

Paulo Alberto da Silva Sales*

Instituto Federal Goiano / POSLLI-UEG

Veronica Stigger e o espírito de 22

Resumo:

Desenvolve-se uma reflexão em torno dos procedimentos de escrita de Veronica Stigger, que revitalizam na contemporaneidade brasileira os experimentalismos e as transgressões instauradas a partir da Semana de 22. Sua obra ficcional apresenta uma dicção fragmentada, humorística, intertextual, intersemiótica, irônica, paródica e transgressora que segue a esteira dos manifestos e de outros textos de Oswald de Andrade publicados tanto na revista *Klaxon* (1922) quanto nos anos seguintes, tais como *Manifesto da poesia pau Brasil* (1924), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Poesia Pau Brasil* (1925), *Manifesto Antropófago* (1928) e *Serafim Ponte Grande* (1933), bem como dos *Movimentos modernistas do Brasil* (1922-1928) e *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp. Por meio da leitura de *Opisanie swiata* (2013), examina-se como Stigger reverbera o espírito de 22, sobretudo por meio da apropriação de elementos ficcionais e biográficos de Oswald, Mário, Bopp e Tarsila ao mesclá-los e reinseri-los em novos contextos de escrita na perspectiva da literatura pós-autônoma.

Palavras-chave:

Ficção brasileira contemporânea, Veronica Stigger, movimentos modernistas, experimentalismos, pós-autonomia

Abstract:

It developed a reflection on around the Veronica Stigger's writing procedures that revitalizes in Brazilian contemporary literature the experimentalisms and transgressions made since the week of 22. Her fictional work shows a fragmented diction as well as it highlights humor, intertext, intersemiotic, irony, parody and transgressed style. Stigger follows the track of Oswald de Andrade's manifests published as in *Klaxon* (1922) as next few years, such as *Manifesto da poesia pau Brasil*, *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), *Poesia pau Brasil* (1925), *Manifesto antropófago* (1928) and *Serafim ponte grande* (1933), and also *Movimentos modernistas do Brasil* (1922-1928) and *Cobra Norato* (1931), by Raul Bopp. Through reading of the work *Opisanie swiata* (2013), examine how Stigger reverberates the spirit of 22, mainly by appropriation of biographic and fictional elements of Oswald, Mário, Tarsila e Bopp, mixing and creating new writing contexts according to the post-autonomous literature.

Keywords:

Brazilian contemporary fiction, Veronica Stigger, modernist movements, experimentalisms, post-autonomy

O Experimentalismo e transgressão em Veronica Stigger

Nas diversas anotações escritas por Raul Bopp, reunidas em *Manifestos modernistas no Brasil* (1922-1928) – que podem ser lidas não como uma “história” do modernismo, mas como uma espécie de “diário” e/ou como um livro de “memórias” sobre a efervescência dos acontecimentos ocorridos na década de 1920 –, destacam-se diversos elementos relacionados à evolução do pensamento moderno importado via Europa que aos poucos chegava neste lado de cá do atlântico. Por intermédio de uma pequena elite culta de São Paulo, sobretudo identificada nas figuras de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos, dentre outros, que se inspiraram nas vanguardas expressionistas, nas criações do grupo Dadá e nos destroços do pós-guerra que derivaram posteriormente no surrealismo, institui-se o gérmen do que seria a semana de 22, ou seja, um momento de ruptura e de uma revolução das artes e letras brasileiras que iria repercutir em todo o século XX até os dois primeiros decênios do século XXI. De forma mais emblemática, percebe-se a reverberação dessas estratégias experimentais e transgressoras como uma das principais linhas de força da ficção de Veronica Stigger, sobretudo em seu texto inespecífico *Opisanie swiata* (2013), publicado pela extinta editora Cosac Naify.

Nessa obra, encontramos profícuo diálogo com as estratégias modernistas de escrita transgressiva e experimental presentes tanto na ficção quanto na poesia de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e, sobretudo, nas anotações de Raul Bopp. Por se tratar da primeira incursão de Stigger pelo universo das narrativas romanescas, seu experimento mescla diversos gêneros literários e não literários. A obra é multimodal, uma vez que se vale de vários registros textuais: cartas, diálogos, anúncios, memórias, cartões postais e propagandas de revistas dos anos 1920-1930. Percebe-se, por meio da voz heterodiegética, a mescla de dicções literárias e não literárias, bem como a presença da ironia, da comicidade, do riso e do cômico, tão típicas dos manifestos e dos experimentos modernistas. Por meio dessas evidências, vale ressaltar algumas das características principais dos textos transgressores de 22 que ecoam em Stigger, a iniciar por alguns manifestos de Oswald.

Em “Escolas e ideias”, por exemplo, publicado no segundo número da revista *Klaxon*, quatro meses depois da semana de arte moderna, Oswald defende a experimentação em detrimento da interpretação: “Definir mas ensinar, berrar. Três pinturas. Não só. Três maneiras de arte. Realista, Interpretativa, Metafísica. Fora a interpretação! Lei da Metafísica Experimental: Realizar o infinitivo” (Andrade 2017: 18). Essa perspectiva da inventividade livre de leis que regem a interpretação será latente em diversos episódios surreais de *Opisanie swiata*. Interessante ressaltar que a dicção surrealista e, muitas das vezes, irracional, já se encontrava em boa parte das anotações feitas pelo poeta modernista Raul Bopp que, por sua vez, ecoará na figura da personagem Bopp, protagonista do experimento de Stigger. Ao tratar de suas experiências na floresta amazônica nos anos 1920, o poeta Raul Bopp, em caderno de anotações *Manifestos modernistas* destaca: “A floresta vem andando, como uma massa pesada e primária” (Bopp 2012: 109). Nota-se, aqui, que a escrita desse modernista retoma uma das questões fundamentais da mitologia que é remeter às origens e aos tempos primordiais. Seu texto poético *Cobra Norato* é fruto da própria antropofagia, no qual um dos princípios basilares era ir contra tudo o que fosse

corrente, silogístico, geométrico e cartesiano. Especificamente em algumas anotações presentes nos “cadernos de viagem” do inquieto Raul Bopp, nas quais há registros de impressões sobre os ambientes, segredos e mistérios da selva, tais como nos escritos intitulados “Amazônia”, “O Rio Amazonas”, “Canoeiros”, “Inventário da Antropofagia”, “Diálogos”, dentre outros, nota-se a presença de elementos surrealistas, bem como a confluência entre a prosa e a poesia. Nelas, a descrição cede lugar à prosa mítica cantada por um rapsodo – “As árvores escutam. Mamoranas se debruçam na corrente. Desenham-se na água, palácios da cidade-capim. O rio resvala pelas margens, lambendo os barrancos roídos. [...] Tincuan dá um grito agudo atrás dos cumandás. Guariba puxa a reza, sacudindo as árvores” (*idem*: 111). Em outro escrito, no qual se apresenta um “inventário” do projeto que, mais tarde, seria nomeado como antropofágico, encontra-se: “O ‘nosso’ Brasil começa lá adiante. Terra do sem lhe-achar-fim, com áreas paradas. Caboclo vai acompanhando a linha do mato, alargada a machado. [...] A floresta em toda a sua brutalidade, vai ganhando mundos mágicos. Cobra Grande vai se casar” (*idem*: 122-123).

Esse redescobrimento da Amazônia implementado por Raul Bopp, bem como por Oswald e Mário de Andrade é retomado por Stigger por meio de estratégias intertextuais, sobretudo pela presença da paródia e do pastiche na imitação textos, estilos e elementos biográficos dos intelectuais de 22. Aqueles primeiros poetas transgressores, imbuídos do afã nacionalista que retomava as origens históricas e míticas da fundação da nação, incumbiram-se em criar textos experimentais que refletissem temas ligados às vivências do mundo amazônico. A esse respeito, por exemplo, em 1928, mesmo ano da publicação do *Manifesto antropófago*, Mário de Andrade publicava o romance *Macunaíma*, o *herói sem nenhum caráter*, cujo enredo partia do universo mítico constituído pelo interior da floresta tropical brasileira na qual se desenvolveu a saga do picaresco “herói” de nossa gente. Por meio de uma escrita paródica, que desconstruía os aborígenes idealizados nas figuras de Iracema e de Peri, a rapsódia de Mário teve forte influência da “poética da radicalidade” (Campos 2003) de Oswald de Andrade, sobretudo pelo revisionismo crítico da história presente na poesia *Pau Brasil*, de 1925, bem como pelos experimentos em prosa inclassificáveis de Oswald, como as *Memórias sentimentais de João miramar*, de 1924, e de *Serafim Ponte Grande*, escrito em 1928 e publicado em 1933.

Ao lado de Oswald e de Mário, Raul Bopp também se propõe a redescobrir a Amazônia e cria um experimento que flerta entre poesia e prosa: *Cobra Norato*. Tendo o universo mítico da floresta amazônica em seu bojo, Bopp publicaria seu texto em 1931. Nesse experimento, é importante salientar que o poeta gaúcho foi antropófago de si mesmo, uma vez que sua atitude foi a de deglutir aquilo que não era necessário para criar algo extremamente nacional. Bopp, em meio as suas inenarráveis andanças pelo território brasileiro, foi encontrar a antítese e a síntese sua existência em sua estadia na Amazônia. Lá ficou por pouco mais de um ano. Em meio à mata, espantou-se e por meio do seu deslumbramento com a “terra do sem lhe-achar-fim” (Bopp 2012: 122), sua percepção sobre a “realidade” brasileira foi aguçada: “A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Inconscientemente, fui sentindo uma nova maneira de apreciar as coisas” (Bopp 2009: xiii). Essa vivência em meio aos ribeirinhos e com as diversas estórias com as quais teve contato foram sobremaneira vitais

para a criação de *Cobra Norato*. Instigou-o principalmente as versões que ouvira sobre o mito da “Cobra Grande”, também conhecida como “Boiuna”, “mãe-do-rio” ou “senhora das águas”. Nas suas diversas anotações de cunho memorialístico, reunidas nos *Movimentos modernistas*, todas aquelas que estão relacionadas ao universo da floresta tropical se diferenciam das demais. Essa obra, editada pela primeira vez em 1966, reúne os fragmentos de sua narrativa que, embora pareçam estar centrados na vida privada e no desenvolvimento intelectual do autor, desvia-se na direção do contexto social e cultural, sem, no entanto, aprofundar uma visão crítica dos acontecimentos. A intenção de um discurso ‘histórico’ se resolve no memorialismo, onde a realidade dificilmente consegue ser apresentada sem a interferência do subjetivo e pessoal (Teles 2012: 10–11).

É por meio dessa redescoberta do universo amazônico dos anos 1920 presente nos textos de Bopp, Mário e Oswald, revigorados, agora, no século XXI, que o enredo de *Opisanie swiata* propõe experimentalismos que mesclam textos com a dicção memorialística, biográfica, poética, paródica e em pastiche. Para além do diálogo explícito com as estratégias transgressivas – na forma, no conteúdo, nas colagens, nos intertextos diversos – o livro utiliza recursos gráficos para fazer a transposição de gêneros e utiliza cores e fontes tipográficas diversas, que contribuem para a fragmentação da obra. Entretanto, os recursos empregados não são articulados no intuito puramente estético, mas, sim, tornam-se fulcrais para ressaltar que os gêneros ainda possuem elementos que lhes são basilares, como, por exemplo, as cartas e os diversos anúncios de revistas e de jornais de época. A importância do hibridismo de gêneros pode ser evidenciada na sua contribuição para situar o leitor na “reconexão” vivenciada pela personagem Opalka, uma das protagonistas do romance. Este, ao retornar ao Brasil, procura também ao seu antigo “Eu”, e isso se confirma no momento em que ele vê o cadáver de seu filho portando uma fotografia de seu suposto pai. Bopp, uma personagem *sui generis*, apresenta-se multifacetada no enredo. Retrato em *Opisanie Swiata* como um personagem tipo que o torna o mais próximo de Opalka, cuja referência também é uma apropriação do nome do pintor polonês Roman Opalka, Bopp, embora tenha semelhança em alguns de seus “relatos” romancizados no texto de Stigger, nada lembra, em sua descrição física, a figura autoral do poeta modernista. Entretanto, a personalidade dessa personagem, narrada em primeira pessoa em forma de relatos, se assemelha bastante à do poeta antropófago. Dessa forma, Stigger assume para si uma postura antropofágica ao criar personagens retomadas do modernismo e por recriar situações que são ressignificadas na prosa brasileira do século XXI.

Não se percebe um enredo facilmente identificado. O núcleo mínimo que estrutura o enredo do romance – um pai polonês descobre que tem um filho brasileiro, que mora na floresta e que está à beira da morte – interliga-se a uma série de experimentalismos, como por exemplo, a revitalização da escrita epistolar. Imprecisas são, também, as informações sobre a origem do filho brasileiro e do pai polonês. Aliás, é por meio de uma epístola, desprovida dos marcadores de tempo e espaço, que a narrativa se inicia. Por meio dela, o leitor toma conhecimento de que a personagem Natanael contraiu uma doença que, à época, deveria ser malária e/ou outra doença tropical.

O enredo da narrativa de viagem de Stigger se inicia com essa missiva. Endereçada ao Sr. Opalka, a carta narra o precário estado de saúde do jovem Natanael Martins que, não tendo condições de escrevê-la, ditou-a ao seu médico Dr. Amado Silva para que este último a escrevesse. Junto à carta escrita pelo médico, foi anexada outra missiva que foi escrita pelo próprio Natanael que, ao que tudo indica, deveria ter sido escrita em momentos anteriores nos quais sua saúde não estava tão debilitada. Na carta do filho enfermo, há uma informação importante que será utilizada por toda a trama: a gênese mítica da floresta. Ao instruir seu pai sobre o local onde ele poderá encontrá-lo, Natanael escreve: “É a casa que era de minha mãe e que fora de meus avós. Não sei se o senhor se lembra dela. Fica na mata, numa clareira, entre castanheiras” (Stigger 2013:11).

Tendo consciência do precário estado de saúde do filho, Opalka resolve retornar à região norte do Brasil. Na estação de trem da Polônia, Opalka tem seu primeiro contato com Bopp de forma inesperada. Aproximando-se de Opalka e lhe direcionando perguntas, primeiramente em alemão, Bopp descobre que aquele taciturno senhor de origem europeia falava português e que estava de partida para a Amazônia. Inicia-se um diálogo entre ambos:

– Para a Amazônia? A floresta? De verdade? – perguntou Bopp, empolgado, interrompendo Opalka. – Eu estive lá! – Disse-lhe ainda, levantando-se da poltrona e gesticulando muito. – Estive no meio da mata. Vivi lá. No meio da mata. Nunca casa de madeira, dormindo numa rede feita de fibra de buriti. Conhece buriti? É uma palmeira da lá. De vez em quando – prosseguiu ele, controlando a empolgação e se acomodando de novo ao lado de Opalka – , quando estava muito quente, estendia minha rede entre as árvores e dormia debaixo do céu. Era quanto eu ouvia os sons mais esquisitos, mais indescritíveis. Há sons estranhos na floresta – falou, baixando a voz. – Principalmente à noite. Ouvem-se coisas inacreditáveis. Acho que há fantasmas por lá. Seres da mata. O senhor já conhece a Amazônia? Ninguém sai da mata igual a como entrou. Não mesmo. O homem, depois da experiência da selva, vira outro. (Stigger 2013: 39-40)

Ambos, então, embarcaram no transatlântico – sem qualquer menção que o identifique no romance – rumo à floresta. Nessa longa viagem, vários episódios surrealistas são narrados de forma banal, como por exemplo, uma festa dedicada ao deus netuno, na qual narra-se uma cena de uma suruba que se passa na cozinha, no convés do navio. Alguns outros notáveis tripulantes, que embarçaram no Navio rumo à floresta, merecem destaque, como o Senhor e a Senhora Andrade. Outras personagens também são transcontextualizadas (Hutcheon 1985) ironicamente do movimento antropofágico para o convés do navio. Uma delas é Dona Olívia, personagem que retoma a personalidade homônima e figura conhecida à época, pelas reuniões que fazia com o grupo modernista em seu salão, “o velho solar da avenida Higienópolis”, em São Paulo. Nessa época, ou seja, nos preparatórios para a semana de 22, reuniram-se Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Menotti Del Picchia, Di Cavalcante, Brecheret, Antônio Prado Júnior, Armando Penteado, José Carlos de Macedo Moraes, Dona Olívia Guedes Penteado, Oscar Rodrigues Alves, Graça Aranha, Villa-Lobos, dentre outros. Como se perce-

be, muitos desses artistas, poetas e escritores são ficcionalizados no enredo de *Opisanie swiata*, bem como suas estratégias transgressoras são incorporadas ao texto experimental de Stigger. Inspirada em tais intelectuais, que proporião nas dependências do Theatro municipal de São Paulo as bases de uma revolução, primeiramente formal e, posteriormente semântica às letras tupiniquins, a obra *Opisanie swiata* se arquiteta. Os experimentos dos primeiros modernistas, também chamados de “heroicos”, apresentavam uma tomada de posição crítica à tradição parnasiana e, ao mesmo tempo, um revisionismo na história narrada via face colonizada do Brasil. Como expoente dessa produção, sem sombra de dúvidas, Oswald de Andrade foi quem mais ousou, radicalizou e transgrediu em seus manifestos, poemas e não-romances. Em suas obras, nota-se a capacidade de síntese, a argúcia e o humor em prol uma revisão cultural do país, valorizando elementos primitivos comuns no cotidiano, bem como a capacidade de assimilar as qualidades estrangeiras para fundi-las às nacionais.

As configurações das personagens Senhor e Senhora Andrade, de Dona Olívia, de Bopp, de Opalka, centrais de *Opisanie swiata*, bem como de outras personagens apresentam-se como construções pós-autônomas, uma vez que cria-se uma realidade que não quer ser representada porque, em si mesma, já é pura representação: “[...] um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exterores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático” (Ludmer 2007: 2). Aqui, entrelaçam-se todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumes, os surrealismos e os naturalismos. Para Ludmer, a escritura pós-autônoma absorve e funde toda a mimese do passado para que se possa construir, a partir da emancipação do expectador tal como discutido por Jacques Rancière (2012), ficções do/no presente. O resultado dessas práticas impertinentes e de hibridação se distinguem das propostas de representações ficcionais clássicas e modernas, já que na arte pós-autônoma a realidade cotidiana não se opõe a noção de “sujeito” e nem a de “realidade” histórica. Muito pelo contrário, criam-se textos inespecíficos que emancipam os expectadores por meio do embaralhamento da fronteira entre os que leem e o quem escrevem. Por se tratar de textos performáticos, ou seja, que projetam situações inusitadas e hipotéticas, as construções presentes em *Opisanie swiata* articulam

[...] o que se sabe ao que se ignora, ser[em] [leitores e autor] ao mesmo tempo performers a exibirem suas competências e espectadores a observarem o que essas competências podem produzir num contexto novo, junto a outros espectadores. Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores (Rancière 2012: 25, grifo do autor).

Em um gesto imitativo, típico das escritas em pastiche, a personagem Bopp registra em seu “caderno de anotações” – que lembra o caderno *Manifestos modernistas* – as impressões das pessoas com as quais conviveu a bordo do navio. Ao embaralhar elementos biográficos, ficcionais, pastiches, paródias e outras estratégias narrativas, as descrições em *mise en abyme* presentes no caderno da personagem Bopp se configuram como realidades pós-autônomas. Eis um trecho que comprova esses hibridismos:

OPALKA. Polonês. Quieto. Discreto. É meu melhor amigo desde o trem. Gosto dele como se deveria gostar de um pai. Vai ao Brasil para encontrar um filho que não sabia ter. Eu queria saber rezar para pedir a algum deus, todo dia antes de dormir, que ele ache seu filho com saúde.

DONA OLÍVIA. Andaluza. Enviuvou do marido muito cedo. Vive de suas posses. Não tem filhos. Não tem amantes. Possui um casarão no Brasil, na capital federal, bem perto do palácio do governo. Mas não está indo direto para lá. Quer antes mostrar a floresta para as sobrinhas. Espera encontrar onças. Não suporta geleia de cereja. Tem pavor de barata.

AS OLIVINHAS. Andaluzas. Sobrinhas de Dona Olívia. Solteiras e deliciosas. Nunca lembro de seus nomes. Estão sempre de braços dados, como se fossem gêmeas siamesas. São muito parecidas, embora uma delas tenha as panturrilhas mais roliças que a outra. Fico imaginando como será a perna toda. Grossa como uma tora? Tomara. Adoro coxa farta. As duas não resistem a uma sopa de ervilhas e a um elogio bem dado. Acho que estão de flerte comigo.

SENHOR E SENHORA ANDRADE. Brasileiros. Paulistas. Foram reis do café. Não são mais. Perderam boa parte de suas fortunas com a crise. Costumavam viajar só na primeira classe, mas agora tiveram que se contentar com a categoria turística. Sentem-se deslocados. Nas tardes ensolaradas, a senhora Andrade gosta de pintar ao ar livre. O senhor Andrade faz versos. Ele queria que servissem rãs todos os dias no almoço, mas o cozinheiro não atende a seu pedido.

CURTO CHIVITO. Uruguaio. Corre o mundo surrupiando pequenos objetos dos navios nos quais navega. Recolhe talheres, pratos, copos, enfeites, cinzeiros, guardanapos, menus, postais. Tudo o que encontra e que chama a sua atenção. Para ele, não se trata de roubo, mas de apropriação. Pretende montar o Museu do Homem em Trânsito num puxadinho que está construindo no quintal de sua casa, na estrada entre Montevidéu e Colônia do Sacramento. Aposto no desenvolvimento da indústria do turismo. O futuro é dos viajantes, diz ele.

HANS. Alemão. Amigo íntimo de Curto Chivito. Conhece-o faz tempo. Fala pouco. Come pouco. Mas bebe um bocado. Anda sempre com uma garrafinha cheia de Steinhäger no bolso interno do blazer, perto do coração. Aceitou o convite de Curto Chivito para viver no Uruguai e juntos tocar o museu. No futuro, talvez se casem. (Stigger 2013: 72-73)

Nessas construções pós-autônomas, juntamente dos relatos sobre a vida na Amazônia nos primeiros decênios do século XX, há episódios narrados por um narrador heterodiegético que retomam fatos ocorridos nas décadas de 20 e de 30 e, também, de textos memorialísticos sobre autores do modernismo brasileiro. Na tentativa de escrever um episódio biográfico-fictício sobre a personagem Bopp, Opalka assume, em determinados momentos do experimento de Stigger, a voz narrativa e traz recordações de seu amigo por meio de escritos que destorcem a “realidade”, mitificando-o, a exemplo da própria prática boppiana em seus registrados sobre a floresta:

Bopp será sempre um desses sujeitos cuja vida é muito maior que a obra. Quando acontecia num lugar, era sinal de partida imediata. Tinha um cata-vento na cabeça e botas de sete léguas.

- Aonde vais, Bopp?

- Vou ali e já volto.

Ali: expressão das distâncias. Já: eliminação do tempo. E partia Bopp mais uma vez, para além dos limites comuns, para os longes. Há mesmo quem julgue que Bopp nunca existiu. É uma espécie de Pedro Malazartes que entrou no rol das histórias maravilhosas que as mães contam para os filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Bopp existir, pensavam que ele era somente personagem daquelas histórias de viagem que contavam na terra de meu filho. Encontrei, certa vez, um rapaz que, apesar de ter sido companheiro de quarto de Bopp, não acreditava na existência dele. Achava que ele fosse inventado. Talvez Bopp, ainda vivo, tenha uma biografia assim: ABC de Bopp e o subtítulo “poeta viajante e pintor de tabuletas”. Talvez os autores do povo escrevam um dia a verdadeira biografia do meu amigo, cantada em versos quebrados, bem Bopp. Na Amazônia, continuei a ouvir coisas malucas sobre ele. Disseram-me que Bopp cruzara não sei quantos estados em jangada, que em Mato Grosso o bacharel Bopp pintara placas dos armazéns e que ficara demais antropófago no meio dos índios. Outra vez, na selva, perdeu-se em companhia de caboclos e, durante meses, beirou as margens moles do rio. Estava atrás da Cobra Grande. Ansiava encontrá-la para desafiá-la a uma partida de xadrez. Quase acredito mesmo que ele era lendário, figura de livro. Só lamento que ele próprio não tenha querido até agora escrever seu romance de aventuras. (Stigger 2013: 14,6-14,7)

O excerto acima evidencia a presença múltipla de dicções de universos variados por meio das quais há a abolição de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estanques do que a teoria e a crítica literária, sobretudo até a metade do século XX, costumavam a se ocupar. Nessas construções, os experimentalismos são construídos por uma dicção heterogênea que revela heterotopias em que a ideia de arte que seria autônoma e independente aparece suplantada por uma arte outra que afigura como parte do mundo, revelando um dispositivo da montagem que os constrói e se realiza por meio de cortes, de migrações e de sobrevivências de figuras em que os eventos narrados se transformam” (Kiffer *et al.* 2014: 13). É sob essa perspectiva da literatura fora de si que pode ser associada a noção de pós-autonomia, teorizada por Ludmer (2007) em “Literaturas postautônomas”, texto, esse, que a crítica literária contemporânea considera

como um manifesto da noção de pós-autonomia. Ludmer destaca em seu estudo a ambivalência de textos latino-americanos (basicamente ficcionais), produzidos nas últimas décadas, que se posicionam ao mesmo tempo dentro e fora do que tradicionalmente se denomina literatura e ficção. No caso específico da narrativa brasileira contemporânea, uma leitura produtiva da obra *Opisanie swiata* pode ser realizada a partir da confluência e/ou do trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se fabricam realidades outras. Para a abordagem da prática pós-autônoma atribui-se um regime de leitura que

[...] implicaria [n]o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais do que textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva (Andrade *et al.* 2018: 165-166).

O que se depreende dessas problematizações, advinda da perspectiva da pós-autonomia, é a constatação de uma proliferação de narrativas altamente híbridas, ou seja, que se valem de outras formas e de outros meios que revitalizam-se por meio da apropriação e da repetição com diferença crítica. Em um dos vários debates concedidos nos meios virtuais, a escritora explica como materializou suas ideias para esse livro: “Quando eu cheguei e sentei com os meus originais, eu disse o seguinte: eu queria que ele (o livro) começasse tipo um filminho.” Na verdade, toda a construção gráfica dessa narrativa é fundamental para que o espectador possa “assistir” à história que está em suas mãos. O “romance” – se assim pudermos nos referir a esse texto inespecífico – é construído a partir de fragmentos que rompem com “as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas; produtos de uma combinação, fusão mistura ou aglutinação de elementos diferentes” (Krysinsky 2004: 230).

Stigger, além de se valer das experimentações formais e dos hibridismos de formas e discursos, constrói um diálogo intertextual com a tradição modernista e apresenta um novo modo de tratamento dos textos. Percebe-se que a transgressão não se trata, apenas, de pensar sobre a implosão do meio específico, mas sim, de aprofundar o questionamento sobre o lugar de pertencimento como uma definição estável e circunscrita em sua especificidade. Logo, essa prática de escrita entendida como pós-autônoma, segundo Josefina Ludmer (2007), articula suportes e funções de outros campos do saber por meio da perspectiva da iminência por meio de práticas de hibridismo que criam acontecimentos que estão próximos ou prestes a se apresentarem. Para Canclini (2016), ao se colocar fora de si, essa arte contemporânea ressalta a insignificância dos relatos totalizantes diante de um mundo em que as grandes histórias já não são mais possíveis, mundo esse que é marcado, também, pela incredulidade nas metanarrativas que foram deslegitimadas. Essa crítica de arte e mais especificamente de uma literatura fora de si, como quer Ana Kiffer (2014), instaura-se no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade versus ficção e verdade versus simulacro, uma vez que

“[...] as obras não simplesmente ‘suspendem’ a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser (Canclini 2016: 20). A suspensão da realidade histórica a que estamos submetidos, bem como a constatação de um momento prévio em que a perspectiva do real ainda não se desfez e está a ponto de ser podem orientar a leitura da narrativa experimental *Opisanie swiata*.”

Nesse hipertexto de Stigger, nota-se diversas reavaliações discursivas feitas pela paródia, pela ironia e pelo humor típicos dos textos poéticos de Oswald e Mário de Andrade – tanto na *Pauliceia desvairada* quando em *Macunaíma*. A fragmentação modernista no enredo de *Serafim Ponte Grande* é revitalizada pela escritora, bem como o uso de uma escrita telegráfica que recorre às simultaneidades de estados de espírito. Tais ocorrências são materializadas na ficção por meio de recordações, de pensamentos remotos e de impressões de vivências. Somada a essas estratégias, a narrativa é visivelmente cinematográfica, tanto pelas montagens de fragmentos quanto pelos elementos visuais empregados, a começar pelo título. Proveniente do polonês, as letras que compõem a *Opisanie swiata* – que em língua portuguesa significa “descrição do mundo” – estão dispostas na capa e contra capa do livro em fontes espelhadas, intercaladas e em tamanhos diversos que lembram experimentos concretistas. Dispostas em um tom acobreado, as combinações de palavras contrastam com o pano de fundo de cor roxa, na qual sobressaem as bacias hidrográficas pertencentes aos estados que compõem a região amazônica, como se percebe na imagem abaixo:



Figura 01 – capa do livro *Opisanie swiata*

Fonte: Stigger, 2013

Nas páginas iniciais do romance, Stigger se apropria de imagens e de cartões postais dos anos 1920 a 1930, tanto do Brasil quanto da Polônia. Destacam-se imagens como as da Igreja da Cruz, em Varsóvia, capital da Polônia, de navios da Companhia Hamburg Südamerikanische e dos primeiros *bonds* que percorriam a cidade de Manaus. Esses elementos extratextuais dão indícios de que o enredo tratará de viagens e de sujeitos em trânsito. Além disso, as diversas realidades – mundos até então impossíveis de se conectar, a começar pela relação entre o polonês e o brasileiro que se encontram na estação de trem na Polônia e não mais se separam – se fará presente por toda concatenação dos episódios da “descrição” de “mundos” diferentes no navio. Tempos diversos se entrecruzam. Os fragmentos que compõem a narrativa são intercalados por várias imagens de época e provenientes de diferentes lugares, tanto europeus quanto brasileiros, como se constata nas imagens abaixo:



Figura 02 – Fotografia de Manaus dos anos 1920



Figura 03 – Cartão postal e Anúncio

Fonte: Stigger, 2013.

Além das apropriações de imagens e de outras colagens, destaca-se a dicção metaficcional em diversos momentos da narrativa que remetem, também, às intertextualidades presentes nos textos de Mário e de Oswald da primeira geração modernista. Na narrativa em estudo, Bopp é sempre descrito como um sujeito inquieto, “livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou o sol” (Stigger 2013: 60). Sua configuração é feita por meio de mesclas

de aspectos biográficos e ficcionais – que lembram, também, a epopeia do anti-herói Macunaíma em suas andanças pelo o Brasil – em uma escrita autorreflexiva que se serve da paródia e, principalmente, do pastiche.

Em outro momento da navegação, Bopp, juntamente com o Senhor Andrade, avistam no oceano o navio El Durazno. Notadamente, cria-se um hipertexto a partir da recodificação discursiva com distância crítica (Hutcheon, 1985) a partir da diálogo com o romance *Serafim Ponte Grande*. Essa passagem é marcada por forte carga emotiva, no momento em que o criador – Senhor Andrade – vê sua obra metamorfosear-se em coisa viva e que traz em si o tão almejado purismo das terras do sem fim:

[...] Os passageiros do El Durazno acenavam de volta. Deviam ser uns cinquenta e estavam todos nus. Nada de panos ou calçados. Nenhum lenço, nenhum chapéu, nenhuma bolsa. Nenhum acessório. Nem maquiagem as mulheres usavam. Muito menos esmalte nas unhas. A única coisa que alguns vestiam era óculos de grau. E nada mais. Os cabelos se agitavam soltos no vento em suas cores naturais. Os pelos estavam eriçados com o friozinho que fazia àquela hora da manhã. E eles acenavam, contentes da vida. Vagavam pelos mares sem nunca desembarcar. Viviam do que pescavam. Bebiam água da chuva. E só se banhavam no mar. Eles são a humanidade liberada, disse o senhor Andrade para Bopp, com uma voz embargada e lágrimas nos olhos, eles são o passado e o futuro. El Durazno ia se afastando aos poucos. Deslocava-se com a calma que lhe era habitual. Navegava como se flutuasse sobre as ondas. Mas as tocava. Parecia não ter peso. (Stigger 2013: 113)

Bopp, ao lado do Senhor Andrade – que remete, talvez, à figura mais conturbada da fase heroica modernista –, da Senhora Andrade, de Dona Olívia e principalmente de seu estimado Opalka, chegam à Amazônia. A impressão é de que tudo está diferente. E, de fato, as coisas mudaram. Opalka chega ao hospital em meio à floresta e se depara com o corpo do filho. A trágica morte de Natanael Martins comove Bopp e, em um gesto solidário, dá a Opalka um caderno para que ele possa, também, anotar suas “descrições do mundo”. Nesse momento, cria-se uma outra construção especular, na qual vê-se uma escrita em abismo e que coloca em xeque a realidade externa à narrativa.

Por fim, os experimentalismos de Stigger, ao transgredir os campos entre ficção e realidade na contemporaneidade, revelam hibridismos que negam os binarismos entre sujeito x realidade histórica, literatura x história e, sobretudo, ficção x realidade. As diferentes dicções – sejam elas autobiográficas, etnográficas, diarísticas, intertextuais – atuam nas fronteiras entre realidade e ficção. Pode-se, então, ler os episódios de *Opisanie swiata* como acontecimentos que reverberam elementos ficcionais e reais, sem contrapô-los. Daí a constatação do hibridismo característico dessas práticas, responsável pela criação de novas formas de representação literária na prosa brasileira recente.

NOTA

* Paulo Alberto da Silva Sales é Professor do Instituto Federal Goiano, Campus Hidrolândia, Goiás, Brasil, e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI), da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil. Doutor em Estudos Literários (2010-2014) pela Universidade Federal de Goiás. Realizou estágio pós-doutoral (2017-2018) também na Universidade Federal de Goiás, sob supervisão da Profa. Dra. Zênia de Faria. Iniciou em 2021 o segundo estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, sob supervisão da Profa. Dra. Ida Alves e co-supervisão da Profa. Dra. Celia Pedrosa. É membro do GT Texto Poético (ANPOLL). Integra os grupos de pesquisa “Poesia e contemporaneidade” (UFF) e “Estudos sobre a narrativa brasileira contemporânea” (UFG).

Bibliografia

- Andrade, Antonio (2018), “Pós-autonomia”, in Pedrosa, Celia / Klinger, Diana / Jorge Wolff (orgs.), *Indicionário do contemporâneo*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 165-204.
- Andrade, Mário de (2013), *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Andrade, Oswald de (2003), *Pau Brasil*. São Paulo, Globo.
- (2004), *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo.
- (2017), *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo, Penguin Classic e Companhia das Letras.
- (2022), *Serafim ponte grande*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Bakhtin, Mikhail (2005), *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Barthes, Roland (2004), “A morte do autor”, *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 57-64.
- Bopp, Raul (2009), *Cobra Norato*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- (2012), *Movimentos modernistas no Brasil: 1922 – 1928*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Campos, Haroldo de (2003), “Uma poética da radicalidade”, In Andrade, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo, Globo, 7-72.
- (2004), “Miramar na mira”, In Andrade, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Globo, 19-60.
- (2022), “Serafim: um grande não livro”, In Andrade, Oswald de, *Serafim ponte grande*. São Paulo, Companhia das Letras, 175-202.

- Canclini, Néstor (2016), *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Foucault, Michel (2006), *O que é um autor?*, Tradução Antônio Fernando Cascais. Lisboa, Vega.
- Garramuño, Florencia (2014), *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro, Rocco.
- Hutcheon, Linda (1985), *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa, Edições 70.
- Kiffer, Ana (2014), “A escrita e o fora de si”, In Kiffer, Ana / Garramuño, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 47–68.
- Kiffer, Ana / Garramuño, Florencia (2014), “Apresentação”, In Kiffer, Ana / Garramuño, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 7–15.
- Krauss, Rosalind (1984), “A escultura em campo ampliado”. *Gávea*, n. 1, 1984, 129–138.
- Krysinski, Vladimir (2013), “Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX”. Tradução Zênia de Faria, *Revista Criação & Crítica*, n. 9, 2013, 230–241.
- Lopez, Telê (2005), “O turista aprendiz na Amazônia”: a invenção no texto e na imagem. *A. mus. Paulo*, São Paulo, v. 13, n. 2, 135–164.
- Ludmer, Josefina (2007), “Literaturas postautônomas”, *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17.
- Miranda, Wander (2014), “Formas mutantes”. In Kiffer, Ana / Garramuño, Florencia. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 135–152.
- Rancière, Jacques (2012), *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- Schollhammer, Karl Erik (2009), *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Stigger, Veronica (2013), *Opisanie swiata*. São Paulo, Cosac Naify.
- Teles, Gilberto Mendonça (2012), “Apresentação”, In Bopp, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922 – 1928*. Rio de Janeiro, José Olympio, 9–16.