

A acepção topológica de rede lança o olhar sobre formas de limites externos indiscerníveis, nas quais gêneros literários, imagens e linguagens se contaminam mutuamente, de modo que a heterogeneidade se torna um de seus princípios. Essa perda da especificidade literária vem sendo discutida atualmente por teóricas como Isabel Jasinski, no ensaio “Redes literárias singulares e escritas nômades”, de 2022, e Florencia Garramuño em *Frutos estranhos* (2014), e encontraria um antecedente em “Ciências diagonais” e “Complexo de Medusa”, de Roger Caillois, ambos de 1960. Nesses estudos, o filósofo francês subverte uma relação cronológica entre a cópia e o original, ao mesmo tempo em que propõe que as afinidades (entre as disciplinas, entre diferentes artes e entre o homem e o animal) não se constituam pela semelhança exterior, mas pela função ou pelo procedimento.

Neste texto, pretendo me debruçar sobre o romance *Opisanie świata* de Veronica Stigger, escritora que vem sendo reconhecida pela crítica pelo traço de inespecificidade de suas narrativas, manifestado, no romance de 2013, na aproximação entre texto ficcional, arquivo e imagem. Além disso, Stigger repete procedimentos inventivos do modernismo brasileiro, reelaborando essa tradição, pois revela a impossibilidade de se conceber o mundo antes da linguagem, ao passo que subverte uma compreensão da viagem como *experiência* muito cara para esse movimento. Vale recordar, a esse respeito, que a jornada empreendida pelo protagonista Opalka ao Amazonas de trem e de navio, na companhia de Bopp, a fim de encontrar o filho Natanael, reporta-se a uma infinidade de relatos modernistas que tangenciam os percursos dos intelectuais dessa vanguarda ao interior do país, mas se perde, em Stigger, qualquer intuito de constituir uma etnografia da Nação.

Opisanie świata poderia figurar entre a série de “frutos estranhos” elencados por Florencia Garramuño em seu livro de mesmo título, ou seja, frutos de uma literatura impertinente, a qual escapa do enquadramento em uma única categoria. A crítica argentina alude a relatos breves, os quais se caracterizam pelo entrecruzamento de suportes, modificando a materialidade do objeto livro. Assim, tais textos trazem ecos dos processos inventivos de poetas modernos como o Mallarmé de “Um lance de dados”, na conjugação entre o signo e o fundo branco da página, bem como na sondagem de figuras limiares como a

¹ Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Professora de Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal Rural do Semi-Árido (UFERSA), campus Caraúbas.

do véu e a do hímen, e Oswald de Andrade, com os seus álbuns poéticos ilustrados (*Pau brasil*, de 1925, e o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927).

Por sua vez, o volume de Stigger reelabora o livro de ficção comum por sua configuração gráfica, em que contrastam as cores cobre, na fonte do texto, e roxa, no papel ao fundo, combinadas a fotografias em sépia, além de se valer fartamente de outras colagens. Refiro-me às imagens de publicidade antigas, que assinalam páginas como os marcadores improvisados, ao modo de quaisquer papéis soltos, com algum outro uso, de que os viajantes se valem quando estão fora de casa e não dispõem de instrumento mais apropriado. Afora isso, a natureza do texto é diversificada, pois se compõe de fragmentos curtos e de gêneros distintos, que assumem vozes narrativas diversas.

O fato de explorar profusamente o processo de citação como inventividade, produzindo um confronto entre o texto literário e o ensaio, foi retomado pela crítica Ângela Dias em “A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada” de 2015. Dias percebe no romance uma sorte de “réplica jocosa” do modernismo antropofágico desprovida de efeito crítico. Ademais, no mesmo ano, Mario Cámara apresenta uma conferência na qual constata que a alusão à Amazonia se trataria de uma reelaboração do conceito de origem do modernismo, tornada vertiginosa e instável pelo romance de Stigger. A meu ver, contudo, o que parece estar em jogo é a retomada de procedimentos similares aos da vanguarda a fim de subverter não só uma concepção moderna de viagem como conhecimento, como também de revisitar o contexto em que se fomentou o evento central desse movimento, considerado o seu marco ou origem, a Semana de Arte Moderna de 1922.

Assim, não apenas a noção de origem se modifica, como sugerira Cámara, mas também a própria tradição mimetizada pela autora. Nesses termos, vale recordar que o título do romance, que pode ser traduzido como “Descrição do mundo”, advém de uma série de mesmo nome do artista polonês Roman Opalka, quem, por sua vez, batiza o protagonista. Em *Descrição do mundo* (1923), breve ensaio em que se dedica à série produzida pelo artista polonês entre 1968 e 1970, Stigger compreende que o trabalho dele se sustentava em similitudes e dessemelhanças, como as que existem entre os grãos de areia, e em uma compreensão da gênese que recriava a herança e a descendência:

Opisanie świata é como se costuma traduzir para o polonês o livro de Marco Polo Il Milione (que, no Brasil e em Portugal, foi traduzido como Livro das maravilhas, Livro de viagens ou apenas Viagens), recuperando aquele que talvez seja seu título original, em franco-italiano: *Le Devisement dou monde* (A descrição do mundo). É, portanto, uma expressão que se refere às viagens e ao conhecimento. Na série de Opalka, realizada entre 1968 e 1970, esta mesma expressão não remete a uma descrição qualquer do mundo. Sobretudo, não se trata de um relato de viagem, mas

de tentativas de reinvenção da criação bíblica do universo. [...] (STIGGER, 2023, n. p.).

A citação, recorrente no romance de Stigger, consiste em uma afinidade com a poética “não original” de Oswald de Andrade, que, em *Pau Brasil* (1924), instaura cortes nos textos de viajantes europeus (Caminha, Gandavo etc.), aproximando a sua poética do dadaísmo e do apagamento das bordas entre o produto artístico e o industrial. Por outro lado, os volumes de Stigger e de Andrade prezam o inacabamento e a circularidade, pois valem-se dos mesmos recursos a fim de sugerir a constituição do livro como “passagem” em detrimento da obra, ou então *como uma viagem*, cujo destino tende a se tornar menos relevante do que o percurso. Assim, as aberturas e os términos de *Pau brasil* e *Opisanie świata*, colocados lado a lado, funcionam ao modo de um espelho deformador, em que os esboços da caravela e do navio das ilustrações de Tarsila do Amaral, em estilo *naïve*, são preenchidos e aprimorados pelas fotografias das embarcações a que correspondem no livro de Stigger.

Na lista de “deveres” apresentada pela pesquisadora ao final do livro, está presente *O turista aprendiz*, a narrativa impura de Mário de Andrade, entre o ficcional e o documental, publicada postumamente em 1972. Para o autor, a viagem reforça o sentido complementar de formação, conferindo autoridade àquele que pôde contemplar *in loco* a imensidão do rio, os desertos nordestinos, registrando, no percurso, os cantares populares, as faces do povo e as paisagens da terra. Por conseguinte, em uma crônica publicada em 1931 no *Diário Nacional*, intitulada “Amazônia”, Andrade escreve que “As viagens nos dão muita autoridade... Eu mesmo já sofri desse preconceito do ‘homem viajado’ [...]” (ANDRADE, 1976, p. 163); “Ora, o indivíduo viajado pode estar destituído da verdade, mas possui a evidência do mundo que viajou. E por isso o argumento dele é possante, embora intelectualmente seja muitas vezes uma covardia” (ANDRADE, 1976, p. 164).

Não por acaso, as viagens de Mário de Andrade eram formadoras de arquivos, acervos compostos pelos documentos que resultariam em obras ensaísticas ou ficcionais. Por sua vez, os recortes de jornal, expostos no romance de Stigger, consistem em despojos da leitura, em acúmulos de excertos irrelevantes, normalmente de anúncios publicitários, que produzem um efeito de comicidade. São, portanto, como os textos que distraem o pesquisador de sua tarefa no arquivo, pois, normalmente, não dizem respeito ao cerne do seu trabalho, mas chamam a atenção pelo estranhamento resultante da distância entre os tempos de publicação e o da leitura.

Flávio de Carvalho, que também está na lista de deveres, empreendeu uma viagem amazônica, objeto do ensaio de Stigger “Expedição, experiência: Flávio de Carvalho na selva amazônica”, de 2019, e deixara inscrições precárias, hoje depositadas no arquivo do artista, por meio dos rolos do filme inédito *A deusa branca* e das duas versões do diário *Na fronteira do perigo*. Nesses documentos, assim como no do voo ao Paraguai em meados dos anos 1940, a paisagem, distorcida pelo medo ou pelo transe, figura como registro de cores e de miragens. Essa percepção da paisagem como imagem fugidia, como luz que ofusca e cega, sempre instável, afastam Carvalho, mas também Euclides da Cunha e Veronica Stigger, de uma lógica ocularcêntrica tanto do conhecimento como da arte, a qual predominaria, por exemplo, na tradição fisionômica da paisagem de artistas como Humboldt, que visavam abolir a mediação entre o olho humano e a natureza retratada. Se em *À margem da história*, de Euclides da Cunha, a floresta é a pintura inacabada de um artista que não cessa de refazê-la, em Veronica Stigger, a natureza não constitui o mundo, não o representa, pois se resume a uma explosão abstrata da cor: “[...] a infinita e assombrosa floresta que se avistava ao fundo, desesperadamente verde como uma esmeralda” (STIGGER, 2013, p. 121).

Para Ângela Dias, no ensaio mencionado, o texto da escritora contemporânea distorce a concepção moderna do processo educativo da viagem, teatralizando a construção do saber como um ato de leitura. O desvio se constitui, igualmente, por meio de uma inversão da lógica da genealogia familiar e da transmissão do conhecimento, posto ser o filho quem busca o pai e o instrui quanto à melhor maneira de ir ao seu encontro na carta que abre o romance, repleta de verbos no imperativo.

Acompanhado de um Bopp *clownesco*, de quem se torna amigo no trem, Opalka parte ao encontro do filho, mas o propósito falha em seus objetivos, tornando-se tão dispensável como o aprendizado de como se portar no trajeto, pois Natanael falece antes de que Opalka chegue à Amazônia. Stigger subverte, dessa maneira, a temporalidade historicista da vanguarda, que, por meio da paródia, produzia caricaturas das tradições literárias anteriores, bem como das interpretações do mito totêmico freudiano do assassinato do pai, interpretado por Oswald de Andrade no seu “Manifesto antropófago”, reencenado pelo rapto da filha da rainha Luzia do leito paterno por Cobra Norato, no poema de Raul Bopp², e por narrativas como “O peru de Natal”, de Mário de Andrade. Dessa maneira, na tessitura dessa rede de

² No poema *Cobra Norato* (1931), esse mito figura no texto de maneira velada. O poeta, que veste a pele da serpente e parte em busca da filha da rainha Luzia, terá como tarefa final o rapto da princesa no leito nupcial da Boiúna, a Cobra Grande. Embora o assassinato não se dê, de fato, como no ensaio freudiano, a disputa pela noiva e a tentativa de ruptura com o vínculo paterno – ou seja, com o passado, com a tradição – estão presentes, pois, conforme se constata no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, Cobra Norato e Maria Caninana eram ambos filhos de uma mulher indígena com a Cobra Grande (CASCUDO, 2023).

contágios entre texto e imagem, mas também entre a cópia (contemporânea) e os originais (modernistas), Stigger aproxima-se do rizoma em detrimento da raiz, rompendo com o princípio de causa e efeito, aspecto inerente à rede, segundo Virginia Karstrup (2004). Por isso, Opalka (o original) se reconhece no filho (a cópia), fazendo com que a tradição se modifique pelo contato com o texto novo:

“[...] Era uma fotografia sua, de quando estivera na Amazônia e conhecera e amara a mãe de Natanael, a mãe do filho que não sabia ter, a mãe do seu filho morto. A fotografia fora tirada na beira de um rio, no meio da floresta. Não lembrava mais por quem. [...] Na imagem que tinha nas mãos, em que reconhecia muito mais o filho do que a si mesmo, Opalka sorria, mostrando os dentes superiores, retos e brancos” (STIGGER, 2013, p. 136).

Ademais, a escritora brasileira recupera procedimentos narrativos de *Macunaíma* – tais como as listas infundáveis de termos em línguas indígenas para se referir aos animais silvestres ou a outros elementos da natureza –, convertidas, no texto contemporâneo, em uma coleção inusitada de objetos manufaturados, nem sempre relacionados entre si: “Na busca, eles acharam três botões vermelhos, dois azuis, um marrom, quatro cor de pérola, uma vela de sete dias pela metade, um vasilho de flores quebrado [...]” etc. (STIGGER, 2013, p. 55). Reporta-se, ainda, às lendas folclóricas amazônicas pelas quais os modernistas se interessavam, como a da Cobra Grande e a da Iara, contrastadas a vestígios do folclore italiano do sul da Itália, à sobrevivência das superstições e do misticismo, contidos na interpretação sintomática da tarantela por Ernesto De Martino.

Por fim, um último aspecto iluminado a respeito do cânone modernista fora sugerido no advento do festival de Netuno no navio, uma espécie de ritual de iniciação dos neófitos, constituído por tarefas violentas e desmoralizantes, a que se submetem “as Olivinhas”, sobrinhas de Dona Olívia, um inglês de fraque, um senhor de cadeira de rodas e a sua esposa. Os tripulantes da embarcação, lambuzados de graxa, nadam no chão, engolem bananas com casca e tudo, entre outros encargos. Os seus corpos úmidos, que deslisam sob o riso da assistência, perfazem uma caricatura das elites com um efeito similar ao do episódio do navio de *Triângulo da Tristeza* (2022). Esse filme do sueco Ruben Östlund se trata de uma crítica satírica sobre as desigualdades sociais e a superficialidade das elites, ali composta por um casal de produtores de granadas, um russo asqueroso e sua sogra autoritária, entre outros. No filme, a sátira culmina com o mergulho dessas personagens no próprio vômito, produto de iguarias gastronômicas.

Flora Süssekind (2023) percebera no microconto “Os anões”, do livro homônimo de 2010, um exercício de brutalidade por meio do qual a escritora ironiza com os comportamentos da classe média, condenando os seus atos de violência, ao mesmo tempo em que expõe a sua comicidade. Portanto, o episódio esdrúxulo e humilhante do navio em *Opisanie świata*, cujos participantes rememoram os fomentadores da Semana de Arte Moderna e dos sofisticados salões literários que a antecederam, como Olívia Guedes Penteado, revela o caráter aristocrático de um movimento que, *via de regra*, foi reconhecido por fazer emergir os recalques da cultura brasileira (a nossa imperícia linguística, os costumes populares).

Além de romper com a lógica da causalidade, as redes literárias podem se conformar por meio da migrância e de uma concepção de viagem como estética, na qual sujeitos plurais assumem enunciações instáveis. Como nos esclarece Isabel Jasisnki (2022), essa condição não produz obras, mas “escritas nômades”, resultantes de articulações de amizade, mas também dos atravessamentos entre a realidade e a ficção e a valorização do *percurso* em detrimento do estado. A condição de passagem, segundo observa Jasinski a partir de *O sentido do mundo* (2003), do filósofo francês Jean-Luc Nancy, gera processos dinâmicos de significação ou de significância, tais como os produzidos por essa sorte de livro circular, formado por tessituras de textos diversos e pelo apagamento dos mapas em favor do trajeto nos espaços fluidos.

Ora, se a viagem como formação estaria ainda pautada em uma compreensão da experiência, conferindo a autoridade ao sujeito que a vivencia e a relata, conforme a compreensão dessa por Mário de Andrade e por Walter Benjamin, em Stigger adquire o sentido de encenação, de leitura e de puro relato. Dessa maneira, a autora sugere que a descrição do mundo *surja com o próprio mundo* e que esse se trata de uma construção linguística, da qual poderíamos apontar apenas o vazio e os silêncios, conforme constata a personagem Opalka, na tentativa vã de preencher a página em branco do seu caderno com um relato de viagens.

– Tome – disse Bopp, estendendo-lhe um caderninho preto. – É um presente. Serve para fazer anotações. Para que o senhor escreva o que passou. Ajuda a superar. E a não esquecer. A gente escreve para não esquecer. Ou para fingir que não esqueceu. Bopp se calou e, depois de um tempo, acrescentou:
- Ou para inventar o que esqueceu. Talvez a gente só escreva sobre o que não existiu (STIGGER, 2013, p. 145).

Em *O sentido do mundo* (2003), Jean-Luc Nancy se volta ao interdito da representação, bem como à inquietação da filosofia, desde o século XIX, quanto ao vínculo entre o sentido e o pensamento. Para o filósofo francês, não há demanda de sentido, posto que essa conflui para

a representação e para a identidade – fundamentos modernistas, junto à pesquisa de origem – ao passo que a narrativa de Stigger endossa o fato de o próprio sentido se encontrar em estado de abandono. Por sua vez, para Nancy, o pensamento sobre o mundo é inseparável de sua práxis ou do processo, algo também captado pela personagem Bopp, ao oferecer o caderno em branco, e por Opalka, cuja atividade de descrição do mundo – ou mesmo de relatar a viagem – se mostrara impossível de antemão. Como vimos, a tarefa apenas pôde se conformar como remissão aos inacabamentos (por meio dos restos de texto e dos despojos do arquivo), bem como pelo procedimento de cópia e de reescritura dos relatos dessa tradição consolidada e de seus cânones, dispositivos e gestos autorais passíveis de serem reencenados e atualizados.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Amazônia. In: ANDRADE, Mário. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 163-164.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau brasil*. Edição fac-similar. Caixa modernista. São Paulo: USP; Imprensa Oficial; Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CAILLOIS, Roger. O complexo de Medusa. *Anhembi*, São Paulo, n. 120, v. 40, p. 454-477, nov. 1960.
- CAILLOIS, Roger. Sciences diagonales. In: CAILLOIS, Roger. *Méduse et cie*. Paris: Gallimard, 1960.
- CÁMARA, Mario. Veronica Stigger, un recorrido posible entre arte, literatura y crítica. In: OLINTO, Heidrun Krieger, SCHØLLHAMMER, Karl Erik, SIMONI, Mariana (Orgs.). *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: PUC, 2016. p. 215-224.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2023.
- DIAS, Ângela. A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 jan. - jul. / 2015, p. 61-76.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- JASINSKI, Isabel. Redes singulares e escritas nômades. In: CORDIVIOLA *et. all.* (Orgs.). *Temas para uma história da literatura hispano-americana I*. Porto Alegre: Letra 1, 2022.

KARSTRUP, Virginia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões estéticas, filosóficas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.

SÜSSEKIND, Flora. Gramáticas (auto)críticas das classes médias: observações sobre a ficção de André Sant’Anna, Veronica Stigger e Vilma Arêas & outros métodos de confrontação. In: SÜSSEKIND, Flora. *Coros, contrários, massa*. Recife: CEPE, 2022. p. 562-602.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.

STIGGER, Veronica. *Opisanie świata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

STIGGER, Veronica. Descrição do mundo. *Almanaque Mag*, 1 jun. 2023. Disponível em: <https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

STIGGER, Veronica. Expedição, experiência: Flávio de Carvalho na selva amazônica. In: MATA, Larissa Costa da (Org.). *Flávio de Carvalho: “o berço da força poética”*. São Paulo: Alameda; FAPESP, 2019, p. 101-126.

TRIÂNGULO da Tristeza. Direção: Ruben Östlund. Produção de Philippe Bober. Suécia, 2023.