

Eliana de Simone (Heidelberg)

**Nômades, peregrinos, cidadãos do mundo:
identidade cultural e praxis artística
na era da mobilidade**

No existence escapes the reality of mixture and dissemination, and this overturning of references and scales acts upon every life like an upheaval.¹

O ponto de partida das reflexões em torno da seção «Identidade cultural e praxis artística: presença da arte contemporânea brasileira e portuguesa na Alemanha na era da mobilidade»,² parte do 3º Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas, realizado em Trier em março de 1999, foi o desenvolver de um conceito de exposição intitulada «Moto Migratório». Esta reunia obras de três artistas brasileiros, Cristina Canale, Alex Flemming e Luiz Pizarro, que vivem e trabalham na Alemanha e que expõem regularmente no eixo Rio de Janeiro — São Paulo — Colônia — Berlim. (Sobre a exposição, que, de certa forma, ilustra a idéia central desta contribuição, voltarei a me referir, adiante).

Ao idealizar uma seção sobre arte contemporânea brasileira (e posteriormente também portuguesa) para o Congresso da Associação dos Lusitanistas Alemães, a «contaminação» de idéias/projetos desenvolvidos quase paralelamente foi inevitável:

¹ Bailly (1996: 21). («Niemand entgeht der Realität der Vermengung und Verstreung. Alles Leben wird von der Auflösung der Bezugspunkte und dem Verlust der Maßstäbe erschüttert.»)

² «Kulturelle Identität und Kunstpraxis im Zeitalter der Mobilität: Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland».

ela se impôs, por tratar de uma problemática com a qual me confronto constantemente, no âmbito profissional e pessoal: a aceitação da arte contemporânea brasileira na Alemanha (por extensão, também a produção ibero- ou latino-americana).

Tanto nos círculos acadêmicos como no circuito de exposições alemães (Museus, Galerias e outros espaços culturais), a recepção é limitada, restringindo-se muito frequentemente ao limiar de preconceitos, da falta de conhecimento e do desinteresse.

Os espaços reservados a essa produção cultural quase sempre implicam em reduções que evidenciam sobretudo seus aspectos etnológicos. São quase sempre «guettos» de culturas, apresentados sob elegantes formulações eufêmicas como «Casa das Culturas do Mundo» (Berlim) ou Forum Ludwig de Arte Internacional (em Aachen); trata-se, na verdade, de instituições dedicadas quase exclusivamente à apresentação cultural do chamado «Terceiro Mundo»: Latino-América, África, Ásia (com exceção do Japão) e Oceânia reduzidas a um denominador comum: o «outro». A frequência da produção artística dos «outros» nesses espaços é diretamente proporcional a sua ausência nos museus e demais espaços artísticos. Os contextos de apresentação da arte do «outro» quase sempre são ligados a eventos especiais, jubileus ou comemorações históricas. 1992, ano em que se comemorou a festa dos 500 anos do descobrimento da América, a arte latino-americana esteve presente nos melhores endereços dos circuitos artísticos europeu e norte-americano (Museu de Arte Moderna de Nova York, Museu Ludwig em Colônia, para citar alguns exemplos); apesar dos indiscutíveis conteúdos das exposições apresentadas, estes correspondiam quase sempre a expectativa «primeiro-mundista» do «outro» latino-americano, aproximando-se frequentemente aos desgastados clichês do «exótico», «surreal», «mágico» e do «ligado a terra»; em outras palavras, «primitivo». A perspectiva poderia ter sido diferente, caso o «outro» tivesse tido a possibilidade de auto-apresentação; certamente, a abordagem teria resultado em retratos mais verossímeis da arte latino-americana

atual, caso curadores latino-americanos tivessem tido a chance de ter a palavra prioritária.

Embora certos autores utilizem a terminologia «outro»³ com intenção legítima de esclarecimento de uma nova e ainda indefinida ordem mundial, não se pode deixar de notar que a invenção deste curioso termo seja uma decorrência do debate intercultural pós-moderno e pós-colonialista dos últimos anos; este procura estabelecer uma «cultural de *political correctness*», na verdade bastante discutível; trata-se de uma tentativa de evitar-se o termo «terceiro-mundista», termo este desgastado e carregado de significados negativos, como subdesenvolvimento e pobreza.

Ao procurar-se evidenciar ‘diferença’ e ‘alteridade’ provocou-se paradoxalmente uma nova redução, uma homogeneização carregada de conotações político-ideológicas. Só se é «outro» em relação a «um», um alguém ou algo supostamente conhecido e implicitamente superior; quem é esse «um» em relação ao qual se é «outro»? Esse «um» tem muitos nomes: «Primeiro Mundo», «Norte» e «Ocidente». Fica claro que aí se dissimula um mecanismo de exclusão carregado de ambiguidades: no caso do «outro» latino-americano, e brasileiro em particular, seria possível negar sua pertinência ao «Ocidente»? O «um» e o «outro» me parecem aqui partes de um todo, irremediavelmente inseparáveis. Desse modo, só se pode aceitar o uso dessa terminologia enquanto provocação.

Como tem sido constatado pela crítica às grandes exposições de arte dos «outros» dos últimos dez anos, considerando-se como marco inicial a mostra «Magiciens de la Terre» (Paris 1989), o «outro» é uma construção «primeiro-mundista» que implica e reflete numa ordem estabelecida de relações de poder, é uma construção que mais produz equívocos do que conhecimento a respeito das culturas em questão.⁴

³ Habermas (1996).

⁴ Fisher (1989: 158-162).

Igualmente equivocada me parece a construção terminológica do binômio «centro / periferia», pois oferece uma leitura dicotômica da multifacetada realidade cultural atual.

Podem os tradicionais «centros» da cultura ocidental ser ainda considerados como tais? Não estariam eles «minados» (intencional provocação!) por uma massiva e heterogênea presença «periférica» em seu próprio cerne? Não seria exatamente essa presença «periférica» o elemento de constante transformação, decisivo na definição dos «centros» como tais e determinantes na energia criativa contida nestes?

Como explicar o paradoxo das «metrópoles periféricas»? Como definí-las sem classificá-las segundo a ordem hierárquica implícita no binômio «centro / periferia»?

Um olhar sobre São Paulo, a megalópole brasileira por excelência, possa talvez sugerir uma indicação de resposta. Se, por um lado, São Paulo signifique o contrário da utopia moderna, com seus problemas sociais e ecológicos, beirando o catastrófico, a cidade apresenta, por outro, um potencial inventivo sem precedentes.

Vilém Flusser, analisando a cena intelectual paulistana, percebe a cidade como «um laboratório extremamente interessante sob o ponto de vista do assim chamado mundo desenvolvido; os experimentos lá efetuados definirão a postura do intelectual urbano ocidental no futuro.»⁵ Assim, sob uma perspectiva descentralizada, São Paulo figura como palco da diversidade, na mesma grandeza que Berlim, Nova York ou Tokio.

Em nosso «curto século XX», tomando emprestada a expressão de Jürgen Habermas em seu recente ensaio «A constelação pós-nacional»,⁶ nossa percepção de tempo e espaço se acelera e se supera continuamente. As distâncias se encurtam, de fato e virtualmente, condicionadas pelo efeito aceleratório das técnicas de transporte e comunicação. Esse delirante ir e vir,

⁵ Flusser (1992: 203).

⁶ Habermas (1998).

o qual poderia ser definido como fenômeno da mobilidade, entre pretensos «centros» e supostas «zonas periféricas» se torna estratégia de dissolução e transformação da ordem estabelecida, do assim chamado «establishment».

Assim, a mobilidade nos parece um dos conceitos mais adequados ao tentar-se caracterizar o nosso turbulento final de século. A palavra mobilidade, do latim *mobilitas* (movimento), implica basicamente um deslocamento: «frequência com que se muda o local de moradia», define o léxico alemão de Wahrig.⁷ Quem hoje fala em mobilidade pressupõe não apenas o deslocamento entre dois pontos dados, A e B, mas sim uma constante mudança de lugar. Se observarmos a frequência com que o homem moderno (ou «pós-moderno»?) se desloca pelo mundo, seja como indivíduo ou como parte de um grupo étnico-social, por sua própria vontade ou sob força das circunstâncias podemos afirmar que realmente vivemos na era da mobilidade.

Por um lado, presenciamos o fenômeno da mobilidade real, no âmbito político, a qual se refere Hans-Magnus Enzensberger em seu livro «A grande migração»⁸ e Sebastião Salgado, de um modo ainda mais pungente, em seu ensaio fotográfico «Movimento de populações».⁹ Sem precedentes nos parecem as mudanças territoriais de enormes massas humanas ocorridas em tão curto espaço de tempo.

Por outro, não se pode ignorar a onipresente mobilidade virtual, existente num já banalizado *cyber space*. Na ilusão de um efeito «máquina do tempo», distâncias de espaço e tempo desaparecem sem deixar vestígios, e a presença ubíqua de

⁷ «Mobilität = Beweglichkeit; Häufigkeit des Wohnungs-, Wohnsitzwechsels», em: Wahrig (1986: *sub voce* «Mobilität»).

⁸ Enzensberger (1994).

⁹ Trata-se de um *work in progress*, um ensaio fotográfico sobre refugiados (albaneses na Itália, curdos no Iraque, haitianos na Florida, «dekasseguis» brasileiros no Japão, vietnamitas em Hong Kong, entre outros), iniciado em 1993 e com conclusão prevista para o final de 1999. A esse respeito, veja-se Harazim (1997).

realidades duplicadas¹⁰ permanece como chance e fatalidade ao mesmo tempo. As consequências a longo e a médio prazo, que essa violenta mudança de estrutura trará para a humanidade, são ainda difíceis de se avaliar em sua totalidade.

Um outro conceito que aqui será discutido por encontrar-se em direta relação com mobilidade e identidade cultural é aquele da globalização, ainda que a banalização de seu uso já seja um sintoma marcante. A «grande migração» (Enzensberger), os êxodos de ordem econômica e o «moderno nomadismo» pressupõem um cenário global; os movimentos em massa se desenvolvem não apenas em escala regional, mas também em escala global, quase sempre ilegalmente e na direção sul-norte: de diversas e longínquas regiões da África afluem milhares de pessoas em direção às costas da Itália e da Espanha; inúmeros cidadãos de países da Europa Oriental tentam também cruzar ilegalmente a fronteira da «fortaleza Europa», através da Alemanha ou Áustria. De fato, a presença de exilados e imigrantes (legais ou ilegais) aumenta continuamente nos países da comunidade europeia, onde a política de imigração tem se tornado ordem do dia. A formação de uma sociedade multicultural nestes países é ao mesmo tempo desejada e temida. Ainda que estes países procurem ampliar suas quotas de aceitação de imigrantes (principalmente a Alemanha), ainda que a presença destes, sobretudo ilegais, seja parcialmente tolerada e muito frequentemente explorada no mercado negro de trabalho, as demonstrações de intolerância e mesmo ódio racial crescem assustadoramente: são os grupos neo-nazistas na Alemanha, os seguidores de Le Pen na França, os radicais de direita na Espanha e separatistas no norte da Itália; não se trata simplesmente de questões nacionais específicas, mas sim de diferentes faces de um mesmo mal. Os conflitos causados pelas migrações em massa parecem previsíveis, mas difíceis de se evitar; e além disso agravados por problemas estruturais como desemprego, falta de moradia e tensões sociais pré-existentes.

¹⁰ Habermas (1998: 71).

Também nos Estados Unidos verifica-se já há algumas décadas a crescente tendência da «Grande Migração»; a onda de «ilegais» provenientes do México e de outros países empobrecidos da América Latina já ultrapassou a cifra dos milhões; Nestor Garcia Canclini calcula um deslocamento de «hispanos» em direção ao norte na ordem de mais de vinte milhões.¹¹ Até mesmo os mais entusiasmados apologistas da globalização tiveram de admitir a dificuldade de verdadeiras trocas culturais entre «populações periféricas» nas «regiões centrais», ou seja, dentro dos contextos «multiculturais» acima descritos; no máximo, pode-se pensar em trocas econômicas, sempre contudo em desvantagem para a «periferia», que perde continuamente em força de trabalho e matérias primas.

Assim, o mito da existência de uma suposta globalização cultural revela-se cada vez mais claramente como uma globalização sobretudo de ordem econômica, também denotando que significados de «local», «regional» e «universal» estão hoje relativizados como nunca antes.

Em seu ensaio «Um mundo sem fronteiras?», Masao Miyoshi analisa em que medida a globalização representa uma construção para justificar uma nova ordem mundial econômica transnacional. Segundo este autor, o multiculturalismo, um dos pontos fortes no «debate global», se revela como um alibi utilizado num contexto neocolonialista; para Miyoshi, a globalização não passa de uma continuação do colonialismo, onde as antigas potências colonialistas foram substituídas por conglomerados de empresas super-poderosos, que dividem entre si o domínio econômico do mundo:

Nossa época não é a época do pós-colonialismo, mas sim de um colonialismo fortalecido, ainda que este se esconda sob uma nova máscara.¹²

¹¹ Canclini (1992: 291).

¹² Miyoshi (1997: 182-202).

Sobre a exposição «Moto Migratório»

São essas questões que orientaram, grosso modo, a conceituação da exposição «Moto Migratório», a qual apresentarei agora em seus traços principais.

Originalmente, a exposição foi realizada em agosto / setembro de 1998 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; sua versão alemã foi inaugurada em abril de 1999 na Scharpf-Galerie do Museu Wilhelm-Hack, em Ludwigshafen.

Cristina Canale, Alex Flemming e Luiz Pizarro, os três artistas cujas obras são apresentadas, vivem e trabalham na Alemanha, os dois primeiros em Berlim, o último em Colônia. São dois cariocas (Canale e Pizarro) e um paulistano (e Flemming); como pontos em comum destaca-se a pertinência à mesma geração e as bem sucedidas trajetórias na cena artística brasileira, que se encontram, para citar um exemplo, na XXI Bienal de São Paulo (1991), e, afinal, na Alemanha, como na exposição «Um olhar Brasileiro — Coleção Gilberto Chateaubriand» (1998).¹³

Nada lineares foram os caminhos que trouxeram estes artistas a Colônia e Berlim, entre o final dos anos 80, início dos 90, tendo passado por Lisboa, Rotterdam e outras paragens. Seus itinerários não são unívocos, unidirecionais; são idas e vindas, que pressupõem rupturas com procedimentos explorados, transposições de limiares, o confrontar-se com o desconhecido, o colecionar de fragmentos e, a partir daí, o organizar uma nova ordem.

Sem dúvida, não é a questão formal, mas antes um acaso filosófico e histórico o fio condutor que une a obra destes artistas nômades: um fenômeno que se poderia definir como mobilidade.

Viver e trabalhar na Alemanha, passando por uma infinidade de estações intermediárias, mas permanecer em contato cons-

¹³ «Der Brasilianische Blick: die Sammlung Gilberto Chateaubriand», Berlim: Haus der Kulturen der Welt, Juli/September 1998.

tante com o Brasil — trata-se antes de tudo de uma estratégia de sobrevivência: não perder de vista o «próprio», os pontos de referência essenciais, impor a própria identidade, que não permanece estática nem impermeável ao meio em torno.

O que significa «ser brasileiro» na obra desses artistas? Certamente a «brasilidade» a que nos referimos não se deixa reduzir a noções folclóricas de exotismo ou à nostalgia de um regionalismo nativo. Ser brasileiro implica num pluralismo que é ao mesmo tempo ancestral e recente. Essa cultura híbrida, que se reconhece em diferentes faces, pelos quatro quadrantes do mundo, é o resultado de constantes interpenetrações, choques, contaminações. No processo regulatório que daí se deriva, originam-se ora movimentos centrípetos, onde o olhar particularista se dirige para a própria terra, ora centrífugos, que se expandem na busca do universal. A propósito de nossa identidade cultural híbrida, assim se expressa Darcy Ribeiro, não sem deixar entrever um certo teor de idealização em relação à questão da miscigenação racial brasileira:

Ao longo dos séculos o Brasil tem sido um moinho onde massas humanas tem sido misturadas ... Milhões de índios, milhões de africanos, milhões de europeus ... da sua dissolução, reconstituição e multiplicação através da mistura de raças nascemos nós. Já que o Índio não pôde mais ser Índio, o Negro não pôde mais ser Africano, o Europeu não pôde mais ser Europeu, da fusão de suas heranças culturais, surgimos nós.¹⁴

Mais realista e decididamente atual, Nestor Garcia Canclini propõe em seu estudo sobre desterritorialização e culturas híbridas uma visão de cultura «experimental e multifocal»; a complexidade das questões que envolvem a definição de identidade cultural se resumem de modo bem humorado e absolutamente pertinente na seguinte declaração de um escritor mexicano:

¹⁴ Ribeiro (1995: 162-163).

[...] quando me perguntam sobre minha nacionalidade ou identidade étnica, não posso responder com uma palavra, pois minha 'identidade' já possui repertórios múltiplos: sou mexicano, mas também sou chicano e latino-americano; na fronteira me chamam «chilango» ou «mexiquillo» ... Os anglo-saxões me chamam «hispanic» ou «latinou» e os alemães já me confundiram em mais de uma ocasião com turco ou italiano.¹⁵

Acrescentando o deslocamento como elemento indissociável à experiência de «repertórios múltiplos» desses artistas brasileiros em questão nos aproximamos muito rapidamente às definições de «cidadão do mundo», *global player* ou «nômade pós-moderno».

Sobre os artistas

As telas de Cristina Canale, de grande formato, parecem colocar-se no limite da abstração; numa observação mais atenta, contudo, revela-se uma clara figuração. São paisagens quase fantásticas, onde formas básicas se repetem, se entrelaçam, se confrontam e buscam a harmonia; são flores, frutos, brotos e ornamentos, às vezes sobre fundos placativos e monocromáticos, às vezes sobre diáfanas interpenetrações tonais. No linearismo elegante presente em suas obras, se deixam entrever fragmentos de onduladas paisagens cariocas; a construção dessa trama que interliga formas, delimita planos, circunscreve figuras, pressupõe um desenvolvimento através da pesquisa da representação de formas orgânicas.

A exuberante materialidade da obra de Cristina Canale, seus gestos amplos e cores pródigas remetem sobretudo ao prazer de pintar, dado que não subordina o momento antecedente: o da elaboração intelectual.

Em sua atual série de obras, percebe-se uma manifesta vontade de concisão: impõe-se o predomínio de uma forma ou superfície cromática principal, que subordina os elementos

¹⁵ Guillermo Gomez-Peña, entrevista publicada em: Garcia Canclini (1992: 302).

subjacentes. Essa importante transição, contudo, ocorre de maneira gradual, depois da volta a uma peculiar concepção de paisagem onde elementos prioritários já se definem: trata-se de «marinhas» quase abstratas, que mostram em primeiro plano moluscos, flores-conchas, caracóis. Estas «estórias do mar», título dado pela artista a uma de suas telas numa recente exposição na Alemanha, permanecem em estreita relação formal com obras anteriores: persistem modalidades técnicas como a transparência, o efeito fluido, assim como as características gestuais e caligráficas tomadas de empréstimo da aquarela.

Inserindo-se na melhor tradição colorista, pode-se interpretar o interesse de Canale por pesquisas cromáticas e técnicas pictóricas elaboradas como uma versão século XX (às portas do XXI) da pintura colorista da Escola de Veneza.¹⁶ O manuseio da cor, elemento aqui preponderante, não se detém em criar formas, espaços, luminosidades: através de recursos como a mistura de técnicas, a sobreposição de camadas de tinta, o uso da aguada e do *dripping*, a artista estabelece um código visual pictórico absolutamente original e personalizado.

Na obra de Alex Flemming predominam ironia e um certo distanciamento calculado, o que permite uma associação com os *ready mades* de Marcel Duchamp. Retirados de seus contextos habituais, pintados em cores metálicas, os objetos escolhidos por Flemming transformam-se em provocativas obras de arte, formando um intrincado conjunto de pinturas sobre superfícies não-tradicionais. À série de animais empalhados tematizando a morte, seguem-se as roupas usadas, mergulhadas em tinta, tematizando a solidão; a estas, os móveis que enfocam a ausência. Na superfície destes, compostos por letras coloridas, leem-se textos retirados de recortes de jornais «sérios» e da imprensa sensacionalista. Flashes de vaidade, avareza, luta pelo poder e ambição da vida de pessoas famosas são colocadas lado

¹⁶ Eu penso aqui em artistas como Tintoretto e Veronese no século XVI, ou Tiepolo no século XVII.

a lado a insólitos côcos, também pintados em cores metálicas, provocando inquietantes combinações.

Assim como os animais empalhados e as roupas usadas, os móveis não são aleatoriamente escolhidos por Flemming: trata-se, antes, de objetos descartados como lixo pela sociedade do bem-estar e da abundância, paradoxalmente resgatados para uma instância superior desta mesma sociedade, enquanto obras de arte. Destituídos de sua função de assento e lugar de descanso, os móveis tornam-se ao mesmo tempo suporte de pintura e depositários subversivos de mensagens semi-crípticas: as letras que as compõem, inscritas pelo artista a sua peculiar maneira «schablone», são antes de mais nada pintura sobre pintura, com materialidade sensual e cromatismo intenso. Com essa sobreposição de códigos pictóricos, Flemming retoma um recurso utilizado numa série de obras de alguns anos (1993-1994), onde, sobre reproduções de retratos de Lucas Cranach, Ticiano e outros artistas, inscrevia textos retirados de anúncios para encontros sexuais, causando incomodas associações entre imagem e transcrição. A atual série de móveis deixa transparecer uma irônica homenagem ao Brasil, onde, sobre superfícies «verde-amarelo-azul-anil», cada peça traz inscrita o nome de uma cidade brasileira e a transcrição de trechos de absurdas notícias referentes à crônica local.

Luiz Pizarro repete em sentido inverso o processo da apropriação cultural, apossando-se, por sua vez, de representações do Brasil e de seus habitantes «primitivos» retirados de gravuras de artistas viajantes europeus do século XVI e XVII. Cobertas por uma grossa camada de cêra, essas imagens parecem fantasmagoricamente estranhas, e levam à reflexão sobre distanciamento e dificuldade de apreensão de valores culturais diversos. Na obra de Pizarro, a imagem distorcida do «selvagem brasileiro», representado com feições europeizadas e gestos gentis, além do recurso da explícita alusão ao canibalismo, constituem metáforas para o conflito inerente aos choques entre culturas. Justapostos às imagens estritamente figurativas, surgem nos trabalhos a partir de cerca um ano, textos referentes a estas.

Aos fragmentos de corpos representados nas cenas canibais equivalem fragmentos de frases, que ironicamente as elucidam ou explicam; exemplo: uma índia com feições e envergadura michelangelescas é representada saboreando «delicadamente» um braço europeu sob a legenda: «Experience the world». Assim como na síntese antropofágica proposta por Oswald de Andrade, Pizarro reflete a respeito da assimilação e troca de valores culturais e sobre a sutil violência contida nelas.

Em seus trabalhos atuais, uma série de gravuras não-seriais, Pizarro condensa essa idéia e vai além. A cada imagem emprestada dos artistas viajantes europeus corresponde um título e um texto em inglês, retirados de revistas de anúncios para encontros sexuais; através da mordacidade e da ironia que resulta desta justaposição, revela-se o paralelo cultural estabelecido entre dominados e dominantes, «civilizados» e «primitivos». Assim como os anúncios sexuais fazem, por um lado, perceber o desejo de proximidade e posse carnal, mas, por outro lado, pressupõem superficialidade e distância espiritual, a mensagem implícita nessa série de gravuras é a da quase impossibilidade de verdadeiros encontros interculturais.

Quem muda o seu referencial tem obrigatoriamente que deixar para trás o conhecido, o seguro; deve transpor limites, deve juntar fragmentos e organizar uma nova ordem; e sobretudo contar com um grande e irreversível «upheaval».¹⁷

Bibliografia

- Bailly, Jean-Christophe (1996): *The Free Use of the Proper in Documents/ X Documenta I*, Stuttgart: Cantz Verlag.
- Enzensberger, Hans-Magnus (1994): *Die große Wanderung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

¹⁷ Os títulos de livros e ensaios citados no texto, assim como trechos de livros originalmente no alemão, espanhol ou inglês foram livremente traduzidos pela autora; as indicações bibliográficas exatas vêm na bibliografia seguinte.

- Fisher, Jean (1989): *Fictional histories: magiciens de la terre*, New York: Artforum.
- Flusser, Vilém (1992): «Alte und neue Codes: São Paulo», em: Prigge, Walter (1992): *Städtische Intellektuelle: urbane Milieus im 20 Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Fischer, págs. 196-219.
- García Canclini, Nestor (1992): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Habermas, Jürgen (1996): «Der europäische Nationalstaat», em: Habermas, Jürgen (1996): *Die Einbeziehung des Anderen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1998): *Die postnationale Konstellation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harazim, Dorrit (1997): «O fotógrafo da luz», em: *Veja*, 12 de março, págs. 70-87.
- Myiوشي, Masao (1997): «Eine Welt ohne Grenzen?», em: Myiوشي, Masao (Hrsg.) (1997): *Das Buch zur documenta X*, Stuttgart: Cantz Verlag, págs. 182-202.
- Ribeiro, Darcy (1995): «Brasilien: eine spätromische Kultur tropischer Prägung», em: Sevilla, Rafael / Ribeiro, Darcy (eds.) (1995): *Brasilien: Land der Zukunft?*, Bad Honnef: Horlemann, págs. 161-164.
- Wahrig, Gerhard (1986): *Deutsches Wörterbuch*, München: Mosaik Verlag.