

OPISANIE ŚWIATA: UMA VIAGEM CONTEMPORÂNEA AO PRIMEIRO
MODERNISMO BRASILEIRO

Raquel Illescas Bueno (UFPR)

O objetivo deste trabalho é pensar *Opisanie świata* (2013), de Veronica Stigger, partindo de uma reflexão sobre a capacidade – ou incapacidade – da ficção contemporânea de conciliar novidade estética e resistência à homogeneização sem perder seu potencial crítico face ao cenário em que é produzida. Tratarei do aproveitamento de temas, técnicas narrativas e recursos gráficos inaugurados no Brasil pela literatura de viagem do início do século XX para verificar se o diálogo entre o texto de Stigger e a literatura modernista se estabelece em termos produtivos para a percepção de questões específicas da contemporaneidade.

Se existe resistência da literatura recente à homogeneização ditada pelo mercado, sabe-se que ela tende a resultar da rejeição do realismo. A ficção que ainda é produzida no diapasão mimético realista, principalmente em textos conduzidos por narradores oniscientes e seguros do que narram, resulta quase sempre em produtos de entretenimento, literatura comercial. Já os textos mais complexos e com maior grau de experimentação, além de se afastarem do realismo tendem a apresentar narradores inseguros quanto àquilo que narram.

Dois ensaios publicados na imprensa e que oferecem visões panorâmicas sobre essas questões merecem ser citados. São eles: “A literatura exigente”, de Leyla Perrone-Moisés (*Folha de S. Paulo*, março de 2012) e “Objetos verbais não identificados”, de Flora Süssekind (*O Globo*, setembro de 2013). Ambos os textos, partindo de perspectivas distintas que não vem ao caso matizar neste texto, definem premissas a partir das quais apresentam ao público leitor dos cadernos literários as obras de autores jovens. No resumo que acompanha o texto de Perrone-Moisés se lê:

Após ter consolidado uma literatura vendável, de entretenimento, o Brasil vê florescer uma geração de autores que praticam uma

"literatura exigente", "de proposta". Herdeira das vanguardas do século 20, a prosa desses autores é marcada pelo ensaísmo, pelas artes plásticas e pela recusa da linearidade narrativa. (PERRONE-MOISÉS, 2012, s.p.)

Não há referência à produção de Veronica Stigger, mas sim à de outros autores, que, como ela, nasceram entre o final dos anos 1950 e o início dos 80. É o caso de Alberto Martins, Evando Nascimento e Julián Fuks, por exemplo. Em comum, afirma Perrone-Moisés, eles produzem “obras de gênero inclassificável, misto de ficção, diário, ensaio, crônica e poesia”, textos que “exigem leitura atenta, releitura, reflexão e uma bagagem razoável de cultura, alta e pop, para partilhar as referências explícitas e implícitas”.

Flora Süssekind, por sua vez, menciona Veronica Stigger, André Sant’Anna e Beatriz Bracher, dentre outros, e prioriza a multiplicidade de vozes. O título do ensaio consiste na tradução de “objets verbaux non identifiés”, expressão cunhada por Christophe Hanna. Cito:

Enquanto mercado e crítica privilegiam formas homogêneas e estáveis, afirmam-se na literatura brasileira contemporânea experiências com multiplicidades de vozes e registros. Autores que trabalham com “formas coral”, em obras onde se cruzam falas, ruídos e gêneros, conectam-se a uma linhagem instabilizadora da literatura brasileira e à produção recente de cinema, teatro e artes plásticas. Assim, contrapõem-se a movimentos atuais de reafirmação de poéticas tradicionais e de reforço ao que pesa no mercado. (SÜSSEKIND, 2013, s.p.)

Opisanie świata fica bem caracterizado, a meu ver, tanto a partir do reconhecimento da presença de múltiplas vozes quanto com base na referida noção de “literatura exigente”. Neste caso, a proximidade com os textos mencionados por Leyla Perrone-Moisés tem a ver com a mescla de gêneros e referências de origens diversas: literatura de viagem, carta, diário, prospectos comerciais, presença de algo semelhante a referências bibliográficas na parte final, e pelo diálogo com as artes plásticas. Algumas personagens desaparecem sem deixar vestígio, vários fragmentos flutuam soltos em relação ao fio narrativo, e a relação entre as diferentes cores das páginas e a estrutura

narrativa é mais um elemento a ser decifrado. Um texto dessa natureza flerta com a alcunha de “objeto verbal não identificado” e, por fazê-lo, convida à análise que lhe revele sentidos mais profundos.

Ainda antes de tratar do tema da viagem, comento outros aspectos gerais do texto de Stigger. É fácil reconstituir seu enredo, pois, apesar da alternância de vozes e de imagens, a ação principal é praticamente linear, disposta em ordem cronológica quase todo o tempo, o que, vale dizer, não é o mais característico da “literatura exigente” tal como a pensou Perrone-Moisés.

A narrativa aborda a viagem de retorno ao Brasil realizada pelo polonês Opalka após receber uma carta de um rapaz que vive na Amazônia, apresenta-se como seu filho e afirma estar à beira da morte. Por solicitação expressa dele, Opalka decide refazer a longa viagem. No trajeto de trem até o porto de Hamburgo, Opalka conhece Bopp, um brasileiro que adorava viajar e que fazia turismo na Polônia. Juntos, eles embarcam no navio em que se passa a maior parte da ação. Já na Amazônia, Opalka é informado de que seu filho faleceu poucas horas antes. Após o enterro, Bopp lhe entrega um caderno e sugere que ele escreva, seja para superar o sofrimento, para não esquecer, ou para “inventar o que esqueceu” (STIGGER, 2013, p. 145). Os fragmentos que têm Opalka como narrador podem ser lidos como partes do que ele teria anotado no referido caderno, ou seja, como partes de sua forma de descrever o mundo (significado da expressão polonesa “opisanie świata”).

Sabe-se, por depoimentos da autora disponíveis *on line*, que ela, crítica de arte e pesquisadora nessa área, colaborou com a equipe da Cosac Naify tanto na seleção como na distribuição dos fragmentos textuais e das imagens que compõem o volume. O resultado visual pode sugerir um guia de viagens. O projeto gráfico, de extremo bom gosto, traço característico da mencionada editora, potencializa o diálogo com as décadas de 1920 e 1930, pois aproveita a iconografia relativa às viagens marítimas e fluviais daquele período, além de reproduzir fotos de época de Manaus.

Dos três itens apontados por Perrone-Moisés para a caracterização da “literatura exigente” – ensaísmo, diálogo com as artes plásticas e não-linearidade –, o segundo é o que mais se destaca. A “não-linearidade”, como comentado acima, não é nada radical para os padrões atuais. Quanto ao viés ensaístico, esse é ainda mais discreto, ou enviesado. A narrativa tem muito mais ação e descrição do que dissertação. O que pode sugerir o ensaísmo, se formos um pouco a leitura, é algo que tem a ver com a presença de uma parte final intitulada “Deveres”, de que se falará mais adiante neste texto. Nessa parte do livro são listadas múltiplas fontes de inspiração para a escrita de *Opisanie sviata*. Se considerarmos tais “Deveres” como indício da consciência da autora de que a narrativa ficcional pode – ou deve? – servir como campo de reflexão, poderemos avançar mais um passo, para constatar que a contemporaneidade repele o ensaísmo cartesiano enquanto saúda o ensaísmo do fragmento e do descentramento. Mas ensaísmo sobre o quê?

São elementos textuais importantes a viagem transatlântica entre Europa e América do Sul, a viagem à Amazônia e personagens inspiradas em autores do primeiro modernismo. O romance faz interagirem um Bopp, um “senhor Andrade” que corresponde a Oswald, uma dona Oliva e mais duas Olivinhas, referências às três mulheres que acompanharam Mário de Andrade em sua viagem de 1927 à Amazônia, narrada em *O turista aprendiz*. Retoma também o transatlântico El Durazno, que aparece em *Serafim Ponte Grande*.

O volume tem produção requintada. Trata-se de projeto gráfico atraente, bastante diferenciado em relação ao padrão dos lançamentos de ficção brasileira. O texto demonstra uma escrita elegante e muito precisa nas descrições, características que apontam para a boa literatura, para a literatura “de proposta”. Porém, o que dizer sobre seu teor crítico e sua capacidade de pensar o mundo?

Retomemos a argumentação de Giorgio Agamben: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p.62), já que “[A]queles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos

porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la”. (*id.*, *ibid.*, p.59). Uma das hipóteses deste trabalho é que *Opisanie świata* resiste a fazer-se contemporâneo por ser excessivamente contemporâneo.

Por paradoxal que possa parecer, o texto está cuidadosamente ancorado em referências e engrenagens modernistas. Explico: a narrativa parte de uma base realista, com a reconstituição minuciosa do que seria uma viagem de trem no início do século passado, seguida da igualmente realista representação da viagem transatlântica. Objetos, alimentação, vestimentas, tudo corresponde ao que seria normal e frequente na primeira metade do século XX. O plano imaginativo incorpora elementos que já foram identificados em resenhas da obra como “clownescos” ou próprios da estética do desenho animado. Esse imaginário, que tem a ver com o universo infantil, contamina a base realista com um irrealismo que paira entre o divertido e o bizarro. Essas misturas estão presentes também nas obras dos modernistas, às vezes com mais radicalidade.

Noutro sentido, pensemos no romance histórico tipicamente pós-moderno: é frequente a cuidadosa recomposição de época e, algumas vezes, também da linguagem da época (Ana Miranda, por exemplo), acrescida da alternância de questões próprias do período reconstituído com outras, próprias do período da escrita. Exemplo clássico desses procedimentos é *O nome da rosa*, em que a teoria semiótica que Umberto Eco desenvolvia na mesma época em que escreveu o romance é traduzida em termos verossímeis para as reflexões de um “detetive” medieval e auxilia na resolução do mistério das mortes dos monges. É evidente que *Opisanie świata* não se propõe como romance histórico, e não quero sugerir que ganharia algo caso o fizesse. Menciono esse gênero apenas para comparar as formas de lidar com duas temporalidades distintas.

Opalka é um sujeito comum e o assunto principal de *Opisanie świata* tem a ver com questões individuais (o tema da paternidade, a viagem feita por motivações pessoais). As personagens históricas (Bopp, “o senhor Andrade”, dona Oliva e as Olivinhas) só são identificadas como tais pelo leitor que conheça bastante do modernismo brasileiro. Funcionam, portanto, como elementos a mais de ancoragem

numa temporalidade específica – o período compreendido entre 1920 e 1940 – e não como fonte de tensão entre duas épocas.

Assim como não quer ser romance histórico, *Opisanie świata* também não quer ser nacionalista, o que não causa estranhamento algum. Pode-se argumentar, com razão, que o contrário disso – alguma reivindicação nacionalista – é que seria estranho numa obra publicada em 2013. Porém o que chama a atenção é a oposição entre uma Polônia caracterizada como “parte nenhuma” e a Amazônia (não se fala em Brasil) como “terra do sem fim” sem que o texto ofereça mais elementos para essas caracterizações.

Quanto ao tom, assim como nas narrativas do primeiro modernismo, uma atmosfera de desrepressão anima trânsitos de alegre descoberta do mundo, de si e do outro. Ainda que o fio narrativo se estabeleça em torno de um doente terminal que aguarda ansiosamente a chegada de um dos viajantes, a Amazônia não é figurada como local de perigo ou insalubridade. Anuncia-se, ao contrário, que “não há razão para temer doenças. As áreas temperadas na América Latina são quase tão sadias quanto a Inglaterra”, informação essa que, mesmo que possa ser considerada irônica, respeita a leveza predominante no restante da narrativa.

Essa leveza aparece nas caracterizações do atrapalhado Opalka e do agitado Bopp, a certa altura apontado como alguém que “tinha um cata-vento na cabeça e botas de sete léguas” (STTIGER, 2013, p. 146). Otimista e fanfarrão, ele decide de repente acompanhar Opalka à Amazônia em vez de continuar viajando pela Europa, e justifica: “Eu não sou de lá, mas sinto uma imensa falta da mata, daquelas terras do sem fim. Se eu pudesse escolher um lugar que fosse meu, só meu, escolheria a Amazônia.” (STIGGER, 2013, p. 40). A bordo, em outra cena bastante lírica, o barco todo é contaminado pela cantoria iniciada por Bopp. A trilha sonora é “Row, row, row your boat”, uma cantiga infantil norte-americana clássica. Ao saber que seu filho está morto e que, portanto, a viagem que ele não queria ter feito não atingiu seu objetivo, Opalka reage à maneira de um personagem do romance tradicional do século XIX, mais do que como um canibal pós-moderno: passa a registrar em seu diário a memória do amigo Bopp, que o instigara a escrever. Uma leitura que priorize as cenas de violência e as

bizarrices para enfatizar a radicalidade antropofágica do relato a meu ver elide o tom mais constante na narrativa.

Outro elemento que chama a atenção na composição de *Opisanie świata* é a seção final, “Deveres”, que lembra as referências bibliográficas presentes no final de trabalhos acadêmicos. Ali estão elencados mais de 50 nomes de pessoas que de alguma forma colaboraram para a escrita do romance, seguidos, cada um, da obra ou colaboração específica. Aí, sim, as temporalidades se misturam. Mesclam-se nomes de amigos e familiares da autora e o dela própria a nomes de compositores (Debussy e Luiz Gonzaga, por exemplo), de artistas plásticos (Maria Martins, Roman Opalka), cineastas (Fellini, Miguel Gomes), antropólogos (Claude Lévi-Strauss, Eduardo Viveiros de Castro), leitores críticos (Américo Facó, João César de Castro Rocha), dois ou três autores de literatura de viagem e, em maior número, escritores e suas obras literárias (Drummond, Carlito Azevedo, Francisco Alvim). De Mário de Andrade, é citado *O turista aprendiz*; de Oswald, *Serafim Ponte Grande*; de Raul Bopp, seis diferentes títulos (*Cobra Norato*, *Coisas do Oriente*, *Longitudes*, *Putirum*, *Samburá*, *Vida e morte da antropofagia*). Trata-se de uma bagagem de leituras e diálogos por um lado pouco previsível, mas que, assim como as referências bibliográficas de uma boa tese acadêmica, sinaliza os critérios pelos quais foi estabelecida.

Nas orelhas do livro, lemos texto de Flora Süssekind, que, aliás, publicou seu ensaio n’*O Globo* quase simultaneamente ao lançamento de *Opisanie świata*. Esse paratexto, que inaugurou a ainda pequena fortuna crítica da obra, menciona o “evidente diálogo com a prosa brasileira dos anos 1920” e a “apropriação modernista do relato de viagem”. Aponta ainda o modo epistolar e segmentado de composição, que inclui diversas vozes (aqui, Süssekind não emprega a expressão “forma coral”), como responsável por uma “dicção quebrada” que se estabelece com base em “continuadas reescrituras” e “microdiferenciações”.

A reescritura do romance de Stigger, está claro, é principalmente a da literatura de viagens produzida no primeiro modernismo, ou seja, textos que alternam prosa experimental, humor e lirismo em grandes doses, realismo e irrealismo igualmente em

doses generosas, cortes abruptos entre uma e outra partes do enredo. Cabe perguntar: microdiferenciações entre que e quê? E mais: por que qualificar a diferenciação com o prefixo “micro”? Como distinguir uma diferenciação de uma “microdiferenciação”? O breve texto de Flora Süssekind não esclarece essa dúvida, que paira sobre o que passo a desenvolver agora: como *Opisanie świata* dialoga com aspectos específicos da poética da viagem constituída em escritos de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade?

Como em *O turista aprendiz* e *Serafim Ponte Grande*, viajar abre a possibilidade de liberação de instintos reprimidos, sendo frequentes as cenas lúdicas que envolvem dança, música, festas e brincadeiras infantis. Às vezes, a carga erótica lembra a sutileza do erotismo que percorre a parte amazônica de *O turista aprendiz*. É exemplo disso a cena em que uma personagem identificada como Nossa Senhora do Desejo aparece no convés do navio e, em meio à sonolência de Dona Oliva, oferece-lhe seu véu para lhe servir de mosquiteiro. Dona Oliva, preocupada com a fuga das Olivinhas no El Durazno, cochila no convés, o que sugere que sua vigilância sobre a moral e os bons costumes se esvaiu. A mulher, ou santa, que lhe aparece em sonhos, traz proteção de outra natureza, bem mais prosaica, que evita não a perda da virgindade das meninas, mas sim as picadas de mosquito, algo tão característico da viagem amazônica.

Colam-se aí a visão de Olívia Guedes Penteadó, que Mário de Andrade chamou de “Juízo Final” tanto em *O turista aprendiz* como em *Balança, Trombeta e Battleship*, representada como a matriarca atenta ao comportamento das adolescentes, e a visão da Nossa Senhora católica como agente da repressão da sexualidade, conforme figurado, por exemplo, em “Tempo da camisolinha”, de *Contos novos*. Em *Opisanie świata*, a presença da onírica Nossa Senhora do Desejo dessacraliza o elemento religioso com um humor tão diáfano quanto seu véu: ela informa a Dona Oliva que “o paraíso é igualzinho aqui, só que sem mosquitos”, (STIGGER, 2013, p. 117). Novamente, a narrativa tem uma leveza que tende a certa inconsistência.

Em outras cenas em que o erótico é marcante, encontramos mais semelhança com a estética oswaldiana do que com a literatura de Mário. Pode servir de exemplo dessa característica a aparição da viajante Priscila, logo no início da narrativa. Ela entra

no vagão de trem ocupado por Opalka e Bopp carregando um pote de vidro “de uns vinte e cinco centímetros de altura e dez de diâmetro” (STIGGER, 2013, p. 50), e chora muito. Quebrado o pote, Priscila afirma que acabou de ser mordida e que precisa capturar Maria Antonieta, que acabava de fugir. Todos no trem passam a procurar Maria Antonieta sem saber o que, exatamente, procuravam. Ao final do episódio, sete páginas adiante, ficamos sabendo que se tratava de “uma aranha grande e peluda, com as patas listradas de laranja e preto” (*Id.*, p.57) Priscila se contorce numa espécie de transe histórico enquanto o viajante que recolhe a aranha alimenta-a com um mosquito morto que carregava numa “caixinha esmaltada”, depois acende um cigarro e sai cantarolando a tarantela.

O humor se apoia no jogo verbal entre “tarântula”, “tarantela” e “tarantismo”, doença cuja epidemia mais famosa se deu na cidade italiana de Taranto, e que é caracterizada por acessos históricos de mulheres supostamente picadas por aranhas. Na sessão “Deveres”, Stigger menciona o documentário “La Taranta”, de Gian Franco Mingozzi, o que facilita a recomposição dessas relações. O tarantismo, como outras modalidades da histeria, foi caracterizado como explosão da sexualidade feminina reprimida. O assunto é denso, mas sua figuração ligeira e bem humorada permite ao leitor acender um cigarro e sair cantarolando a tarantela, sem se envolver com a dramaticidade de um acesso de histeria.

Fez parte da divulgação de uma mesa-redonda da FLIP – 2015 (Festa Literária Internacional de Paraty) a informação seguinte: “*O turista aprendiz*, publicado postumamente em 1976, é talvez o livro de Mário de Andrade que mais fala ao grande público nos dias de hoje, por sua leveza e pelas múltiplas portas de entrada que a literatura de viagem oferece”. Leveza e multiplicidade, convém lembrar, são duas das seis propostas para este milênio formuladas por Italo Calvino. As outras quatro: rapidez, visibilidade, exatidão e consistência. É de se pensar quais obras, modernistas e contemporâneas, correspondem a essas propostas. Nem o nacionalismo crítico nem as representações menos positivas do Brasil, que viriam a marcar a produção literária a partir dos anos 1930, se fazem presentes em *Opisanie sviata*. Por outro lado, ocorre

uma forma esquisita de sequestro (para empregar a expressão que Mário de Andrade tanto apreciava) do contemporâneo.

Ao final da leitura, prevalece a sensação de que um vasto arsenal de referências, sobretudo as que têm a ver com o tema da viagem na literatura brasileira do primeiro modernismo, contribuiu para uma narrativa engenhosa, que tem a cara deste fragmentado início de século XXI, mas que, talvez por isso mesmo, é incapaz de atualizar de forma mais produtiva técnicas e conteúdos de outras épocas. É uma escrita sem muitos problemas a resolver, que aposta no lúdico menos para questionar do que para jogar o jogo do contemporâneo.

Talvez seja injusto, e certamente é anacrônico, cobrar profundidade e sentido crítico explícito de uma obra dessa natureza. Se faço isso neste trabalho acadêmico é porque o livro traz desde o título a promessa de ser uma “descrição do mundo”, e tanto o “mundo real” como o mundo da literatura me parecem ter mais sombras do que a narrativa de Stigger sugere.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. V. N. Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Global, 1985.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NODARI, Alexandre. Volta ao mundo. Blog da Cosac Naify. Disponível em <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?p=15144>. Acesso em 14 jun. 2015.

PASKO, Priscila. Tarantismo: o veneno da frustração feminina.
<http://lounge.obviousmag.org/por-uma-linha-que-caiba/2014/05/tarantismo-o-grito-da-frustracao-feminina.html> Acesso em 20 jun. 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. São Paulo, *Folha de S. Paulo* 25 mar. 2012. (Ilustríssima)

SÜSSEKIND, Flora. Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind. Rio de Janeiro, *O Globo* 21 set. 2013. (Prosa)