há personagens que buscam, nas trajetórias de fuga, não só resgatar as suas origens e a sua condição no mundo como também contribuir para uma identidade renovada do território em que se encontram, fruto de múltiplas culturas, credos religiosos, teorias filosóficas e tradições sociais e históricas.

Esta pesquisa, dessa forma, pretende comprovar que Scliar situa-se fora e dentro de seu grupo, adota como tema a condição daquele que é diferente (o outro), identifica-se com ele (o mesmo e o outro tornam-se “uno”), mas escreve na língua hegemônica (a que exerce supremacia), ou seja, o autor escreve na língua dominante do país que acolheu sua família de judeus imigrantes oriundos da Europa. No caso de Scliar, é a língua portuguesa do Brasil que ele utiliza para compor seus textos.

Scliar também focaliza em sua obra o espaço da *transcultura*, caracterizada pela superposição de culturas que caracteriza a América, cuja mestiçagem é a própria essência.

Exilados de si mesmos, os personagens da ficção de Scliar estão sempre a caminho, ou seja, movimentam-se o tempo todo, caracterizando a migrância dos

---

<sup>15</sup> WALDMANN, 2003, p. 35.

imigrantes. Nesse trânsito, há uma busca e, ao mesmo tempo, a certeza de um vazio, o que faz oscilar pendularmente as personagens, que não conseguem encontrar seu ponto de equilíbrio.

Se o exílio de si mesmo caracteriza as personagens judias de Scliar, essa é também uma das questões postas pela literatura contemporânea que aponta o vazio como um dos traços do homem de nossos dias.

Assim, o presente trabalho, organiza-se da forma que vem explicitada a seguir.

O primeiro capítulo, intitulado “A imigração e a identidade multicultural”, apresenta os aspectos ligados aos processos migratórios, a figura do imigrante – ontem e hoje –, mediante uma complexidade e uma pluralidade de olhares, já que, simultaneamente ao deslocamento do espaço físico, ocorre o trânsito de uma cultura à outra, a imposição de outra língua, de outra moeda, de instituições, aspirações, tradições e culturas diferentes, e o embate com os desafios de alteridade na assimilação identitária.

“Literatura e multiculturalidade” constitui o segundo capítulo em que se abordam as questões atinentes ao registro do imigrante (ou de seus descendentes) como personagem ou como narrador na literatura brasileira, bem como as questões ligadas ao tempo e à memória coletiva das narrativas que registram as experiências migrantes. Também é objetivo desse capítulo mostrar de que forma a literatura contemporânea tem representado os deslocamentos migratórios e os espaços desterritorializantes na assimilação e no entrecruzamento étnico e multicultural.

Em “A multiculturalidade na ficção de Moacyr Scliar” apresenta-se uma análise da novela *Na noite do ventre, o diamante*, inserida no contexto cultural contemporâneo, a fim de identificar os múltiplos sentidos implicados na narrativa e no intertexto. Nesse capítulo pretende-se identificar de que forma o texto ficcional de Scliar aborda os conflitos sociais da realidade brasileira, a partir das margens e vivências das minorias e do entrecruzamento étnico, tendo em vista a forma como o olhar não-judeu contempla o outro, e vice-versa, de modo a quebrar a visão monolítica do estereótipo (antiestereotípi), representada na narrativa. É também intenção deste capítulo verificar quais simbologias, através do processo metafórico, estão imbricadas no texto literário, observando em que medida representam a memória coletiva e individual da imigração e da identidade multicultural contemporânea.

Desse modo, o presente trabalho pretende contribuir para ampliar a reflexão e o estudo sobre a obra de Moacyr Scliar no âmbito do cenário contemporâneo literário e cultural.

Para a fundamentação deste trabalho, além dos escritos teóricos de Moacyr Scliar, buscou-se o respaldo dos seguintes estudiosos: Berta Waldman, Zilá Bernd, Maria Zilda Cury, Homi Bhabha, Edward Said, Julia Kristeva, Rogério Haesbaert Costa, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Hyden White, Linda Hutcheon, Abdelmalek Sayad, Emmanuel Lévinas, Aleida Assmann e Jacques Derrida. Houve, também, o respaldo teórico de escritores, críticos e ensaístas brasileiros que analisaram a trajetória do 'menino-médico-escritor' Moacyr Jaime Scliar - o escritor gaúcho que ampliou o cenário gaúcho das ruas do Bom Fim para um cenário sem fim pelas ruas do mundo. Para sempre transcultural, Moacyr Scliar.

## 1 A IMIGRAÇÃO E A IDENTIDADE MULTICULTURAL

### 1.1 A FIGURA DO MIGRANTE: ONTEM E HOJE

Os estrangeiros vêm ao Brasil principalmente entre 1850 e 1910, com a abertura ao capital internacional, dado o surto desenvolvimentista infraestrutural, com aplicações nos transportes, comunicações, aparelhamento urbano, e uma grande demanda de pessoal qualificado inexistente no país. Tal demanda de pessoal estrangeiro possibilitaria aumentar a renda do país, ao passo que o imigrante seria reduzido à condição de braço-de-trabalho.

Conforme dados de 2006, informados por Maria Zilda Ferreira Cury, o número de imigrantes que viviam em todos os países do mundo era de 175 milhões, ou seja, mais pessoas do que a população de um país como o Brasil. Na atualidade, esse efetivo já ampliou muito. Tal situação, é claro, abala a percepção que se possa ter da ‘nossa identidade’, tornando pouco seguras as projeções que o nativo faz de si mesmo e do que ele julga ser a própria cultura, já que o contraponto permanente com o “outro” representa, paradoxal e simultaneamente, o limite do ‘mesmo’ e sua possibilidade de expansão para fora de si. Ou seja, todos são imigrantes e, ao mesmo tempo, todos são também emigrantes do país de origem.

De modo contraditório, porém, o que se percebe hoje é que a mundialização, ou seja, a derrubada de fronteiras, a celeridade nos meios de comunicação, os processos de globalização, a constituição de blocos políticos e econômicos, enfim, todos esses aspectos não significam a derrubada de barreiras, nem tampouco o apagamento das diferenças. Pelo contrário, os processos globalizantes só nivelaram as diferenças aparentemente, pois o que ocorre, na realidade, é uma acentuação de divergências históricas que voltam com a força de suas contradições e o aprofundamento de discriminações e de intolerância de toda ordem. O resultado disso é um mundo no qual as oposições se acirram.

Para Octavio Ianni<sup>16</sup>, o mundo da atualidade, pode ser, simultaneamente, uma realidade e uma metáfora, uma configuração histórica e uma utopia, cuja contextualização está sendo

---

<sup>16</sup> IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 98.

desenhada, tecida, colorida, sonorizada e movimentada por todo um complexo de elementos díspares, convergentes e contraditórios, antigos e renovados, novos e desconhecidos. [...] Compreendem as relações, os processos e as estruturas de dominação política e de apropriação econômica que se desenvolvem além de toda e qualquer fronteira, desterritorializando coisas, gentes e idéias, realidades e imaginários.

Novas teorias surgiram advindas desse quadro mundial em constante transformação. Devido a esse contexto, surgiram os termos “estranheza” (*estrangement*) e “sem lugar” (*unhomeliness*), definidos por Vidler<sup>17</sup>, e que se tornaram os pontos de vista intelectuais privilegiados do nosso século. Esses enfoques, segundo a pesquisadora, não surgiram por acaso, mas, assumiram sua posição de destaque conceitual em função da exacerbação da situação concreta dos “sem documentos”, dos “sem terra”, dos “sem lugar”, contexto advindo da desigual distribuição da riqueza no mundo.

Tais conceitos, como “sem lugar”, “estranheza” geraram uma postura mais crítica com relação ao mundo globalizado, pois a imigração é um fenômeno para cujas raízes históricas é preciso olhar, uma vez que os deslocamentos ganham especificidade num tempo e espaço atuais. Além disso, a presença do imigrante e as imagens por ele elaboradas participam da construção de identidades neste entre-espaço cultural e histórico, atravessado pelas contradições que estruturam a realidade do mundo contemporâneo. Na narrativa literária que trata da imigração e da mobilidade da vida contemporânea, representada através de personagens que assimilam múltiplas identidades, fruto do entrecruzamento de culturas, é possível perceber um certo “entre-lugar”, definido pelo crítico indiano Homi Bhabha<sup>18</sup>:

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Nenhum outro tempo na história promoveu mais deslocamentos de identidades e culturas como esse que vivenciamos. Não é possível, portanto, fechar

<sup>17</sup> VIDLER (1992 citado por CURY, Maria Zilda Ferreira; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; VAZ, Artur Emilio Alarcon (Orgs.). **Literatura e imigrantes**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Pós-Lit.; Rio Grande: Fundação Universidade Federal de Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006, p. 9).

<sup>18</sup> BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 27.

os olhos para todas as diferenças que surgiram em toda a esfera mundial. O mundo está em transformação, as identidades estão deslocadas e nada pode ser visto com os mesmos olhos do século passado. Edward Said<sup>19</sup> aponta que:

Podemos perceber essa verdade no mapa político do mundo contemporâneo. Pois, certamente uma das características mais lamentáveis da época é ter gerado mais refugiados, imigrantes, deslocados e exilados do que qualquer outro período da história, em grande parte como acompanhamento e, ironicamente, consequência dos grandes conflitos pós-coloniais e imperiais. Assim como a luta pela independência gerou novos Estados e novas fronteiras, da mesma forma ela gerou andarilhos sem lar, nômades, errantes, que não entravam nas estruturas nascentes do poder institucional, rejeitados pela ordem estabelecida por sua intransigência e obstinada rebeldia. E na medida em que essas pessoas existem entre o velho e o novo, entre o velho império e o novo Estado, a condição delas expressa as tensões, irresoluções e contradições nos territórios sobrepostos mostrados no mapa cultural do imperialismo.

Desde os primórdios da humanidade, as trocas culturais se estabeleceram sob o choque, a ruptura, o deslocamento, a dominação e a segregação. Assim também ocorre na atualidade: quando convivem culturas diferentes, o diálogo nem sempre ocorre de forma tranquila. Mesmo nesse momento histórico em que, mais do que nunca, as trocas e os diálogos estão acontecendo a todo o instante e de maneira jamais vista, ainda existem e persistem os símbolos do preconceito e dos discursos de poder que afirmam os estereótipos.

Bhabha<sup>20</sup> propõe a leitura do estereótipo em termos de fetiche, como no julgamento ilustrado pelo autor. Para o autor, o fetiche ou estereótipo “dá acesso a uma identidade baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa”, resultando em um jogo simultâneo: mascara a ausência e a diferença e, também, registra contiguamente a falta percebida. O fetiche ou estereótipo é uma “forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma”.

O desejo de dominação, o de se sobrepor como superior ao outro levam a concluir que os discursos logocêntricos ainda não foram eliminados das bases sociais, de forma que a assimilação cultural ainda é um processo que está em andamento.

A figura do imigrante no espaço literário revela uma complexidade e uma pluralidade de olhares, já que, simultaneamente ao deslocamento do espaço físico,

<sup>19</sup> SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 406-7.

<sup>20</sup> BHABHA, 1998, p. 116.

ocorre o trânsito de uma cultura à outra, a imposição de outra língua, de uma outra moeda, de instituições, aspirações, tradições e culturas diferentes.

Por tudo isso, a imigração exhibe tantas faces – socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais – que a transformam em uma realidade somente apreensível na sua “movência” – conforme termo empregado por Cury<sup>21</sup> no sentido que a imigração gira no sentido de uma constante reconfiguração, pois está em constante mobilidade.

Surge uma “estranheza identitária” paradoxal em relação ao “imigrante”, no que se refere às leis de cidadania: apesar de haver tantas Declarações ou Convenções Internacionais sobre os Direitos Humanos, o imigrante não é considerado (legalmente, juridicamente) nem cidadão, nem tampouco, estrangeiro. Devido a esse fato, é possível concluir que, se o imigrante não é o “mesmo”, também não pode ser o “outro”, o “de fora”. Nesse enfoque, Kristeva<sup>22</sup> conduz ao seguinte questionamento: o *tornar-se* um estrangeiro num outro país não é um reflexo de ser *interiormente* um estrangeiro?

Essa “estranheza identitária” é entendida, conforme a autora, estendendo-se o sentido, simultaneamente, à estranheza de nós mesmos, no sentido que:

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade de não *ser um outro*. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão de aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. O “Eu é um outro”, de Rimbaud, não era somente a confissão de um fantasma psicótico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados.<sup>23</sup>

É possível perceber que a busca de uma identidade do outro não pode ocorrer senão em confronto com a busca de nossa própria (o exílio de si mesmo), ou seja, do que nos constitui enquanto comunidade, construção sempre arbitrária e imaginária: familiar/estranho, eu/outro.

<sup>21</sup> CURY, 2006, p. 10.

<sup>22</sup> KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 21.

<sup>23</sup> *Ibid.*

Stuart Hall<sup>24</sup>, procura imaginar como é possível conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento após a diáspora. Para o teórico, é presumível que a “identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco [...], seja constitutiva de nosso eu mais interior”. Embora ocorram fatores adversos, que ocasionam a dispersão, tais como o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades, a pobreza – “os legados do Império em toda parte” – possam forçar as pessoas a deslocarem-se de seus territórios, assim mesmo, cada “disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor”.

Os textos literários que tratam dos deslocamentos imigratórios possibilitam questionamentos sobre os processos de negociação identitária, sobre opções enunciativas de tratamento da memória e de recuperação das sagas de imigração com inserção específica no panorama cultural contemporâneo. Cada grupo étnico vai estabelecer modos próprios de pactuar com os nativos a identidade que vai assumir, conforme Cury, e, conseqüentemente, surgirão questionamentos, tais como: que imagens produzirá sobre a terra de chegada, como irá se relacionar com os habitantes, que imagens construirá para si, como se converterá no outro, misturado aos da nova terra?

A própria história se reformula. Não é mais possível assimilar o fluxo histórico como algo contínuo, fixo, fluido e ininterrupto, mas como linhas de deslocamento em todas as direções. O presente não é apenas um momento que apresenta uma ruptura com o passado e o futuro. De alguma maneira ele está conectado com os dois tempos: o presente é o tempo do agora. Não há “nenhuma maneira de isolar o passado do presente. Ambos se modelam mutuamente, um inclui o outro; ambos coexistem entrelaçados”, isto é, a invocação do passado auxilia na interpretação do presente, funciona como uma estratégia. E, muitas vezes, o passado, ao invés de estar enterrado, persiste sob outras formas.<sup>25</sup>

As histórias se entrelaçam, se desdobram no espírito e na imaginação daqueles que trazem memórias do passado ao presente, e daqueles que constituem suas histórias na sobreposição dos territórios que ocuparam e que ocupam, mesclando culturas entre os povos. Said em *Cultura e Imperialismo* apresenta os vínculos existentes entre Império, Geografia e Cultura:

---

<sup>24</sup> HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 28.

<sup>25</sup> SAID, 1995, p. 34-5.





É difícil vincular esses diversos âmbitos, mostrar o envolvimento da cultura com os impérios em expansão, fazer observações sobre as artes que preservem características próprias e, ao mesmo tempo, indiquem suas filiações, mas digo que devemos tentar, e devemos situar a arte no contexto mundial concreto. Estão em jogo territórios e possessões, geografia e poder. Tudo na história humana tem suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em *ter* mais territórios, e, portanto, precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos.<sup>26</sup>

Trata-se de um processo de transformação natural da história humana, marcada por mudanças e movimentos. É, finalmente, compreender que o movimento histórico não se estabelece em continuidades lógicas e sequenciais, mas antes, um caminho cercado de rupturas e tensões. A noção de história como um discurso dominante, que se desenvolvia em fatos em sequência, é posta em questão. Surgem novos posicionamentos teóricos que assumem a noção de que a história não é composta de eventos em série e que, portanto, não podem ser descritos com linearidade cronológica. Os episódios ocorrem em múltiplas esferas e de maneiras diferentes.

Permite uma reflexão o questionamento de Octavio Paz<sup>27</sup> - “Afim, nos movemos realmente ou só giramos e giramos no mesmo lugar?”, quando o autor se refere à questão temporal ligada à proeminência do *agora*, o qual lima os “laços que nos unem ao passado”, uma vez que tudo e todos estão interligados no “aqui e agora”. Através dos meios midiáticos (imprensa, televisão, propaganda) ocorre um “efeito corrosivo” no eixo temporal: “as pessoas vivem imersas num agora que pisca sem cessar e que nos dá a sensação de um movimento contínuo e acelerado”.

E a mágica configura-se, nesse mundo todo, em suas articulações, tensões e fragmentações. Segundo Ianni<sup>28</sup>, “o caos transfigura-se em um sistema de signos, símbolos, linguagens, metáforas, emblemas, alegorias” e, ao mesmo tempo, este sistema transfigura-se em um hipertexto, o qual pode ser lido, traduzido, parafraseado, transliterado, ou seja, “navegar em um hipertexto significa desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível”.

Para Pierre Lévy<sup>29</sup>, a informatização do mundo permite a transformação dos fatos e, no mesmo processo dessa transformação já se constituem as condições de

<sup>26</sup> SAID, 1995, p. 37.

<sup>27</sup> PAZ, Octavio. **A Outra Voz**. Tradução de Wladir Dupont, Editora Siciliano, São Paulo, 1993, p. 108

<sup>28</sup> IANNI: 1997, p. 100.

<sup>29</sup> LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência** (O Futuro do Pensamento na Era da Informática). Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 33.

sua leitura, sua tradução, sua paráfrase ou transliteralização: o caos, magicamente, transforma-se em sistema, as configurações e movimentos da sociedade mundial em aldeia global.

Depois da Segunda Guerra Mundial, multiplicaram-se as atividades artísticas: museus, galerias, bienais, oceanos de publicidade, leilões internacionais. Contudo, “tanto nas artes visuais como na literatura, predominam os estereótipos”, como afirma Paz<sup>30</sup>, apontando que a “transformação do antigo comércio literário e artístico em um moderno mercado financeiro” é uma das causas principais desse mecanismo de exclusão social.

Esta mudança econômica que repercute em todas as nações, coincide com outra de ordem moral e política nas democracias do Ocidente, ou seja, “a conversão dos cidadãos em consumidores”.<sup>31</sup>

Em um nível mais do que evidente, o principal tecido da aldeia global tem sido a mercantilização universal - tudo tende a ser produzido e consumido como mercadoria.

A violência pela disputa do poder, ocasionada pela apropriação de objetos de desejo, vai desencadear um mundo conflituado, no qual todos lutam contra todos, gerando a exclusão.

## 1.2 A IMIGRAÇÃO NO BRASIL E OS DESAFIOS DE ALTERIDADE

Os imigrantes aportaram no Brasil, desde fins do século XIX até meados do século XX, incumbidos de substituir o trabalho escravo, cuja libertação havia ocorrido recentemente. Funcionando como braço de trabalho barato, os imigrantes eram submetidos à força do poder hegemônico que os acolhia, mas também os condicionava a um lugar restrito, a fim de controlar o curso das transformações a que as “figuras complexas de diferença e alteridade deveriam se submeter”.<sup>32</sup>

Desde os princípios do século XX, as autoridades federais no Brasil exerciam o controle dos fluxos imigratórios e de povoamento a fim de evitar conflitos, pois era do interesse do governo manter homens disciplinados e responsáveis no campo e na cidade.

---

<sup>30</sup> PAZ, 1993, p. 108.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 110-1.

<sup>32</sup> WALDMAN, 2003, p. XVI.

Uma vez que o trabalho tornara-se a medida de avaliação social e racial, nos anos 1930 e 1940, organizavam-se levantamentos para se verificar os “mais produtivos” e a “raça forte”, através do serviço de médicos eugenistas e higienistas do governo de Getúlio Vargas.

Enquanto se rebaixavam, assim, as figuras do judeu, do negro e do japonês, enalteciam-se o europeu ariano e católico como opção de mão-de-obra produtiva. Dessa forma, o racismo e nacionalismo sustentaram o discurso da exclusão dessa época do Brasil, transformando a imigração em problema político.

Nessa situação de exclusão, os judeus foram enquadrados nos estereótipos dos “inassimiláveis”, conforme Waldman<sup>33</sup>, pois se tornaram “inadequados ao projeto de construção da brasilidade”. Os motivos apresentados para justificar essa exclusão foram vários, dentre os quais, a religião.

Consideravam, assim, “inconvertíveis” aos judeus, alegando que eles não se enquadrariam em outra religião que não fosse a judaica. Alegavam, também, que os judeus eram “usurários” e, assim, desprovidos de consciência solidária. Consideravam-nos “parasitas sociais”, usurpadores do povo brasileiro, uma “chaga social”, comunistas subversivos, “materialistas gananciosos”, apátridas e responsáveis pela disseminação de ideologias estrangeiras. Literalmente, os judeus eram indesejáveis porque os rotulavam como opositores do progresso e do engrandecimento da pátria brasileira.

Muitas vezes, o imigrante é considerado o estrangeiro - aquele “outro” que chega ao local que não é o da sua origem e, conseqüentemente, torna-se o excluído. Nesse aspecto, para Sayad<sup>34</sup>, o imigrante é aquele que representa uma população social e politicamente dominada, por isso os termos “pobre”, “pequeno” (socialmente) e “menor”.

A imigração tem de ser vista (o que nem sempre ocorre), como “um fato social completo”,<sup>35</sup> pois é importante que se leve em conta não só a existência do “emigrante” - aquele que saiu de sua comunidade, sociedade, país -, mas também a do “imigrante” - aquele que chegou a uma terra estranha. Mas, afinal, o “que é um imigrante?”, questiona Sayad<sup>36</sup>:

---

<sup>33</sup> WALDMAN, 2003, p. XVII.

<sup>34</sup> SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Editora da USP, 1998, p. 54.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 54.

Um imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito. Em virtude desse princípio, um trabalhador imigrante (sendo que trabalhador imigrante e imigrante são, neste caso, quase um pleonasma), mesmo se nasce para a vida (e para a imigração) na imigração, mesmo se é chamado a trabalhar (como imigrante) durante toda a sua vida no país, mesmo se está destinado a morrer (na imigração), como imigrante, continua sendo um trabalhador definido e tratado como provisório, ou seja, revogável a qualquer momento.

Desse modo, a permanência autorizada ao imigrante estaria inteiramente condicionada ao trabalho, única razão de ser que lhe é reconhecida, ou seja, ele existe como imigrante, primeiro, mas também existe como homem. Sua qualidade de homem está, contudo, subordinada à sua condição de imigrante. E não é um trabalho qualquer que condiciona a existência do imigrante – e sim o “mercado de trabalho para imigrantes”.

De outro modo, é paradoxal, na ótica de Sayad<sup>37</sup>, o fato de que ambos – emigrante e imigrante – são a mesma e única pessoa, embora representem movimentos contrastantes, ou melhor, antitéticos – o movimento de entrada, e o movimento de saída. Entretanto, o que se pretende é uma soma de culturas, a qual resulte na assimilação e no entrecruzamento étnico de modo a não provocar choque, e, sim, convergência de culturas e de identidades culturais renovadas.

Assim como o imigrante “nasce”, obviamente, no momento em que é designado pela sociedade que o acolhe, em contrapartida, essa mesma sociedade sente-se no direito de ignorar tudo o que ficou para trás na vida do imigrante, como se a trajetória anterior não fosse significativa. Tal atitude pode caracterizar o etnocentrismo, ou seja, há interesse intelectual por um objeto social com a condição de que encontre interesse de outra espécie, mutilando, assim, uma das partes de seu objeto, ou seja, aquela relativa à emigração.

Surgem vários estudos relacionados à sobrevivência do fenômeno imigratório, ou seja, sob quais condições de vida e sob quais condições de trabalho é que vai constituir a vida do imigrante na terra de desterro. Nesse sentido, Sayad<sup>38</sup> comenta sobre diversos problemas sociais que foram constituídos como “problemas da imigração”:

---

<sup>37</sup> SAYAD, 1998, p.109.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 14.

E na medida em que os contatos do imigrante com a sociedade que o agrega a si se prolongam, se ampliam e se intensificam, ou seja, na medida em que o imigrante sai da esfera em que o restringem tradicionalmente o estatuto e a condição que lhe são atribuídos, na medida em que vai ganhando novos espaços (alguns deles inéditos, como o espaço político), chegando a desmentir a definição dominante que se dá dele e da imigração, indo até o questionamento da representação que se tem dele e que ele tem de si mesmo, o tratamento social e o tratamento científico, sendo que este se encontra com frequência na dependência daquele, reservados ao imigrante e, mais amplamente, a todo o fenômeno da imigração, ganham em extensão e em compreensão.

O espaço dos deslocamentos do fenômeno migratório, contudo, não se restringe ao espaço físico, ele também é ampliado para outros campos – é um espaço que gira em múltiplos setores. Sob essa perspectiva, o deslocamento migracional é “um espaço qualificado em muitos sentidos, socialmente, economicamente, politicamente, culturalmente, sobretudo através das duas realizações culturais que são a língua e a religião”.<sup>39</sup>

Quando se fala em imigração, na realidade, abrange-se a sociedade como um todo, pois, é raro alguém não possuir em sua genealogia familiar um ancestral que não tenha imigrado ou emigrado de um ponto do planeta.

Neste ponto do estudo, sobre a imigração e os paradoxos de alteridade, convém esclarecer o conceito de ‘alteridade’ ou ‘outridade’, bem como se encontra no dicionário usual: “concepção que parte do pressuposto básico de que todo homem social interage e interdepende de outros indivíduos, de forma que a existência do “eu-individual” só é permitida mediante um contato com o outro (que em uma visão expandida se torna o “outro” - a própria sociedade diferente do indivíduo).<sup>40</sup>

Antônio Sidekum<sup>41</sup> propõe a “alteridade do outro e do mundo da vida”, no sentido em que se deve incentivar o crescimento pela vida e o desenvolvimento da felicidade do outro, como critérios objetivos e culturais de dimensão universal. Estendidos para todas as culturas e sociedades, esses critérios são relativos e plurais, de certa forma, uma vez que cada etnia e cultura vai definir o modo de desenvolver a sua maneira de ser feliz na vida.

<sup>39</sup> SAYAD, 1998, p. 14.

<sup>40</sup> CEIA, Carlos de. **Dicionário de termos literários**. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1021&Itemid=2E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1021&Itemid=2E-Dicionário%20de%20Termos%20literários%20de%20Carlos%20Ceia) 2010>. Acesso em: 5 maio 2013.

<sup>41</sup> SIDEKUM, Antônio. **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Unijuí, 2003, p. 158-9.

A alteridade não outorga receitas ético-políticas para serem implementadas, mas oferece critérios que possibilitam construir modos e modelos abertos de valores, princípios e práticas. Não devemos procurar na alteridade o último refúgio da verdade. A força da verdade, seu poder, está implicada com a nossa liberdade. Ao nos confrontar com nossas possibilidades criadoras, percebemos que o mundo da verdade é o universo de sentido que nós damos para nossas práticas.

Nesse sentido, a alteridade não encerra um novo paradigma de verdades a serem descobertas, e sim oferece novas formas de critérios para se desenvolver, de forma livre, o universo de significações humanas e empreender esforços para pô-las em prática de forma humanizadora.

Os modelos desumanizadores devem servir como uma referência negativa crítica para se repensar o modo de ser e agir num horizonte de crescimento da do outro e da vida, a fim de elaborar novos modos de autocompreensão da alteridade que conduzam a práticas humanizadoras. As práticas devem superar os discursos, consolidando a validade destes, pois trama o modo de ser da subjetividade humana.

Desse modo, implicam-se mais algumas reflexões sobre a alteridade, pois o embate que o imigrante vai enfrentar na terra de chegada é intenso, em relação a diversos fatores de ordem cultural, étnica e identitária. Qual seria o ponto, então, da significação étnica de outrem e o vínculo que a linguagem estabelece entre o “eu” (o mesmo) e o “tu” (o outro)? Uma vez que na palavra não só se pensa no outro (o interlocutor), mas se fala a ele, diz-se para ele o próprio conceito que se pode ter dele como “interlocutor em geral”.

Para Emmanuel Lévinas<sup>42</sup>, “a linguagem, em sua função de expressão, é endereçada a outrem e o invoca”, não como conceito, mas como pessoa, tornando-o responsável, isto é, tornando-o falante.

Os imigrantes judeus, ao chegarem a uma terra estranha, e ao encontrarem um mar de adversidades, assemelham-se aos prisioneiros de guerra que, no mesmo sentido descrito por Lévinas<sup>43</sup>, ao serem observados pelos alemães, sentiam-se apenas *mediação* de um projeto, momento de uma totalidade. “Sob os olhares da janela ali não havia alteridade alguma. O outro era negado em sua alteridade e afirmado em sua diferença a partir do sentido que recebiam em função do projeto alemão”.

A relação entre o imigrante e o novo país para o qual ele imigra será baseada também num embate de adversidades de toda natureza. Essa troca cultural deveria

<sup>42</sup> LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Pivatto *et al.* (Coord.). 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 54.

<sup>43</sup> LÉVINAS, 2010, p. 21.

ocorrer numa convivência pacífica e acolhedora, segundo os Direitos Humanos, consolidados pela ONU e pelas doutrinas de cidadania de nossa sociedade.

Nesse sentido, a doutrina da alteridade baseia-se no amor que se estabelece entre desiguais, ou seja, conforme Souza, Farias e Fabri<sup>44</sup>, o amor vive da desigualdade. A alteridade está fundamentada pelo respeito, desde que se sublinhe que a reciprocidade desse respeito não seja uma relação indiferente, como uma contemplação serena, e que ela não é o resultado, mas sim, a condição da ética, pois trata-se de linguagem e que, portanto, requer responsabilidade.

A essência humana reside em sua capacidade de humanizar-se. A “substância do ser humano é sua capacidade de se exteriorizar e de se pôr a caminho, ao encontro do outro”, do estrangeiro, do imigrante. O respeito (a relação entre iguais) vincula o homem justo a seu sócio na justiça, antes de vinculá-lo ao homem que reclama justiça. Nesse sentido, o respeito à alteridade é cuidar que o homem e a mulher sejam humanos e não desumanos, é cuidar para que eles tenham a posse de suas essências, enquanto apropriação de sua humanidade.

Pela análise filosófica, “o Outro não é comparável ao Mesmo: ele traz consigo os próprios parâmetros de comparabilidade”, conforme Souza, Farias e Fabri<sup>45</sup>, ou seja, o “estrangeiro” [grifo meu] traz consigo seu próprio discurso, sua própria linguagem, sua memória. Ele é testemunha de seu próprio tempo e de seu próprio espaço.

De acordo com Souza, Farias e Fabri<sup>46</sup>, um desafio da alteridade é a noção de “tempo do Outro”, que se considera crucial para se compreender o Outro, pois ele possui um tempo próprio, ou seja, o tempo passado do Mesmo e do Outro são diferentes. Há uma “espécie de distorção do espaço-tempo”, e esse tempo ‘estranho’ e desconhecido do Mesmo, torna-se um Outro. “O Outro não pertence ao passado do Mesmo, não está no conjunto dos fatos que se podem contabilizar desse passado”, pois seu “Olhar de Outro” (olhar de estrangeiro), com sua estranha presença, é testemunha de seu próprio tempo em seu próprio espaço.

Os tempos do Mesmo somente têm sentido, quando eles *todos* estão concentrados na contemporaneidade controlável. Apenas quando o passado do

---

<sup>44</sup> SOUZA, Ricardo Timm de; FARIAS, André Brayner de; FABRI, Marcelo. (Orgs.). **Alteridade e ética**: obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 195.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>46</sup> *Ibid.*



sujeito desapareceu de seu passado – isso é, quando transmutou-se para o presente – apenas aí esse passado preserva o sentido para o Mesmo.

O tempo do Outro é um indivisível passado que se lança a um indivisível futuro: esperança de uma verdadeira diacronia no sentido em que para o Outro sempre haverá a esperança de que, mesmo na alteridade, se encontre a relação harmônica do tempo que ele viveu na terra de origem.

Assim, o tempo do Outro é um tempo traumático, é um tempo de inseguranças, no qual o próprio trauma é oriundo da imemorialidade de uma época sem presentificação possível. Essa representação está presente em muitas narrativas literárias em que, por exemplo, exorcizam-se os traumas da condição judaica e os desafios que essa alteridade vivencia no espaço multiétnico.

Muitos textos ‘literários’, traduzindo uma ideologia da época pós-colonial, privilegiaram o imigrante como o mero estrangeiro que veio ‘explorar’ a pátria brasileira ou somente como uma mera força de trabalho, em substituição ao negro escravizado, já livre da escravatura.

## 2 LITERATURA E MULTICULTURALIDADE

### 2.1 LITERATURA E ESPAÇO DESTERRITORIALIZANTE

A dimensão espacial e a noção de territorialidade (situar-se em um território) são componentes indissociáveis da condição humana. Constata-se que os imigrantes, mais do que nenhum outro grupo humano, vivenciam inúmeros territórios dentro de si, pois sofrem ações de desterritorialização.

Saber que todos [nós] temos esses múltiplos territórios dentro de nós, e que podemos ainda vivenciar muitos outros, de gaúchos na Bahia, de chineses na Califórnia, de bengalis em Londres [...]. O privilégio da multiterritorialidade que é acessível a poucos. Cidadãos do mundo que deveríamos ser todos. Para recriar o futuro, com os alicerces de um passado que não se esvai, mas que é constantemente recriado, com nossa aldeia na memória – e no respeito por aqueles que preferiram (e tiveram a opção) de permanecer nas suas pequenas-grandes aldeias-territórios da sobrevivência e do aconchego cotidianos.<sup>47</sup>

Para Costa<sup>48</sup>, em *O mito da desterritorialização*, o sujeito está permanentemente “regionalizando o mundo através de suas ações”, no sentido em que o indivíduo que age é que deve estar no centro da visão geográfica de um mundo globalizado, e não mais a espacialidade ou as regiões. Esse desencaixe está associado à desterritorialização.

A teoria de que trata o autor, a respeito da “desterritorialização”, versa sobre o mito de que o homem pode viver sem território, que a sociedade pode existir sem territorialidade, como se o movimento de destruição de territórios não fosse sempre e dialeticamente, de alguma forma, a reconstrução territorial em outras bases. A noção de território é enfocada numa perspectiva geográfica e integradora pelo autor, que vê a territorialização como o processo de domínio (político-econômico) e/ou de apropriação (simbólico-cultural) do espaço pelos grupos humanos.

As relações capitalistas, segundo Costa<sup>49</sup>, ocasionaram à humanidade uma busca veemente por um território da sobrevivência cotidiana, contudo, por não favorecer a partilha de múltiplos territórios, certos grupos minoritários foram levados à exclusão aviltante ou às inclusões extremamente precárias.

---

<sup>47</sup> COSTA, 2011, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 38.

Assim, desterritorialização, representada como a fragilização das divisões territoriais, está caracterizada como uma das características centrais do capitalismo, e, mais ainda, da própria modernidade.

Costa<sup>50</sup> analisa as diferentes concepções de território ao longo da tradição do pensamento geográfico e sociológico (e mesmo etológico) e que servem de cenário para o debate sobre a desterritorialização:

A concepção teoricamente mais elaborada sobre desterritorialização vem da Filosofia, como um dos conceitos centrais do pós-estruturalismo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (Cap. 3). Trata-se de um debate que se tornou assim uma das marcas da chamada pós-modernidade, onde se confunde com as novas experiências de espaço-tempo – a “compressão” ou o “desencaixe” espaço-tempo e as novas geometrias de poder aí envolvidas (Cap. 4). Tal como a própria noção de território, os discursos de sua ideologia.

A desterritorialização é, pois, uma palavra inventada por Deleuze-Guattari para identificar um processo “com pretensão nova” de entrada e saída do território”.<sup>51</sup> Os principais teóricos europeus pós-estruturalistas do deslocamento [*displacement*] assim definidos por Costa<sup>52</sup>, apresentam a noção de que não há território sem um vetor de saída, e não há saída do território (desterritorialização) sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte. Dessa forma, para se compreender as práticas humanas, é fundamental pensar a territorialização e a desterritorialização como processos concomitantes.

Para Deleuze e Guattari (2002), o território, antes de ser funcional, “possessivo”, é “um resultado da arte”, expressivo, dotado de qualidades de expressão. Esta expressividade estaria presente nos próprios animais, representada, por exemplo, na marca ou “pôster” de uma cor (no caso de alguns peixes) ou de um canto (no caso de alguns pássaros). “Arte bruta”, para os autores, seria esta constituição ou liberação de matérias expressivas, o que faria com que a arte não fosse “um privilégio dos seres humanos”.<sup>53</sup>

A desterritorialização é proposta como um processo permanente de “tornar-se” (dever) e desfazer-se; é uma ação de desordem, de fragmentação, pois “não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem que ocorra ao mesmo tempo um esforço para se reterritorializar em outra parte. E toda a fragmentação decorrente da ação

<sup>50</sup> COSTA, 2011, p. 31.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 38.

desterritorializante ocorre no sentido de buscar novos saberes, menos instituídos, adotando uma percepção diferenciada, que está pronta para descobrir novas ideias, além das previstas.

A noção de *território* aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia, ou seja, pode se referir tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. Nesse sentido, o território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar um conjunto constituído pelos comportamentos e investimentos nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos e cognitivos.

Pela lógica do pensamento deleuze-guattariano, o espaço é algo sempre em processo, uma “espacialização” (*spacing*), um permanente tornar-se ou *devenir*. A noção de conceito é algo fugidio, literalmente rizomático e múltiplo, sempre referindo-se a outros conceitos:

O conceito é contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. [...] O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual se encarna. [...] Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço e o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como acontecimentos [...].<sup>54</sup>

Em *Escritura e diferença*, de Jacques Derrida<sup>55</sup>, há também a noção de esvaziamento, de desconstrução, dos “silêncios subentendidos” como desmontagem e deslocamento do significado das palavras, em que “a letra é separação e limite no qual o sentido se liberta de ser aprisionado na solidão aforística”, pois

o *outro* colabora originariamente no sentido. Há um *lapsus* essencial entre as significações, que não é a simples e positiva impostura de uma palavra, nem mesmo a memória noturna de toda a linguagem. Pretender reduzi-lo pela narrativa, pelo discurso filosófico, pela ordem das razões ou pela dedução, é desconhecer a linguagem, e que ela é a *própria* ruptura da totalidade. O fragmento não é um estilo ou um fracasso determinados, é a forma do escrito. [grifo nosso].

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, 1992, p. 46.

<sup>55</sup> DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros; Produção: Ricardo W. Neves e Adriana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 62. Série Debates.

Derrida<sup>56</sup> exemplifica essa “desmontagem” de significados, pois, para o filósofo francês, as palavras não conseguem expressar tudo o que o sujeito quer exprimir. Dessa forma, é possível estabelecer uma comparação entre as ações de “desterritorialização” e de escritura:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo.

As doutrinas analisadas através do desvendamento da concepção de desterritorialização ligada às migrações do mundo, contribuem não só aos estudos da geografia ou da filosofia como para o da literatura, uma vez que as teorias dos três filósofos franceses possuem o mesmo potencial de construir um projeto político multicultural e um espaço efetivamente criativo e transformador.

É possível questionar os discursos recorrentes de uma desterritorialização definitiva do espaço, pois, o *ponto-de-fuga*, a desterritorialização, é intrínseco ao conceito de território e concomitante ao processo de territorialização. Construir e destruir territórios de forma cíclica é uma atividade naturalmente humana e daqui se pode atribuir uma primeira característica ao território definido como *rizomático*: a de que ele é movimento.

É nessa matriz do pós-estruturalismo que os filósofos franceses vão afirmar que o território existe enquanto processo permanente de *se tornar (devenir)*. Ele não se fixa e não se estratifica, mas é fluido e se interrompe quando da coagulação deste fluxo.

O *devenir* deleuzeano, apesar de necessitar da história (dos estados de coisas) para não parecer indeterminado, nunca coincide nem se reduz ao que é empiricamente constatável, observável numa sucessão histórica centrada nos momentos de passado, presente e futuro. Ele escapa da história: “o *devenir* irrompe no tempo, mas não provém dele, não se reduz a ele”.<sup>57</sup>

Coerentes com seu *modelo rizomático*, (rizoma: tecido flexível – leva à noção da interpretação *rizomática* da realidade), em cuja realidade inexistem hierarquizações ou pontos de referência entre conceitos.

---

<sup>56</sup> DERRIDA, 1995, p. 60.

<sup>57</sup> COSTA, 2011, p. 111.

O rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria ( $n+1$ ). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções moveidças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a  $n$  dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído ( $n-1$ ).<sup>58</sup>

O rizoma, devido a sua constituição múltipla e linear, procede por variação, expansão, conquista. Refere-se a um mapa que deve ser produzido, sempre desmontável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.

Contra os sistemas centrados de hierarquia e ligações preestabelecidas, o rizoma conecta-se ao mundo através de devires, e é feito de platôs - uma região contínua de intensidades. Na concepção filosófica deleuze-guattariana, “platô”, vocábulo emprestado dos estudos geográficos, é entendido como “multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma”.<sup>59</sup>

A interpretação rizomática da realidade pode ser entendida no plano literário, no sentido em que a literatura não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. O texto literário faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do texto e do mundo, ou seja, a literatura assegura a desterritorialização do mundo. Circularmente, o mundo opera uma reterritorialização do texto literário, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo – se ele for capaz disto e se ele puder.

O território do homem, ao não se constituir em um mundo biológico, não pode ser espacialmente localizado e delimitado: só pode ser estabelecido e localizado nos padrões de interação internos ao grupo e entre os grupos em si.

Esse postulado pode ser definido como uma mudança *escalar* do conceito de território, uma vez que passa a relacionar o território geográfico que, como já exposto, é uma interação entre a sociedade e o espaço, não mais com o território etológico isolado, mas com o *território subjetivo* daqueles que constroem as teias, redes e sistemas sociais.

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mill platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995, p. 32.

<sup>59</sup> *Ibid.*

E nessa teia, há uma rede de significações, nas quais estão envolvidas as noções de tempo e do espaço, como afirma Ianni<sup>60</sup>, pois, tempo e espaço estão situados no centro da problemática da modernidade, uma vez que se referem a um “conjunto de experiências vitais para homens e mulheres de todo o mundo”.

Marshall Berman<sup>61</sup>, em *Tudo que É Sólido Desmancha no Ar*, denominou “modernidade” a esse conjunto de experiências. Assim, a “experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana”. O teórico mostra a outra face dessa conjuntura: essa modernidade que une, paradoxalmente, também desintegra. Ela “despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”, ou seja, “ser moderno é fazer parte de uma aldeia global na qual, como disse Karl Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.

Desde que se acelerou o processo de globalização no mundo, modificaram-se as noções de espaço e tempo, pois as fronteiras parecem dissolver-se e as nações estão em processo de integração e desintegração constantes. Algumas transformações da sociedade como refere Ianni<sup>62</sup>, “em escala nacional e mundial, fazem ressurgir fatos que pareciam esquecidos, anacrônicos” e, ao mesmo tempo, revelam-se realidades inovadoras e outros horizontes são descortinados.

O espaço mundial transforma-se em território que pertence a todos e ao mundo inteiro, pois tudo se desterritorializa e se reterritorializa, na mesma concepção de território definido como um espaço geográfico que se extrapola radicalmente.

A construção do território para Deleuze e Guattari é uma *produção do desejo*, se território individual, e do *agenciamento coletivo* em um sistema, se território social, e é isto que dá a ele a natureza de poder se abrir e criar *linhas de fuga*, vetores para a sua desconstrução. O ato de criar territórios, de abandoná-los e de recriá-los é, o movimento no qual está mergulhada a história humana, a qual cria um sistema dual e horizontal, portanto de complementariedade e não de hierarquização, onde a desterritorialização guarda a possibilidade de ser reterritorializada por um movimento iniciado em uma desterritorialização anterior.

---

<sup>60</sup> IANNI, 1997, p. 167.

<sup>61</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Schwarcz, 1986, p. 15.

<sup>62</sup> IANNI, *op. cit.*, p. 167.

Para Derrida<sup>63</sup>, em sua doutrina da “desconstrução”, “a escritura é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste-mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo”, ou seja, o ser deve ocultar-se se quisermos que o outro sentido apareça.

Há muitas pontes a serem construídas sob a inspiração da desterritorialização deleuze-guattariana, incluindo, sem dúvida, à luz da geograficidade dos eventos, a possibilidade de reconstruí-la, recriá-la e reconduzi-la por outros caminhos.

Através das teorias do desvendamento da desterritorialização, é possível visualizar o potencial implícito para a construção de um projeto político de um espaço efetivamente criativo-transformador, expresso através dos personagens e das tramas do texto literário.

Ser político, como diz Resende<sup>64</sup>, é “ser capaz de agir como membro da *pólis*” e é neste princípio de intervenção que aparecem as inúmeras possibilidades de se tratar da perda de territórios sociais de minorias excluídas da sociedade e da sua provável reconstrução, na literatura e fora dela.

## 2.2 O TEMPO, A HISTÓRIA E A MEMÓRIA NA NARRATIVA LITERÁRIA

O desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter temporal da experiência humana. Aquilo que de humano se passa no tempo é que o se registra.

Paul Ricoeur<sup>65</sup> analisa, em *Tempo e Narrativa* as “aporias” (igualdade de contradições) existentes na obra de Santo Agostinho, a saber, a medida do tempo e, também, a aporia do *ser* e do *não-ser* do tempo:

Conhecemos de cor o grito de Agostinho no limiar de sua meditação: “O que é afinal o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais” (14,17). Assim o paradoxo antológico opõe não somente a linguagem a si mesma: como conciliar a positividade dos verbos “ter passado”, “advir”, “ser” e a negatividade dos advérbios “não [...] mais”, “ainda não [...]”, “nem sempre”? A questão é pois circunscrita: *como* o tempo pode ser, se o passado não é mais, se o futuro não é ainda e se o presente nem sempre é?

<sup>63</sup> DERRIDA, 1995, p. 52.

<sup>64</sup> RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008, p. 34.

<sup>65</sup> RICOEUR, Paul. (1913). **Tempo e narrativa**, (tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 23.



Para esclarecer esse paradoxo sobre o tempo, é necessário ter em mente que só conseguimos medir o tempo quando as coisas passam, pois é aí que as medimos. “Onde estejam, quaisquer que sejam, [as coisas futuras ou passadas] só estão aí como presentes”. Se a “narração implica memória e previsão implica espera”, então, “recordar é ter uma imagem do passado”. E só é possível recordar porque essa imagem do passado é uma “impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito”.<sup>66</sup>

E a compreensão do passado aumenta na mesma medida em que se determina até que ponto esse passado se adapta às estratégias de “dotação de sentido” que estão contidas na arte literária, em suas formas mais puras.<sup>67</sup>

Uma narrativa que resgata épocas históricas não é só uma mera reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um “*complexo de símbolos* que nos fornece direções para encontrar um *ícone* da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária”.<sup>68</sup> [grifo do autor].

A narrativa em si não é o ícone; o que ela faz é *descrever* os acontecimentos contidos no registro histórico de modo a informar o leitor o que deve ser tomado como *ícone* dos acontecimentos a fim de torná-los “familiares” a ele. Assim, a narrativa histórica serve de mediadora entre, de um lado, os acontecimentos nela relatados e, de outro, a estrutura de enredo pré-genérica, convencionalmente usada em nossa cultura para dotar de sentido os acontecimentos e situações não-familiares.<sup>69</sup>

Em relação ao tempo dos acontecimentos narrados, os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a história incontestável.

Há uma verdade histórica que surge através da polifonia (vozes das personagens) e pelos diálogos que as personagens travam. Para Hayden White<sup>70</sup>, os historiadores procuram “nos refamiliarizar com acontecimentos que foram traumáticos na história de uma cultura ou foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque”.

O discurso da história atesta o da ficção, sendo aquele também uma voz que ecoa por entre as linhas da narrativa, decifrando uma característica constante do

<sup>66</sup> ICOEUR, 1994, p. 27.

<sup>67</sup> WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura/Hayden White. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. (Ensaio de Cultura; v. 6). São Paulo: Editora da USP, 1994, p. 105.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 104.

romance, no momento de sua publicação: o relacionamento entre a literatura e a história.

Ora projetada em personagens fictícios, ora mesclada em crônicas e/ou romances; seja para registrar o passado desejado, selecionando fragmentos de vida que se quer lembrar, seja para resgatar passagens traumáticas na forma de autoanálise textual, comprova-se que a autoficção é reflexo das múltiplas influências da mobilidade da vida contemporânea.

A ficção comprova, muitas vezes, o reflexo das múltiplas influências da identidade que se movimenta constantemente na vida contemporânea. O sujeito que se escreve e se inscreve na literatura acaba por apropriar-se de espaços variados para expor sua vida e narrá-la de forma explícita ou camuflada, respeitando a verdade dos fatos ou alimentando-se do ficcional. O escritor que pratica a autoficção pode encontrar em seu texto o espaço para revisitar sua vida em retrospectiva. Ele ainda pode recuperar apenas fragmentos de um passado que precisa ser registrado para não ser esquecido ou ainda, para ser curado; superado no espaço do texto-divã.

Muitas vezes esse passado fragmentado está enraizado às memórias culturais da infância, vivenciadas no convívio com a família. Para Nancy Huston<sup>71</sup>, a noção de cultura e de grupo está em “nossas entranhas”, desde os primeiros anos de vida da espécie humana: é o conjunto das “primeiras marcas” que moldam as regiões do cérebro com todas as impressões gravadas no seio da família.

À semelhança de um disco de cera, o “espírito humano” grava “sulcos mais ou menos profundos”, registrando – no tempo – “as primeiras marcas – língua materna, histórias, canções, impressões gustativas, olfativas, visuais – serão as mais profundas”, conforme Huston<sup>72</sup>.

E o conjunto dessas “marcas” forma a *cultura* de um povo ou grupo, pois, a acolhida da criança ocorre através de histórias que lhe serão contadas, no interior de vários círculos concêntricos, relativos à família, etnia, religião, clã, comunidade, tribo ou país.

Para que o *eu* possa surgir, é preciso fazê-lo existir em meio a vários *nós*. Como sempre, com os mais ou menos próximos ou ameaçadores *eles*. *Você é dos nossos. Os outros são os inimigos*. Esse é o Arque-texto da espécie humana, arcaico e arquipoderoso. Estrutura de base de todas as narrativas primitivas, desde *A guerra do fogo* até *A guerra nas estrelas*.<sup>73</sup>

<sup>71</sup> HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L &PM, 2010, p. 64-5.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

Por mais que se pense no *outro*, “um grupo é um grupo”. E, para a sua coesão e sobrevivência, cada grupo vai insistir de forma espontânea em se enxergar como o grupo, ou seja, o melhor entre os outros. Além disso, cada integrante desse grupo vai valorizar *a sua cultura* de forma privilegiada, como sendo a cultura. Mais tarde, quando novos elementos, oriundos de outras culturas surgirem, serão relacionados à cultura que os assimilou, automaticamente. Para Huston<sup>74</sup>, o ser humano copia, nesse sentido, o modelo primata: na sobrevivência, se liga fortemente ao *nós* (o mesmo), e considera como inimigos em potencial todos os *eles* (o outro).

De acordo com essas teorias, a dúvida que sempre assolou os grupos humanos é o “como sobreviver?”, ao passo que a resposta imediata é “ligando-se, coligando-se”, decorrendo, daí os movimentos de “inclusão” e de “exclusão”, portanto, como funções primordiais das histórias humanas.

Essa consciência histórica do *nós*, gravada em sulcos, como diz Huston, instaura e se reforça através das narrativas do passado coletivo – o que ficou dele de significativo para a sobrevivência do grupo -, através da memória, traduzido em ficções.

Sabe-se, por exemplo, que a memória do passado foi sempre um componente central da experiência judaica, e a referência à memória coletiva não é uma metáfora, mas uma realidade social transmitida e sustentada através de esforços conscientes e de instituições responsáveis pela organização do grupo.

Em muitas narrativas de pós-imigração, essa coligação entre o passado coletivo e o que ficou de significativo para a memória vai existir entre múltiplas culturas, de tal forma que a narrativa ficcional vai focalizar sobremaneira essa visão antiestereotipada do sujeito no mundo contemporâneo. E vai resgatar não um tempo que passou, mas um tempo que se faz sempre presente.

### 2.3 A BUSCA IDENTITÁRIA NA LITERATURA DO BRASIL: INTERSECÇÃO DE IDENTIDADES E CULTURAS

O percurso da literatura brasileira em busca de uma identidade caracterizou-se por uma espécie de jogo alternado de “errância”, termo definido por Zilá Bernd<sup>75</sup>, em *Literatura e identidade nacional*, no qual ora imperavam “forças sacralizantes”,

---

<sup>74</sup> HUSTON, 2010, p. 65.

<sup>75</sup> BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992, p. 18.

ora “dessacralizantes”. As forças dessacralizantes favorecem a “relação de identidade concebida sem a exclusão do outro”.

Por sacralizante e unificadora, entende-se aquela literatura que está empenhada em fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade, recuperando sua memória coletiva. Está centrada em si mesma, construindo uma identidade etnocêntrica. Circunscreve, assim, a realidade a um único quadro de referência, tencionando articular o projeto nacional.

A força sacralizante acabou ocorrendo como conseqüência de uma consciência ingênua, a qual se evidenciou no período do Romantismo brasileiro, em que se empreendeu uma revolução estética nacional, incorporando uma imagem inventada do índio, que lhe excluía a voz.

Há a função de *dessacralização*, função de desmontagem das engrenagens de um sistema dado, de pôr a nu os mecanismos escondidos, de desmistificar. Há, também, uma função de *sacralização*, de união da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia.<sup>76</sup>

Os dispositivos repressivos criados pelo Estado para obstruir a circulação de idéias alienígenas, marcas de línguas estrangeiras, publicações de periódicos de comunidades estrangeiras tinham a intenção de podar o lastro de fora que deveria ser apagado, ou seja, a memória imigrante deveria ser extinta. Para Waldman<sup>77</sup>, nessa atitude estava implícita a intenção de “erigir-se a identificação do estrangeiro com o mesmo, quebrando-se à força, qualquer jogo de alteridade”.

De outra forma, a literatura modernista brasileira procura construir a identidade nacional no sentido de sua dessacralização, caracterizando-se por um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o diverso, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com outras.

Os escritores não têm apenas um pertencimento; pertencem às diversas identidades que eles possuem. O autor contemporâneo traduz essas identidades. A literatura garante um espaço de diferentes vozes ao escritor contemporâneo, pois, na medida em que concebe o Outro, transcende a simples expressão pessoal.

A literatura brasileira atual consegue operar a síntese – ainda inacabada – deste jogo dialético, como designou Bernd<sup>78</sup>, tentando associar o resgate dos mitos

<sup>76</sup> BERND, 1992, p. 18.

<sup>77</sup> WALDMAN, 2003, p. XIX.

<sup>78</sup> BERND, *op. cit.*, p. 19.

com a sua desmitificação constante e, também, o redescobrimto da memória coletiva a um movimentar contínuo dos textos, o que equivale a um constante questionamento de si mesma (metaficção), como podemos constatar em narrativas da modernidade brasileira.

A imigração exhibe tantas faces – socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais – que a transformam em uma realidade somente apreensível na sua “movência” – conforme termo empregado por Cury<sup>79</sup>. O movimento migratório gira no sentido de uma constante reconfiguração, ou seja, em uma constante mobilidade, e a literatura é um espaço de arte que representa essa força de movimento contemporâneo:

Espaço da movência, da ficcionalização identitária e das mobilidades de sentidos, a literatura privilegiadamente, apresenta-se como expressão do imaginário cultural da contemporaneidade. Migrações e deslocamentos marcam linhas de força da ficção brasileira contemporânea em romances e livros de contos. Como outras manifestações artísticas, também a literatura deixa-se atravessar pela intensificação dos atuais processos de globalização, tematizando os deslocamentos, o mundo do trabalho, a mudança de feição de nossos espaços urbanos e tantas outras realidades, assumidas em dicções e processos enunciativos também eles em trânsito, elegendo a mobilidade e a pluralidade vertiginosa de vozes como marcas textuais.<sup>80</sup>

Conforme dados que Waldman<sup>81</sup> apresenta, a vinda de estrangeiros para o Brasil configurou “um padrão de referência, dada a superioridade de formação que os distingue”, e dessa forma, eles receberam um tratamento literário distinto daquele que receberia o imigrante.

Cita-se, como exemplo, o romance *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, em que um naturalista alemão bem equipado, Meyer, disputa o amor de Inocência, enquanto que os imigrantes serão apresentados sempre como instrumentos de força de trabalho e desumanizados, ao mesmo tempo em que serão “semeadores do embranquecimento da população brasileira”,<sup>82</sup> ou seja, havia uma tentativa de

<sup>79</sup> CURY, Maria Zilda Ferreira; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; VAZ, Artur Emilio Alarcon (Orgs.). **Literatura e imigrantes: sonhos em movimento**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Pós-Lit.; Rio Grande: Fundação Universidade Federal de Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006, p. 10.

<sup>80</sup> *Id.* Mobilidades literárias: migração e trabalho. In: **Revista ou periódico**: Ipotesi, Juiz De Fora, v.16, n.1, p. 11-20, jan./jun. 2012, p. 14. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/02-Mobilidades-literarias-Ipotesi\\_16.1.pdf](http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/02-Mobilidades-literarias-Ipotesi_16.1.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2013.

<sup>81</sup> WALDMAN, 2003, p. XIX.

<sup>82</sup> *Ibid.*

homogeneização da identidade nacional, a fim de apagar as marcas da cultura de origem. BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992, p. 18.

O projeto de nação homogênea é uma ilusão e, como se sabe, não se sustenta, porque, segundo Waldman<sup>83</sup>, essa visão

esconde um corpo fragmentado, em que uns têm mais direitos que outros, e grupos étnicos continuam à margem sem se integrarem (é o caso dos índios, por exemplo), maquiando as desigualdades e a reprodução de posições culturais desiguais e que resultaram de um regime de dominação entre diferentes grupos.

Pondo em pauta de reavaliação o conceito de nação homogênea com base na mestiçagem formada pela herança ibérica, africana e indígena, a incorporação dos imigrantes ao território brasileiro mexeu com a composição geral do país.

É uma ilusão essa identidade, como afirma Waldman<sup>84</sup>, pois esconde uma fragmentação, na qual uns grupos étnicos serão levados à margem, isolados. A homogeneidade étnica não deixa de ser uma tentativa para mascarar as desigualdades e a reprodução de posições culturais desiguais, resultante da dominação entre grupos.

Então, como analisar as vozes que emanam de lugares culturais no mínimo duplos? As pesquisas sobre o caráter multiétnico do Brasil ocorreram graças aos estudos da Antropologia - ciência que desenvolveu a noção de etnicidade -, e, também, aos estudos étnicos alcançados particularmente nos Estados Unidos. Assim, para Waldman<sup>85</sup>:

À medida que o conceito de raça foi perdendo credibilidade, o de etnia vem sendo aplicado aos estudos literários e culturais, sempre com a perspectiva de que o espaço multiétnico põe em contato diálogos antagônicos (dialogia) e sujeitos cindidos, numa sociedade em constante mutação, cujas fronteiras culturais se transformam permanentemente.

À literatura interessa a escrita decorrente desse processo de assimilação multiétnica. Seria lógico pensar que a cena violenta da emigração seria transplantada também para a escrita literária, tornando impossível ao escritor deslocado – ou descendente de imigrantes – sentir-se “em casa”, uma vez lançado ao espaço de alterações itinerantes. Nem sempre isso ocorre, ou seja, essa linguagem que vai

---

<sup>83</sup> WALDMAN, 2003, p. XVIII.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.* p. XIX.

retratar os deslocamentos, a diáspora, principalmente a que ocorreu com o povo de origem judaica, nem sempre vai se expressar só pela palavra ferida.

No processo de estereotipia, pode ocorrer a *subjetividade extra-histórica*, denominada por Waldmann<sup>86</sup>, ou seja, uma subjetividade abstrata. Esse processo ocorre quando a imagem do *outro* se constrói apenas de elementos apriorísticos, os quais prejudicam a nitidez do reflexo, criando-se, então, uma “subjetividade sem lugar, sem nome, sem função”.

Em Waldman<sup>87</sup>, encontra-se um foco analítico de alguns textos contemporâneos representativos da literatura brasileira em que há um viés judaico. O objetivo da autora é observar a “voz dissonante” que essas obras adicionam ao módulo nacional da literatura brasileira.

E, qual é o compromisso da literatura nesse momento em que as políticas estão sendo desenvolvidas para defender e preservar os direitos humanos dos imigrantes no mundo? Sendo a literatura uma ficção, não deixa de ser um tipo de verdade, a qual não é a única, mas apresenta a visão interdisciplinar, não baseada em dualismo, pois os seres humanos não podem ser definidos por um código, por uma identidade.

A convivência com a alteridade pode levar ao caminho da exclusão, contudo permite a expressão de várias vozes e de acordos contínuos. A literatura oferece um espaço potencial para que todas essas diversidades se revelem, sem excluí-las.

O texto literário alinha-se, dessa forma, aos estudos do multiculturalismo, por proporcionar a reunião de culturas que parecem tão diferentes, escavando os entrelugares, o *ponto de intersecção de identidades*, línguas, culturas, tradições. Evitando a polaridade de binários, a literatura forja uma terceira posição que reconhece as duas outras, mas flui em trilho próprio.

O espaço multiétnico, oportunizado nas narrativas ligadas às migrações, põe em contato diálogos antagônicos (dialogia) e sujeitos cindidos, numa sociedade em constante mutação, cujas fronteiras culturais se desterritorializam e reterritorializam permanentemente.

---

<sup>86</sup> WALDMANN, 2003, p. 125.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. XVI.

### 3 A FICÇÃO TRANSCULTURAL DE MOACYR SCLiar

Moacyr Scliar destacou-se no contexto da literatura brasileira essencialmente por ter sido ele um dos raros escritores a tematizar o fenômeno da imigração judaica no Brasil, particularmente no Rio Grande do Sul. Por ser gaúcho, judeu e criado no bairro judaico de Porto Alegre, o Bom Fim, o escritor trouxe para a sua literatura as marcas dessa dupla identidade. Além de ser filho de imigrantes, morava numa comunidade na qual se comentavam as experiências vividas pelo fenômeno imigratório. Nesse sentido, o escritor Assis Brasil<sup>88</sup>, em *O Viajante Transcultural*, ao relatar as influências da vida literária de Scliar, atesta que:

No Bom Fim o menino Moacyr gastava as solas de seus sapatos, indo à escola, maravilhando-se com as fachadas em que brilhavam os anúncios luminosos. [...] E o que Moacyr escutava? Tentemos imaginá-lo num entardecer de verão porto-alegrense, quando o calor amainava sua tirania de fogo e as pessoas disputavam cadeiras porta afora, à busca de uma brisa que, em geral, não vinha. Ali conversavam sobre suas experiências da travessia do Atlântico, as durezas do trabalho, o acolhimento da nova pátria. Recuperavam, também, as histórias de suas terras onde caía a neve e que ainda eram vivas nas paisagens da memória. [...] Eram fragmentos de histórias, algumas mais complexas, outras mais simples, mas sempre derivadas da lembrança. E a lembrança é sempre a lembrança de uma história.

A ficção de Moacyr Scliar caracteriza-se por ser uma ficção urbana, a qual congrega em si a representação de um universo ficcional transcultural, caracterizado pelo entrecruzamento de múltiplas identidades, espaços, territórios e culturas. Um uma vez que Scliar era filho de imigrantes, de certa forma, ele vivenciou a migração no mundo e a mobilidade entre as fronteiras, acentuando a fluidez das trocas entre comunidades nacionais e a plasticidade das pertencas em sujeitos que vivem no cruzamento de várias culturas. O autor, devido a sua experiência multicultural, desenvolveu a capacidade de refletir e representar na sua ficção múltiplas identidades.

As migrações no mundo e a mobilidade entre as fronteiras, para Bernd<sup>89</sup>, os “agentes culturais” – escritores e artistas desenvolvem na atualidade estratégias que “deslocam a arbitrariedade da norma”, quebram paradigmas aproximando culturas através de “jogos transculturais, cujo eixo é o movimento”. Na novela de Scliar, o

<sup>88</sup> ASSIS BRASIL, 2004, p. 15.

<sup>89</sup> BERND, Zilá. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 8.



“diamante” vai atravessar fronteiras entre a Rússia e o Brasil, deslocando e convergindo etnias.

O prefixo “trans” está associado à ultrapassagem, sugerindo a ideia de “ir além” na travessia de territórios outrora interditos. Também focaliza saberes em movimento e o sentido contemporâneo de mobilidade.

A noção de transcultura pode ser esse momento de passagem quando a escolha que impõe a realidade não é mais vivida como perda, mas como plenitude, tornando possível assim uma maneira inédita de pensar a americanidade. Essa americanidade seria ao mesmo tempo tomada como ruptura e continuidade da Europa, conjugando sua dupla identidade.<sup>90</sup>

Foi preponderante nas narrativas de Scliar que tratam sobre a imigração judaica o fato de pertencer à geração dos filhos dos primeiros imigrantes. É visível que o autor ora resgata a memória da infância de origem translata nesse espaço singular, ora fixa os tipos, usos e costumes, fazendo dialogar seus estranhamentos identitários através dos textos ficcionais. Ao escrever seus textos, Scliar percebeu com notável intuição um acervo lendário praticamente inesgotável que ele não hesitou em aproveitar no seu mundo fictício.

Outro aspecto importante que se pode salientar na obra de Moacyr Scliar é a influência de Franz Kafka na sua formação de leitor, a revelar-lhe a possibilidade do fantástico e a certeza de que o real pode ser transformado pelo pensamento, possibilitando, assim, infinitas maneiras de repensar a sociedade através do texto literário. Fruto dessas leituras, Scliar também assimilou que a deformação do real transforma-se em um poderoso instrumento para repensar a específica condição judaica da qual se sentia integrante.

Percebe-se que os personagens de Scliar constroem nas narrativas um espaço de multiculturas, muito proveniente das inquietações do autor, ligadas à questão de sua ascendência judaica. Em *Tributo a Moacyr Scliar* (2012), o irmão do autor, Wremyr Scliar, transcreve as palavras que Moacyr publicara em um ensaio versando sobre a questão imigrante e a nacionalidade. Nesse ensaio, Moacyr Scliar<sup>91</sup> analisa o artigo 15, “Direito à nacionalidade” da Carta da ONU:

<sup>90</sup> CACCIA (1997 citado por HANCIAU, Nubia. Transculturalidade: transmigrações e transmutações *Interfaces Brasil/Canadá e Vice Versa*. In: BERND, Zilá. (Org.). **Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 88).

<sup>91</sup> SCLIAR, Moacyr. *Cidadania. Direitos humanos no cotidiano*. Brasília: UNESCO; USP; Governo Federal, 2000. Moacyr Scliar, em um curto ensaio, analisa o artigo 15 da Carta da ONU que versa sobre direito à nacionalidade. Brasília, 2000.

Descendo de um grupo humano que durante séculos vagou de uma região para outra, de um país para outro, de um grupo humano que sofreu na carne o opróbrio de ser privado de uma nacionalidade; não é sem emoção que abordo esse tema [...].<sup>92</sup>

Dessa forma, o escritor inaugura um novo território na literatura brasileira: nem Porto Alegre fora desenhada sob esse ângulo, nem o judeu fora inserido como protagonista no mosaico brasileiro que a narrativa veio compondo de Alencar em diante. No Bom Fim de Moacyr Scliar, o imigrante judeu e sua descendência ganharam a cidadania literária.

A literatura de Scliar sobre a imigração é um pouco a contrapartida da literatura dos viajantes, contudo, observa-se que houve mudança no olhar, no ponto de vista, na época e na intenção de quem escreve. Além disso, o estrangeiro em geral, não parte, ele permanece no país, constrangido a amalgamar à sua tradição os padrões da nação que o acolhe.

Dessa forma, os personagens de Scliar, na novela em estudo, contribuem para a criação de territórios imaginários com os quais a literatura brasileira vem oferecendo à cultura do Ocidente. Nas suas narrativas prevalece mais do que a mera topografia, uma expressão simbólica do espaço degradado. No pórtico de sua obra, Scliar ofereceu um novo território até então inominado no imaginário coletivo, ou seja, a tradição muda com toda nova obra importante e, assim, instaura-se uma nova ordem na série das obras já existentes.

### 3.1 O DIAMANTE TRANSCULTURAL E O EXÍLIO DE SI

A narrativa *Na noite do ventre, o diamante*, completa a coleção “Cinco dedos de prosa”, elaborada pela Editora Objetiva, em cujos volumes temáticos instauram-se histórias motivadas por um dos dedos da mão, compostas por escritores diversos. Coube a Moacyr Scliar o anular, o dedo da aliança, e o escritor tomou o mote para urdir toda uma fantasia centrada num anel, ou melhor, no diamante que sai de uma mina no Brasil, no século XVII, e vai brilhar num anel europeu durante séculos.

<sup>92</sup> SCLiar (2000 citado por SCLiar, Wremyr. Moacyr Scliar, literatura e humanismo. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (Orgs.). **Tributo a Moacyr Scliar**. (Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural). (Série Memória das Letras; 24). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 45.

Moacyr Scliar revelou aos editores, na ocasião em que fora convidado a compor o quinto volume da série “Cinco dedos de prosa”, que há muitos anos tinha em mente escrever uma história sobre um diamante que viajasse no tempo e no mundo.

Na novela *Na noite do ventre, o diamante*, percebe-se uma saga um tanto perversa, que trata de um migrante judeu que chega ao Brasil nos últimos anos da década de 1910, após ter sido obrigado a engolir, literalmente, um diamante, pedra preciosa que por um acaso anatômico se recusa a sair do corpo do pobre sujeito.

A narrativa de Scliar, antes de focalizar o imigrante que engole a pedra, traz à cena o percurso do “diamante” e dos personagens que têm alguma ligação com a pedra. Assim, a história vai percorrer a rota da pedra, atravessando fronteiras. São inúmeras rotas desencadeadas por personagens diferentes, porém, todos têm em comum a relação com a pedra diamantina.

Exilados de si mesmos, os personagens da ficção de Scliar estão sempre a caminho, ou seja, movimentam-se o tempo todo, caracterizando a migrância dos imigrantes e a estranheza de si mesmos. Nesse trânsito, há uma busca e, ao mesmo tempo, a certeza de um vazio, o que faz oscilar pendularmente os personagens, que não conseguem encontrar seu ponto de equilíbrio.

A narrativa está sempre focalizando os locais e os personagens que detêm a pedra sob seu domínio ou que dependam de seu poder material. E, como é próprio da natureza dessa ‘pedra’ (ficcionalmente) a possibilidade de movimentação, o diamante da novela *Na noite do ventre, o diamante*, só para de se deslocar ao encontrar um imigrante que não possui interesse em comercializá-lo, pois é obrigado a engoli-lo, por ordem dos pais, antes de cruzar o oceano que os trazia ao Brasil.

É essa mesma pedra, que foi extraída há muitos séculos em minas do Brasil, que vai infiltrar-se nas entranhas do imigrante judeu de forma bizarra, pois dá origem a uma espécie de ‘bolsinha’ no interior do intestino, de tal forma que aloja ali o diamante.

Ao acompanhar essa trajetória, o narrador representa identidades múltiplas, oriundas de várias etnias - o judeu, o indígena, o colonizador português. Todos estarão representados através de personagens que detêm certo domínio sobre a pedra. Esse domínio está representado na narrativa por diversos agentes – por aqueles que participam da época da exploração das jazidas minerais no Brasil, por outros que vão lapidar as pedras no exterior (Holanda) e, também, pelos envolvidos com os personagens que possuem o diamante.

Nesse trânsito do diamante, várias culturas se sobrepõem e, assim, na face transcultural da obra de Scliar percebe-se afinidade com o conceito de *transcultura* que Pierre Ouellet<sup>93</sup> apresenta:

A transcultura não vê apenas o reconhecimento dos contatos interculturais através dos quais todo sujeito se constrói, mas a própria expressão da construção identitária, que deve passar por uma essencial alteração de si para se fazer e refazer, mesmo que essa alteração não dependa de um “deslocamento” real no espaço geográfico – sendo o espaço do imaginário o único verdadeiro lugar da transmigração identitária.

É bem sabido que os processos civilizatórios implícitos nos deslocamentos e nas migrações determinam a globalização vivida hoje em suas perspectivas múltiplas, polifônicas, como estão traduzidas na novela de Scliar, através do diamante e dos personagens que transladam de um país a outro.

A trama começa em 1662, numa remota vila de Minas Gerais – Arraial da Cabra Branca, onde se extraiu o diamante. Depois, a pedra é secretamente levada para a Holanda (onde ganhará lapidação e engaste) por um cristão-novo que será perseguido pelo estranho e feroz agente do Santo Ofício.

A história de *Na noite do ventre, o diamante* inicia-se numa pequena aldeia judaica no sul da Rússia, onde, a cada sexta-feira, na festa do Shabat, uma cena se repete na casa de Itzik Nussembaum: a esposa – Esther Nussembaum – coloca no dedo anular um velho anel de família que ostenta uma belíssima pedra diamantina. Em meio ao ritual, surge uma encenação costumeira: Esther sempre mostra o anel ao marido e aos dois filhos, ressaltando:

- Mas no Shabat, queridos, este dedo se transforma. E se transforma como por milagre. É um milagre, queridos, a gente pode dizer que é um verdadeiro milagre. Um dedo que era nada passa a existir, fica lindo, e faz a mão ficar linda, e faz uma pobre mulher ficar linda [...]. Um milagre, sim. Querem ver? [...] Agora eu sou outra. Agora, sim, eu sou outra mulher. Uma mulher respeitável. Uma dama. Sou uma dama, sim. Ou vocês pensam que damas são só as mulheres dos ricos, dos nobres? Eu sou uma dama. Este diamante me transforma numa dama.<sup>94</sup>

<sup>93</sup> OUELLET (citado por citado por HANCIAU, Nubia. *Transculturalidade: transmigrações e transmutações Interfaces Brasil/Canadá e Vice Versa*. In: BERND, Zilá. (Org.). **Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades (trans) culturais**. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 91).

<sup>94</sup> SCLiar, Moacyr. **Na noite do ventre, o diamante**. Rio de Janeiro: Objectiva, 2005, p. 11.

Percebe-se, nessa passagem, um instante epifânico na identidade do personagem, desencadeado pelo fulgor da pedra diamantina e a representação simbólica de requinte que a pedra invoca.

Os rituais sempre pontuaram a trajetória de vida do povo judeu, pois cumpre “uma função psicológica importante, que é a de aliviar a ansiedade”, em conformidade com os preceitos religiosos cumpridos à risca, conforme esclarece o próprio Scliar, em *A condição judaica*:

A lei de Moisés introduziu também um dia de repouso semanal, o *Shabat*. Era uma obrigação ética: “Não trabalharás, nem tu, nem teus filhos, nem teus servos, nem teus animais, nem o estrangeiro, que esteja em tua casa”. [...] O *Shabat* inicia-se logo após o surgimento da primeira estrela, com uma bênção, à luz de velas, feita pela dona da casa. O pai também faz uma bênção e é servido o jantar. [...] Comida de pobre ou não, caracterizaram a culinária judaica, fator de coesão grupal: o judaísmo consolidou-se, em grande parte, na mesa da cozinha.<sup>95</sup>

A pedra diamantina representa para Esther, na celebração do *Shabat*, um momento mágico, quase alquímico. Ao colocar no dedo o anel de diamantes, sua mão se transfigura: abandona o aspecto envelhecido e cansado, ressurgem a mão da dama de requinte – resplandecida pelo fulgor da pedra.

A mãe judia, representada por Esther Nussembaum, altera por alguns instantes a imagem que faz de si e das outras mulheres da comunidade que, como ela, tiveram uma existência pesada, carregando na face, “precocemente envelhecida o sofrimento ancestral”. Esther configura uma geração de mulheres que sempre se sacrificaram por suas famílias, “cozinhando, limpando, lavando, cuidando das crianças”, numa rotina sem fim.<sup>96</sup>

Ao olhar para a pedra em seu anelar, Esther provoca um efeito que contraria o tempo cronológico – ou seja, a sua emoção a rejuvenesce. Parece conhecer a história daquele diamante, e imagina a origem daquela pedra pelos fatos que dela possui. É o que o narrador em terceira pessoa indica pelas pistas que fornece no texto.

Há referências marcantes de cenas e de épocas históricas na novela *Na noite do ventre, o diamante*, mas não se percebe um tempo cronológico bem demarcado na narrativa. A novela de Scliar, desse modo, reflete que “o mundo exibido em qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal”, ou seja, o tempo só se “torna tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo”. A narrativa só trará

<sup>95</sup> SCLiar, 1995, p. 11.

<sup>96</sup> SCLiar, Moacyr. **Na noite do ventre, o diamante**. Rio de Janeiro: Objectiva, 2005, p. 9.

alguma significação na medida em que delinear os “traços da experiência temporal”: “[...] um pressuposto domina todos os outros, a saber, que o desafio último, tanto da identidade estrutural da função narrativa quanto da exigência de verdade de toda obra narrativa, é o caráter da experiência temporal”.<sup>97</sup>

Para Esther, o anel de diamante evoca outra época na narrativa e provoca um deslocamento espacial. Mas ela ainda não conhece essa outra terra, da qual a pedra se originara. Como pôde, então, imaginar essa outra terra situada num espaço e tempo tão distantes de si? A história não fornece essa explicação, deixa-a em suspenso, permitindo, assim, uma reflexão sobre o enigma da “medida do tempo” nesse ponto da narrativa.

O diamante na mão dela “remete o leitor a outra época, evoca os ares de uma terra longínqua, na qual o diamante fora extraído, e que pertencia “a uma história muito antiga, que começava num lugar muito distante da Rússia, num país de lindas praias e montanhas verdejantes, um país belo, exótico, misterioso, um país do qual conheciam apenas o nome: Brasil.”<sup>98</sup>

Em instantes, parte-se, assim, de uma aldeia russa para uma aldeia no interior do Brasil: essa migração narrativa decorre no instante em que Esther parece visualizar a origem da pedra. Em busca das origens da pedra, a ação narrativa volta-se para o Brasil. Como se fosse um espetáculo teatral, o pano de fundo modifica-se, e a sequência de focalização varia conforme o objeto sobre o qual o técnico de iluminação deseja que a luz incida – isso se passa no momento em que Esther olha a pedra.

A cena narrativa desloca-se, então, geograficamente para o interior do Brasil e retrocede em séculos no tempo cronológico, em direção à época em que as jazidas minerais eram exploradas no Brasil colonial:

O ano é 1662. O lugar: o Arraial da Cabra Branca, pequena vila escondida entre as verdejantes montanhas do que depois seria Minas Gerais, e fundada quando por ali passara a expedição do bandeirante Pero Santiago, conhecido pelo apelido de Destemido. Procurava esmeraldas, o Destemido. Busca afanosa, em regiões desconhecidas e cheias de perigos: feras e índios hostis. [...] Tinham saído de São Paulo no ano anterior, estavam cansados de vagar pelo sertão agreste; muitos haviam, inclusive, desertado.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> RICOEUR, 1994, p. 15.

<sup>98</sup> SCLIAR, 2005, p. 11.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 11.

O nome atribuído à pequena aldeia – Arraial da Cabra Branca – deve-se ao fato de que um dos integrantes da bandeira, Álvaro Góis, amigo de infância do Destemido, comunica sua desistência na expedição que buscava jazidas de esmeraldas, pois ficara “encantado com a agreste beleza da região” e tomara uma decisão: ficaria morando na aldeia, com os índios. E criaria cabras, pois estava farto de andar por aquele sertão atrás de pedras que ninguém nunca vira e nem sabiam se existiam.

O cenário histórico se instala no Brasil das pedras preciosas, mas esse será apenas um entre outros deslocamentos ocasionados pela pedra diamantina, envolvendo três séculos de gerações. Assim, a história e a ficção estão lado a lado em *Na noite do ventre, o diamante*, principalmente quando se aborda a questão colonial do Brasil.

Em relação ao tempo dos acontecimentos narrados, os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que tornam incontestáveis os fatos históricos focalizados na narrativa literária de Scliar.

Há uma verdade histórica que surge através da polifonia (vozes dos personagens) e pelos diálogos travados, ratificando o que White<sup>100</sup> afirma em relação ao fato de que os historiadores procuram “nos refamiliarizar com acontecimentos que foram esquecidos por acidente, desatenção ou recalque”, ou que foram traumáticos na história de uma cultura.

O discurso da história atesta o da ficção, sendo aquele também uma voz que ecoa por entre as linhas da narrativa de *Na noite do ventre, o diamante*, decifrando uma característica constante do romance, no momento de sua publicação: o relacionamento entre a literatura e a história.

O tom sarcástico e irônico do narrador está presente em vários trechos da narrativa, a fim de compor cenas próximas do real, referentes ao quadro histórico a que pertencem os fatos apresentados, bem como para representar o comportamento e a mentalidade da época, ou seja, a maneira de pensar e de agir dos personagens em seus contextos.

Na passagem a seguir, ilustra-se com um trecho do texto essa ironia presente na novela de Scliar, através do curso do pensamento de um dos personagens da narrativa - Pedro do Carmo, o agente da Inquisição. Ele desconfia que seu pombo, o Paladino, está apresentando estranhas atitudes, e que, por isso, não é mais digno de sua

---

<sup>100</sup> WHITE, 1994, p. 104.

confiança. O curso de raciocínio do personagem, acerca do pombo, legitima-o ironicamente como um autêntico agente do Santo Ofício:

Terá o Diabo se apossado do pombo? Será o caso de praticar um urgente exorcismo? Antes que possa decidir, e movido por força incomum, demoníaca mesmo, Paladino consegue escapar. Alça voo e, ao fazê-lo, descreve três voltas sobre a cabeça de seu dono, ou ex-dono, que estremece: é uma clara alusão a Pedro, que três vezes negou Jesus.<sup>101</sup>

Percebe-se o tom irônico e sarcástico por detrás dessa falsa câmera narradora, a qual se finge passar por uma entidade ausente que apenas observa o personagem e os pensamentos obtusos dele. Em toda “representação do passado” há “implicações ideológicas especificáveis”, ou seja, há comprometimento ideológico na abordagem do passado nas narrativas ficcionais. Isso é comprovado, por exemplo, no pretense julgamento que o agente inquisidor - Pedro do Carmo - está a fazer de um simples pombo, o Paladino, procurando retratar ironicamente a mentalidade de quem vivenciava a época traumática instituída pela Inquisição na Idade Média.<sup>102</sup>

Na raiz grega de ironia – *eironeia* – que sugere dissimulação e interrogação, há “um contraste de sentidos, um questionar, ou julgar”. Há, também, como processo paródico observado na novela de Scliar, a “incorporação de um texto que lhe serve de fundo”, como, por exemplo, a alusão à célebre passagem bíblica em que o apóstolo Pedro teria negado conhecer Jesus Cristo, por temer a fúria dos soldados romanos que queriam prendê-lo.<sup>103</sup>

A função pragmática da ironia é, pois, sinalizar uma avaliação, muito frequentemente de natureza pejorativa. O seu escárnio pode, embora não necessariamente, tomar a forma de expressões laudatórias empregues para implicar um julgamento negativo; ao nível semântico, isto implica a multiplicação de elogios manifestos para esconder a censura escarnecedora latente.<sup>104</sup>

A ironia, o humor étnico ou o humor judaico (como definido pelo próprio Scliar) estão presentes, também, para aliviar a dor e o sofrimento. É o que se percebe em afirmações do próprio autor, ao analisar o teor judaico na obra de Kafka, um dos escritores que inspiraram a produção literária de Scliar:

---

<sup>101</sup> SCLiar, 2005, p. 24.

<sup>102</sup> WHITE, 1994, p. 88.

<sup>103</sup> HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p.73.

<sup>104</sup> *Ibid.*



Um segundo característico judaico da obra de Kafka é o humor. Apesar da angústia e da amargura refletidas no clima de pesadelo de sua obra, Kafka não era, segundo os que o conheceram de perto, um homem triste; Max Brod conta que, quando lia seus trabalhos aos amigos, frequentemente rompia-se em gargalhadas. Gustav Janouch transcreve em seu livro (*Conversations with Kafka*. London, André Deutsch, 1971) um diálogo muito significativo a propósito de Chesterton: “Kafka disse: ‘Ele é tão alegre, que quase crê que encontrou Deus’. ‘- Então, para você, o riso é sinal de sentimento religioso?’ ‘-Nem sempre. Mas em nosso tempo agnóstico deve-se ser alegre. É um dever. A orquestra do navio tocou até o fim no afundamento do Titanic. Desta maneira, a gente se defende do desespero’.<sup>105</sup>

O “humor judaico” é definido por Moacyr Scliar<sup>106</sup>, seguindo o pensamento do mestre Kafka, como uma “defesa contra o desespero”, identificando-o até como um humor melancólico – uma alegria desesperadora, paradoxal – como o encontrado na obra de Kafka. A ironia apresenta-se, também, segundo o próprio Scliar, como “outro característico judaico”.

A representação do humor pode ser percebida neste trecho em que se descreve outro personagem, o bandeirante Álvaro Góis que, ao ficar deslumbrado com a beleza da terra e dos nativos do Brasil, comunica sua decisão ao abismado Pero Santiago, o Destemido, expressando a mentalidade do colonizador à época do Brasil colonial:

Certo, a devoção de Álvaro por cabras era bem conhecida: ele se encarregava de cuidar dos caprinos que a expedição levava consigo. Era especialmente dedicado à Finória, uma cabra toda branca e muito esperta: daí o apelido, que o próprio Álvaro lhe dera. Volta e meia estava com a Finória no colo, acariciando-a com tal ternura que os membros da expedição chegavam a debochar: é verdade que estamos precisados de fêmea, dizia um deles rindo, mas daí a se amasiar com uma cabra vai uma distância muito longa. Outro ponderava: a verdade é que foder cabra tem vantagens, tu agarras a bicha pelos chifres e pronto, é só meter. Um terceiro discordava, lembrando que ao provérbio lé com lé, crê com crê, era preciso acrescentar: e me com me; de outra forma o gajo acabaria tendo um filho chamado José-é-é.<sup>107</sup>

Como é possível perceber pelo trecho acima, a assimilação de culturas já se instala no início da narrativa, em relação à figura de Álvaro Góis. Ao invés de dominar, o ex-bandeirante pretende contribuir com a cultura que explorava, representando, assim, a figura do explorador e colonizador da época colonial do Brasil que aqui decidiam morar e que acabavam miscigenando-se à cultura do povo colonizado.

<sup>105</sup> SCLIAR, 1995, p. 78-9.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>107</sup> *Id.*, 2005, p. 13.

Na visão de Said<sup>108</sup>:

Assim como a luta pela independência gerou novos Estados e novas fronteiras, da mesma forma ela gerou andarilhos sem lar, nômades, errantes, que não entravam nas estruturas nascentes do poder institucional, rejeitados pela ordem estabelecida por sua intransigência e obstinada rebeldia. E na medida em que essas pessoas existem entre o velho e o novo, entre o velho império e o novo Estado, a condição delas expressa as tensões, irresoluções e contradições nos territórios sobrepostos mostrados no mapa cultural do imperialismo.

De outro modo, o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História.

A paródia, segundo Hutcheon<sup>109</sup>, “pode apropriar-se do passado, com o fim de efetuar uma crítica cultural”; há quem argumente que “o passado é pirateado, com frequência, pela vanguarda, como forma de suavizar e dar simultaneamente sentido à radicalidade: o novo só pode chocar quando subscrito pelo velho”. O ato de tomar posse da História justifica-se, assim, com o objetivo de assegurar um lugar próprio na História.

A narrativa de Scliar é o resultado da fusão dessas vozes e das demais. Esse recurso aproxima o passado do presente, no que ficou desse passado, ou seja, aproxima temporalidades.

Os valores existenciais se alteram para Álvaro Góis que, de exímio explorador de pedras, transforma-se em pastor bucólico. Prefere criar cabras num ambiente natural e sereno a continuar a exploração de pedras preciosas no país estrangeiro.

Essa transformação de Álvaro Góis lembra a figura daquele mesmo pastor que frequentava a poesia da literatura brasileira do século XVII, representada pelo movimento árcade no Brasil, o qual já denunciava ideais de liberdade e independência para o Brasil, pois todos os poetas do movimento estavam envolvidos com a Conjuração Mineira, o movimento que pretendia decretar a liberdade do Brasil do jugo português. As ações políticas e literárias do Arcadismo ocorreram em Vila Rica (atual Ouro Preto, Minas Gerais, durante o ciclo da mineração – mesmo período e cenário em que está ambientada a narrativa de *Na noite do ventre, o diamante*. Os poetas árcades

---

<sup>108</sup> SAID, 1995, p. 407.

<sup>109</sup> HUTCHEON, 1985, p. 136.

expressavam na literatura um ideal idílico, o qual representava um espaço natural e tranqüilo, tão contrário ao cenário brasileiro da época.

Há pontos da narrativa de Scliar que apresentam uma percepção crítica em relação à exploração dos colonizadores portugueses e outros povos nas terras brasileiras.

Ao empregar a linguagem da época, a exemplo de “foder cabra” – o narrador produz um “efeito de realidade” e consegue aproximar a cena colonial do presente, procurando retratar a mentalidade do colonizador europeu. É um “mundo grosseiro” que o escritor consegue recriar.

Uma narrativa que reconta o passado, ou seja, uma narrativa histórica não é apenas um “modelo de acontecimento e processo passado”, como salienta White<sup>110</sup>, e sim uma “afirmação metafórica”, pois consegue sugerir uma “relação de similitude” entre essa época que está sendo abordada pelo narrador com os tipos de estórias que, normalmente, utilizamos para conferir significados culturalmente sancionados aos acontecimentos de nossas vidas.

A novela de Scliar aponta para visões do passado que se tornam significativas ao olhar contemporâneo. As cenas históricas que são retratadas pela narrativa de Scliar referem-se a episódios da história de uma cultura que foram traumáticos.

Nesse sentido, White<sup>111</sup> compara esse trauma com o de um paciente que procura um analista para se curar do incômodo, e reflete que, assim como a psicanálise procura levar “o paciente a ‘retramar’ toda a história de sua vida, de maneira a mudar o sentido para ele daqueles acontecimentos e a sua significação para o conjunto de acontecimentos que compõem a sua vida”, assim também ocorre com as narrativas históricas em relação ao processo de “refamiliarização” com os acontecimentos nas histórias de cada cultura que são “traumáticos” por natureza e cujo “sentido é problemático na significação que ainda encerram para a vida atual”, tais como os acontecimentos ligados a “revoluções, guerras civis, processos em grande escala como a industrialização e a urbanização”, mecanismos sofridos pela colonização e exploração do estrangeiro.

O que ocorre na novela de Scliar é uma *refamiliarização* do passado, no que ele tem de traumático para a cultura de uma etnia, como atesta White<sup>112</sup> com o olhar

---

<sup>110</sup> WHITE, 1994, p. 105.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>112</sup> WHITE, 1994, p. 104.

do presente: uma voz narrativa na atualidade e com a visão e o olhar do século XX está a contemplar o passado significativo, reconstituindo cenas do Brasil colonial do século XVII.

Para Hutcheon<sup>113</sup> a metaficção historiográfica reproduz os questionamentos dentro de sua proposta discursiva, pois atua dentro das convenções, não para negá-las, mas para subvertê-las.

A preocupação com o passado histórico não deve ser vinculada ao recuo nostálgico no tempo, como fizeram os antepassados românticos, mas assimilada como uma possibilidade de retornar ao passado criticamente.

O fato de se apropriar do passado, da História, o questionar do contemporâneo, “referenciando-o” com um conjunto de códigos diferente, é uma forma de estabelecer continuidade que pode, em si mesma, ter implicações ideológicas.<sup>114</sup>

E nessa visão crítica, a literatura contemporânea utiliza artifícios, como a ironia, a sátira, a paródia, a auto-reflexividade e a auto-referencialidade para estabelecer um tipo de conexão com o mundo.

Para Hutcheon<sup>115</sup> a paródia, é, pois “na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença”, e na novela de Scliar, muitas passagens da narrativa vão “repetir com diferença” textos ou ideais preconizados em outras épocas. Em *Na noite do ventre, o diamante*, isso ocorre quando o bandeirante Álvaro Góis passa, ironicamente, de uma condição de explorador de pedras à de pastor bucólico. No mesmo local onde antes desempenhava a função de explorador, Álvaro passa a ser habitante da terra, humilde criador de cabras, evocando a memória árcade da literatura brasileira.

Dessa comunidade, do Arraial da Pedra Branca, é que teria sido originada a pedra diamantina, que depois fará parte daquela família na aldeia russa.

Mas que trajetória o autor utiliza para compor esse quadro de ligação entre três séculos, desde a exploração da pedra, no interior de Minas, até a cena do ritual judaico em que Esther, do outro lado do globo terrestre – na aldeia russa - coloca o anel de diamante no dedo anular?

O elo estabelecido entre os personagens de áreas geográficas tão “distantes” é a aldeia mineira, de onde teria surgido essa pedra especial, que vai ser a mola propulsora

---

<sup>113</sup> HUTCHEON, 1985, p.139.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 48.

da história, uma vez que um ex-bandeirante decide fixar moradia na aldeia brasileira - Arraial da Cabra Branca e ali começa a criar cabras.

Nesse ponto da narrativa, em que o ex-bandeirante Álvaro Góis, o fundador do Arraial, convive na aldeia, surge um personagem indígena, representada pela índia Imoti, a qual se apaixonara por ele, ou, antes, pela figura do colonizador branco que ele representa.

O humor étnico está presente em toda a narrativa de *Na noite do ventre, o diamante*, e é intenso nesta passagem em que o narrador descreve o fascínio que o branco (o colonizador) exercia nos sentimentos das indígenas à época da colonização:

A índia Imoti tinha um fascínio por brancos, sobretudo brancos de barba, caso de Álvaro Góis; a simples visão de um português barbudo deixava-a de vagina úmida. Paixão tresloucada, da qual fazia público alarde e que era condenada por outros índios da pequena tribo. Nem por isso ela renunciava a seu sonho. Queria engravidar de um branco, queria ter uma filha de olhos claros – adorava olhos claros, tanto quanto adorava barbas.<sup>116</sup>

No Romantismo brasileiro, os escritores, além de transformarem as indígenas em heroínas de suas narrativas ficcionais, procuraram retratar um cenário da paixão avassaladora protagonizado pelas indígenas em relação ao colonizador, como é o caso das obras - *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e o poema épico *O Uruguai*, de Santa Rita Durão, em que Moema, personagem indígena, morre tragada pelas águas, ao tentar alcançar o navio que conduzia seu grande amor, Diogo Álvares, e, também, em *O Uruguai*, de Basílio da Gama, obra em que Lindoia entra no bosque e se deixa envenenar por uma serpente para não ter de se casar com Baldeta, o filho do assassino de Cacambo, indígena marido da heroína. A paixão avassaladora marca a existência dessas heroínas indígenas.

Na narrativa contemporânea, contudo, como é o caso da novela de Scliar, já não temos uma indígena tão cega a ponto de se suicidar por amor, e sim, uma mulher mais próxima do real – Imoti quer assimilar a cultura do outro e a sua etnia, quer procriar com o sangue do estrangeiro. Desse modo, apresenta um comportamento bem mais carnal e com matiz vingativo. É ela que quer seduzir Álvaro, diferentemente das indígenas descritas pelos escritores do Romantismo brasileiro, as quais eram seduzidas muitas vezes pelo colonizador. E Imoti deseja um pouco além de Moema e Lindoia: deseja um filho desse entrecruzamento étnico.

---

<sup>116</sup> SCLIAR, 2005, p. 30.

Mas o ciúme avassalador de Imoti em relação a Álvaro Góis é semelhante ao apontado nas narrativas românticas. Cita-se, para exemplificar essa paixão, a cena em que Imoti, ao ver que Álvaro agradava mais a cabra Finória do que a ela, resolve pôr em prática um plano que considera infalível:

À distância observava o barbudo Álvaro acariciando Finória, e sentia ciúmes; tudo o que ela queria era estar ali, no lugar da cabra. Uma idéia ocorreu-lhe. Ela sabia que os brancos tinham ido ali atrás das esmeraldas. Esmeraldas não existiam na região, mas conhecia um lugar, um morro, onde havia pedras de bela aparência. Quem sabe desta maneira poderia seduzir Álvaro. Levou-lhe as pedras. De imediato, Álvaro identificou as pedras como diamantes brutos, coisa muito valiosa. Mas não se mostrou contente, ao contrário, ficou muito alarmado.<sup>117</sup>

A trajetória, ou seja, o percurso do diamante se inicia a partir desse trecho - o momento em que Imoti, a indígena enciumada e apaixonada, entrega os diamantes ao ex-bandeirante. Ela, contudo, surpreende-se com a reação dele: Álvaro disse que esconderia as pedras, alegando à indígena que diamantes eram “coisa do demônio”, pois “atrairiam aventureiros, gente gananciosa e sanguinária que transformaria o Arraial num inferno”. E reafirmou-lhe que tudo o que queria era “criar as cabras em paz”, ou seja, sua intenção era permanecer naquele cenário bucólico.<sup>118</sup>

Álvaro Góis, o dono da cabra Finória, após algum tempo, contraiu uma grave enfermidade, e a indígena vingou-se da cabra, degolando-a e entregando as pedras a outro branco barbudo – Afonso – que aparecera na aldeia.

Neste ponto, a narrativa de Scliar procura inverter a “óptica colonialista”, pois, aponta o branco europeu como o verdadeiro “bárbaro” e não o autóctone – este é levado à corrupção pelo europeu. Uma das consequências banais da colonização, como afirma Waldman<sup>119</sup> é apresentada na ficção de Scliar, pois o comportamento de Imoti é alterado, ela se torna agressiva, e investe contra a cabra que pertencia a Álvaro Góis.

---

<sup>117</sup> SCLIAR, 2005, p. 31.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> WALDMAN, 2003, p. 75.

Muitos forasteiros eram atraídos para o Arraial da Cabra Branca, como é o caso do personagem Afonso, não só pelos boatos das jazidas de pedras, como também pelo famoso leite de cabra, remédio que curava àquela época, uma doença que dizimava os colonizadores que vinham ao Brasil: a tísica.<sup>120</sup>

Com Afonso, Imoti consegue finalmente engravidar e, em sinal de agradecimento, a indígena deu-lhe um diamante bruto. Afonso, ao contrário de Álvaro, ficou enlouquecido ao reconhecer a pedra como diamante bruto e quis logo explorar o local sozinho. A doença, contudo, se agravava, e ele não conseguiu levar a termo o seu plano, mas entregou essa missão, antes de morrer, ao seu primo de Amsterdã, Gaspar Mendes, um judeu:

Entre os pertences do primo, Gaspar Mendes encontrou o saquitol de veludo azul com o diamante. Afonso, entretanto, não deixara qualquer indicação sobre o local da jazida. Mas, depois da longa viagem e com a cobiça despertada pela visão da pedra, Gaspar não desistiria tão facilmente. Trataria de descobrir a mina.<sup>121</sup>

Gaspar apresenta-se como um personagem que pretende explorar a terra do Brasil, viera até o país somente com esse propósito. Seguindo a rota do diamante, e com o intuito de contrabandear as pedras diamantinas, Gaspar Mendes retorna ao Brasil, com identidade falsa (nome e documentos falsos) e instala-se numa hospedagem no Arraial. Trocara de identidade porque na época “o Santo Ofício tinha espiões por toda parte”, perseguindo judeus e cristãos-novos.<sup>122</sup>

Com a ajuda de Silencioso, um “soturno caboclo, que, fazendo jus ao apelido, fala pouco, mas conhece a região como ninguém”, Gaspar Mendes consegue encontrar a jazida das pedras “na encosta do isolado do Morro do Índio”.<sup>123</sup>

O judeu torna-se perseguido no Arraial da Cabra Branca pelo diabólico “Arranca-tudo”, o agente do Santo Ofício, que estava habituado a caçar os cristãos-novos. Há trechos que representam a fúria do agente, como, por exemplo, na passagem em que ele inquire o estalajadeiro da pensão sobre a fuga de Gaspar Mendes, o judeu perseguido:

---

<sup>120</sup> SCLIAR, 2005, p. 34.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>123</sup> *Ibid.*

Sabes quem é esse homem? Ele é cristão-novo! Um judeu que fingiu se converter, mas que continua file à lei de Moisés, aos preceitos do Talmude. Não se chama Rui de Souza, seu verdadeiro nome é Gaspar Mendes. E não veio de Portugal, mas sim dos Países Baixos. Está aqui em missão secreta. Porque os cristãos-novos conspiram, senhor estalajadeiro, conspiram sem cessar. Estendem seus tentáculos por todo o mundo: querem dominar o Brasil, dominar Portugal. Querem acabar com a cristandade.<sup>124</sup>

Em *Na noite do ventre, o diamante*, há, também, marcas de um “narrador suspeito”, ou seja, aquele que se desdobra, se multiplica, se esconde e conduz a narrativa por pontos de vista diversificados, muitas vezes antagônicos, de acordo com a personagem que ‘assume’ temporariamente a voz narrativa. No entender de Regina Dalcastagnè<sup>125</sup>:

Esse é o narrador que frequenta a literatura brasileira contemporânea. Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações -, seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los. [...] E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer. Por isso, desdobram-se, multiplicam-se, escondem-se, exibindo o artifício da construção. E, cada vez que nos abandonamos aos seus argumentos, eles enfiam a cabeça por alguma fresta, mostram suas falhas, gritam seus absurdos. Não estão aí para adormecer nossos sentidos. Um narrador suspeito exige um leitor compromissado.

Há momentos em que o comando da ação narrativa parece estar favorável ao agente da Inquisição à caça dos “cristãos-novos”; de outra forma, a voz narrativa fica a favor do judeu perseguido, ou do judeu explorador e interesseiro, e assim numa sequência enigmática, obscura, aparentemente.

A narrativa é direcionada pela ‘mão’ do narrador, que alterna a sua voz com as falas das personagens e, assim, através dessa alternância, o narrador dá voz ao outro, deixando que esse outro fale de si. E, por meio dele, o narrador delimita a sua ‘personalidade narrativa’ de controlador das ações.

A polifonia de vozes dos personagens confunde-se com a voz narrativa, ou seja, o narrador transfere a fala e o ponto de vista para cada personagem. Além da multiplicidade de vozes, surgem múltiplos olhares, estrangeiros ou não.

Para compor o personagem, o narrador às vezes observa, como uma câmera impessoal que, postada fora da história, finge não existir; por outro lado, é um narrador

<sup>124</sup> SCLIAR, 2005, p. 18.

<sup>125</sup> DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. São Paulo: Horizonte, 2012, p. 75.



bastante pessoal, pois, através de recursos de linguagem, tais como o valor semântico das palavras e as figuras que estão sendo construídas, deflagra um processo discursivo que corresponde ao volume do personagem e à ironia com que é caracterizado:

[...] Sabes como me chamam no Santo Ofício? Arranca-Tudo. Pedro Arranca-Tudo é meu apelido. Do qual me orgulho. Porque eu arranco tudo mesmo. Arranco pele, arranco unhas, arranco dedos, arranco testículos, arranco mamas – e arranco segredos. Não foram poucos os que arderam na fogueira, em Lisboa, graças a mim. Tenho concorrentes; um tal Gastão jura que queimou tantos quanto eu. Mas Gastão só se ocupa dos hereges e dos pervertidos; presas fáceis, gente que dá para condenar praticamente sem investigação. Cristão-novo não há nenhum na lista dele. Nenhum, estalajadeiro. [...] Pegar cristão-novo é só para quem sabe. E eu sei. [...] Com o ferro em brasa sou perito... No momento em que eu pusesse as mãos nesse Gaspar ele ia cantar como passarinho. Ia arrulhar como pombo. Ia balir como cabritinha. Mas o homem fugiu, não é? O homem fugiu, não se sabe para onde foi.<sup>126</sup>

Através dessa forma de descrição das atitudes do Arranca-Tudo, o narrador, na voz de Pedro do Carmo, consegue estabelecer a “dimensão maldosa” e pérfida do personagem, associada às imagens que consegue construir através do emprego de metáforas, diminutivos e “contrastes semânticos irônicos”, para configurar uma figura grotesca dentro da narrativa.<sup>127</sup>

Assim, através da “narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas” pelo autor para conferir existência às suas “criaturas de papel”.<sup>128</sup>

Outro aspecto a ser evidenciado nesta pesquisa é analisar a forma como o judeu e o não-judeu estão representados em *Na noite do ventre, o diamante*, sob o ponto de vista que a identidade de um ocorre em confronto com a do outro.

Travando o processo de construção de identidade, e, inclusive, impossibilitando seu desenvolvimento, encontramos o estereótipo, entendido aqui como uma forma fechada, cristalizada, acumuladora de traços distintivos que não se baseiam na observação, sendo, assim, insuficientes para identificar a especificidade de um sujeito, já que se alçam como pura abstração. A história assinala, ao largo dos séculos, a projeção de estereótipos do judeu por parte do não-judeu, mas é provável que o inverso também seja verdadeiro.<sup>129</sup>

<sup>126</sup> SCLIAR, 2005, p. 21.

<sup>127</sup> BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985, p. 59.

<sup>128</sup> *Ibid*, p. 67.

<sup>129</sup> WALDMANN, 2003, p. 125.

Do processo de subjetividade extra-histórica, conforme Waldman<sup>130</sup> surge o estereótipo, entendido como “uma forma fechada, cristalizada, acumuladora de traços distintivos que não se baseiam na observação”, isto é, um conjunto de dados que se mostram insuficientes para que se especifique um sujeito, uma vez que é um processo que se lança como pura abstração.

Scliar parece empregar essa dupla estereotipia em sua narrativa, ou seja, o narrador situa-se fora e dentro de seu grupo; adota como tema a condição daquele que é diferente (o outro), identifica-se com ele (o mesmo e o outro tornam-se “uno”), mas escreve na língua hegemônica, ou seja, na língua dominante do país de chegada.

Com o traçado de seus anti-heróis, o escritor gaúcho aborda tanto um plano que expressa o ângulo do não-judeu quanto o do judeu. É o que se percebe neste trecho da narrativa em que o ponto de vista abordado pela narrativa é o do judeu, representado pelo personagem Gaspar Mendes, o contrabandista que levava diamantes brasileiros para o exterior, a fim de lapidá-los e comercializá-los:

Gaspar Mendes chegou são e salvo aos Países Baixos; a primeira coisa que fez foi ir à sinagoga de Amsterdã para agradecer ao Senhor. Depois, tratou de agir. Tinha de descobrir um meio para continuar explorando em segredo a mina, provavelmente através de prepostos; e tinha de estabelecer uma rota para o contrabando dos diamantes. Tudo isso sem despertar a suspeita das autoridades coloniais e do Santo Ofício.<sup>131</sup>

Para representar que a “história dos judeus é uma história de perseguições, de massacres, de fugas”, a narrativa apresenta também o ponto de vista do outro, do não-judeu.<sup>132</sup> É o que se verifica, especificamente, nesta passagem da novela em que o agente do Santo Ofício, está à caça de cristãos-novos:

Ainda abalado, Pedro do Carmo tem de concordar. Um agente do Santo Ofício como ele não pode se deixar vencer pelo desânimo, não pode comprometer a reputação construída ao longo de tantos anos. É uma tarefa árdua a que tem pela frente: deter os possíveis **marranos** na região do Arraial, interrogá-los, torturá-los, identificá-los como judaizantes, entregá-los às autoridades para que sejam supliciados em Lisboa. [...]. Exterminar os judeus é para ele mais do que uma missão; é uma obsessão. Originário de Belmonte, região de Portugal conhecida como refúgio de marranos, aprendeu, desde criança, a reconhecer judaizantes. Sabe que, mesmo pretensamente convertidos, não conseguem evitar um ricto amargo da boca ao fazer o sinal-da-cruz, um ar de deboche ao rezar o Padre Nosso [...]. Mais, aprendeu a estabelecer conexões, a suspeitar de ocultos elos. O

<sup>130</sup> WALDMAN, 2003, p. 125.

<sup>131</sup> SCLIAR, 2005, p. 35.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 27.

exemplo estava na própria Belmonte. Ali nascera Cabral, o descobridor do Brasil. Coincidência? Não para Pedro do Carmo. Existia, disso tinha certeza, um elo entre os marranos e os descobrimentos. Cristãos-novos tinham financiado as expedições de Colombo; cristãos-novos estavam entre os primeiros a chegar ao Brasil. Por quê? Porque queriam se apossar da colônia, criar ali o seu reino.<sup>133</sup>

Gaspar Mendes consegue enganar o agente do Santo Ofício, o estalajadeiro, e ruma com o diamante para a Holanda, onde seu afilhado Rafael fará a lapidação da pedra.

Precisaria lapidar as pedras, coisa que ficaria a cargo de seu afilhado, o jovem Rafael Fonseca, cujos antepassados também haviam fugido de Portugal para os Países Baixos. Por insistência dos pais e do próprio Gaspar, Rafael aprendera a lapidar diamantes. Era um ofício rendoso e muito prestigiado. [...] Rafael era um artífice dedicado e, sobretudo inspirado; um artista, dizia Gaspar, do porte de um Rembrandt ou de um Vermeer.<sup>134</sup>

Através da trajetória errante do diamante, percebe-se que a figura do artífice – de lentes, de diamantes – é recuperada na novela de Scliar. Não é de hoje, contudo, que as narrativas exploram um ser inanimado e a figura do artífice como desencadeadores da ação narrativa, tais como é apresentado por Benjamin<sup>135</sup>:

A pedra é o estrato mais ínfimo da criatura. Mas para o narrador ela está imediatamente ligada ao estrato mais alto. Ele consegue vislumbrar nessa pedra semipreciosa, o piropo, uma profecia natural no mundo mineral e inanimado, dirigida ao mundo histórico, na qual ele próprio vive. Esse mundo é o de Alexandre II. O narrador – ou antes, o homem a quem ele transmite seu saber – é um lapidador chamado Wenzel, que levou sua arte à mais alta perfeição.

O personagem Rafael Mendes questiona a existência da natureza de Deus através de um diamante:

Quando recebia um diamante bruto, não se atirava de imediato à tarefa, mesmo que lhe cobrassem urgência. Colocava o diamante sobre a mesa forrada de veludo negro e, verdadeiramente transfigurado, ficava a olhá-lo, a dialogar com ele. Dialogar, sim. Quem és, diamante? De onde vieste? Que forma aspiras a ter? Por onde queres que eu inicie a clivagem?<sup>136</sup>

<sup>133</sup> SCLIAR, 2005, p. 28-9.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>135</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maria Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1), p. 220.

<sup>136</sup> SCLIAR, *op. cit.*, p. 36.

Nesse sentido, a narrativa ratifica as ideias de Moacyr Scliar<sup>137</sup>, a respeito da *condição judaica* - “uma categoria emocional e/ou existencial, muito mais ampla e que resulta de uma identificação pessoal com um grupamento que tem muitas coisas em comum”.

Questionar faz parte da condição judaica. É próprio do judaísmo não aceitar as coisas simplesmente porque elas têm atrás de si o peso da autoridade, e neste sentido os próprios profetas são exemplos eloquentes. Raramente a História viu questionadores tão atrevidos e tão corajosos como os profetas bíblicos, modelos de todos os reformadores sociais.<sup>138</sup>

E Rafael Fonseca, assim como outros personagens judeus da novela de Scliar – Spinoza, Rafael Mendes, Diogo Moreino, Gregório - apresentam uma inquietude, sentem-se desorientados, estrangeiros de si mesmos, pois estão em busca de si (exílio interior) e de uma explicação para a sua condição existencial, relacionada ao entrelaçamento de culturas, de credos, de etnias e de ideologias diversificados. Essa inquietude vai orientar seus caminhos na direção de um outro rumo – o da filosofia espinosiana:

Dominar a arte da lapidação não lhe bastava. Seu objetivo, como sempre dizia ao padrinho Gaspar, era obter um conhecimento mais amplo, que lhe permitisse entender a vida, o universo – tão bem como entendia os diamantes. [...] Queria verdades universais que transcendessem os limites da religião, que fossem admitidas por cristãos, judeus, muçulmanos, pagãos. Só alguém capaz de trabalhar palavras e idéias como ele trabalhava os diamantes poderia ter resposta para essas indagações. Só um filósofo. Só Baruch Spinoza.<sup>139</sup>

De outro modo, a figura do artesão, tão assinalada em *Na noite do ventre, o diamante* - através dos personagens Rafael, o judeu que lapida diamantes, e do personagem Spinoza, o filósofo artífice de lentes -, como questionadores da existência humana, assemelham-se ao artífice definido por Benjamin<sup>140</sup>, pois, segundo o filósofo alemão, “o artífice perfeito tem acesso aos arcanos mais secretos do mundo criado. Ele é a encarnação do homem piedoso”.

Ao trazer à cena as figuras de dois artífices – o lapidador e o homem que cuida de lentes – para tratar de temas ligados à existência humana, Scliar recupera os mesmos sentidos ligados à figura do narrador, que Benjamin já definira, ao

<sup>137</sup> SCLIAR, 1995, p. 28.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>139</sup> *Id.*, 2005, p. 37.

<sup>140</sup> BENJAMIN, 1994, p. 220.

analisar os contos russos. Percebe-se que na narrativa de Scliar, o filósofo Spinoza desenvolve sua doutrina ao lidar com as lentes, explicando-a ao discípulo. Através do trabalho manual, o artífice consegue imprimir a dinâmica dos ensinamentos, da mesma forma que Benjamin refere-se ao papel da mão no trabalho produtivo (trabalho artesanal), agora, vazio, pois, os artesãos contavam histórias (experiência compartilhada) enquanto teciam, cortavam, moldavam seus trabalhos artesanais. Do que se analisa da cena entre os artífices – mestre e discípulo – em *Na noite do ventre, o diamante* - é possível concordar com Benjamin, que a verdadeira narração, esse movimento de gestos com as mãos ao elaborar o trabalho artesanal, é que sustentavam de diversas maneiras o fluxo do que era contado. O trabalho artesanal era a essência da narração; as experiências compartilhadas oralmente eram permutadas na cadência do trabalho manual, nesse enredamento. Havia um ‘enredamento’ entre o trabalho manual e o fio da voz que contava a história. Eram experiências paralelas e concomitantes: mão, alma, olhos, voz.

A antiga coordenação da alma, do olhar e das mãos, típica de um artesão, sempre estará presente onde quer que a arte de narrar seja praticada, diz Benjamin, e, através dessa reflexão, é possível vislumbrar os sentidos que a narrativa de Scliar perpassa. Desse estudo, depreende-se que deve haver uma relação artesanal entre o narrador e sua matéria – a vida humana. É perceptível esse sentido na seguinte passagem da narrativa de Scliar<sup>141</sup>:

- É por isso que prefiro as lentes – prosseguiu Spinoza. – São feitas de vidro, de material barato, mas uma vez trabalhadas com o rigor que a ciência da óptica exige, transformam-se em um valioso instrumento, mais valioso que qualquer diamante. E o próprio vidro, na sua humildade, nos ensina uma lição. Olha pela janela. Verás uma rua, casas, pessoas [...]. Ou seja, a vidraça te mostra o mundo.

Spinoza está explicando a Rafael, o artífice de diamantes, e discípulo do filósofo, a diferença entre ser artífice do vidro, ao invés de ser lapidador de diamante, por entender, simbolicamente, que o vidro se tornará útil ao homem ao lhe dar visibilidade; o diamante, embora precioso, caracteriza a prepotência, o poder absoluto. E é esse poder absoluto que Spinoza vai criticar na outra passagem da narrativa:

---

<sup>141</sup> SCLIAR, 2005, p. 57.

- Mas o diamante – insistiu Rafael, àquela altura com voz trêmula, e sem saber a que outro argumento recorrer – tem pelo menos um poder. O diamante risca o vidro. O vidro não risca o diamante.

- Poder destrutivo, meu amigo. O que resulta do risco? Nada. O diamante deixa sua marca no vidro, mas é a marca da prepotência, da dureza brutal que caracteriza o poder absoluto. Ora, todo poder precisa ser questionado, examinado. Qual deve ser o objetivo de quem governa? Certamente, não é oprimir os outros através do medo, mas, ao contrário, liberar as pessoas do medo, apelar à racionalidade delas. O único poder válido é aquele que emana da razão, mais preciosa do que qualquer diamante. A busca da verdade dá sentido à vida.<sup>142</sup>

Interessava a Rafael Fonseca menos a lapidação do diamante do que a doutrina filosófica de Spinoza, pois o filósofo conseguia responder às suas indagações. E tem de ser justamente ele, o grande Spinoza: o “protagonista de um escândalo que abalara a comunidade judaica de Amsterdã” por apresentar doutrinas inovadoras e contestadoras para a época.<sup>143</sup>

A trajetória dos imigrantes é enfatizada na obra de Scliar, cuja ambientação situa-se na época do Brasil colonial, e aborda questões como a invasão de estrangeiros, a visão do colonizador em escravizar o negro e o nativo indígena, a caça aos cristãos-novos pelos agentes do Santo Ofício, a exploração nas jazidas de Minas Gerais, e demais aspectos ligados aos fatos históricos, culturais e étnicos do Brasil, recontados pelo olhar transcultural de Scliar, como se ele próprio não fosse descendente de imigrantes judeus.

### 3.2 DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS NA FICÇÃO DE SCLiar

Através da narrativa ficcional, a novela em estudo é capaz de fornecer informações históricas e culturais, estabelecendo diálogos com áreas diversificadas do conhecimento humano, não só restritas ao Brasil, como também, ao contexto mundial.

Há uma intersecção entre o tema da diáspora (dispersão territorial) e a história do Brasil na novela de Scliar, pois existe a nítida “descrição” da exploração de pedras no período colonial por parte dos estrangeiros que se alojavam no país, somente para esse fim.

Especialmente na novela de Scliar, o diamante estende um fio condutor, que se transforma em uma rota de fuga, a fim de registrar na memória não só os lugares

---

<sup>142</sup> SCLiar, 2005, p. 58.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 37.

pelos quais percorre a pedra, como também, os vultos históricos e típicos de cada região (ou etnia, no caso dos indígenas) e os episódios marcantes da história de cada país envolvido pela trama.

Moacyr Scliar traz à cena narrativa algumas figuras históricas e vultos de renome, como o Padre Antonio Vieira, o filósofo Spinoza, o revolucionário Leon Trotsky, tornando o leitor cúmplice de um envolvente jogo entre realidade e ficção.

Grande parte do trabalho de ficção de Moacyr Scliar resulta das vivências da infância e da juventude – ou ligados a episódios históricos.

Para Dalcastagnè<sup>144</sup>, o romance contemporâneo reforça, em seu interior, os “inúmeros diálogos”, isto é, diálogos estabelecidos com a sociedade ao qual está inserida a obra, “com sua história, sua cultura, com outras obras literárias”; também estabelece diálogo com as etnias, a classe social à que pertence o autor ou à que estão vinculados o narrador e os personagens principais.

A novela de Scliar dialoga com outras áreas, há uma visão interdisciplinar na sua narrativa, pois em *Na noite do ventre, o diamante*, aborda fatos e personagens ligados à história, à filosofia, à política, à geografia, à crença bíblica.

Alguns desses vultos são trazidos à cena literária e, mesclando-se à ficção de *Na noite do ventre, o diamante*, atuam como personagens. Essa situação pode ser verificada, por exemplo, na representação do filósofo Baruch Spinoza, cuja trajetória de vida (biografia) mistura-se à trama do diamante errante.

Através do fluxo narrativo, um dos personagens – o ourives de diamantes, Rafael Fonseca - decide transformar-se em discípulo do filósofo judeu que, na narrativa, executa o ofício de artífice de lentes. Dessa forma, o mestre Spinoza, um contestador, passa a transmitir suas doutrinas filosóficas – as mesmas que foram condenadas pela sua comunidade judaica, ao ourives de diamantes - que está em busca de respostas acerca do poder de Deus e de sua condição existencial. Lapidar diamantes não lhe é o suficiente.

Há um jargão que acompanha a novela de Scliar e que diz respeito ao personagem da história e, também, vulto da filosofia - Baruch Espinosa:

---

<sup>144</sup> DALCASTAGNÈ, 2012, p. 77.

Maldito sejas de dia e maldito sejas de noite, maldito sejas em teu deitar e maldito sejas em teu levantar, maldito ao sair e maldito ao entrar. Que caiam sobre ti todas as maldições escritas no Livro da Lei. Que teu nome seja apagado deste mundo, que Deus te separe das tribos de Israel.<sup>145</sup>

Esse jargão, em forma de maldição, ressurge em mais de uma citação na novela de Scliar e nos episódios em que há um auto-ódio judaico. Fora prescrita ao filósofo Baruch Espinosa, que viveu de 1632 a 1677, no documento intitulado *Libro dos Accordos da Naçan, anno 5398-5540*, elaborado pelos rabinos que o expulsaram da Sinagoga, em 1656.<sup>146</sup>

O narrador transforma o eminente vulto da filosofia em personagem da sua narrativa, altera-lhe a grafia do nome batismal do filósofo, embora a fonética permaneça homônima. Espinosa, o vulto da filosofia, grafa-se, na forma aportuguesada (Brasil) com “e” inicial e “s” final. O nome do personagem, porém, é ‘batizado’ na ficção assim – Spinoza, com ‘s’ inicial e ‘z’ final.

Identificam-se trechos em que a ficção coincidirá com a vida real, no sentido em que o personagem Spinoza torna-se uma representação do filósofo da vida real. Coincidentemente ou propositadamente, o autor, de posse do conhecimento da biografia do filósofo, empregou-a no contexto literário. Atesta-se esse fato, através da biografia histórica de Baruch Espinosa apresentada por Marilena Chauí, em *Espinosa: uma filosofia da liberdade*:

Afinal, o que dissera o jovem Espinosa – em 1656 -, o que escrevera o filósofo – em 1678 – para que fosse expulso da comunidade judaica e condenado pelas autoridades cristãs? Que se passa no século XVII para que seu pensamento seja considerado como veneno, blasfêmia e abominação? [...] Sobretudo, porque, diferentemente de outros contemporâneos seus – como Galileu, Descartes e Hobbes -, cujas obras também foram condenadas como perigosas para a ordem estabelecida, Espinosa não foi execrado apenas por autoridades políticas e eclesiásticas, e sim pelos próprios filósofos e cientistas de seu tempo? [...] Que há em seu pensamento para que ninguém se sinta indiferente ao lê-lo?<sup>147</sup>

Autor e obra encontram-se representados ideologicamente dessa forma. Scliar, ao expor em sua ficção as doutrinas essenciais da filosofia de Spinoza-personagem, assemelhando-as à vida e ao pensamento do filósofo real (não-ficcional), deixa entrever seu posicionamento filosófico e ideológico, não só por

<sup>145</sup> SCLIAR, 2005, p. 33.

<sup>146</sup> CHAÚÍ, Marilena de Souza. **Espinosa**: uma filosofia da liberdade/Marilena Chauí. (Coleção Logos). São Paulo: Moderna, 1995, p. 7.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 8-9.



serem doutrinas revolucionárias para a época, mas por apresentarem uma reflexão profunda sobre a condição humana.

Desse modo, aspectos ligados à biografia e às doutrinas de Espinosa (real) são ficcionalizados, referindo-se ao personagem Spinoza:

Spinoza. À simples menção do nome, que não deveria sequer ser pronunciado por um judeu, Gaspar estremecia. Porque Spinoza fora protagonista de um escândalo que abalara a comunidade judaica de Amsterdã. E que eclodira de forma inesperada.<sup>148</sup>

O personagem Spinoza de Scliar encontra afinidade com a teoria de Deleuze e Guattari<sup>149</sup>, na qual “o personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem”.

Os autores definem como ‘conceitual’ aquele personagem criado pelos filósofos, a exemplo dos já existentes, como o *Sócrates* de Platão, o *Zaratustra* de Nietzsche, o *Idiota* de Cusa. No caso de Scliar, embora o autor não fosse um filósofo, seu personagem ‘filósofo’ não imita o filósofo da vida real, e sim é um “devir ou o sujeito de uma filosofia” de Baruch Espinosa. Deleuze e Guattari<sup>150</sup> fornecem uma visão nítida do ‘personagem conceitual’, distinto do ‘personagem estético’:

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina. A figura teatral e musical de Don Juan se torna personagem conceitual com Kierkegaard, e o personagem Zaratustra em Nietzsche já é uma grande figura de música e de teatro. É como se de uns aos outros não somente alianças, mas bifurcações e substituições se produzissem.

Assim, com o seu Spinoza, Scliar descobre a existência de um personagem conceitual no coração da filosofia e o transporta para o meio literário, na expressão que Deleuze e Guattari<sup>151</sup> empregam como “pés desequilibrados”, ao se referir às obras de Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Pessoa, Artaud:

Certamente, eles não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham

<sup>148</sup> CHAUI, 1995, p. 37.

<sup>149</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 86.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

todos os recursos de seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquetejados num malabarismo perpétuo.

Há uma afinidade entre esses personagens conceituais, como atestam Deleuze e Guattari<sup>152</sup>, com os *tipos psicossociais* que revelam uma existência instável, “nos enclaves ou nas margens da sociedade”, ou seja, frequentemente, esses personagens ‘conceituais’ remetem às minorias sociais de representatividade, tais como o estrangeiro, o migrante, o excluído, o Spinoza de Scliar, o passante, o autóctone, aquele que retorna a seu país, entre outros exemplos. Esse movimento de ‘desterritorialização’, ou perda de território social, ocasionaria uma consequente reterritorialização sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho. São dinamismos poderosos.

Para Deleuze e Guattari<sup>153</sup>, os campos sociais são “nós inextrincáveis, em que os três movimentos se misturam”: o procurar território, o suportar ou carregar desterritorializações, o reterritorializar-se novamente. Para ‘desmisturá-los’, é necessário, dessa forma, *diagnosticar verdadeiros tipos ou personagens*.

Os personagens conceituais (ou *acontecimentos de pensamentos*) exercem essa função – a de “manifestar os territórios, as desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento”. Eles são *unicamente* pensadores, e seus “traços personalísticos” se unem estreitamente aos “traços diagramáticos do pensamento e aos traços intensivos dos conceitos”.

Assim, o Spinoza da novela de Scliar e, também, o filósofo Baruch Espinosa, ambos exerciam a profissão de artífice de lentes, conforme apresentado nos estudos de Marilena Chauí<sup>154</sup>:

É nessa Holanda complexa e contraditória que o jovem Baruch, polidor de lentes para telescópios e microscópios, deverá viver a partir de 1656. Muda-se de Amsterdã para um vilarejo vizinho a Leiden, Rijnsburg, de onde se transferirá para outro, nas proximidades de Haia, Voorsburg, e, finalmente, para a capital, Haia, onde, aos 44 anos, vítima de tuberculose causada pela poeira das lentes, morre numa manhã de domingo, em 21 de fevereiro de 1677.

O Spinoza de Scliar é rejeitado pelos judeus e amaldiçoado por eles; torna-se, assim, um estrangeiro para as idéias da época, um estrangeiro de sua própria

<sup>152</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 90.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 90-2.

<sup>154</sup> CHAUI, 1995, p. 29.

condição judaica, por escolher traçar seu próprio caminho de liberdade. Aqui, o judeu é excluído pelo próprio judeu, por contrariar seus preceitos religiosos.

Essa condição de estrangeiro a que está submetida o personagem Spinoza encontra respaldo no questionamento proposto por Kristeva<sup>155</sup> “quem é estrangeiro?”, e, a própria autora responde que ele é “aquele que não faz parte do grupo, aquele que não ‘é dele’, o *outro* (grifos da autora). Mas, quem é esse *outro*?

O estrangeiro é “o outro da família, do clã, da tribo”, e pode, às vezes, ser confundido com o inimigo, por não compactuar dos mesmos preceitos religiosos. Para Kristeva, o outro também pode ser aquele que é “exterior à minha religião, ele pode ser o infiel, o herético”. Não tendo prestado fidelidade ao “meu Senhor, ele se torna um estranho ao reino e ao império”, pertence a outro território, sendo, por isso, passível de exclusão.

A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além.<sup>156</sup>

Na narrativa surgem diálogos entre Rafael, o lapidador, e o mestre Spinoza que, além de filósofo, ocupa-se em talhar lentes. Os diálogos entre o discípulo e o mestre Spinoza é o ponto da narrativa em que se associam às idéias geniais do filósofo o valor da razão e o sentido da própria vida. A arte de escrever também está representada nas palavras do filósofo:

O único poder válido é aquele que emana da razão, mais preciosa do que qualquer diamante. A busca da verdade dá sentido à vida. E a verdade nasce do exame da realidade. É mais importante trabalhar o real do que trabalhar os diamantes. É o que eu faço com meus textos: uso as palavras como usas os instrumentos de lapidação. Com resultados, espero, um pouco mais úteis.<sup>157</sup>

O narrador vai tecer a trama entre Spinoza e o discípulo Rafael, de forma a apresentar as concepções divergentes de ambos, oferecendo-as em contraponto. É dessa exposição de pontos de vista diferentes que se estabelece um entrechoque de idéias, promovendo o conflito, a discussão, a desterritorialização, a reflexão e a

---

<sup>155</sup> KRISTEVA, 1994, p. 101.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>157</sup> SCLIAR, 2005, p. 58.

reformulação de conceitos e dogmas religiosos das doutrinas judaicas, extensivas a qualquer povo, raça, credo, ideologia:

Mas havia algo pior. Rafael ficava muito perturbado com a concepção que Spinoza tinha sobre Deus. O jovem continuava pensando no Jeová bíblico, uma divindade que dialogava, ainda que de forma enigmática, com os seres humanos e que tinha nos judeus os interlocutores preferenciais. Spinoza, ao contrário, descartava a idéia de um Deus barbudo, espiando o mundo de trás das nuvens, fazendo promessas, ou recomendações, ou advertências a um povo supostamente eleito – eleito, por quê? Por que aquele povo, e não qualquer outro? Mais: para Spinoza, Deus não criara o universo em sua totalidade. Deus e Natureza eram dois nomes para a mesma realidade: Deus sive Natura, Deus ou natureza, Deus e natureza.<sup>158</sup>

Spinoza desconstrói, assim, preceitos religiosos que eram àquela época rígidos para a comunidade judaica. Desse modo, as doutrinas de Espinosa expõem teorias de liberdade que, a exemplo da literatura, oportunizam novos desafios, desconstrução de conceitos e desestabilização, com o objetivo de proporcionar reformulação e nova construção de ideias e mentalidades. Nesse viés, a novela *Na noite do ventre, o diamante* aborda, também, outras figuras e fatos do cenário brasileiro e mundial, tais como o Padre Vieira, Trostky, os as expedições dos bandeirantes, o Santo Ofício e episódios bíblicos.

A referência ao Padre José Anchieta, figura marcante do cenário colonial brasileiro, é trazida pela ficção de Scliar<sup>159</sup>, pela visão do agente da Inquisição e, de outra feita, pelo filósofo Spinoza:

- Ele é português. Português de Lisboa, mas judeu. Para escapar à conversão, fugiu para Amsterdã, como muitos outros judeus. Os pérfidos holandeses os acolheram... Farinha do mesmo saco, eles. Não demorou muito e os judeus estavam controlando o comércio com as colônias – inclusive com as nossas colônias – as colônias portuguesas. Ficaram ricos, muito ricos. E organizaram-se para tomar nossas terras. Juntos com os holandeses, conquistaram a Bahia, conquistaram Pernambuco. Foram expulsos, mas continuam de olho nas riquezas das colônias. Agora: sabes quem negocia em segredo, com eles? Sabes? [...] Ninguém menos que o padre Vieira!

Em outra passagem da narrativa, é possível identificar outra opinião bem divergente a respeito do Padre Vieira, emitida pelo filósofo Spinoza, em diálogo com o discípulo Rafael:

---

<sup>158</sup> SCLiar, 2005, p. 43.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 19.

O mestre sabia da existência dos diamantes no Brasil? E como sabia? Clarividência? Spinoza ri: não, não se tratava de poderes mágicos. Era uma longa história, que tinha a ver com Gaspar Mendes, e com um importante personagem da história brasileira: o padre Antonio Vieira. [...] Um homem importante, Rafael. Inteligência brilhante. E um rebelde. – Sorriu: - Como eu. [...] – Vieira nasceu em Portugal, mas foi para o Brasil ainda criança, acompanhando o pai, que era funcionário. Lá estudou com os jesuítas. Era um aluno brilhante, conhecia a fundo as Escrituras. Identificava-se com os profetas bíblicos, Rafael. Com Amós, por exemplo: “Ai dos que dormem em camas de marfim”. E como não se identificaria com eles? Vieira era um homem generoso, sensível; ficava revoltado ao ver índios escravizados, vergados sob o peso de enormes fardos. Para os colonizadores portugueses, os índios não passavam de animais; para Vieira, eram seres humanos que precisavam ser protegidos e cuidados. Cuidar de seres humanos foi o que o levou ao sacerdócio, aliás contra a vontade paterna.<sup>160</sup>

Uma vez que “toda narrativa explica-se por si mesma, no sentido de que contar o que aconteceu já é explicar porque isso aconteceu”, compreende-se que, ao contar a trajetória de vida do padre jesuíta, Spinoza já explica as fundamentações ideológicas que o pregador defendia. E estabelece um fio cronológico do Brasil colonial, fornecendo um quadro de fundo histórico, privilegiando, também, a literatura brasileira do período barroco do Brasil, representada pelos sermões do padre Antonio Vieira, prosador do século XVII.<sup>161</sup> O autor esclarece:

Se pois toda *narrativa* explica-se por si mesma, num outro sentido, nenhuma narrativa *histórica* se explica por si mesma. Toda narrativa histórica está em busca da explicação a ser interpolada, porque fracassou em se explicar por si mesma. É preciso, então, recolocá-la nos trilhos. Daí o critério de uma boa explicação ser pragmática: sua função é eminentemente corretiva. [...] Reconstruímos o cálculo de um agente quando um curso de ação nos surpreende, nos intriga, nos deixa perplexos.<sup>162</sup>

Há uma intenção em contar várias histórias na novela de Scliar, fato que remete ao questionamento de Paul Ricoeur -“o que é uma história que se conta?” e “o que é ‘seguir’ uma história?”<sup>163</sup>.

Seguir a história é orientar-se na direção do desenlace, do desfecho dela, estabelecendo uma unidade orgânica, no sentido em que compreenda o conjunto de expectativas geradas. Esse ‘seguir’ implica compreender as ações, os sentimentos envolvidos, os pensamentos veiculados, enquanto apresentam uma direção particular. Essa direção refere-se à coerência interna de uma história, representada através do

<sup>160</sup> SCLIAR, 2005, p. 52.

<sup>161</sup> RICOEUR, 1994, 221.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 214.

conjunto de surpresas, coincidências, intrigas, enigmas, encontros, reconhecimentos – enfim, os ingredientes responsáveis por prender a atenção do leitor.

Contar uma história é descrever ações e experiências feitas por personagens fictícios ou reais. Na ótica de Ricoeur<sup>164</sup> esses personagens

são representados em situações que mudam ou a cuja mudança eles reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e das personagens e engendram uma nova prova (praedicament) que apela para o pensamento, para a ação ou para ambos. A resposta a essa prova conduz a história à sua conclusão.

Analisando-se outros diálogos possíveis na novela de Scliar, verifica-se a abordagem às épocas históricas da Rússia, bem como as figuras de líderes russos, entre os quais está Leon Trotsky. As doutrinas revolucionárias de Trotsky surgem na narrativa através do personagem Avrum, pertencente à família russa, na qual sua irmã, Esther Nussembaum, representa o papel essencial da mãe provedora, o sustentáculo emocional, isto é, aquela que cuida de todos – marido, filhos, família.

A dura vida dos Nussembaum tornava-se cada vez pior, naquele ano de 1917. Já não era só a pobreza, era a insegurança, o clima de terror: volta e meia a aldeia era invadida por bandoleiros que matavam os homens, violavam as mulheres, roubavam, incendiavam. Com a Revolução de Outubro, a situação, de início, piorou muito; sobreveio a guerra civil, e o lugar estava na rota de bandos armados que não hesitavam em saquear as casas, levando o pouco que sobrara.<sup>165</sup>

O autor situa a ação narrativa, de forma que represente os problemas evidenciados na Rússia, os quais acarretaram a fuga de levadas de populações, assustadas com o contexto econômico e social imposto. Dessa forma, a família de Itzik Nussembaum começa a sonhar com a terra prometida - o Brasil – cuja representação era evocada através do anel de diamante que Esther usava no ritual do Shabat.

A cada personagem que surge na trama, o narrador entrecruza informações históricas, culturais e ideológicas. Dessa forma, as doutrinas de Trotsky vão ganhar vida através de Avrum, o irmão de Esther, antes de a família Nussembaum imigrar para as terras brasileiras:

---

<sup>164</sup> RICOEUR, 1994, p. 214.

<sup>165</sup> SCLIAR, 2005, p. 72.

Vamos embora daqui, decidiu Itzik. Como outros, pretendia ir para a América do Norte, para Nova York; mas como tinha irmã e vários parentes no Brasil, este seria o destino da família. Esther vacilava. Achava que o marido, homem sensato, estava certo em seus argumentos. O problema era o irmão mais moço de quem sempre cuidara e que não queria deixar a Rússia. Rapaz talentoso, culto, Avrum não quisera tornar-se rabino como todos lhe recomendavam; leitor de Spinoza, de quem traduzira vários textos para o russo e o ídiche, deixara a aldeia para ir estudar filosofia em Kiev. Fora rejeitado porque a cota que limitava o número de judeus na universidade já tinha sido atingida, mas ficara na cidade trabalhando numa pequena livraria. Nela conheceu o homem que mudaria sua vida, Lev Davidovich Broinstein, conhecido como Leon Trotsky. Revolucionário militante, Trotsky era um dos líderes da revolução, um grande teórico do comunismo e um soberbo estrategista: a ele devia-se a criação do aguerrido Exército Vermelho.<sup>166</sup>

Além de salientar os “ídolos” russos da época, o narrador, desaparece, dando voz a cada personagem, como se defendesse, também, aquela ideologia. Avrum, o irmão de Esther, encanta-se com as doutrinas de Trotsky e também com as de Marx. Também, observa-se nessa passagem da narrativa, a discriminação racial que ocorria nas universidades, estabelecendo “cotas” para o ingresso de judeus.

A respeito da sua construção ficcional, Scliar referiu-se que “os personagens vêm da imaginação do escritor”, do resultado de suas vivências, de suas experiências de vida, “de muitos lugares”, “da infância, do dia-a-dia”, “de um desejo de se auto-retratar”, às vezes até “de uma foto ou notícia de jornal”. Para o autor, “personagens e situações é que servem de suporte para tudo o mais, inclusive para as ideias que o autor eventualmente vincula e que, não fossem os personagens e as situações”, transformariam seus escritos em reportagem ou ensaio.<sup>167</sup>

Ao descrever, por exemplo, o comportamento e a ideologia defendida pelo personagem Avrum, irmão de Esther, são difundidas as doutrinas socialistas ligadas ao marxismo, para que ocorra uma aproximação do universo ficcional do personagem ao cenário histórico à que se refere a narrativa:

Avrum simplesmente o idolatrava (a Trotsky); conhecia de cor seus livros (e os de Karl Marx, que roubara da livraria); levava sempre consigo uma foto do líder a cavalo, e o imitava em tudo – nos óculos que usava, no cavanhaque que deixou crescer. Tornou-se um polemista feroz; a seu redor só via reacionários e lacaios do capitalismo, que combatia com vigor. Tudo, para ele, era passível de contestação; tudo podia servir como ponto de partida para atacar o status quo.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> SCLIAR, 2005, p. 72.

<sup>167</sup> BRAIT, 1985, p. 85.

<sup>168</sup> SCLIAR, *op. cit.*, p. 72.

Assim, é possível perceber que *Na noite do ventre, o diamante* trata-se de uma narrativa que promove efeitos diversos ao proporcionar ao leitor outros pontos de vista, oriundos dos saberes múltiplos do conhecimento humano – o saber filosófico, o saber geográfico, o saber étnico, o saber ideológico, o saber histórico. Dessa forma, “todas as ciências”, como disse Barthes<sup>169</sup>, “estão presentes no monumento literário”, pois a ciência “é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”.

### 3.3 UM HERÓI COM MÚLTIPLAS IDENTIDADES (MIGRANTE)

Assim como em outros romances de Scliar, em *Na noite do ventre, o diamante*, a visão de mundo está longe da neutralidade, ao contrário, revela-se essencialmente problemática.

Já se tratou aqui que as obras de Scliar refletem muito do seu olhar imigrante, pois, os judeus expatriados no Bom Fim em que Moacyr viveu, conservam a tradição milenar de que são herdeiros e portadores. Por outro lado, os imigrantes judeus vivem o drama da luta por um lugar ao sol na cidade que os acolheu, mas é um espaço alheio, perturbador, cuja adaptação impõe profundas e irrecorríveis modificações dessa mesma tradição. E é nesse “espaço de ultrapassagem” definido por Waldman<sup>170</sup>, do que poderia ser simples documentário que Scliar projeta os personagens.

É dada a ênfase à presença do outro na novela de Moacyr Scliar, seja para percorrer o passado em busca do sentido para o presente, seja para compreender a trajetória traumática dos deslocamentos imigratórios e a condição judaica.

Em *Na noite do ventre, o diamante*, visualiza-se um tipo de herói atribulado, que surge na narrativa somente a partir da página 69, antes mesmo de a família Nussembaum preparar-se para a imigração, saindo da Rússia para o Brasil. A vida da família russa refere-se ao futuro do passado em relação à origem do diamante.

A relação de Guedali (depois muda de nome para Gregório, devido à imigração) em *Na noite do ventre, o diamante*, com a pedra diamantina é caracterizada por um profundo e estranho mal-estar. Ao contrário do valor que o

---

<sup>169</sup> BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 18.

<sup>170</sup> WALDMAN, 2003, p. 36.



diamante representa para a família Nussembaum, a pedra incomoda Gregório, o filho mais velho de Esther e Itzik, mesmo sem saber a razão do desconforto estranho que o brilho do diamante na mão materna lhe ocasiona. Há um conflito interior travado por Gregório em relação à figura de Esther Nussembaum, sua mãe, associada ao diamante.

O anel era o orgulho deles, a jóia que os vinculava a um passado obscuro, mas glorioso. Isto, pelo menos era o que Itzik, com sua vocação para a retórica (na juventude sonhara ser rabino, grande rabino), dizia. Mas a Guedali o anel incomodava. Não propriamente o anel; o anel na mão da mãe. À medida que se aproximava a noite de sexta-feira, sua ansiedade crescia, o borboletear no estômago torna-se insuportável. No momento em que ela, falando sem parar (“Agora sou outra. Agora, sim, eu sou uma mulher. Uma mulher respeitável. Uma dama. Sou uma dama, sim. Ou vocês pensam que damas são só as mulheres dos ricos, dos nobres? Eu sou uma dama. Este diamante me transforma numa dama”), enfiava o anel no dedo, sentia uma espécie de vertigem, como se estivesse a ponto de desmaiar. Dama, a mãe? Antes fosse uma dama. Não era dama merda nenhuma. Dama era a esposa do conde de Evgueni, rico proprietário local, que às vezes passava na aldeia em sua carruagem; uma senhora bonita, arrogante – sequer olhava os judeuzinhos que, de gorro na mão, saudavam-na com respeito. Não, a mãe transformava-se numa mulher vulgar, metida a sedutora; uma puta, enfim, uma comum puta judia. Metamorfose que o pai e o irmão pareciam não perceber, o que só fazia aumentar seu mal-estar.<sup>171</sup>

Gregório associava o anel no dedo de Esther como um “roubo” da figura de mãe, perdida para a “puta do pai”, pois sabia que na sexta-feira, véspera do Shabat, ocasião em que ela colocava o anel no dedo, teria relações sexuais com o marido, pai do menino. E Gregório reagia como outras crianças de sua idade, as quais não compreendem que os pais são marido e mulher. Gregório se irrita com essa relação da mãe com o pai – “os grunhidos do pai, os suspiros da mãe, as safadas risadinhas de ambos; e os gemidos, e os gritos abafados; os sons do pecado” – e atribui a “culpa” ao diamante, como o elemento causador da “metamorfose” da mãe em “mulher qualquer”, pois, nessa ação ‘pecaminosa’, ali estava, “na semi-obscuridade, o diamante reluzia, sinistro”. Diamante e pecado estão numa relação de igualdade na mente do personagem.<sup>172</sup>

Gregório-Guedali apresenta um comportamento paradoxal, em relação ao efeito do diamante, pois, de outro modo, quando a mãe massageia-lhe a barriga, com a mão em que figura o diamante, ele sente “aquietar as vísceras”.<sup>173</sup> E o conflito

<sup>171</sup> SCLIAR, 2005, p. 69-70.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 70-1.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 71.

na família não se estabelece apenas entre Guedali e a mãe; também ocorre em relação ao irmão menor – Dudl.

Sabia que no catre ao lado, Dudl mirava aquela cena com olhar turvo. Porque tinha com o irmão, dois anos mais velho, uma relação complicada; amava Guedali, que cuidava dele e contava-lhe belas histórias, mas ao mesmo tempo invejava-o por ser o primogênito, e invejava-o sobretudo pela atenção que a mãe lhe dava. A barriguinha dele ninguém friccionava, ainda que também tivesse cólicas. A Guedali, o rancor do irmão não o incomodava. Mas o que podia fazer, se sentia dor? Dudl, mesmo sendo criança, teria de compreender. E se não compreendia, pior para ele. O importante para Guedali, naquele momento, é que tinha a mãe a seu lado. Confortado, acabava por adormecer. Abraçado à mãe para que ela não fugisse, para que não retornasse ao antro da devassidão.<sup>174</sup>

Assim, através do personagem Gregório, um imigrante em conflito familiar, um homem comum, é que será possível perceber esse espaço perturbador. Esther e sua família decidem sair às pressas da Rússia e vir para o Brasil, devido ao caos que se seguiu à Revolução Russa de 1917 e, também, por estarem fascinados pelas notícias que chegam sobre a terra brasileira, como sendo uma terra hospitaleira, com belas paisagens e clima tropical. Como temiam os assaltantes na fronteira, o casal Nussembaum obriga os filhos a engolir a única jóia que a família possuía: o anel com o diamante.

Na confusão instaurada pelo gesto brusco de Dudl contra o irmão, por querer também participar do momento de “deglutição” do anel, o diamante se solta do aro. Para o casal Nussembaum, o fato não era coisa do simples acaso, e sim, um desígnio divino, no sentido em que cada filho engolisse uma parte da jóia. Dudl engole, então, o anel; Guedali engole o diamante.

Itzik explicou-lhes o que fazer em caso de captura pelos bandidos. Se Vassili os interrogasse, o que era pouco provável, deveriam ficar calados, porque do silêncio de ambos dependia a sobrevivência da família. E, mais importante: daí em diante tanto Guedali como Dudl só poderiam evacuar se os pais estivessem por perto. E não poderiam perder nada das fezes. Em silêncio, e com a ajuda de vários goles de água, os irmãos fizeram o que tinham de fazer: Guedali engoliu o diamante, Dudl engoliu o anel.<sup>175</sup>

Outro aspecto instigante, em relação à narrativa, está relacionado à preferência por nomes de personagens protagonistas, os quais já figuraram em outra obra do autor. Para exemplificar esse aspecto, cabe notar o caso do nome

<sup>174</sup> SCLIAR, 2005, p. 72.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 79.

*Guedali*, que em *O Centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, referindo-se ao centauro, no corpo dividido entre homem e cavalo, é o escolhido para representar o protagonista judeu da história. Em *Na noite do ventre*, o *diamante* surge um novo *Guedali*, que passa a ser o protagonista, uma vez que é ele, dentre os dois filhos do casal de imigrantes judeus russos, o filho que engole o diamante, a fim de que a valiosíssima pedra garantisse o sustento da família na terra de desterro.

Ambos os 'Guedalis' vivem situações de errância e peregrinação por espaços múltiplos, com a finalidade de estabelecer, no entrecruzamento étnico, a sua busca identitária e o exílio de si mesmos:

Desembarcaram na Ilha das Flores, entraram na enorme fila dos imigrantes. Quando chegou a vez deles, o funcionário encarregado, um mulato de óculos, disse qualquer coisa naquele idioma que era para eles pitoresco, mas totalmente incompreensível. Felizmente havia ali um intérprete, enviado por uma associação comunitária judaica para ajudar os recém-chegados. Este homem explicou-lhes que o funcionário achara os nomes deles muito complicados e resolvera abrigá-los. Esther franziu a testa, contrariada: mudar de nome? Como Spinoza, como Bronstein, o Trotsky? [...] E assim Itzik passou a Isaac, Dudl tornou-se David e o nome Guedali deu lugar a Gregório, coisa que fez David resmungar: achava o nome do irmão muito mais bonito que o seu. Já Esther ficou Esther mesmo. Pelo menos nisso, suspirou ela.<sup>176</sup>

Totalmente desterritorializada, assim é a situação que Gregório vivencia, a partir do nome que passa a assinar, que não é o de batismo; o embate que vai enfrentar é com a alteridade da própria família, ou seja, o conflito vai se instaurar entre judeu contra judeu, numa terra estranha.

Gregório vive uma estranheza identitária dentro do próprio teto familiar, torna-se um estrangeiro de si mesmo, devido ao fato de ter engolido um diamante que se recusa a voltar "para o dedo da mãe". Essa é a situação inusitada, emaranhada, que Gregório vivencia, e que envolve seu corpo - uma pedra diamantina instalada no intestino, de modo a formar uma estranha bolsinha que a impede de sair de lá.

A narrativa de Scliar representa a literatura que é "categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real", contudo, permite um lugar indireto para o real, e "esse indireto é precioso".<sup>177</sup>

Como se observa, há uma relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando essa arte pretende transpô-la.

---

<sup>176</sup> SCLIAR, 2005, p. 82.

<sup>177</sup> BARTHES, 2007, p. 17.

Essa liberdade que a obra literária possui, de transpor a realidade, é o “quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva”. E o sentimento de verdade se forma no leitor graças a esse paradoxo presente na essência do trabalho literário, garantindo à obra o seu poder de representação do mundo, desdobrando-o muitas vezes.

Relacionando à narrativa *Na noite do ventre, o diamante*, pensa-se logo que seria impossível no mundo real uma pedra “trancar” no intestino humano e ali constituir um invólucro capaz de protegê-lo do mundo externo. No mundo ficcional da obra literária, contudo, isso se torna possível.

O pior é que o diamante não aparecia. Só pode estar na barriga dele, dizia Esther, e isto era outra fonte de preocupação; seria aquilo perigoso para o menino? As opiniões que Itzik ouvira a respeito variavam: diamantes são venenosos, sustentavam alguns, o que outros contestavam: besteira, isto é história inventada por donos de minas para evitar roubos. Em meio a dúvidas e incertezas, cinco semanas se passaram. Finalmente chegaram ao Brasil, ao porto do Rio de Janeiro. Da amurada do navio os imigrantes contemplavam a deslumbrante paisagem, o céu azul, as praias de alva areia, as palmeiras; era um país amável e acolhedor, aquele. Aqui seremos felizes, repetia o sorridente Itzik, momentaneamente esquecido da preocupação com o diamante.<sup>178</sup>

Nesse sentido,<sup>179</sup> “aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”, pois, para se compreender uma obra literária, há também que se considerarem tanto os fatores sociais quanto os psíquicos como formadores de sua estrutura.

Assim, o contexto que se configura, como consequência da imigração, proporciona um novo dilema para a família Nussembaum, no sentido em que há um conflito psicológico e social a partir de uma deformidade do corpo de Gregório.

Para Waldman<sup>180</sup>, “o corpo dos judeus sofre as mais grotescas e angustiantes metamorfoses na temática judaica da ficção de Moacyr Scliar. É na singularidade física e nas moléstias que o judeu manifesta sua fragilidade e necessidade de atenção”.

Então, a agonia dos familiares e do próprio Gregório tem início ao decidirem consultar o médico, para que, através de um exame clínico, pudessem visualizar a situação da pedra no corpo do menino:

<sup>178</sup> SCLIAR, 2005, p. 81-2.

<sup>179</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 22.

<sup>180</sup> WALDMANN, 2003, p. 36.

Mas uma coisa preocupava-os: Guedali, agora transformado em Gregório, continuava com o diamante na barriga. Três meses depois da chegada ao Brasil decidiram procurar um médico. Os parentes lhes indicaram um clínico muito bom, o doutor Samuel. Filho de imigrante ele próprio, o doutor Samuel não estranhou a história de engolir o diamante; sabia que episódios como esse eram muito comuns. Essa coisa ainda está lá dentro, disse a Isaac e Esther. Mandou fazer uma radiografia. Nela aparecia algo que não dava para identificar bem, mas que poderia, de fato, ser o diamante.

- Pelo jeito, ele tem no intestino uma espécie de bolsinha – explicou o doutor. – Coisa de nascença. Meu palpite é que o diamante entrou nessa bolsinha. Não está causando problemas. E pode ficar aí por anos a fio, pela vida inteira, talvez.<sup>181</sup>

Assim como a pedra aloja-se nas tripas de Gregório, assim também o conflito se instala: em uma terra estrangeira, ele vivencia a situação de estranhamento da própria família, a qual o obriga a tomar uma atitude para recuperar a jóia incrustada. Gregório se amargura, pois está diante de um impasse – ou opera o intestino ou enfrenta a rejeição de *sua* família.

Essa estranheza identitária – a família que o exclui - é compreendida ao se estender o sentido às reflexões de Kristeva, pois,

viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade de não *ser um outro*. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão de aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. O “Eu é um outro”, de Rimbaud, não era somente a confissão de um fantasma psicótico que assedia a poesia. A expressão anunciava o exílio, a possibilidade ou a necessidade de ser estrangeiro e de viver no estrangeiro, prefigurando assim a arte de viver numa era moderna, o cosmopolitismo dos esfolados.<sup>182</sup>

Será que é possível ser estrangeiro e ser feliz? Esse questionamento, proposto por Kristeva conduz à reflexão sobre a condição do estrangeiro na sociedade à que se agrega. O estrangeiro, segundo a autora, suscita uma nova ideia de felicidade, ou melhor, um lugar de felicidade, que se situa entre a fuga e a origem, uma “homeostase provisória”. Essa condição leva o imigrante a uma constante mobilidade, um trânsito incessante, assemelhando-se à imagem simbólica do fogo, elemento que “somente brilha porque consome”. Entre a fuga e a origem há um limite frágil, um estado transitório perpétuo que seria a felicidade estranha do estrangeiro, uma eternidade em fuga ou um transitório perpétuo.<sup>183</sup>

<sup>181</sup> SCLIAR, 2005, p. 82-3.

<sup>182</sup> KRISTEVA, 1994, p. 21.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 12.

Além disso, o personagem Gregório constata, paulatinamente, que há uma deformidade no seu corpo, a qual está representada por uma espécie de bolsa no intestino, a qual o impede de se relacionar em harmonia com seus familiares, devido ao bloqueio estabelecido.

Dessa maneira, Gregório sente-se excluído do contexto familiar, dentro de sua própria origem e também do mundo que o cerca, não só por carregar um diamante que o torna culpado e sofredor, mas também por sustentar a condição de ser judeu e guardar na memória ancestral a fuga constante e o trauma da perseguição pela morte de Cristo.

Gregório vivencia o duplo estereótipo de ser judeu e ser estrangeiro, a rejeição de um lado, o inacessível do outro – a família o rejeita, o diamante se confina dentro dele, “uma completude impenetrável: tesouro secreto, cuidadosamente protegido, fora do alcance”, inclusive do próprio personagem que o carrega. Se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho – um território além, invisível e prometido, o qual ele traz no sonho.<sup>184</sup>

Gregório representa o ser estranho, o personagem dissonante, aquele que possui “olhos indagadores” a que se refere o próprio Scliar, em *A condição judaica* - “Como seus antepassados bíblicos, o judeu da Diáspora fazia perguntas”, pois, era sempre um “estranho” em qualquer lugar, e via as coisas com olhos estranhos, ou melhor, “olhos indagadores”.<sup>185</sup> E é com esses olhos indagadores que Gregório, em sua fuga da sala de cirurgia, vai encontrar uma representação da Morte:

Estava no museu de peças anatômicas e cirúrgicas, coletadas ao longo dos anos pelo próprio professor Santiago, chefe dos cirurgiões do Hospital de Caridade. Em numerosas prateleiras enfileiravam-se frascos com formol, contendo braços, pernas, rins, fígados, cérebros, orelhas, globos oculares. Num deles, e esta visão deixou Gregório particularmente apavorado, estava um feto, tenuemente iluminado por um raio de sol que entrava pela janela semicerrada. Um olho fechado, o outro entreaberto, o feto parecia mirar o pequeno intruso: não adianta se esconder, eu estou vendo você, do meu olhar ninguém escapa: é o olhar da Morte, e a Morte tudo vê. Eu sei que você fugiu do cirurgião, eu sei que você tem um diamante encravado nas tripas, um diamante que não lhe pertence, mas que você não devolve. [...] Gregório tentava desviar o olhar, para não ver o feto.[...] mas então avistou, na parede oposta à porta, um grande crucifixo. Ali estava Jesus, a coroa de espinhos sobre a cabeça, os enormes cravos atravessando mãos e pés – a imagem do sofrimento. E quem tinha infligido a Cristo tal sofrimento? Quem? Ele, claro. Coisa que sabia desde a infância, e que os garotos russos da aldeia vizinha lembravam-lhe constantemente: vocês, judeus, mataram Cristo e um dia pagarão por isso.<sup>186</sup>

<sup>184</sup> KRISTEVA, 1994, p. 24.

<sup>185</sup> SCLiar, 1985, p. 9.

<sup>186</sup> *Ibid.*

Através da narrativa, verificam-se muitas maneiras de apontar a dificuldade do personagem, “a impossibilidade de confronto com o mundo exterior, além de estigmatizar a diferença”.<sup>187</sup> Um desafio a enfrentar – a família de um lado, o diamante de outro: uma “ferida secreta, que geralmente o próprio estrangeiro desconhece, arremessa-o nesse vagar constante”.<sup>188</sup> No ponto mais longínquo, sua memória está magoada: incompreendido por uma mãe amada, mas distraída, discreta e preocupada, o exilado Gregório é estranho à própria mãe.

Uma das causas do estado desorientado e conturbado de Gregório diz respeito à figura da mãe, Esther Nussembaum, na sua existência. Há um conflito entre Gregório e a mãe, pois, ao perceber que o diamante está incrustado no corpo do filho, ela sofre, pressiona-o, quase exige que efetue a expulsão da pedra. Ele contesta, contudo, e não quer pôr-se em risco numa mesa cirúrgica. Depois, os pais desistem da ideia da cirurgia, pois Esther e Itzik percebem que o filho tem aversão ao ambiente hospitalar. Ele segue confuso, entretanto, sente-se culpado, pois o irmão, Dudl, o acusa de não ser leal à família. O irmão menor entende que Gregório deveria agir como ele, que já havia “cumprido a missão”, ao conseguir expulsar o aro do anel. E passa exigir de Gregório uma decisão em relação ao diamante.

O destino então prega mais uma peça dramática na vida dos irmãos, especialmente para Gregório: os pais morrem em acidente, sem que ele tenha entregue o diamante à mãe. A culpa se instala mais intensamente na mente e no sentimento de Gregório:

Gregório e David (antes Dudl) nessa hora estavam na escola. Um vizinho foi lá avisá-los. Mal viu a cara compungida do homem. Gregório teve certeza de que uma tragédia acontecera. E foi no ventre que o sentiu; lá, dentro de sua barriga, algo – o diamante, claro que era o diamante, só podia ser o diamante – lhe dizia: teus pais morreram, e foste tu que os mataste, assassino. Agora serás punido por isso: nunca mais tua mãe te **massageará** a barriga; a dor que a ela causaste te acompanhará para sempre. Em dor viverás tua vida.<sup>189</sup>

A hibridez de Gregório está representada no ventre dele, pois o personagem possui uma deformidade no intestino, uma vez que não libera o diamante que engolira antes da saída da Rússia para o Brasil.

---

<sup>187</sup> WALDMAN, 2003, p. 36.

<sup>188</sup> KRISTEVA, 1994, p. 12.

<sup>189</sup> SCLIAR, 2005, p. 89.

A hibridez é já marca da transgressão, pois esta só é possível na desobediência e na paixão, ou seja, na ação, na imobilidade, na modificação, porque a pureza parece de imobilidade.<sup>190</sup> Essas marcas, como se pode verificar, estão nas ações de Gregório, em relação à vida que a família dele anteriormente levava, na inação. O fato de não conseguir liberar o diamante, desencadeou a desestabilização da família, relativamente à vida na obediência e na inação que anteriormente o personagem levava antes da imigração. A ação da família de Gregório, ao imigrarem, desencadeou o processo que viria a possibilitar a utopia do mundo melhor na América, considerada a condição colonial e servil.

Gregório transforma-se, então, no estrangeiro que, segundo Kristeva<sup>191</sup>, “é aquele que perdeu a mãe”. Uma perda irreparável para ele, que, agora, mais do que nunca, sentia-se um miserável, órfão dos pais, desamparado pelo irmão que só o culpava pela fuga da sala de cirurgia. Gregório vivencia esse conflito interior e sempre traz à tona a imagem da mãe, como uma espécie de fantasma a lhe perseguir a mente. Ela o assalta mentalmente como se estivesse a lhe acusar sobre a questão do diamante incrustado no ventre, e que pertencia a ela.

Via-a morta no escuro da sepultura, os traços do rosto imóveis, rígidos; via o pescoço, via o braço – via a mão. Via o dedo anular, sendo lentamente despojado da pele, da carne, dos tendões; via aquele dedo reduzido a brancos ossinhos que apontavam para ele, numa muda acusação. O diamante, que deveria estar na tumba da mãe, acompanhando-a na morte como a acompanhara em vida, aquele diamante continuava dentro de sua barriga. E por isso os ossos secos não podiam descansar.<sup>192</sup>

Essa cobrança vai infernizar a vida do personagem: “como separar a pressão que a reprodução familiar exerce sobre a produção desejante da que a produção desejante exerce sobre a reprodução familiar?”<sup>193</sup>

Encontram-se alguns pontos similares entre a relação de Gregório e Esther, com algumas teorias propostas por Gilles Deleuze, em *O Anti-Édipo*, obra na qual analisam filosoficamente o que denominam “Um romance familiar”, assim como o que ocorreu em Édipo, de Sófocles, o qual

<sup>190</sup> BERND, 1999, p. 35.

<sup>191</sup> KRISTEVA, 1994, p.13.

<sup>192</sup> SCLIAR, 2005, p. 89.

<sup>193</sup> DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972, p. 131.



exprime não só um esforço para salvar a genealogia edipiana, mas também um livre brotar de genealogia edipiana. Os fantasmas nunca são formas gestantes, (qualidades que se impõem ao espírito), mas fenômenos da orla, ou de fronteira, que podem cair tanto para um lado como para o outro. O Édipo é estritamente indecível e é precisamente por ser indecível que o podemos encontrar em todo o lado.<sup>194</sup>

Gregório sente uma pressão oriunda do seio familiar, adequando-se, nesse viés, às teorias de Deleuze e Guattari<sup>195</sup> de que:

A família corta pelo seu triângulo, separando o que é da família do que não é, mas também corta por dentro, pelas linhas de diferenciação que formam as pessoas globais: o teu pai está aqui, a tua mãe ali, acolá estás tu e a seguir a tua irmã. Corta aqui o fluxo do leite, agora é a vez do teu irmão [...] Porque a família cria tanto as suas vergonhas como as suas glórias [...].

A culpa que Gregório - esse herói conturbado - vai carregar, não só se limita ao diamante que era da mãe e que ele carrega desafortunadamente dentro de si. Há, também, outra causa e de maior extensão temporal que persegue o personagem e o incrimina. Essa outra culpa que o acompanha e que se pode perceber pela transcrição do texto é a culpa de *ser judeu*, e de pertencer a uma etnia cujo passado está marcado pelo sofrimento, fuga e perseguição, pois, o povo judeu, conforme registros bíblicos, foi o responsável pela execução de Jesus. Esse registro incriminador – a condição judaica - está latente na consciência do personagem, ou seja, transforma-se em um estereótipo implacável.

Nesse viés, o estereótipo, conforme Bhabha<sup>196</sup> é uma forma de crença dividida e múltipla, o qual requer uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. No caso da narrativa de Scliar, o “ser judeu, perseguido, exilado de seu país” é uma cadeia de estereótipos, assimilada pela culpa de ter crucificado Jesus.

A discriminação estereotipada torna-se uma espécie de engessamento cultural, o qual acarreta um engessamento do pensamento individual. Para Bhabha, o estereótipo é *a forma limitada de alteridade* que circula através de um “discurso colonial”, construído dentro de um “aparato de poder”.

Além de discriminado pela condição de judeu, Gregório sente-se um “sem-lugar”, pois está fora de lugar, deslocado totalmente, a partir da imigração. Ele representa o herói contemporâneo, um personagem “fora do lugar”,

<sup>194</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 131.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>196</sup> BHABHA, 1998, p. 120

desterritorializado, assim definido por Said<sup>197</sup>. Gregório sente-se como um “feixe de correntes que fluem”: de um lado, a tradição judaica; de outro, a vontade de se libertar dos traumas da perseguição vivenciada por sua família. Essas correntes que fluem no interior de Gregório são como os temas da vida de uma pessoa qualquer, elas fluem ao longo das horas de vigília e, em seu melhor estado, não requerem nenhuma reconciliação, nenhuma harmonização. Essas correntes, descritas por Said, é a situação dos que, à semelhança de Gregório, mesmo “estando fora de lugar, pelo menos estão sempre em movimento, no tempo, no espaço, em toda espécie de estranhas combinações que se movem, não necessariamente para a frente, às vezes em choque umas com as outras, fazendo contrapontos, ainda que sem um tema central”. Essas correntes representam uma forma de liberdade, são dissonâncias que compõem a existência de Gregório-Guedali, fazem-no preferir “estar *fora de lugar* e não ser absolutamente certo”. Na novela de Scliar, não há só Gregório, mas outros personagens ‘dissonantes’, revolucionários que compõem a cena narrativa.

Gregório representa esse “feixe de correntes”, uma vida repleta de dissonâncias à qual se refere Said. Está sempre vivenciando uma situação de estranhamento, seja pela família que o acusa, pelo irmão que o renega e despreza, pela sociedade que lhe trata com indiferença. Na história, a tia de Gregório lhe é solidária, mas não compreende a dimensão do conflito do sobrinho, o qual parece indiferente a tudo.

A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa. É que o afastamento onde o mantemos corresponde àquele em que ele próprio se aloja, recuando até o centro indolor daquilo que chamamos de alma, essa humildade que, definitivamente, constitui-se de uma nítida brutalidade. Ali, purgado, de emotividade fingida, mas também de sensibilidade, tem o orgulho de possuir uma verdade que talvez seja uma simples certeza – a capacidade de expor claramente o que as relações humanas têm de mais abrupto, quando eclipsa a sedução e as conveniências cedem em proveito do julgamento dos confrontos: choque dos corpos e dos humores.<sup>198</sup>

Assim está Gregório: desorientado, sem pai nem mãe, separado do irmão que o acusa incessantemente, e que chega a ponto de mover uma ação na justiça contra ele.

---

<sup>197</sup> SAID, Edward. **Fora do lugar**: memórias. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 429.

<sup>198</sup> KRISTEVA, 1994, p. 15.

Durante alguns minutos o juiz ficou lendo, em silêncio, os autos do processo, testa franzida. Depois, deu início à audiência, que foi relativamente curta, graças, sobretudo, à habilidade do doutor Juvêncio, astuto argumentador. Começou dizendo que o caso girava em torno de um fato não comprovado – a saber, que seu cliente tinha um diamante preso nas entranhas. Sim, uma radiografia poderia até mostrar a imagem de um pequeno objeto, mas quem garantia que esse objeto era um diamante?<sup>199</sup>

Um dos temas recorrentes na ficção de Scliar é o foco do “corpo judeu” e, na novela em estudo, observa-se essa abordagem pela deformidade que o protagonista enfrenta na situação grotesca: as entranhas de Gregório (o intestino) recusam-se a expelir a pedra diamantina, ocasionando um distúrbio físico e emocional na trajetória da personagem.

Os estudos de Waldman<sup>200</sup> analisam que nos relatos de Scliar, “o corpo dos judeus sofre as mais grotescas e angustiantes metamorfoses”. Para a autora, é na singularidade física e nas moléstias que o judeu manifesta sua fragilidade e necessidade de atenção. São maneiras de assinalar a dificuldade e mesmo a impossibilidade de confronto com o mundo exterior, além de estigmatizar a diferença.

A “particularidade anatômica” do personagem vem a público, através da defesa que Gregório contratou para defendê-lo no tribunal:

- Para fins de raciocínio – prosseguiu -, vamos admitir que o senhor Gregório tenha mesmo um diamante no seu ventre. O diamante está lá, independentemente da vontade dele. Ele não se apossou dessa pedra, ele a engoliu a pedido dos pais, ele a reteve por causa de uma particularidade anatômica sobre a qual não tem o mínimo controle. E, dizem os médicos [...]. Mostrou alguns papéis: - Tenho aqui os laudos, Meritíssimo, de um respeitável cirurgião de nossa cidade, o professor Ernesto Santiago. Diz ele textualmente: “Um corpo estranho contido num divertículo intestinal só pode ser recuperado mediante procedimento cirúrgico que implica um pequeno, mas definido, risco para o paciente.” Ora, meu cliente não quer correr esse risco, Meritíssimo. E não pode ser pressionado a correr esse risco.<sup>201</sup>

Essa diferença que Gregório carrega dentro de si é muito acentuada também pelo desprezo de David (Dudl), que não o aceita como irmão, desde pequeno. Ele considera o irmão mais velho como o preferido pela mãe. Depois, na fase adulta, David passa a exigir que Gregório expulse o diamante que pertencia à mãe e, por extensão à família Nussembaum.

<sup>199</sup> SCLIAR, 2005, p. 108.

<sup>200</sup> WALDMAN, 2003, p. 128.

<sup>201</sup> SCLIAR, *op. cit.*, p. 109.

A narrativa de Scliar permite uma reflexão sobre o conceito de alteridade, no sentido de que subentende a idéia de um eu que nega o idêntico, e que não se importa com a existência de outrem. Para exemplificarmos o conceito, recorreremos ao trecho de *Na noite do ventre, o diamante*, em que o narrador se reporta ao episódio bíblico entre Caim e Abel, pois na história ficcional também há uma discordância entre os irmãos Gregório (antes, Guedali) e seu irmão, por causa do diamante:

Como um autômato, Gregório desceu as escadas do prédio. Caminhou pelo longo e sombrio corredor, saiu, misturou-se à multidão. Amargurado. Aquele diamante era a desgraça de sua vida: agora até o irmão tratava-o como inimigo, queria processá-lo. Que culpa tinha se o seu intestino não queria devolver o diamante? Dele próprio, Gregório, o irmão não podia se queixar. Sempre fora bom para Dudl, sempre, desde a infância. Outros meninos recebiam com ressentimento e até com raiva a chegada de um irmãozinho, não Gregório. Alegrou-se com o nascimento dele; e fora totalmente dedicado àquele bebê manhoso, e chorão, tomando conta dele enquanto a mãe cozinhava ou lavava roupa, embalando-o horas a fio. Agora esse irmão, um novo Caim (verdade que Caim era mais velho que Abel, mas em termos de maldade, todas as variantes são possíveis) voltava-se contra ele e deixava-o desamparado. A quem poderia recorrer?<sup>202</sup>

Os diálogos com os textos bíblicos e as referências às escrituras estão presentes em muitas passagens da novela de Scliar, especialmente, no que se refere aos irmãos Caim e Abel, comparando-os com David e Gregório. A ironia, em relação à maldade “e suas variantes”, ganha forma na passagem que se refere a Dudl, o irmão mais novo.

No caso desses comentários intrusivos – “verdade que Caim era mais velho” -, a paródia se manifesta por meio de uma dupla exposição, ou seja, em dois níveis textuais. O texto bíblico, que remete ao passado, seria um nível; o outro nível está constituído pela interpretação do personagem protagonista (Gregório) que enriquece o texto bíblico, e integra-o ao tempo presente. O próprio Gregório desempenha o papel de parodista, ao integrar o discurso bíblico ao seu discurso, de maneira consciente e aberta, e por possuir uma distância crítica em relação às tradições bíblicas. Gregório reflete sobre a escrita bíblica, ao mesmo tempo em que apresenta um espelho deformado dela.

---

<sup>202</sup> SCLIAR, 2005, p. 104.

Para Hutcheon<sup>203</sup> a atitude autorreflexiva, como a apresentada por Gregório, é uma das características da estilização paródica e possui tendências paradoxais, isto é, são ao mesmo tempo normativas e conservadoras e provocadoras e revolucionárias, pois, verdadeiramente, “como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma.

No contexto pós-moderno, as tendências paradoxais – conservador/provocativo - são visíveis, ainda mais quando se trata de textos canônicos, como o texto bíblico. A paródia, assim inscrita, alternando entre um afrontamento à tradição e uma homenagem respeitosa, executa um movimento pendular e contínuo entre sacralização e dessacralização de textos canônicos. Como observa Bernd<sup>204</sup>, “só bem recentemente a literatura brasileira começa a operar a síntese – ainda inacabada – deste jogo dialético, associando o resgate dos mitos (sacralização) à sua constante desmistificação (dessacralização)”.

Analisando-se o episódio bíblico de Caim e Abel como representado na novela de Scliar, pelo viés filosófico, tem-se que Caim representa a totalidade, ou seja, a violência e a corrupção. Nesse mesmo sentido, o filósofo Lévinas<sup>205</sup>, em *Entre nós*, cita a transcrição bíblica referente a Caim – E então o Senhor perguntou a Caim: “Onde está seu irmão Abel?” Respondeu ele: “Não sei; sou eu o responsável por meu irmão?”.

Após matar Abel, exime-se Caim de sua responsabilidade de culpa pelo irmão, que representa outrem. O face a face conduz, assim, à impossibilidade de negar, isto é, uma negação da negação. E na temática de Scliar, o episódio bíblico surge de forma que o homem é o portador da marca de Caim; vive a diáspora porque dói estigmatizado na maldição originária. O ‘Caim’ da novela de Scliar está representado por David, o irmão menor, que sempre invejou Gregório. Ele o enxerga como se fosse um estrangeiro, um não-judeu, não se importando com a existência do irmão, cuja presença o irrita.

O “encontrar-se situado em face do idêntico”, essa transcendência é o que nos faz face, pois o rosto rompe o sistema. Para Lévinas<sup>206</sup>, “o rosto que me olha me

---

<sup>203</sup> HUTCHEON, 1985, p. 70.

<sup>204</sup> BERND, 2003, p. 20.

<sup>205</sup> LÉVINAS, 2010, p. 15.

<sup>206</sup> *Ibid.*

afirma”, pois, face a face não posso mais negar o outro. O “não matarás”,<sup>207</sup> inscrito na Bíblia, e que subentende a idéia de um eu que nega o idêntico, não se importa com a existência de outrem.

Apesar de ter sido ‘absolvido’ pelo juiz, Gregório não se sentia bem com o desprezo de David, devido à situação imposta pela pedra entranhada. Ainda tenta resgatar a amizade do irmão, mas não obtém sucesso.

Gregório vivencia uma sensação estranha no ventre, antes e depois de ter engolido a pedra. Esse conflito atinge o ápice, transformando a vida do personagem em uma atmosfera insustentável, quando vai às ruas a manchete - *Diamante nas tripas é causa de briga entre irmãos*, ocasionada pela ação judicial que David lhe imputara.

No momento em que a situação de Gregório é estampada em tablóides da cidade, o personagem se sente acuado, e pressente que “algo inesperado, algo ruim aconteceria em breve”.<sup>208</sup> Essa sensação, realmente se materializa, e Gregório é sequestrado por um médico que se sentia fracassado, o doutor Ernesto Santiago Filho.

O ex-cirurgião era filho do médico consagrado, de mesmo nome, que queria operar Gregório ainda quando os pais dele eram vivos. Santiago Filho, “descendente de bandeirante”, como ele próprio se intitula, seqüestra Gregório para obrigá-lo a retirar o diamante da barriga. A cena do sequestro também retrata a violência urbana que ocorre nos dias atuais, reportada em noticiários de jornal, filmes e novelas policiais. Na narrativa, o filho do médico bem-sucedido encarna o papel de um bandido sanguinário, retratando a linguagem típica de um indivíduo excluído pela sociedade, e que está visivelmente perturbado psicologicamente:

Agora nós vamos descer do carro. Bem calminhos, ouviu? Vamos descer do carro, os dois amigos, os dois bons amigos, os dois velhos amigos. Os amigos vão entrar na clínica, os amigos. Bem calminhos, né? Mesmo porque um dos amigos tem um revólver e, se ele ficar nervoso, sabe-se lá o que pode acontecer com o outro amigo – nenhuma amizade é à prova de bala. [...] E ele atira bem: quando não está bêbado nem drogado, atira muito bem. Tem prática: frequentava um clube de tiro, onde assombrava os instrutores com sua pontaria. [...] É gente fina, esse cara, é gente finíssima, é um aristocrata, ele, mas quando fica nervoso perde a compostura. Isto que ele foi médico, e operava, e sabia se controlar [...]. Mas agora é um bêbado e viciado; bêbados e viciados não se controlam.<sup>209</sup>

<sup>207</sup> LÉVINAS, 2010, p. 218.

<sup>208</sup> SCLIAR, 2005, p. 110.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 115-6.

O ex-médico, em uma cena grotesca, quer operar Gregório à força, para provar a si próprio e à sociedade que ainda continua a ser um bom cirurgião, ou melhor, como ele próprio diz - é “bom com o bisturi”.<sup>210</sup> E, para Santiago Filho, aquele não representava um paciente qualquer: Gregório era aquele menino que fugira do hospital quando seu pai era um médico consagrado.

Devido à fuga da sala de cirurgia, Gregório transformara-se em uma humilhante recordação na carreira do cirurgião. Irritado, só lhe cabe agredir Gregório verbalmente, jogando-lhe todo o desprezo que recebera da sociedade por não ter conseguido sucesso em sua carreira médica, configurando, assim a estereotipia do judeu contra o não-judeu:

Você está chorando, poltrão? Você está chorando, judeu de merda? Vocês, judeus, são um lixo mesmo, a escória da humanidade. Quando mataram o Cristo nenhum de vocês chorou: não, naquela hora vocês estavam rindo, estavam aplaudindo, estavam até contando anedotas de sacanagem. Agora: quando se trata de ajudar um semelhante, vocês choram. [...] No fundo, nojento, o que você quer é ficar com o diamante na barriga. O diamante lá dentro, bem quietinho, bem escondido, o diamante só seu, você falando com ele e dizendo, você é só meu, diamante querido, se eles quiserem tirar você de mim eu caio em prantos, eu digo que tenho medo de operação, eu minto bastante, como só os judeus sabem mentir, e assim fico contigo para sempre.<sup>211</sup>

Há um elo funcional, para Bhabha<sup>212</sup>, entre a fixação do fetiche e o estereótipo racial (ou o estereótipo como fetiche), isto porque o fetichismo é sempre “um jogo ou vacilação entre a afirmação arcaica de totalidade/similaridade e a “ansiedade associada com a falta e a diferença”. O exemplo citado pelo autor segue a seguinte trajetória mental conflituosa: “Todos os homens têm uma raça/pele/cultura, em seguida, o reconhecimento: “Alguns não têm a mesma pele/raça/cultura”.

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma ‘identidade’ baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Há um desejo de reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>211</sup> SCLIAR, p. 119.

<sup>212</sup> BHABHA, 1998, p. 116-7.

Na narrativa, o personagem, ao afirmar - “Vocês, judeus, são um lixo mesmo, a escória da humanidade” – caracteriza o estereótipo, nos termos em que Bhabha<sup>213</sup> o define como uma forma presa e fixa de representação, pois se trata de uma falsa representação da realidade que está em jogo. “Reconhece a diferença e simultaneamente a recusa ou mascara”.

Ao negar o jogo da diferença – “vocês são a escória da humanidade” – “nós, os outros, não somos” (a negação através do Outro – no caso, o judeu, permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais.<sup>214</sup>

É como se a etnia judaica, onde quer que vá, permanecerá judaica, ou seja, a etnia se torna o “signo não-erradicável da *diferença negativa* nos discursos coloniais. O estereótipo, assim entendido, estabelece uma *fixidez* (termo empregado por Bhabha<sup>215</sup>) racista, étnica, sexual, social, religiosa, o qual impede a circulação e a articulação do significante de “raça” (ou de sexo, ou de condição social, credo religioso etc.) que não seja dentro desses parâmetros pré-estabelecidos de antemão, sob o estigma do preconceito.

Ironicamente, após destacar a etnia judaica como desprezível, o ex-cirurgião verifica que não poderá executar a bizarra cirurgia, pois ele está fora de seu controle emocional, treme o tempo inteiro. Constata, então, que sua carreira encerrou, e liberta Gregório, que continua a sua trajetória, com o diamante incrustado.

Mas a advertência final do ex-médico, consegue deixar Gregório apavorado, ocasionando uma mudança no seu destino, pois o sequestrador aconselha-o, em tom de alerta:

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.119.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.117.

<sup>215</sup> *Ibid.*



Suma, Gregório. Suma. Desapareça de São Paulo, vá para algum lugar distante, pequeno. Assim como eu sabia do diamante em sua barriga, muitos sabem agora. E isto, para bandidos, é uma tentação. Alguém vai sequestrar você, alguém vai abrir a sua barriga com uma faca, vai revirar suas tripas, vai tirar o diamante – e vai abandonar você na sarjeta, sangrando como um porco. [...] Ou seja, sua vida, a partir de agora, não vale mais nada. Fuja. Fuja o mais depressa possível.<sup>216</sup>

“Não havia lugar para a rotina” na vida de Gregório diante dessa situação. Os que vivenciam uma situação de estrangeiros sentem o deslocamento e o não pertencimento de suas identidades, transitam, perambulam, mas carregam consigo, eternizada, a marca de seu local de origem. O diamante nas tripas, entranhado, também simboliza essa “marca de origem”.

Gregório não se intimida, reage, “recomeçaria, enfim. Com a mesma disposição dos imigrantes que vinham para o Brasil” – nessa postura representa um coletivo, uma identidade transcultural, que sobrevive na multiplicidade cultural e na migração:

Mas, para onde iria? Foi até a prateleira, tirou um atlas, abriu-o. Sim, era um país grande, o Brasil: tudo o que tinha a fazer era escolher um destino. O Rio de Janeiro, talvez? Não, o Rio, não. [...] Não, tinha de ir para o interior do país, para algum lugar pequeno, desconhecido, um lugar onde as pessoas não lessem jornal. E aí lembrou-se do caderno de anotações de Diogo Moreino, e do nome do lugar onde fora encontrado o diamante: Arraial da Cabra Branca. Procurou no mapa. Ali estava, um pontinho perdido no vasto território de Minas Gerais: Arraial da Cabra Branca. No atlas que comprara pouco tempo antes, encontrou alguns dados. A população era de três mil pessoas; no passado, o município gozava de certa prosperidade graças a uma mina de diamantes, agora abandonada. Arraial vivia da criação de cabras e da pequena agricultura.<sup>217</sup>

E o herói migra, pois está sempre em fuga: “estava se mudando para o Arraial da Cabra Branca”.<sup>218</sup> Assim, o diamante completa uma trajetória circular, voltando ao ponto de onde se originara.

Através dessa narrativa ou das histórias da imigração, há um registro do que o espaço brasileiro efetivamente representou para as muitas levas de estrangeiros.

Foi uma jornada melancólica. Ia de coração apertado, por tudo o que tinha acontecido, mas sobretudo pela ruptura com o irmão. Se David pudesse deixar de lado o rancor, ao menos por uns tempos... Sim, tratava-se de uma pedra preciosa, que valia muito dinheiro – mas alguma coisa pode valer mais que a amizade entre irmãos? Era inútil remoer essas coisas que, de resto, ficavam cada vez mais para trás, à medida que o trem

<sup>216</sup> SCLIAR, 2005, p. 121.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 121-2.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 123.

afastava-se de São Paulo e enveredava pelo interior. Ali estavam as casinhas de sapê, os caboclos acocorados na porta, fumando seus cachimbos de sabugo de milho; ali estavam as roças de feijão, os chiqueiros, os pequenos currais; ali estavam os mastros com as bandeiras homenageando São João e Santo Antônio [...]. Bonito, aquilo. Um país pobre, pobre como a Rússia, mas amável, acolhedor.<sup>219</sup>

O afastamento ressurgiu como uma característica desse herói transcultural, o “não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo”, sempre à procura da origem perdida, sentindo a impossibilidade do “enraizamento”. Em transição constante, como se estivesse em um trem em marcha, como diz Kristeva, a memória imergente que assola Gregório – a imagem da mãe e o anel – contrasta com o presente em suspenso – já não é mais um comerciante. Ele é, então, uma existência errante.<sup>220</sup>

O texto de Scliar não admite, pois, a exclusividade de um discurso único, de um registro único que abrigue em si a identidade nacional brasileira, posta em xeque em seus mitos mais duradouros, nem a identidade russa ou judaica, também alvo de um olhar crítico.

Para Kristeva<sup>221</sup>, “a estranheza do europeu começa pelo seu exílio interior” – e esse exílio Gregório vivencia, principalmente quando ele chega ao Arraial: a desorientação o assola, sente um aperto no coração – era um “fim-de-mundo”.

“O que é que eu vim fazer aqui”, perguntava-se. “Como se adaptaria à nova vida? Como seria a convivência com pessoas inteiramente estranhas?” – as dúvidas do estrangeiro sempre são as mesmas. Gregório revive a situação de estranheza que todo imigrante ou migrante vivencia.<sup>222</sup>

Gregório carrega consigo uma angústia condensada e muda que o aperta por dentro. “O outro, abafado em mim, torna-me estrangeiro para os outros” e indiferente a tudo: Gregório sente no ventre um aperto ancestral, ligado à pedra. “Enquanto a inquietante estranheza que sinto diante do outro me mata lentamente, a indiferença anestesiada do estrangeiro”, em compensação me impulsiona à busca de mim mesmo.<sup>223</sup>

Gregório instala-se na mesma hospedagem da época das jazidas e da exploração de pedras. O dono da hospedaria confirma a época passada, referindo o nome de Álvaro Góis, o dono da cabra Finória, cujo crânio ainda ostentava à porta

---

<sup>219</sup> SCLIAR, 2005, p. 126.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>223</sup> KRISTEVA, 1994, p. 33.

de entrada, desde que a índia Imoti, naquele trágico episódio, tinha degolado a pobre cabra, por ciúmes.

Gregório, então, não tarda a revelar sua identidade aos moradores do Arraial: “na verdade sou imigrante. Minha família veio da Rússia. Cansado de mentir e de fugir, confirmou, também que era judeu: “Sim, sou judeu, judeu não praticante, mas judeu, em todo caso”.<sup>224</sup>

E o padre Inácio, ao receber Gregório no Arraial, recupera-lhe a figura do primeiro judeu que havia aparecido por aquelas bandas – Gaspar Mendes -, o cristão-novo, perseguido pelo agente inquisidor. A seguir, mostra a Gregório os relatórios de trezentos anos passados, redigidos pelo agente da Inquisição – Pedro do Carmo – à época em que perseguia judeus.

E uma revelação surpreendente é feita a Gregório pelo padre, através da leitura da carta que Pedro do Carmo enviaria para o Santo Ofício sobre a fuga do cristão-novo Gaspar Mendes, o judeu que retirara o diamante da mina do Arraial:

Nesta carta diz que Gaspar Mendes apareceria no Rio de Janeiro e que deveria ser preso antes que embarcasse para a Europa. Há um detalhe que mostra a fantástica intuição desse Pedro. É possível, diz, que Gaspar Mendes leve consigo pepitas de ouro ou pedras preciosas; aconselha, portanto, cuidadosa revista, que talvez não fosse suficiente – nas palavras dele, “essa gente pérfida e traiçoeira costuma engolir as preciosidades”. As fezes de Mendes deveriam, portanto, ser observadas cuidadosamente; ele jamais deveria evacuar sem que houvesse alguém por perto.<sup>225</sup>

Gregório empalidece, ao saber dos acontecimentos passados, mas ainda resta uma esperança. E o padre, sem saber, concede-lhe essa benesse:

Só restou a mina, que ainda está lá, no Morro do Índio. O lugar tem esse nome porque ali vivia uma pequena tribo indígena, que foi sendo liquidada pela tísica, pela varíola, pelos brancos ganaciosos... É um lugar muito interessante, dessas coisas históricas que estão ficando raras em nosso país, e que deveriam ser melhor conhecidas. [...] Temos um pequeno problema com a mina. É a mulher que mora lá. [...] Uma cabocla chamada Maruca. Maruca Maluca, é o apelido dela. É maluquinha mesmo, a pobre.<sup>226</sup>

Então fora ali, rumina Gregório, nessa caverna do Morro do Índio onde tudo começara. “Talvez ali pudesse descobrir a verdade, a sua verdade, a razão daquela

<sup>224</sup> SCLIAR, 2005, p. 131.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 133-4.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 135-6.

ânsia que o perseguia e a causa da constante inquietação”.<sup>227</sup> Como “absurdos não haviam faltado em sua vida até então”, resolve conhecer o local.

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 136.

Percebe-se em várias cenas da narrativa de *Na noite do ventre, o diamante*, o humor étnico, também definido como “humor judaico”, apresentado por Vieira<sup>228</sup>, como aquele que está intimamente ligado à visão de Moacyr Scliar em relação ao emigrante/imigrante: “semelhante a todos os outros grupos de minorias, mas central ao humor judaico, a conquista sobre a adversidade tem sido parcialmente atingida pelo protesto contra as relações cósmicas”.

Um dos elementos centrais do humor judaico é triunfar perante múltiplos obstáculos, pois, identifica-se que a narrativa de Scliar conduz à seguinte caracterização do ser que migra: ele não se intimida diante do desconhecido, nem se entrega facilmente à tristeza.

Mais exemplos podem comprovar essa análise, presentes em *Na noite do ventre, o diamante*:

Foram até a cocheira. Gregório mirou com desconfiança o cavalo que ali estava e que, apesar do nome – Garboso – não passava de um velho pangaré. Pangaré ou não, tinha bem presente a advertência do pai: judeus e cavalos nunca se acertaram. O padre percebeu seu desconforto, ajudou-o a montar, conduziu-o até a estrada [...].<sup>229</sup>

Os apelidos irônicos – outra forma implícita de humor - estão presentes em toda a narrativa de Scliar. São designativos de nomes de personagens e até de animais que perambulam pelo espaço narrativo. Esses apelidos, ora sugestivos, ora são apropriados à situação e à personagem designada, podem referir-se tanto às pessoas como aos animais.

Nessa lista de apelidos, figuram entre outros, o “Destemido”, para designar o bandeirante Pero Santiago; “Finória”, para a cabra esperta de Álvaro Góis; “Paladino” (o defensor heróico), para designar o pombo traidor do agente do Santo Ofício; “Silencioso”, para identificar o guia silente que conduz os estrangeiros para os rumos certos na mata, o “Arranca-tudo”, para fazer alusão ao agente da Inquisição; “Garboso”, para o pangaré que conduzia Gregório à mina no Arraial.

Essas denominações irônicas e sarcásticas, empregadas para se referir aos personagens da narrativa, não são nomeados ao acaso. Eles conferem um tom de ‘sabor’ e ‘saber’ para a história, conduzem à reflexão da condição humana e oferecem

<sup>228</sup> VIEIRA, Nelson H. Humor e melancolia: dimensões híbridas e centaurescas na obra de Moacyr Scliar. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de **Tributo a Moacyr Scliar**. (Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural). (Série Memória das Letras; 24). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 191-2.

<sup>229</sup> SCLiar, 2005, p. 137.

uma crítica ao comportamento humano. Para. O crítico francês Roland Barthes<sup>230</sup>, em *Aula*, define que “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia). Esse gosto das palavras é que faz o saber profundo e conduz ao exercício de liberdade, proporcionado pelo texto literário.

Verifica-se, dessa forma, que os nomes na narrativa de Moacyr Scliar nunca são escolhidos por acaso, já que, como Lodge<sup>231</sup> afirma, “o batismo dos personagens é sempre uma parte importante de sua criação”. Por mais corriqueiros que eles sejam, os nomes dos personagens sempre contêm uma significação dentro da história, e esse sentido está associado aos seus nomes, sobrenomes ou apelidos. Ao atribuir os nomes sugestivos às personagens, o autor permite que o leitor elabore associações intrínsecas com os sentidos que estão ocultados pelo texto e que permitem, assim, a conotação adequada. Para o autor, as sugestões evocadas pelas intenções semânticas dos nomes dos personagens, “devem mandar mensagens subliminares para o leitor”.

Mesmo nas passagens da narrativa em que o personagem caracteriza uma busca ou o exílio de si mesmo, o humor e a ironia são evidenciados:

Entrar ou não? Gregório hesitava, e não só causa da mulher (a tal Maruca), mas por causa da estranha sensação de que estava possuído. Ali estava, longe da aldeia em que nascera, longe da cidade onde crescera, longe, enfim, de qualquer cenário familiar, num lugar distante, misterioso, hostil. Trouxera-o uma convicção: na mina de onde viera, o diamante que tinha no ventre encontraria resposta para muitas de suas dúvidas. De onde, mesmo, tirara tal certeza? De suas tripas? Seriam elas boas conselheiras? Não parecia: a cólica que estava sentindo, cólica de covarde, dizia exatamente o contrário: foge, Guedali, foge daqui antes que seja tarde, antes que esta mina te engula como engoliste o diamante. Sai, sai daqui, judeuzinho cagão, isto não é lugar para ti.<sup>232</sup>

Observa-se que o humor crítico de Scliar na novela é frequente, fornecido em doses, como se fossem antídotos da tristeza brasileira e também para atenuar a dramaticidade. Esse humor, às vezes pérfido, prepara o leitor para as cenas de tensão, relacionada aos desafios do personagem diante da alteridade étnica. Também prepara o leitor contra os domínios de poder que a narrativa vai focalizar, através do enredo ficcional.

<sup>230</sup> BARTHES, 2007, p. 21.

<sup>231</sup> LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 47.

<sup>232</sup> SCLIAR, 2005, p. 138.



Que merda, resmungou, irritado com a própria covardia. Será que vou passar a vida com medo? Será que vou passar a vida fugindo, fugindo dos *pogroms*, fugindo da mesa de cirurgia, fugindo de assaltantes? Chega. Chega de fugir. A mina é perigosa? Que seja perigosa. Agora não volto atrás. Agora vou em frente, custe o que custar. Agora, foda-se. Ouviu, Pedro do Carmo? Foda-se. Ouviu, Vassili? Foda-se, ouviu, doutor Seixas? Foda-se. Ouviu, doutor Silveira? Foda-se. Foda-se, foda-se, foda-se.<sup>233</sup>

O labirinto da mina identifica-se com a existência labiríntica de Gregório. E os estranhos – Gregório e Maruca sentem afinidades, ambos vivenciam a estranheza. Eles representam, a seu modo, a exclusão, a diferença: ela, por ser indígena, e ele, por ser judeu.

Num ambiente aparentemente inóspito, o herói se desvencilha de suas amarras, liberta seus medos um por um, enfrenta a adversidade em contato com a alteridade. Despe-se de todos os seus receios e resolve encarar a alteridade de frente, e o encontro com Maruca na mina, altera-lhe o ânimo e a trajetória: “Apesar da expressão feroz, era uma mulher bonita, de uma beleza estranha, perturbadora: traços indiáticos a contrastar com olhos absurdamente claros, verde-azulados”.<sup>234</sup>

No encontro de alteridades – Gregório e Maruca – há um reconhecimento da mesma condição de excluídos, de deslocados e estrangeiros. Nesse viés, em Kristeva<sup>235</sup>, o “encontro equilibra o nomadismo. Onde ocorre o cruzamento de duas alteridades, há o reconhecimento recíproco”. Esse encontro deve a sua felicidade exatamente ao estado provisório, pois os conflitos o dilacerariam, caso ele necessitasse ser prolongado.

A figura de Maruca expressa o entrecruzamento de raças e culturas – ela é indiática, mas possui olhos “absurdamente claros”. Essa figura estranha é que vai auxiliar Gregório, pois há um “reconhecimento recíproco”.

Gregório sente o corpo a doer, como se a “pequena caixa de Pandora” – o seu intestino, uma caverna escura, as profundezas do ser, estivesse a remoer as memórias do seu passado. A identificação com Maruca é inevitável:

Diante dele estava uma cabocla, única remanescente de um grupo humano sofrido, uma corajosa mulher, que por alguma razão se isolara naquele lugar ermo e que tinha até fama de louca. Uma mulher que lutava para sobreviver, que enfrentava perigos e animosidade da gente do lugar. Ele, que também havia passado por perseguições, deveria compreendê-la. Mais: deveria sentir-se solidário com a pobre criatura.<sup>236</sup>

<sup>233</sup> SCLIAR, 2005, p. 138.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>235</sup> KRISTEVA, 1994, p. 18.

<sup>236</sup> SCLIAR, *op. cit.*, p. 142.



As figuras de três mulheres na narrativa - duas indígenas e uma europeia – Maruca, Imoti e Esther – embora distanciadas no tempo e no espaço da narrativa, são as personagens que desencadeiam a ação do diamante. Gregório não conheceu Imoti, mas conheceu sua própria mãe e Maruca, que representa a figura que lhe presta o apoio de que tanto necessitava. E ambos estão – ele e ela – interligados pelo diamante.

O encontro entre Gregório e Maruca proporciona esse equilíbrio do nomadismo, pois os índios eram originariamente nômades, eles não conheciam a propriedade, segundo Zilá Bernd e Cícero Galeno Lopes<sup>237</sup>, em *Estéticas compósitas*. Sem noção de propriedade, isto é, sem desejo de lucro, também o homem miscigenado foi andarilho, isto é, *Índio vago, gaudério, gaúcho*. Por não se apegar ao trabalho sedentário nem à propriedade, foi designado como vadio, ladrão e outras formas mais que a prepotência e a arbitrariedade expoliadoras da colonização utilizaram para fixá-lo como mão-de-obra semiescrava.

Maruca – a remanescente de “um grupo sofrido”, “nômade” – assim como ele, revela a Gregório qual o seu objetivo naquela mina abandonada: realizar o desejo de seu pai, um holandês “muito bom, muito inteligente, muito alegre”.<sup>238</sup> O sonho dele, transmitido para a filha, era o de encontrar um diamante. Ele foi-se, porém, sem encontrar nenhuma pedra valiosa, mas fez com que Maruca lhe promettesse que permaneceria no Morro do Índio até encontrar uma única pedra. No instante em que Maruca lembra-se da promessa feita ao pai, ela e Gregório emocionam-se:

As lágrimas deslizavam-lhe pelo rosto. Gregório, num impulso, puxou-a para si. Abraçaram-se, as bocas, famintas bocas, se procuraram. Sem uma palavra ela conduziu-o para a cama. E ali fizeram amor, ele, de início meio desajeitado – falta de prática – logo em seguida com fúria, até o clímax arrebatador que os deixou esgotados, ofegantes.

Para Kristeva<sup>239</sup>, “o banquete da hospitalidade é a utopia dos estrangeiros: cosmopolitismo de um momento, fraternidade dos convivas que acalmam e esquecem as suas diferenças, o banquete está fora do tempo”. Gregório “se

<sup>237</sup> BERND, Zilá; LOPES, Cícero Galeno (Orgs.). **Identities e estéticas compósitas**. Canoas: Centro Universitário La Salle/Porto Alegre: PPG - Letras UFRGS, 1999, p. 36.

<sup>238</sup> SCLIAR, 2005, p. 148.

<sup>239</sup> KRISTEVA, 1994, p. 19.

imagina eterno na embriaguez” daquele momento: ele queria permanecer ali para sempre. Estava apaixonado, pela primeira vez, e sente-se desorientado:

De um lado, queria viver, em toda a sua intensidade, aquela inesperada, bendita paixão. De outro lado, assaltava-o agora o medo ao desconhecido, soma de velhos terrores e coisa tão forte, tão assustadora, que chegou a pensar em fazer a mala e ir embora ainda naquela noite. Era o que o bom-senso lhe recomendava, mas ele não queria mais saber de bom-senso. Queria ver até onde lhe conduziria a loucura que estava vivendo. É bom louquear, murmurou, com um risinho safado e terno ao mesmo tempo.<sup>240</sup>

Gregório não sabe se deveria “seguir a sua gente”, ou esquecer esse “doentio passado” e iniciar uma nova vida. Mas, ao voltar à caverna, eles se entregam à paixão, e ele toma uma decisão – resolve seguir seu coração, porque “descobriria a mulher de sua vida” dentro daquela caverna.<sup>241</sup>

O diamante que está oculto no personagem não deixa de ser uma memória da imigração, pois o conduz a um constante estado de abandono, de reflexão, de desamparo. O lugar de abrigo para esse conflito é na caverna, ao lado de Maruca, que nada tinha de ‘maluca’, como a apelidaram. Maruca, ao contrário, preocupa-se com o mal-estar de Gregório e começa a auxiliá-lo no enigma que envolve as dores dele no ventre.

Ao sentir a dor no ventre novamente, Gregório passa mal, e, surpreendentemente, Maruca, ao massagear-lhe a barriga, percebe que há um diamante ali:

Ela sabia que ele tinha um diamante no ventre. Gregório não lhe contara a história – só o faria se, e quando, pudesse confiar nela de maneira total, absoluta, incondicional -, mas Maruca, de alguma forma, descobrira o seu segredo.<sup>242</sup>

Maruca pede auxílio, pois percebe que Gregório está passando mal, e então, ele é conduzido para a cirurgia. Ao longo desse trajeto, entre a mina do Morro do Índio e o hospital, Gregório vê-se “num longo e estreito túnel”, no qual vê desfilar, um a um, todos os personagens que fazem parte da trama que envolve o diamante – Álvaro Góis e sua cabra; Gaspar Mendes e o saquitol de veludo com diamantes; Pedro do Carmo e o pombo Paladino; Rafael Fonseca lapidando um diamante bruto; Spinoza, lendo, ao lado de Padre Vieira, “gesticulando animadamente”; Diogo

<sup>240</sup> SCLIAR, 2005, p. 152.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>242</sup> KRISTEVA, 1994, p. 19.

Moreino, segurando seu caderno de anotações; o tio Avrum, montado num cavalo magrinho; o barqueiro Piotr ao lado do bandido Vassili; o cirurgião-professor Dr. Santiago, segurando um bisturi; a tia sorridente; os advogados dele e do irmão, discutindo; a cunhada Sofia com Isaquinho ao colo; o hospedeiro Arcanjo, e o padre. Também havia nesse túnel a imagem de um feto – seria ele mesmo, antes de nascer? Seria Dudl? No túnel imaginário de Gregório, ele também avistou a figura dos pais segurando o rolo da Torá – a mãe, com expressão triste, “mostrando o anular sem o anel”.<sup>243</sup>

O grande dilema de Gregório nesse sonho, em que vê as figuras que tiveram contato com o diamante, é saber como proceder quando ele encontrasse a pedra. “Simplesmente o arrancaria de seu divertículo, aquela graciosa bolsinha que para a pedra o intestino reservara desde sempre?” Ele não sabia o que fazer:

Quando abriu os olhos, a primeira coisa que viu foi o crucifixo. Jesus, a coroa de espinhos, os cravos atravessando mãos e pés. Mas esta imagem já não o apavorava, como acontecera em sua infância; pelo contrário: confortava-o. E confortava-o porque parecia-lhe familiar. Já tinha visto um crucifixo exatamente igual àquele: mesmo tamanho, mesmo material, mesmo desenho. Mas onde? De repente ocorreu-lhe: o museu do Hospital de Caridade. Coincidência inteiramente explicável. Porque era no Hospital de Caridade que ele estava, deitado em um leito de enfermaria, ao lado de três outros doentes: [...] Mas por quê estava hospitalizado? O que lhe acontecera? Não tinha a menor ideia.<sup>244</sup>

Para surpresa de Gregório, o irmão aparece no quarto, com um sorriso estampado, cordial e amável. Dudl explica-lhe que os médicos haviam constatado que Gregório tivera uma úlcera perfurada – “ela estava lá, no seu estômago, perfurou e quase matou você”.<sup>245</sup>

Gregório liberta-se, enfim, da culpa por reter o diamante que era da mãe e uma joia da família Nussembaum, mas uma dúvida paira no ar: e o diamante, para onde fora?

“Então aquilo era uma úlcera perfurada”, então tinham penetrado, enfim em seu ventre, aquela caixa de Pandora. E o que tinham feito do diamante? “Por que evocar essas coisas dolorosas? Por que abrir outra caixa de Pandora?” – pensava Gregório. E o mais surpreendente é que Gregório havia sido operado pelo Doutor Santiago, e que este chamara o Santiago Filho, o médico que o havia sequestrado.

---

<sup>243</sup> SCLIAR, 2005, p. 157.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 160.

Em *Na noite do ventre, o diamante*, há um desfecho inacabado para o leitor, ou melhor, a cena final não encerra a narrativa, ao contrário, deixa-a livre, para que o leitor a interprete à sua maneira, atingindo um *halo de indefinição*, como o definido por Umberto Eco<sup>246</sup>, em que a obra “se coloca intencionalmente aberta à livre fruição do leitor”. Grande parte da literatura contemporânea – como é o caso da novela de Scliar – utiliza-se do símbolo como comunicação do indefinido, “aberta a reações e compreensões sempre novas”.

Há um final inacabado na novela *Na noite do ventre, o diamante*, uma vez que os sentidos não são dados por enciclopédia alguma, e não “repousam sobre nenhuma ordem no mundo”, como diz Eco, pois, o personagem está febril, numa cama de hospital, sozinho a questionar sobre o diamante, e todos – irmão, Maruca e ex-médico – nem sequer lhe dão uma justificativa. A enfermeira não sabe de nada, não vê o pombo, não vê as imagens que Gregório, mergulhado numa espécie de alucinação do medo ancestral, enxerga, assustado – o pombo Paladino.

E na última cena de *Na noite do ventre, o diamante* ocorre um monólogo interior que Gregório estabelece com aquela condição errante e febril:

Gregório fechou os olhos. Num movimento automático levou a mão direita à barriga. Era para fazer uma massagem; era para explorar, com sensibilidade, delicadeza, habilidade e sabedoria aquela sofrida barriga: era para interrogar, na linguagem do contato de peles, aquela enigmática cavidade. Ó de casa: diamante, estás aí? Ainda ocupas o teu trono? Ainda repousas no teu ninho? Ainda vives em tua úmida, cálida caverna? Ainda cavalgas a tua tripa? Ainda te lembras do anular que um dia enfeitaste, da trajetória que fizeste pela Europa e pelo Brasil? Hein, diamante? Arraial da Cabra Branca, Amsterdã, Rhijnsburg, Colônia, Vladovanka, São Paulo, estes nomes nada te dizem, diamante? E será que existes, diamante? Será que não és apenas um produto da minha imaginação, o improvável fruto de minhas emocionais entranhas?<sup>247</sup>

A escrita de Scliar é provocativa, pois é para a consciência do leitor que esse narrador hesitante, essas personagens ‘perdidas’ aguardam a “adesão emocional, ou, ao menos, estética, e esperam ansiosamente que concluamos sua existência”.<sup>248</sup>

O exílio interior caracteriza essa passagem em que a personagem está questionando a própria experiência errante, a qual se confunde com a trajetória multicultural do diamante. No sentido em que a literatura de Scliar valoriza o ser de

<sup>246</sup> ECO, Humberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 46.

<sup>247</sup> SCLIAR, 2005, p. 167.

<sup>248</sup> DALCASTAGNÉ, 2012, p. 106.

fronteira, situado nesse entrelugar, um espaço de resistência individual e coletiva, interessa aos estudos literários analisar de que maneira se configura esse multiculturalismo e a memória do imigrante, o entrecruzamento de culturas e etnias, o exílio interior da personagem, a estereotipia do judeu pelo não-judeu e *vice-versa*: eixos temáticos que estão presentes na novela de Scliar, da primeira à última linha de *Na noite do ventre*, o diamante, proporcionando uma reflexão que está longe de encerrar a questão da identidade múltipla do homem contemporâneo e de sua harmonização com as diferenças, com o outro, representado pela outra cultura, pela outra etnia, outra crença religiosa, outra ideologia, todos, enfim, presentes e representados nesse 'Gregório' múltiplo e transcultural:

Breve a noite cairia sobre a febril, agitada cidade. Breve ele adormeceria. E sabia que sonho o esperava. O sonho em que veria anulares brotando do chão, centenas de anulares, milhares de anulares, pequenos anulares, grandes anulares, finos anulares, grossos anulares, brancos anulares, escuros anulares, cuidados anulares, maltratados anulares; um bando de anulares, uma coorte de anulares, um exército de anulares, uma multidão de anulares. Todos vindo em sua direção, todos convergindo para ele, todos ansiosos por mergulhar em suas vísceras, todos ansiosos pelo diamante que a noite do ventre – soma de todas as noites – engolira.<sup>249</sup>

O sonho de Gregório, um sonho esperado – o de ver todas as raças, culturas, credos, ideologias convergirem em uníssono, convivendo em harmonia. Nesse sentido, a literatura pode ser a representação dos estudos multiculturais, pois o objetivo é harmonizar o convívio com a alteridade, rompendo os estereótipos de raça, credo, etnia, sexo, valorizando o que é diferente, deslocando-se do centro para o que está na margem da sociedade.

O multiculturalismo, longe de pretender uniformizar culturas, traz a afirmação de identidades locais e regionais, assim se torna importante o estudo de como a literatura contemporânea representa essas diversas identidades que reivindicam seus direitos, com base em garantias igualitárias e no respeito pelas diferenças.

Esta pesquisa também visa à busca desta perspectiva na obra de Scliar: a do estrangeiro em si mesmo, a possibilidade de pensar como sujeitos tão diferentes compartilham de um mesmo sentimento, o de não pertencimento, estando os imigrantes fora de sua terra natal (a sua *casa*, o *espaço* dos seus sonhos), configurando o que se poderia nominar por um espírito migrante, sempre em

---

<sup>249</sup> SCLIAR, 2005, p. 167.

deslocamento. Os romances de Moacyr Scliar permitem esse olhar diferenciado sobre a cultura e sobre a identidade fragmentada dos que foram acolhidos, sendo tão diferentes num mesmo local e também dos que tiveram que imigrar de sua terra.

Em *Pátrias imaginárias na poética das migrações*, um dos textos que compõe o livro *Identities em trânsito*, Porto<sup>250</sup>, autora de ensaios representativos no Brasil em estudos da migrância e da habitabilidade, poetisa ao analisar as questões de identidade e migração:

A identidade não constitui um porto seguro ao qual seria possível retornar, mas ela equivale antes a um barco que, tendo deixado o cais das certezas, engaja-se nas rotas das desleitura da insegurança, num processo de inacabamento promissor no espaço do Outro. Nesse contexto, não haveria a estabilidade de uma paisagem identitária que se definiria pela permanência do Mesmo, pois, ao aportar em outro lugar – onde se dá em maior ou menor grau a revisão dos essencialismos – seres migrantes colaboram nas mudanças do quadro em que se inserem, graças ao exercício do trans (transformações, transculturalismos, transportes e transferências culturais).

Porto<sup>251</sup> ressalta que a figura de linguagem que se sobressai nos escritos literários sobre as migrações é a metáfora (do grego “levar através de”), por estar relacionada à base da definição dos emigrados – “seres levados através”. O processo metafórico exercita a capacidade de imaginar e reimaginar o mundo e os escritos que tratam sobre as migrações utilizam metáforas recorrentes, na tentativa de preencher uma falta intolerável, criando pátrias imaginárias.

Na novela *Na noite do ventre, o diamante*, o personagem Gregório reúne em si características das personagens contemporâneas, no sentido em que, sejam feitas do material que for, são chamadas à obra para viver experiências que dizem respeito aos homens, e às mulheres. Insistem em sua própria existência, muitas vezes, caracterizada pela multiplicidade de identidades e pelo exílio interior. Buscam no exílio – provisório ou não – um novo lugar identitário, como forma de escapar do “território da incerteza” a que sua pátria foi reduzida.<sup>252</sup>

Gregório reúne em si características das personagens contemporâneas, no sentido em que, sejam feitas do material que for, são chamadas à obra para viver experiências que dizem respeito aos homens, e às mulheres. Insistem em sua própria existência, muitas vezes, caracterizada pela multiplicidade de identidades e

<sup>250</sup> PORTO, Maria Bernadette. Pátrias imaginárias nas poéticas das migrações. In: **Identities em trânsito**. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2004, p. 92.

<sup>251</sup> PORTO, 2004, p. 92.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 83

pelo exílio interior. Ele vive em uma era ficcional o “cosmopolitismo dos esfolados”.<sup>253</sup> A alienação, na qual a personagem mergulha em si mesma, por mais dolorosa que seja, diz Kristeva, proporciona “um distanciamento requintado, “onde se inicia tanto o prazer perverso” quanto a “possibilidade de imaginar e de pensar”: é o impulso da cultura à que pertence o estrangeiro.

Identidade desdobrada, caleidoscópio de identidades: poderíamos ser para nós mesmos um romance interminável sem sermos vistos como loucos ou falsos? Sem ter de morrer por esse ódio do estrangeiro ou pelo estrangeiro?<sup>254</sup>

Em toda narrativa disputam-se o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à “demarcação da identidade” – seja também na capacidade de reinterpretar o mundo, ainda que imaginando um outro.<sup>255</sup>

O final da narrativa não fornece respostas às indagações de Gregório : onde fora parar o diamante? Desaparecera misteriosamente? Nunca existira? Fora tragado pelas forças da noite?

O narrador deixou em suspenso o final da novela, para que a obra possa oportunizar o diálogo sobre as diferenças, sobre a condição do Outro, e sobre a condição das minorias de nossa sociedade. É típico das narrativas contemporâneas apresentarem um final em aberto, “o que dá a sensação de que a vida avança rumo a um futuro incerto”, como atesta Lodge.<sup>256</sup>

A literatura pode proporcionar um debate sobre as questões do mundo contemporâneo e a representação da condição da identidade multicultural do homem desterritorializado. Entre fuga e exílio, o homem contemporâneo encontra a condição intersticial em que é possível assimilar as diferenças e crescer harmonicamente ao lado da alteridade, respeitando-a e assimilando-a. Assim como as facetas luminosas de um diamante que se liberta das trevas da exclusão, da estereotipia, da margem social, assim também a identidade do homem contemporâneo está representada pela multiculturalidade: o entrecruzamento de culturas, credos, etnias, ideologias. Facetas fulgurantes de um diamante que se

---

<sup>253</sup> KRISTEVA, 1994, p. 21.

<sup>254</sup> KRISTEVA, 1994, p. 21.

<sup>255</sup> DALCASTAGNÉ, 2012, p. 95.

<sup>256</sup> LODGE, 2009, p. 230-1.

libertou da noite, da escuridão do ventre, através do exercício de liberdade que o texto literário proporciona à condição humana.



### 3.4 METÁFORAS TEMPORAIS E ATEMPORAIS NA FICÇÃO DE SCLiar

Faz-se necessária uma leitura possível acerca de alguns processos metafóricos existentes na novela *Na noite do ventre, o diamante*, uma vez que a novela de Scliar está povoada de simbolismos, atrelados à narrativa e à significação da multiculturalidade e ao exílio interior das personagens.

Moacyr Scliar, aparentemente realista na eleição dos cenários e do contexto histórico, não obstante em sua narrativa instaura-se a metáfora, pois “sem metáforas não há como falar em recordação”, como explica Assmann<sup>257</sup>. E as narrativas que apresentam relatos dos imigrantes sempre estarão interligadas com fatos que remetem à memória, cuja representação ocorrerá através do simbolismo do processo metafórico.

Em *Na noite do ventre, o diamante*, Scliar nunca dispensa o sonho, a alucinação, o “gesto insólito que invariavelmente fratura a realidade”.<sup>258</sup> Estabelece uma extensão metafórica, sugerindo processos simbólicos, ambiguidades, de forma a inaugurar um campo semântico complexo para provocar a subversão do real.

A metáfora central que está, inevitavelmente, inscrita desde o título da novela e que instala o conflito, ou melhor, os conflitos, é, sem dúvida, o simbolismo ligado à pedra diamantina e ao fato de que a pedra é engolida por um imigrante judeu, que a retém em suas entranhas, de forma inexplicável aparentemente.

O mal-estar abdominal de Gregório já inicia ainda na Rússia, quando ele, ainda menino, vislumbra o anel de diamante inserido no dedo anular da mãe. Nesse viés, é perceptível que a figura da mãe esteja representando, além da figura de uma genitora, também a figura do lar, da pátria, atrelada ao diamante, na subjetividade de Gregório.

Diamante e estômago estão em uma relação de causa e efeito na novela de Scliar, pois os choques culturais, o espólio colonial, a vida revolucionária, as paixões, a imigração, o exílio interior – eixos temáticos da narrativa que estão interligados pelo simbolismo da pedra e pela exploração mineral ocorrida no Brasil-colônia.

Para Gregório, a pedra é o elemento que o desequilibra, que lhe impõe desafios. A pedra lhe ocasiona dor, mal-estar e desorientação, pois ele se sente em situação conflituosa e desconfortável em sua condição existencial, relacionada à existência do diamante no dedo anular da mãe, e depois nas suas entranhas.

<sup>257</sup> ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011, p. 162.

<sup>258</sup> BERND; MOREIRA; MELLO. 2012, p. 23.

O diamante é um elemento que desaparece após ser engolido, mas que permanece na memória, nos passos, na condição existencial de Gregório e de sua família. É um diamante presente somente na memória, por isso é que ocorre a metáfora com o ventre e a noite, lugar escondido e escuro, oprimido, obscuro. Essa condição representa também aquela em que se situa o estrangeiro, o imigrante, o excluído da sociedade. Sentem-se imersos numa grande noite, que representa a alteridade vivenciada na pátria estranha, no convívio com o que lhe causa estranheza e, na situação específica de Gregório também ocorre essa condição 'exilada' na própria família, que o rechaça por não 'devolver' (ou expulsar das entranhas) a pedra diamantina para a mãe.

O diamante esconde-se, retira-se para um canto escuro, localizado no interior do ventre humano – mas o ventre de um estrangeiro que foge de sua terra, sente-se amedrontado e carrega, assim, desterritorializações no corpo e na memória exilada do povo judeu.

De acordo com Bhabha<sup>259</sup>, a imagem criada a partir da linguagem simbólica estabelece uma espécie de resgate ambivalente entre presença e ausência, presente e passado, identificação e perda:

A identidade nunca é um *apriori*, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem da totalidade. [...] a imagem – como ponto de identificação – marca o lugar de uma ambivalência. Sua representação é sempre espacialmente fendida – ela torna presente algo que está ausente – e temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição. [...]. A imagem é a um só tempo uma substituição metafórica, uma ilusão de presença e, justamente por isso, uma metonímia, um signo de sua ausência e perda

As imagens possíveis ligadas ao 'diamante no ventre' estão relacionadas com o exílio interior da personagem, com a condição do imigrante no entrelaço de culturas e com o estereótipo do judeu visto pelo não-judeu e *vice-versa*.

O diamante migra de uma terra à outra, de um país a outro, parece ter mesclado sua identidade – torna-se, portanto, um diamante desterritorializado, multiculturalizado. Reivindica, porém, o seu local de origem, e desaparece nele, imerso no entrelaço de culturas.

---

<sup>259</sup> BHABHA, 1998, p. 85.

Antes, muito antes de o diamante infiltrar-se no ventre de Gregório Nussembaum, a pedra fora explorada por muitos personagens que estão perfilados na narrativa de Scliar, através de um retrospecto histórico ficcional.

O diamante inicia sua trajetória no Arraial da Cabra Branca, na época colonial, de onde fora extraído por um judeu – Gaspar Mendes - na mina situada no Morro do Índio, região onde atualmente localiza-se o estado de Minas Gerais. Depois, a pedra diamantina vai parar nas mãos do sobrinho de Gaspar – em Rijisburg, na Holanda. De lá, o diamante é roubado por Diogo Moreino, um falso discípulo de Spinoza, que tenta levar a pedra para destinos errantes. Moreino não tinha paz, pois sabia que, ao furtar a pedra, violara a tradição do comércio de diamantes, sempre negociada por acordos verbais, na base da confiança entre os judeus.

Assolado pela culpa, Moreino passa a fugir constantemente, amedrontado com a ‘maldição’, a qual acredita ser oriunda da pedra, uma vez que soube do assassinato de Gaspar Mendes - o judeu que contrabandeava as pedras do Brasil.

Moreino também engolira o diamante, mas nunca o reteve em seu intestino. A pedra, contudo, parece exercer um fascínio maligno sobre Moreino, como se vida tivesse:

O diamante agora o comandava, impelia-o para a frente, não deixava sequer que ele repousasse; quando fatigado, sentava numa pedra à beira da estrada, sentia uma espécie de inquietude nas pernas, que obedeciam à pedra, não a ele. [...] Nas estradas e nos caminhos, fora assaltado; roubavam-lhe tudo, inclusive as roupas, mas não o diamante, que sempre engolia. Um grupo de bandidos aprisionou-o por vários dias; suspeitaram, acertadamente, que poderia ser de família rica; pretendiam obter substancial resgate. Para evitar que descobrissem o diamante, engoliu-o, mas teve uma crise de diarreia; várias vezes evacuou o diamante, várias vezes engoliu-o de novo.<sup>260</sup>

Como se observa no trecho e em outros exemplos já citados, há um diamante que ‘comanda’ a cena, a trajetória e o destino das personagens: metáfora da imigração e da culpa judaica – metáforas da memória errante ou da memória latente.

Em outra passagem da narrativa, o diamante parece ter vida própria e começa a interceder sobre o destino de quem cruza seu caminho, ou de quem tenta subjugar-lo de forma ambiciosa ou desonesta:

---

<sup>260</sup> SCLIAR, 2005, p. 64-5.

Desse sonho (Diogo Moreino) acordou trêmulo, banhado de suor. Uma certeza assaltava-o agora: nunca chegaria a Jerusalém. O diamante não o permitiria. O que queria aquele diamante, era outra coisa, era voltar a seu lugar de origem, ao Brasil de que Diogo ouvia às vezes falar, e que até então muito pouco lhe interessava: afinal, tratava-se de uma terra selvagem, uma terra de florestas e de índios, uma terra em que livros eram uma raridade, uma terra que não cultivava o conhecimento, a filosofia. Agora dava-se conta da injustiça que representava essa visão, a mesma injustiça que fizera daquelas terras o alvo de predadores europeus.<sup>261</sup>

Nessas passagens da narrativa, são descritas situações em que o diamante passa a ser personificado através de ações humanizadas, ou melhor, a pedra parece adquirir vida independente e começa a influenciar o comportamento de Moreino, por exemplo. Nas expressões - “quer voltar para suas origens”, “não permitia”, “queria” – o narrador que tudo vê, mas não julga, confere à pedra essa condição ‘humanizada’.<sup>262</sup>

Diogo Moreino passa a sentir um temor pela pedra, e modifica sua visão sobre a terra brasileira. Através da personificação do diamante, o narrador expressa sua ideologia sobre a espoliação do Brasil à época colonial:

O processo civilizatório nada mais fora do que pretexto para a espoliação violenta, brutal de riquezas naturais. Assim o Brasil se tornara um fornecedor de açúcar, aquele açúcar que adoçava o chá e o leite, que entrava como ingrediente em bolos e tortas, que neutralizava a amargura e o azedume dos europeus.<sup>263</sup>

As narrativas históricas, assim como se apresenta na novela de Scliar, conseguem dar sentido a conjuntos de acontecimentos passados, além e acima de qualquer compreensão que forneçam, recorrendo a supostas leis causais, mediante a exploração das similaridades metafóricas entre os conjuntos de acontecimentos reais e as estruturas convencionais das nossas ficções. O historiador impõe a esses eventos o significado simbólico de uma estrutura de enredo compreensível.<sup>264</sup>

Pelo viés da narrativa histórica, a novela de Scliar possui uma função mediadora, que equivale a uma “metáfora de longo alcance”, assim como White<sup>265</sup> esclarece: “como estrutura simbólica, a narrativa histórica não *reproduz* os eventos que descreve”; ela nos diz a “direção em que devemos pensar acerca dos acontecimentos” e carrega o

---

<sup>261</sup> SCLIAR, 2005, p. 68.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 67-8.

<sup>264</sup> WHITE, 1994, p. 108.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 108.

nosso pensamento “sobre os eventos de valências emocionais diferentes”. Dessa forma, a narrativa histórica *não imagina* as coisas que indica, pois ela

*traz à mente imagens das coisas que indica, tal como o faz a metáfora. Quando um dado concurso de eventos é narrado no modo da “tragédia”, isto significa apenas que o historiador descreveu dessa forma os eventos para nos lembrar aquela forma de ficção que associamos ao conceito de “trágico”. Corretamente entendidas, as histórias nunca devem ser lidas como signos inequívocos dos acontecimentos que relatam, mas antes como estruturas simbólicas, metáforas de longo alcance, que “comparam” os acontecimentos nelas expostos a alguma forma com que já estamos familiarizados em nossa cultura literária.*<sup>266</sup>

Assmann, recordando a metáfora do ‘recordar e esquecer’ preconizada por Carlyle<sup>267</sup> em “*On History Again*” (1833), reporta que, para o renomado autor, o ‘recordar’ e o ‘esquecer’ são comparáveis ao dia e a noite, que estabelecem um grau de dependência assim como a existente nas demais oposições dessa estranha ‘vida dualista’: “esquecer é a face vazia em que a recordação pinta seus letreiros iluminados e o fundo escuro que torna legível essa escrita. Se só houvesse luz, seria tão impossível ler como na mais completa escuridão”.<sup>268</sup> Em *Na noite do ventre, o diamante*, há metáforas que se voltam para as recordações, para a memória que parecia perdida, mas que está sendo recuperada, resgatada.

Sem metáforas, seria impossível falar em recordação, como Assmann<sup>269</sup> descreve o processo simbólico do recordar-se, pois o fenômeno da memória incide em processos metafóricos, e estes desvelam o objeto pela linguagem e o constitui.

Desse modo, entende-se que o “diamante” da novela *Na noite do ventre, o diamante*, está relacionado a imagens da memória, e remete ao mesmo tempo a uma questão também ligada aos respectivos contextos históricos, às necessidades culturais e padrões de interpretação.

Os termos ‘memória’ e ‘recordação’ devem ser definidos muito mais como um *par conceitual* do que como *oposição conceitual*, conforme Assmann, pois, ao se manifestarem juntos, fazem parte dos aspectos complementares de uma correlação.

No que se refere ao uso diário da língua, o termo ‘memória’ surge como “habilidade virtual e substrato orgânico”, ao lado de ‘recordação’, termo ligado à ideia

<sup>266</sup> WHITE, 1994, p. 108.

<sup>267</sup> CARLYLE (citado ASSMANN, 2011, p. 224).

<sup>268</sup> *Id.*, 2011, p. 225.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 161.

de “procedimento presente e imediato de fixação e evocação de conteúdos específicos”.<sup>270</sup>

Relacionam-se os estudos das metáforas da memória, assinaladas por Assmann, à metáfora estampada na novela de Scliar também pelo fato de que Gregório engole o diamante e nunca mais deixa de sentir uma dor abdominal, um desconforto, como se ruminasse a pedra e as lembranças que dela evocam.

O *engolir*, o *ruminar*, o *digerir* relacionam-se às metáforas ligadas à memória, no sentido em que o estômago, assim como o intestino, por ser um lugar de passagem, um lugar de não-permanência, “um lugar de processamento e realização, não de conservação”, pode estar associado à metáfora da memória e à metáfora dos que estão em constante trânsito, assim como Assmann<sup>271</sup> descreve:

[...] a memória é, por assim dizer, o estômago da alma. A alegria e a tristeza são como alimento, que ora é doce, ora é amargo. Quando tais emoções são confiadas à memória, podem ser aí despertadas, como num estômago, mas perdem o sabor. [...] assim como a comida, pela ruminação, sai do estômago, elas saem da memória através da lembrança. Por que então aquele que raciocina, isto é, que ruma, não sente na boca do pensamento a doçura da alegria ou o amargo da tristeza? Residirá aqui a diferença dos dois fatos?

O trecho acima, transcrito por Assmann<sup>272</sup>, é uma citação das *Confissões*, de Agostinho de Hipona, e revela de forma plástica, com o auxílio de imagens – estômago, alimento, doce, amargo, comida, ruminação – o significado de refletir sobre a memória. Assim como os aspectos da memória revelam determinadas faces de uma coisa, ocultam outras. Dessa forma, o estômago está ligado ao sacrário de templos da Antiguidade. É um lugar de passagem, não de conservação, assim como a condição do imigrante: ele está de passagem, migrando.

Assmann<sup>273</sup> sugere que se compare a imagem de uma vaca ruminando à da memória, ou seja, assim como o estômago do animal devolve à boca o alimento não digerido, da mesma forma, a memória é resgatada pelo homem. Isso ocorre, de forma análoga na novela de Scliar, pois enquanto Gregório não ‘digere’ e não ‘expulsa’ a pedra, sua condição permanece desconfortável, dolorida, errante. E nessa comparação entre o ato de ruminar e a memória, associa-se a dimensão temporal no ato da recordação.

<sup>270</sup> ASSMANN, 2011, p. 162.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>273</sup> *Ibid.*

Gregório lembra-se da mãe e a figura dela fica a evocar a pedra, suplicando-lhe que ele a devolva, implorando-lhe que suas ‘tripas’ expulsem a pedra que pertence a ela. Esther representa a pátria de fuga, o tempo em que moravam na Rússia, e evoca também as lembranças de quando ele era criança, e a mãe massageava-lhe a barriga.

Para Assmann<sup>274</sup>, “quando se tematiza a dimensão do tempo, delineiam-se novos aspectos do caráter fenomênico da memória. Isso inclui em primeira linha a indicação de uma perda, ou de uma redução”. Gregório precisou engolir a pedra, mas ela ficou entalada, ‘ruminando’ a memória judaica, a fuga e as perseguições, o medo dos assassinos, o medo do local estranho.

Contrariamente ao que ocorre em Proust, em cuja obra está associada a dimensão do sabor à recordação – como no caso das madeleines - o sabor da satisfação se perde em Gregório, pois dá lugar ao amargor da melancolia.

Ao engolir a pedra, Gregório passa por uma “qualidade sensorial da experiência que está vinculada ao presente”, como define Assmann<sup>275</sup> e, por isso, “não pode ser salva do tempo que passa”.

Entre experiência que se vive no agora e experiência que se lembra há uma diferença imensa, como diz a autora, pois

a imagem reforça a posterioridade da memória, o hiato que se verifica entre a experiência e sua repetição na recordação. Afinal, com a ação da ruminação destaca-se a dimensão plástico-produtiva da recordação, que se distingue claramente do processo mnemônico da recuperação. A imagem do estômago sugerida por Agostinho é uma imagem para a memória em condição de latência entre ausência e presença.<sup>276</sup>

A autora recupera as teorias de Nietzsche, relacionadas à reflexão sobre a memória, nas quais o filósofo reativou a imagem do estômago. No tratado sobre a genealogia da moral, Nietzsche desenvolve, segundo a autora, a tese da força positiva do esquecimento, opondo-se, assim, a uma “consciência histórica excessiva e refinada que predominava no fim do século XIX”.<sup>277</sup> Há uma tendência ao esquecimento, de que nos fala Nietzsche<sup>278</sup>, como “força oponente”, que se traduz por uma “faculdade moderadora a que devemos o fato de que tudo quanto nos

<sup>274</sup> ASSMANN, 2011, p. 179.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>278</sup> NIETZSCHE (citado por *Ibid.*).

acontece na vida, tudo quanto experimentamos adentra muito pouco nossa consciência durante a fase de *digestão*”, à qual ele chama de *inspiritação*, se comparada ao processo de nossa nutrição corporal, à que o filósofo denomina de *incorporação*.

Assmann explica que, *digestão*, para Nietzsche, não é só uma imagem para o alívio da consciência, mas é também para o “escoamento de uma carga de memória que cresce a níveis assombrosos”, assim como ocorre com Gregório após a morte de Esther: ele foge, espavorido, em busca do lugar de origem do diamante.

Todas estas referências metafóricas – o diamante, o ato de engolir, a expulsão de pedra – são “metáforas carregadas de temporalidade”, como diz Assmann<sup>279</sup>. Simbolizam experiências associadas a uma época da existência, na qual foram internalizadas através da memória e que são resgatadas e trazidas ao presente, para que sejam ressignificadas na sociedade contemporânea.

“Distúrbios digestivos culturais”, assim denominado empregada por Nietzsche para o resultado da soma de “historicismo, ociosidade e tédio”, pois, para ele, o homem arrasta consigo “uma quantidade de *pedras* (grifo meu) de conhecimento indigestas, que ocasionalmente acabam se arrastando ruidosamente pelo corpo”, como é o caso focalizado pela narrativa de Scliar. Há muitas “pedras indigestas”, tais como, a fuga, a perseguição, o estereótipo que acompanha o povo judeu, a expoliação cruel das pedras brasileiras, e que alcançam a representação metafórica na indigestão que Gregório sente no seu ventre. Esse processo está relacionado ao processo metabólico que o corpo tem sob seu controle e que funciona bem, sem uma ação consciente.<sup>280</sup>

A pedra está fixada no ventre de Gregório, mas é a barriga que dói, é ali, no local da digestão que a pedra está entalada. Para o imigrante, a pedra está enraizada à memória - àquela das más recordações, na situação de Gregório.

Não importa o que a metáfora faça, como diz White<sup>281</sup> ela “afirma explicitamente uma similaridade numa diferença e, pelo menos implicitamente, uma diferença numa similaridade”. A esse processo pode-se chamar “provimento de sentido” em termos de equivalência ou identidade.

---

<sup>279</sup> ASSMANN, 2011, p. 181.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>281</sup> WHITE 1994, p. 92.



A ironia, também presente na novela de Scliar, é inerentemente dialética, e pode ser considerada, conforme White<sup>282</sup> a base tropológica de um modo de pensamento especificamente dialético, pois, a ironia sanciona a afirmação ambígua e possivelmente a ambivalente. É um tipo de metáfora, mas aquele tipo que “sinaliza sub-repticiamente uma negação da asserção de similitude ou diferença contida no sentido literal da proposição, ou pelo menos lhe dá uma qualificação decisiva.

A ironia é a estratégia lingüística que fundamenta e sanciona o ceticismo como tática explicatória, a sátira como modo de urdidura do enredo, e o agnosticismo ou o cinismo como postura moral”.<sup>283</sup> A interpretação no pensamento histórico consistiria na formalização do campo fenomênico originariamente constituído pela própria língua com base num desafio tropológico predominante.

Ao sugerir enredos significativos de uma dada sequência de eventos históricos, os historiadores fornecem aos eventos históricos todos os possíveis significados de que a arte da literatura da sua cultura é capaz de dotá-los. E a escrita da história prospera com a descoberta de todas as possíveis estruturas de enredo que poderiam ser invocadas para conferir sentidos diferentes aos conjuntos de eventos. É dessa forma que a compreensão que se tem do passado amplia-se precisamente no grau com que “logramos determinar até que ponto esse passado se adapta às estratégias de dotação de sentido que estão contidas, em suas formas mais puras, na arte literária”.<sup>284</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibid.*

<sup>283</sup> VICO (citado por WHITE, 1994, p. 93).

<sup>284</sup> *Id.*, 1994, p. 109.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A novela de Scliar *Na noite do ventre, o diamante*, apresenta vários enfoques observados por um olhar especial – todos voltados para o Outro – seja representado pelo judeu em relação ao não-judeu, seja pelo não-judeu em relação ao judeu e, também, a visão dentro da própria etnia judaica.

A narrativa ambienta-se no passado - o Brasil colonial – com o olhar da contemporaneidade, no qual a obra artística propõe-se ao “explícito projeto de educar o homem contemporâneo para a contestação das ordens estabelecidas”, em favor de uma “plasticidade intelectual e de comportamento”.<sup>285</sup>

Se a arte reflete a realidade, é fato que a reflete com muita antecipação. E não há antecipação que não contribua de algum modo a provocar o que anuncia. Scliar recupera com sua ficção a imigração e as memórias e está relacionado entre os escritores apresentados no estudo que Regina Igel<sup>286</sup> organizou sobre os escritores brasileiros/imigrantes judeus que configuram a literatura brasileira.

No estudo de Igel<sup>287</sup>, a escrita literária assinada por “imigrantes judeus e seus descendentes no Brasil, nos últimos cinquenta anos, caracteriza-se por um forte componente memorialista”, assim como se pode observar na narrativa *Na noite do ventre, o diamante*, cujo conflito do personagem judeu é gerado pela imigração – ele teve de engolir a joia da família.

A ficção de Scliar comprova que a imigração judaica, com sua diversidade social e cultural, encontrou, no Brasil, um denominador comum quanto à valorização do trabalho, ao reconhecimento de uma identidade brasileiro-judaica e à percepção de uma vida livre de limitações derivadas de preconceitos. Os imigrantes, assim como os descendentes deles – caso de Scliar – criaram uma literatura do progresso humano e da libertação, em que pese a existência episódica de atos preconceituosos derivados antes da ignorância que da índole do povo e da tendência de sua evolução social.

É possível perceber que *Na noite do ventre, o diamante* espelha um pouco da dimensão da vivência do imigrante no Brasil, pois a escrita expõe seus problemas familiares, o sentimento de solidão e o temor no mergulho do desconhecido – o

<sup>285</sup> ECO, 1971, p. 18.

<sup>286</sup> IGEL, Regina. **Imigrantes judeus/escritores brasileiros**: o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica: Banco Safra, 1997, p. 249.

<sup>287</sup> *Ibid.*

medo da família Nussembaum de serem assaltados ao atravessar a fronteira obrigam o filho a engolir a pedra. Os Nussembaum temiam os barqueiros Vassili e Piotr, conhecidos pelas atrocidades e assaltos que cometiam ao conduzir clandestinamente famílias para a outra margem do largo rio, “na fronteira com a Romênia”.<sup>288</sup>

O texto de Scliar, além de expor essas vivências dos imigrantes na terra de acolhida, transmuta-se numa escrita que espelha seu criador e seu *modus vivendi* no Brasil, ao mesmo tempo em que extrapola seu espaço cultural, adentrando-se na literatura nacional.

Scliar apresenta-se com sua ficção com a *identidade em dobradiça*, como define Igel<sup>289</sup>, pois é o escritor “brasileiro judeu, como em toda a Diáspora moderna”, que está na situação privilegiada de pertencer, abertamente, a “duas esferas”, a saber - aquela derivada do seu legado religioso, cultural e histórico, e a outra, aquela “cultivada por ele, no dia-a-dia da sua rotina, a par da igualdade com seus coetâneos e concidadãos”. Reconhece-se a *identidade em dobradiça* na novela de Scliar, ora projetada em personagens da História do Brasil – colonizadores, indígenas, judeus - ora em personagens judeus imigrantes. Os excluídos, os revolucionários estão focalizados em destaque na novela de Scliar.

A *identidade em dobradiça* aplica-se ao texto de Scliar no sentido em que o autor mescla na ficção os dois aspectos da sua convivência – a cultura judaica entrelaçada, justaposta à cultura e à história brasileira. Na representação do personagem judeu, por exemplo, há sempre uma dicotomia nesse processo de assimilação da cultura de chegada e preservação da cultura milenar – Gregório vive o conflito das duas etnias – “Deveria manter-se fiel à sua gente, ou deveria esquecer um doentio passado, começar vida nova?”.<sup>290</sup>

Há uma evidente flexibilidade do trabalho ficcional de Scliar poder originar-se numa ambientação moderna, confirmada pela contemporaneidade de seus questionamentos, enquanto arraigado na cultura milenar judaica. Há uma mescla dessas duas convivências na novela *Na noite do ventre, o diamante*. Por esse motivo, a obra de Scliar caracteriza-se por pertencer à literatura de pós-imigração.

---

<sup>288</sup> SCLIAR, 2005, p. 76.

<sup>289</sup> IGEL, 1997, p. 250.

<sup>290</sup> SCLIAR, *op. cit.*, p. 153.

A narrativa de Scliar sobressai-se na tendência da literatura contemporânea, também por apresentar a verdade histórica recontada pela ficção, através de um olhar estrangeiro e provocativo, em que se procura, através das reflexões de alteridade, recuperar valores e construir, assim, uma identidade transcultural.

O fundo histórico que se apresenta na novela em foco é de importância vital na narrativa, pois fornece elementos primordiais para a atmosfera moral da obra. O modelo perfeito de romance histórico é aquele em que o leitor vive o passado em toda a sua verdade, através de um microcosmo que generaliza e concentra o processo histórico. A efetiva expressão artística do romance deve ser buscada na organização da narrativa, levando em conta o mundo representado e a forma de representação, ou seja, a história e a ficção. Na narrativa de Scliar, ambas estão lado a lado – os efeitos da imigração, os efeitos da exploração colonial, sob o olhar estrangeiro.

E os historiadores refamiliarizam essas cenas da história imigrante, no caso da novela de Scliar, não só fornecendo mais informações sobre elas, mas também mostrando como o seu desenvolvimento se conformou a um ou outro dos tipos de estória a que convencionalmente recorre-se para “dar sentido às nossas próprias histórias de vida”.<sup>291</sup>

A narrativa *Na noite do ventre, o diamante* insere-se na paródia de hoje, a qual aponta a necessidade de ir além das limitações que eram determinadas pelas estéticas do Romantismo ( centrada no autor), do formalismo (centrada no texto), da teoria da recepção (centrada no texto e leitor), conforme apontam os estudos de Hutcheon<sup>292</sup>. E o que seria esse “ir além”? Através da repetição, que caracteriza a paródia, mas uma repetição com diferença crítica, como a que é empregada no texto de Scliar. Repetir, mesmo com diferença crítica, é integrar esse “desafio pós-estruturalista contemporâneo à noção do sujeito como fonte individual de sentido”.

Há muitos “estrangeiros de si mesmos” na novela *Na noite do ventre, o diamante*, personagens que nunca estão de acordo com nada, com ninguém, pois, “o ouvido somente se abre para os desacordos quando o corpo perde seu pé no chão”, desterritorializa-se de ideologias e crenças que até então não pareciam estar em dissonância. “É preciso um desequilíbrio, flutuar sobre algum abismo, para poder ouvir algum desacordo”.<sup>293</sup> Mas, em contrapartida, quando o estrangeiro emudece –

---

<sup>291</sup> WHITE, 1994, p. 104.

<sup>292</sup> HUTCHEON, 1985, p. 137.

<sup>293</sup> KRISTEVA, 1994, p. 25.

“estrategista silencioso” – e não verbaliza sua discordância, aí é que ele se entoca, enraizando-se no seu próprio mundo de rejeitado. E ninguém compreenderá essa atitude. Nesta obra de Scliar não há predomínio de uma cultura sobre a outra, todas elas se interrelacionam e dialogam nesse espaço de convivência.

A diversidade cultural e étnica que, em outras épocas, fora vista como uma ameaça para a identidade da nação, na obra de Scliar, ao contrário, é sempre uma possibilidade de enriquecimento e abertura ao se demonstrar que o hibridismo é parte do mundo e, assim, da literatura. Dessa forma, estão descritas as existências de múltiplas identidades, de diversas culturas numa mesma localidade, caracterizando a transculturalidade.

A representação do diamante, ora como uma entidade que amaldiçoa alguns, que exerce uma estranha força sobre os homens a ponto de fazer com que retorne ao ponto de origem – a mina no Brasil – leva à reflexão de que essa condição de trânsito inerente às personagens de Scliar, também está presente nesse diamante-personificado, pois a pedra segue errante tanto quanto o caminho dos seres que migram. “Todos estão a caminho”, em busca de um horizonte inacessível, na novela de Scliar: o diamante e os personagens. Pode-se perceber, como diz Waldman<sup>294</sup> que essa “condição transitiva”, a qual submete todos os personagens ao estado de migrância constante, “é a marca de seu nomadismo”. As personagens de *Na noite do ventre, o diamante* são impelidas a ir, “mas nunca a chegar”.

A literatura de Scliar mostra a perspectiva de que o espaço multiétnico põe em contato diálogos antagônicos (dialogia) e sujeitos cindidos, numa sociedade em constante mutação, cujas fronteiras culturais se transformam permanentemente. É o espaço do discurso, da manifestação e do hibridismo, porque ao refletir, representar e reconfigurar o mundo em busca da essência, do entendimento do caos da realidade e do homem, ela também revela, analisa a existência errante, contraditória e tensa que existe entre as culturas, línguas e identidades.

As obras literárias promovem o espaço de diálogo de representação das múltiplas identidades do homem contemporâneo, como também promovem o surgimento de discursos que tentam revelar suas existências paradoxais e contraditórias.

---

<sup>294</sup> WALDMAN, 2003, p. 74.

Assim é que a literatura contemporânea finalmente pode assumir várias formas – ser *gay*, feminista, negra, periférica, representante de um grupo étnico excluído – pois pode ser dita e revelada nos contornos da experiência da vida.

O texto de Scliar permite refletir sobre o mundo e desenvolver pontos de vista que possam proporcionar o debate sobre a condição do outro, e sobre como é possível abrir-se para o diferente, olhar para a alteridade e para os excluídos, rompendo com as estereotipias. Os personagens buscam eliminar a diferença ao menos num plano aparente, no caso de Gregório, por exemplo, que precisa expulsar o diamante, que era uma joia da família.

A estereotipia dos personagens não-judeus hostis é evidenciada para eliminar a diferença. É reconhecidamente verdade que “a cadeia de significação estereotípica é curiosamente misturada e dividida, polimorfa e perversa, uma articulação da crença múltipla”.<sup>295</sup> Percebe-se que Gregório debate-se entre o desejo de transpor a diferença e ser igual aos outros – a impossibilidade de abandonar a relação de pertença ao próprio grupo étnico.

É dessa percepção do Outro, do não-judeu, representados na novela de Scliar através de personagens judias e não-judias – o agente da Inquisição, a cabocla Maruca, o padre, o irmão David, o cirurgião que sequestra Gregório – que esta pesquisa estabeleceu um arco, do estereótipo à sua “quebra” (ruptura), caracterizando a antiestereotipia na obra de Scliar.

Essa ação de antiestereotipia é visível, por exemplo, em personagens que também vivem uma situação de exclusão, como é o caso da cabocla Maruca, habitante da caverna onde teria sido extraído o diamante. Ela, que também representa um grupo humano discriminado, auxilia Gregório à retirada do suposto diamante, pois ‘presente-o’. Ao saber que ele tinha um diamante no ventre, Maruca “talvez tivesse herdado do pai algum tipo de premonição”.<sup>296</sup> Maruca, aquela que era considerada louca, resolve ajudar Gregório a transpor o exílio interior ocasionado pelos efeitos da Diáspora de sua família e resquícios da fuga e perseguição ancestral.

De outra forma, o próprio judeu também projeta estereótipos sobre o não-judeu na novela de Scliar, como é o caso do próprio irmão de sangue de Gregório. David-Dudl aciona Gregório na justiça por entender que era uma obrigação ‘judaica’ a expulsão do diamante que estava embrenhado no ventre do irmão.

---

<sup>295</sup> BHABHA, 1998, p. 126.

<sup>296</sup> SCLIAR, 2005, p. 155.

Nesse sentido, a obra de Scliar, como afirma Waldman<sup>297</sup> apresenta um “arco que vai do estereótipo à ruptura”. Na novela *Na noite do ventre, o diamante*, Gregório apaixona-se por Maruca, a cabocla, e vacila entre abandonar-se à paixão ou virar as costas e seguir os preceitos judaicos. Vence o medo e opta por seguir o caminho da alteridade: “mas ele sabia que estava na hora de fazer as coisas direito, de proceder como homem. Anular da mãe ou não, descobrira a mulher de sua vida. [...] Agora era levá-la para a cidade. Casar, ter filhos [...]”.<sup>298</sup>

Outro fator que ressurgue nessa narrativa e também já abordado por Scliar é o fato de que é na “singularidade física e nas moléstias que o judeu manifesta sua fragilidade e necessidade de atenção”, como menciona Waldman<sup>299</sup>. E Gregório precisa sofrer uma intervenção cirúrgica, pois possuía uma úlcera perfurada, para poder sentir-se aliviado e livre.

A cirurgia pela qual Gregório é submetido consegue libertá-lo do ‘diamante’ – ponto da discórdia entre ele e o irmão –, e torna o mundo diferente para Gregório, pois, após a cirurgia, ele consegue ver o mundo com outros olhos e fica perplexo com essa nova realidade: o irmão está cordial e amável; o doutor Santiago Filho ali estava “bem barbeado”, não parecia ser “o alucinado que o sequestrara e que o levava para a deteriorada clínica; Maruca estava tão diferente – em nada lembrava a “selvagem Maruca da mina”. A moça que tinha diante de si estava “bem penteada, bem maquiada” e bem-vestida.<sup>300</sup>

Com a retirada do ‘diamante’, embora o narrador não mencione a existência dele, Gregório vence a crise de exílio a que já estava habituado, mas ele ainda resta febril. Certamente, em seu sonho febril, como sugere a voz narrativa, ele verá os dedos de todos os tamanhos e etnias, ou seja, “o processo de mestiçagem étnico-cultural segue seu curso”, isto é, nos informa, numa visão nada eufórica, mas esperançosa – como a Caixa de Pandora -, que ainda resta a Esperança nessa caixa, embora todos os males do mundo já se tenham espalhado.

No ‘final’ da narrativa, mas não da obra de Scliar, a esperança ressurgue através de um *devenir* na identidade de Gregório. Embora ele já não tenha mais o ventre ao alcance de sua mão, pois está “envolto em gazes”, e permaneça imaginando o que teria acontecido com o diamante, Gregório vai sonhar, mesmo em

<sup>297</sup> WALDMAN, 2003, p. 125.

<sup>298</sup> SCLiar, 2005, p. 153.

<sup>299</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 128.

<sup>300</sup> SCLiar, *op. cit.*, p. 161-3.

estado febril, com um *devir* venturoso. Envolto por vários enigmas que não se resolvem, Gregório está na cama do hospital, tão febril quanto a cidade - a “noite cairia sobre a febril, agitada cidade”, como sugere a voz narrativa na última página da novela. Ele irá adormecer, um sonho-devir já o aguarda, ou melhor, uma visão multicultural, na qual há múltiplos espaços de convivência para todos. Pressente-se uma visão esperançosa no personagem, em ver “anulares brotando do chão” - anulares de todas as etnias, tamanhos, cores, condições sociais.

Representando cada raça, etnia, credo religioso e crença política os ‘anulares’ humanos - “todos ansiosos por mergulhar em suas vísceras” – representam na ficção de Scliar a humanidade contemporânea em constante entrecruzamento étnico, racial, cultural e social. Vindos de todas as direções, os dedos vivos estão a caminho, numa promessa de devir, assim como está, também, a literatura contemporânea ao representar as minorias, dando-lhes espaço e voz, através do discurso ficcional.

E o que ocorreu ao diamante na narrativa? Transculturalmente, o texto não revela nada sobre o destino da pedra que assolara a existência de Gregório. Há, pois, uma pista de que o diamante tenha sido assimilado no transitar de culturas. Pode ser que tenha sido engolido simbolicamente pela “noite do ventre, a soma de todas as noites”, na qual se vivencia a desterritorialização e o deslocamento de normas, códigos e leis de um passado visto com o olhar estrangeiro - aquele olhar que promete ressignificar a identidade plural do homem na contemporaneidade.

A arte, como diz Antonio Candido,<sup>301</sup> é social nos dois sentidos: “depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais”. Dessa forma, a obra só está acabada no momento em que repercute e atua, porque sociologicamente a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, é uma expressão de realidades profundamente radicadas no artista. A expressão artística depende da intuição, muito mais que simples transmissão de noções e conceitos.

O escritor põe em evidência a importância da literatura e das artes como meio para criticar a matriz de poder, apresentando, muitas vezes, em suas narrativas “o

---

<sup>301</sup> CANDIDO, 2010, p. 30.



estranho atrás das portas” ou mesmo “mortos que vagam”,<sup>302</sup> no sentido em que o texto literário desempenha papéis e responsabilidades.

Moacyr, ao recordar-se de cenas imprecisas de sua infância, como um “filme velho desfocado”, evoca a memória judaica, a qual retoma o desamparo, em que o judeu se sente como se estivesse numa terra estranha, em eterna busca de um lugar prometido como o paraíso.

Nesse lugar de sonho, o judeu encontraria o amparo tão sonhado, como se ali fosse o colo de mãe, próximo ao *ventre* em que fora gerado, ou o Estado protetor. Esse termo “visceral” – ventre – na novela de Scliar, traz o personagem que vive às voltas com a pedra que está entranhada nas vísceras, ou seja, está no seu ventre, é como se fosse a “caixa de Pandora”<sup>303</sup>, à que o próprio personagem se refere.

As metáforas estão presentes em toda a narrativa de Scliar, especialmente nas cenas ligadas ao diamante transcultural, que se situou no ventre de Gregório, o imigrante judeu, desprezado pelo irmão.

A característica transcultural do diamante pode ser definida, primeiramente, pelo fato de que a pedra, sendo levada por diversos personagens, é “transportada” do país de origem, o Brasil e depois ruma para a Holanda e Rússia, percorrendo uma trajetória circular por oito cidades. A pedra é extraída no Arraial da Cabra Branca (interior de Minas Gerais), parte para o Rio de Janeiro, dali sai do Brasil para a Holanda.

Na Holanda, fica em Amsterdã, depois migra para Rhijnsburg e Colônia. Vai para a Rússia, em Vladovanka. Volta para o Brasil, ruma para São Paulo e, depois, retorna ao ponto de origem – o Arraial da Cabra Branca. Essa mobilidade espacial e temporal do diamante envolveu identidades etnicamente diferentes, provocando uma transformação na consciência e no imaginário das pessoas e dos povos envolvidos com a pedra. Há uma mobilidade de culturas representada pela força do diamante e uma característica migrante na pedra.

Conforme Aimée G. Bolaños<sup>304</sup>, o sentido de ‘migrare’, em latim, é definido como a mudança de lugar e o ato mesmo de infringir, desacatar, transgredir.

O espírito migrante, que encarna o movimento circular da pedra na novela de Scliar, está ligado também ao movimento transgressivo, a passagem ao outro, um

<sup>302</sup> HANCIAU, 2012, p. 121.

<sup>303</sup> CAIXA de Pandora. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/filosofia/caixa-pandora.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

<sup>304</sup> BOLAÑOS, Aimeé. Imaginário do *eu* nas escrituras transculturais; propostas do pensamento quebequense atual. In: BERND, Zilá. (Org.). **Brasil/Canadá**: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 109.

outro devir que é também um devir outro. Por isso é que Gregório não reconhece mais as pessoas, porque ele se transformou na cirurgia de ‘retirada’ da pedra, dos traumas.

Quando se refere ao seu próprio ventre, Gregório o assemelha à “caixa de Pandora” – “Então era aquilo, uma úlcera perfurada. Então tinham, por fim, penetrado em seu ventre, aquela caixa de Pandora”,<sup>305</sup> associando os males que ele carrega em sua trajetória judaica ao mito grego, no qual Pandora foi enviada para Epimeteu, que já tinha sido alertado por seu irmão a não aceitar nada dos deuses. Ele, por “ver sempre depois”, agiu de forma precipitada e ficou encantado com a bela Pandora. Ela chegou trazendo uma caixa (não era necessariamente uma caixa, mas um jarro) fechada, um presente de casamento para Epimeteu. Epimeteu pediu para Pandora não abrir caixa, mas, tomada pela curiosidade, ela não resistiu. Ao abrir a caixa na frente de seu marido, Pandora liberou todos os males que até hoje afligem a humanidade, como os desentendimentos, as guerras e as doenças. Ela ainda tentou fechar a caixa, mas só conseguiu prender a esperança. Desde então, a história de Pandora está associada com fazer o mal que não pode ser desfeito. Se Gregório compara o seu ventre à caixa de Pandora, é porque presente que ali há males como os que saíram da caixa no mito grego, mas ainda resta a esperança.

A literatura, entendida como uma forma de intervenção sobre a realidade, é capaz de promover uma interpretação e uma execução, “pois em cada fruição”, diz Eco<sup>306</sup>, a obra “revive dentro de uma perspectiva original”.

Toma-se de empréstimo para esta análise a reflexão de Umberto Eco, acerca das “obras válidas” (*abertas*) e “obras não-válidas, obsoletas” (*fechadas*), entendendo-se que a novela de Scliar compara-se à obra aberta, pois proporciona uma abertura, entendida como uma possibilidade de ser compreendida em múltiplos sentidos, não se esgotando em significação.

A “ambiguidade fundamental” da mensagem artística está presente no texto ficcional de Scliar, pois não se esgotam os seus sentidos e promove no intérprete (ou leitor) atos de liberdade consciente. Não é uma categoria crítica a noção de “aberta”, e sim uma “representação hipotética” de uma “fórmula de manuseio prático, uma direção da arte moderna”.<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> SCLIAR, 2005, p. 160.

<sup>306</sup> ECO, 1971, p. 40

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 26.

Entende-se por ‘obra’, conforme Eco, um “objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”. Eco ressalta que há uma dialética entre “forma” e “abertura”, ou seja, há uma relação dialética para definir os limites “dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa” do leitor, “sem contudo deixar de ser ‘obra’”.<sup>308</sup>

Na novela de Scliar, ao se visualizar o judeu e o não-judeu e os efeitos da desterritorialização (deslocamento espacial e subjetivo) e consequente reterritorialização, a narrativa de Scliar contribui para criar um espaço diferente, livre das estereotípias, do jugo imperialista, e das exclusões sociais, emoldurando uma identidade multicultural que reflete o mundo contemporâneo.

O escritor que traduz em sua ficção as escritas migrantes, como é o caso de Scliar, “emancipa-se da sua origem e da primeira identidade em uma espécie de tradução e translação de si em outro”,<sup>309</sup> para que possa dar a si mesmo uma história, um destino ou devir, que não seja inscrito na continuidade causal da memória única. Assim, mais que um simples retorno a si mesmo, o sujeito escreve sua própria constituição a partir de uma nova gênese ou percurso.

A obra literária contemporânea é uma contínua possibilidade de aberturas, como afirma Eco<sup>310</sup> - “reserva indefinida de significados”, cuja abertura proporciona uma imagem de certa condição existencial e ontológica do mundo contemporâneo.

Gregório vive o exílio interior, resultado da diáspora de seu povo, de lutas internas, de culpas somatizadas: “De um lado, queria viver, em toda a sua intensidade, aquela inesperada, bendita paixão” por Maruca. De outro lado, assaltava-o o medo ao desconhecido, soma de velhos terrores”.<sup>311</sup> A “condição judaica” está permeando toda a narrativa, representada na figuração do diamante e sua trajetória diaspórica. Tem-se, assim, a projeção de estereótipos do judeu por parte do não-judeu, do judeu contra o próprio judeu, na tentativa de eliminar a diferença – eis o alinhamento com os estudos multiculturais – a quebra, ou melhor, tentativa de romper com a visão monolítica estereotipada do judeu como um povo étnico discriminado.

---

<sup>308</sup> ECO: 1971, p. 23.

<sup>309</sup> BOLAÑOS, 2008, p. 109.

<sup>310</sup> ECO, *op. cit.*, p. 47.

<sup>311</sup> SCLIAR, 2005, p. 152.

Nessa visão multicultural, refletem-se todas as facetas do diamante de Gregório - um diamante sem território e sem proprietário, isento de exclusão. Tão multicultural quanto o próprio Moacyr, o inesquecível “viajante transcultural”, o escritor que projetou a literatura gaúcha e brasileira no cenário internacional.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA Brasileira de Letras. **Moacyr Scliar - discurso de posse**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/>>. Acesso em: 26 nov. 2013.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Gesto insólito que invariavelmente fratura a realidade. In: ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de *et al.* **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004, p. 30. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; n. 1).

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Unicamp, 2011.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maria Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 220. (Obras escolhidas v. 1).

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Schwarcz, 1986.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1992.

\_\_\_\_\_; MOREIRA, Maria Eunice MELLO, Ana Maria Lisboa de. Gesto insólito que invariavelmente fratura a realidade. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Tributo a Moacyr Scliar**. (Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural). (Série Memória das Letras; 24). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 23.

\_\_\_\_\_; LOPES, Cícero Galeno Lopes (Orgs.). **Identidades e estéticas compósitas**. Canoas: Centro Universitário La Salle/ Porto Alegre: PPG - Letras UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Brasil/Canadá**: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 8.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. - Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOLAÑOS, Aimeé. Imaginário do *eu* nas escrituras transculturais; propostas do pensamento quebequense atual. In: BERND, Zilá. (Org.). **Brasil/Canadá**: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 109.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CAIXA de Pandora. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com/filosofia/caixa-pandora.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CEIA, Carlos de. **Dicionário de termos literários**. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1021&Itemid=2E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia 2010](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1021&Itemid=2E-Dicionário%20de%20Termos%20literários%20de%20Carlos%20Ceia%202010)>. Acesso em: 5 maio 2013.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Espinosa**: uma filosofia da liberdade/Marilena Chauí. (Coleção Logos). São Paulo: Moderna, 1995.

COSTA, Rogério H. da. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Mobilidades literárias: migração e trabalho. In: **Revista ou periódico**: Ipotesi, Juiz De Fora, v.16, n.1, p. 11-20, jan./jun. 2012, p. 14. Disponível em: <[http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/02-Mobilidades-literarias-Ipotesi\\_16.1.pdf](http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/02-Mobilidades-literarias-Ipotesi_16.1.pdf)>. Acesso em: 14 nov. 2013.

\_\_\_\_\_; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; VAZ, Artur Emilio Alarcon (Orgs.). **Literatura e imigrantes**: sonhos em movimento. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Pós-Lit.; Rio Grande: Fundação Universidade Federal de Rio Grande, Programa de Pós-Graduação em Letras: História da Literatura, 2006.

DALCASTAGNÉ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. São Paulo: Horizonte, 2012.

DELEUZE, Guiles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Mill platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **O Que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Revisão: Mary Amazonas Leite de Barros; Produção: Ricardo W. Neves e Adriana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Humberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

GUATTARI, Félix, (1930-1992). **Micropolítica**: cartografias do desejo/Félix Guattari, Suely Rolnik. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L &PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

IGEL, Regina. **Imigrantes judeus/escritores brasileiros**: o componente judaico na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva; Associação Universitária de Cultura Judaica: Banco Safra, 1997.

HANCIAU, Nubia. Transculturalidade: transmigrações e transmutações *Interfaces Brasil/Canadá e Vice Versa*. In: BERND, Zilá. (Org.). **Brasil/Canadá**: imaginários coletivos e mobilidades (trans)culturais. Porto Alegre: Nova Prova, 2008, p. 88.

IMBERT, Patrick. **Theories of inclusion and exclusion in knowledge-based societies**: Canada and the Americas. Ottawa: University of Ottawa, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**/Julia Kristeva. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Tradução de Pergentino Pivatto *et al.* (Coord.). 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

LÉVY, Pierre. **As Tecnologias da Inteligência** (O Futuro do Pensamento na Era da Informática). Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LIVROS/Moacyr Scliar. Disponível em: [www.paxprofundis.org/livros/moacyrscliar/moacyrscliar.htm](http://www.paxprofundis.org/livros/moacyrscliar/moacyrscliar.htm)>. Acesso em: 30 maio 2013.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PAZ, Octavio. **A Outra Voz**. Tradução de Wladir Dupont, Editora Siciliano, São Paulo, 1993.

PORTO, Maria Bernadette. **Identidades em trânsito**. Niterói: EDUFF/ABECAN, 2004.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: expressões da literatura brasileira no século XXI/por Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RICOEUR, Paul. (1913). **Tempo e narrativa**, (tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Tradução de Arthur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1976.

\_\_\_\_\_. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Fora do lugar**: memórias. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. \_\_\_\_\_.; prefácio Pierre Bourdieu. Tradução Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

SCLIAR, Moacyr. **A condição judaica**: das tábuas da Lei à tabua de cozinha. Porto Alegre: L&PM, 1985.

\_\_\_\_\_. **Cidadania**. Direitos humanos no cotidiano. Brasília: UNESCO; USP; Governo Federal, 2000. (Moacyr Scliar, em um curto ensaio, analisa o artigo 15 da Carta da ONU que versa sobre direito à nacionalidade). Brasília, 2000.

\_\_\_\_\_. **Na noite do ventre, o diamante**. Rio de Janeiro: Objectiva, 2005.

SCLIAR, Wremyr. Moacyr Scliar, literatura e humanismo. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice; MELLO, Ana Maria Lisboa de Mello (Orgs.). **Tributo a Moacyr Scliar**. (Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural). (Série Memória das Letras; 24). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 45.

SIDEKUM, Antônio. **Alteridade e multiculturalismo**. Ijuí: Unijuí, 2003.

SOUZA, Ricardo Timm de; FARIAS, André Brayner de; FABRI, Marcelo. (Orgs.). **Alteridade e ética**: obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

VIEIRA, Nelson H. Humor e melancolia: dimensões híbridas e centaurescas na obra de Moacyr Scliar. In: BERND, Zilá; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de **Tributo a Moacyr Scliar**. (Moacyr Scliar, um gaúcho transcultural). (Série Memória das Letras; 24). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012, p. 191-2.

WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**: presença judaica na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Perspectivas: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura/Hayden White. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. (Ensaio de Cultura; v. 6). São Paulo: Editora da USP, 1994.

ZILBERMAN, Regina; BERND, Zilá (Orgs.); MELLO, Ana Maria Lisboa de *et al.* **O viajante transcultural**: leituras da obra de Moacyr Scliar. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores; n. 1).