

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MICHEL MACHADO FLORES

ERA PRECISO COLA PARA UNIR OS CACOS

Porto Alegre
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MICHEL MACHADO FLORES

ERA PRECISO COLA PARA UNIR OS CACOS

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
Fevereiro de 2018

MICHEL MACHADO FLORES

ERA PRECISO COLA PARA UNIR OS CACOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre
Fevereiro de 2018

Ficha Catalográfica

F634e Flores, Michel Machado

Era preciso cola para unir os cacos / Michel Machado Flores . –
2018.

98 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Literatura brasileira contemporânea. 2. Veronica Stigger. 3.
deslocamento. 4. narrativa. 5. artes visuais. I. Barberena, Ricardo
Araújo. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecário responsável: Marcelo Votto Texeira CRB-10/1974

MICHEL MACHADO FLORES

ERA PRECISO COLA PARA UNIR OS CACOS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 28 de fevereiro de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Claudia Luiza Caimi – UFRGS

Amilcar Bettega Barbosa – PUCRS

Porto Alegre
Fevereiro de 2018

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura acerca de *Opisanie świata*, livro da escritora brasileira Veronica Stigger, recorrendo a teorias da arte e da literatura. Em sua primeira parte, trato do deslocamento de palavras e imagens oriundas de outras formas e fontes para o interior de uma narrativa ficcional. Nessa parte, o deslocamento é visto como uma operação de criação artística e literária, capaz de ultrapassar essas e outras barreiras. Para isso, me valho de textos da própria autora e de críticos que elucidam esse gesto nas obras de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters e Veronica Stigger. Após, na segunda parte deste trabalho, recorro a uma história da narrativa, oriunda do pensamento de Walter Benjamin, para pensá-la a partir das diversas formas de narrar que são experimentadas por Stigger em sua prosa. Dessa forma, é possível notar que todos os deslocamentos observados nessa narrativa e as diferentes formas de narrar experimentadas pela escritora são vistas, na companhia de obras de outros narradores, como cacos reunidos em uma colagem. Por fim, o último capítulo apresenta uma conversa com a autora na qual busco informações que tratem do trabalho dela como um todo e que corroborem para a discussão apresentada nos capítulos anteriores.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea, Veronica Stigger, deslocamento, narrativa, artes visuais.

ABSTRACT

This dissertation proposes a reading about *Opisanie świata*, a book by the Brazilian writer Veronica Stigger, using theories of art and literature. In its first part, I deal with the displacement of words and images from other forms and sources into the interior of a fictional narrative. In this part, the displacement is seen as an operation of artistic and literary creation, capable of overcoming these and other barriers. For this, I use texts of the author herself and critics that elucidate this gesture in the works of Marcel Duchamp, Kurt Schwitters and Veronica Stigger. Then, in the second part of this work, I turn to a story from the narrative, derived from the thought of Walter Benjamin, to think of it from the various forms of narration that are experimented by Stigger in her prose. In this way, it worthy nothing that all the displacements observed in this narrative and the different forms of narration experienced by the writer are seen, in the company of works by other narrators, as pieces assembled in a collage. Finally, the last chapter presents a conversation with the author in which I look for information that deals with her work as a whole and that corroborates the discussion presented in the previous chapters.

Keywords: Contemporary Brazilian literature, Veronica Stigger, displacement, narrative, visual arts.

Dedico esse trabalho a minha avó Nyr, que já tinha nascido no tempo em que os personagens de *Opisanie świata* viajavam.

O microscópio, o telescópio são extensões de sua vista; o telefone é o prolongamento da voz; logo teremos o arado e a espada, extensões de seu braço. Mas, o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges. *Ensaio: O Livro*.

Gombrowicz parte da clássica tensão entre arte e vida para definir a leitura como uma homenagem àquilo que, a rigor, não se incorpora ou assimila por completo. A verdadeira leitura, diz, nunca é compreensão autêntica porque a arte vive da mescla.

Raúl Antelo, *Maria com Marcel*.

todos os lugares do mundo já são de alguém
todos os lugares do mundo já são de alguém
e era tudo rio
era tudo árvore
era tudo mar
era tudo pedra
agora é tudo a gente
agora é tudo a nossa casa
agora é tudo a gente
agora é tudo a nossa casa

Letuce, *Todos os lugares do mundo já são de alguém*, canção do álbum *Estilhaça*.

AGRADECIMENTOS

Por participarem de alguma forma da realização deste trabalho, manifesto aqui minha gratidão às minhas queridas e aos meus queridos:

Maria de Lourdes Machado Flores, João Joelson Teixeira Flores e Pablo Machado Flores, meus pais e meu irmão, pelo apoio e amor incondicional.

Elisa Vigna e Rafael Lamonatto, pela amizade traduzida em uma série de séries, leituras, revisões, escutas, conversas e inquietações compartilhadas desde o café da manhã.

Ricardo Araújo Barberena, pela orientação, a confiança, o afeto e o incentivo durante toda essa jornada.

Claudia Luiza Caimi, Maria Eunice Moreira, Tania Mara Galli da Fonseca, Manoel Ricardo de Lima, Edson Luiz André de Sousa, Elida Tessler, Camila Monteiro Schenkel, Fernanda Borges Pinto, Camila Alexandrini, Aline Evers, Luciele Bernardi, Iuri Müller, Gustavo Matte, Reginaldo Pujol Filho, Bruno Salvaterra, Michelle Bobsin Duarte e Vinícius Mariano - professores, artistas, escritores e amigos que trouxeram inspiração para a escrita desta dissertação.

Rita Lenira Bittencourt, pela leitura atenta e crítica do texto de qualificação desta pesquisa, a qual contribuiu muito para esta reescrita.

Amilcar Bettega, pela literatura e porque, mesmo surpreso com o convite, aceitou ler este trabalho e participar da banca de defesa.

Veronica Stigger, pela literatura, a atenção e a conversa infinita.

CNPq e PUCRS, pelas condições que ofereceram para que este trabalho fosse realizado.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: relato de viagens, parte I	12
1 CAPÍTULO I – OS CACOS	15
1.1 Um pote de vidro quebrado, um entulho e uma pandorga	15
1.2 As listas	19
1.3 O tonel de metal.....	21
1.4 Cartões-postais e um cardápio de navio.....	23
1.5 <i>Ready-mades</i> – Duchamp e Antelo.....	26
1.6 Alguns <i>ready-mades</i> em <i>Opisanie sviata</i>	33
1.7 Curto Chivito	36
1.8 <i>Curto-circuitos, em mais de um sentido.</i>	42
1.9 Uma literatura ambivalente	45
2 CAPÍTULO II – TRANSFORMAÇÕES DA NARRATIVA	49
2.1 Depois dos descartes, dos cartazes, as cartas	49
2.2 O acaso, o encontro, o mistério e o romance.....	51
2.3 As transformações da narrativa na narrativa	55
2.4 Os narradores de <i>Opisanie sviata</i>	60
2.5 O narrador pós-moderno	64
2.6 A escritora é uma leitora	68
3 CAPÍTULO III – CONVERSA COM VERONICA STIGGER	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS: relato de viagens, parte II	94

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Fotografia da Igreja da Cruz, Varsóvia, Polônia, 1939.....	20
Figura 2 - Anúncio do guia de viagem The South American Handbook.....	21
Figura 3 - Cartão-postal com anúncio da cia. Hamburg Südamerikanische, 1930.....	23
Figura 4 - Cardápio de restaurante de navio da cia. Hamburg Südamerikanische, 1930	25
Figura 5 - Cartão-postal com imagem de um navio da cia. Hamburg Südamerikanische, 1930.....	26
Figura 6 – Fonte.....	27
Figura 7 - La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Môme	28
Figura 8 - Nu descendo a escada nº 2	29
Figura 9 - Print screen de reportagem do site da Folha de São Paulo	36
Figura 11 - Cherry Picture.....	38
Figura 10 - Merz Picture 25A: The Star Picture.....	38

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: relato de viagens, parte I

Este trabalho é o resultado de uma tentativa de colocar em palavras uma leitura sobre *Opisanie świata*, livro da escritora, crítica de arte e professora Veronica Stigger. Por acaso, ele começou a ser construído em uma das inúmeras vezes que viajei de Porto Alegre para Cachoeira do Sul, no interior do Rio Grande do Sul, para visitar minha família. Foi durante uma dessas viagens que li quase todas as poucas mais de cento e cinquenta páginas do romance de Stigger pela primeira vez. Como de costume, ao me aproximar do desfecho da história, fechei o livro, deixando para terminar de lê-lo quando já me encontrasse no meu destino. Somente algumas leituras depois me dei por conta da coincidência entre a experiência da minha leitura com a narrativa do livro que elegi para ser meu objeto de dissertação – ambas correspondiam ao percurso de uma viagem. Enquanto eu viajava, eu lia a história de uma viagem; havia uma simultaneidade de viagens dentro e fora da minha leitura. No entanto, para além da coincidência da minha primeira leitura com a narrativa de Stigger, algumas outras leituras depois, percebi que apenas em *Opisanie świata* já havia uma multiplicidade de viagens espalhadas entre as diversas camadas de sentido que formam essa história. Ao meu ver, essas viagens são como cacos diversos, oriundos de diversas formas e fontes, aos quais, como a própria escritora diz, *era preciso cola para uni-los*.

Pois é o acúmulo de histórias, de tempos, de palavras e de imagens que tece a trama que sustenta a narrativa do livro de Stigger. Não parece ser à toa que, na conversa com a escritora que integra este trabalho (cf. Capítulo III), ela mesma diz ter interesse por escritores e artistas enciclopédicos. No caso de *Opisanie świata*, esse interesse aparece de maneira explícita, pois é a própria autora do livro, nas páginas que seguem o final de sua história, que lista dezenas de escritos, escritores, artistas, filmes, obras de arte, músicas, canções, poemas, prosas e conversas que fizeram parte do percurso de construção de sua narrativa. Próximo da forma como procede a autora, o narrador de *Opisanie świata* também conta uma história reunindo uma série de fragmentos, apresentando, para o seu leitor, uma narrativa que se constitui com a disposição de cartas, fotografias, cartões-postais, anúncios de jornais, narrativas em primeira e terceira pessoa, informes de navio, cardápio, poema, entre outros. Esse jogo duplo, uma espécie de espelhamento entre a autora e o seu narrador, se desdobra de outras maneiras no interior dessa narrativa.

A fragmentação, por exemplo, não é apenas um traço formal de *Opisanie świata*, ela é também o assunto de certos episódios que ocorrem no decorrer da história, como a procura por algo perdido que resulta em um entulho de restos de objetos, além da construção de uma pandorga oriunda da colagem de diversos tipos de papéis descartados. É a própria narrativa de *Opisanie świata* que indica definições possíveis para si, uma vez que sua forma desafia as classificações pela presença da mistura de gêneros, materiais e meios que compõem seu corpo. Sob essa perspectiva, defendo, no primeiro capítulo deste trabalho, que a narrativa em questão pode ser definida como um entulho de objetos descartados, ou como uma pandorga feita da colagem de diversos tipos de papéis. A observação dessa possibilidade de definição para a narrativa de Stigger me leva a examinar de que forma a escritora reúne os diversos cacos que constituem sua obra. É aí que me deparo com a poética do gesto do deslocamento, da apropriação, do movimento de imagens e palavras de um contexto para outro.

Para pensar nos efeitos e na história do gesto do deslocamento na arte e na literatura, recorro às práticas artísticas do artista francês Marcel Duchamp e do artista e escritor alemão Kurt Schwitters. São eles que me permitem analisar os deslocamentos realizados por Stigger para construir a trama de *Opisanie świata*. Além disso, o estudo da poética desses dois grandes nomes da arte moderna também parece ser relevante para uma pesquisa da poética de Veronica Stigger. Por isso, na sequência da análise dos diversos cacos que a escritora e seu narrador colam para contar suas histórias, recorro a escritos da própria autora para falar de seus demais livros e obras e suas relações com a narrativa em questão nesta dissertação. Por fim, nesse primeiro capítulo ainda, apresento uma teoria contemporânea da literatura que possibilita uma leitura para a prosa de Stigger. Trata-se da ideia da perda de autonomia da literatura postulada por Josefina Ludmer (2010). Para ela, um dos traços desse tipo de literatura é a sua ambivalência, a possibilidade de ser e não ser literatura, provocada por certas obras do presente.

No segundo capítulo, continuo refletindo sobre os cacos que são unidos na narrativa de *Opisanie świata*. Dessa vez, porém, os cacos sobre os quais disserto são os diferentes tipos de narrador que identifico entre os personagens da narrativa de Stigger. Para isso, recorro a uma história da narração proposta por Walter Benjamin e a sua releitura por parte de Silviano Santiago para pontuar diferenças entre as formas de narrar de alguns dos personagens de *Opisanie świata*. Isso se dá a partir da percepção de que, nessa narrativa, a todo momento, alguém conta uma história para outrem. Esse é o processo que o leitor do romance de Stigger acompanha do início ao fim da história. Seja

às maneiras antiga, moderna ou pós-moderna de narrar, os personagens de *Opisanie świata* contam histórias entre si e é essa rede de histórias compartilhadas que produz a história desse livro. A leitura de vários personagens-narradores que aparecem no decorrer dessa narrativa me leva a discutir a figura do narrador de *Opisanie świata*, a qual vejo próxima à de sua autora. Ambos, defendo, estão marcados pela experiência do ver, do ler, e, por isso, aproximam-se da figura do leitor.

Ciente da impossibilidade de falar exemplarmente sobre essa multiplicidade de questões e elementos que *Opisanie świata* movimenta, reitero o que disse desde a primeira linha deste trabalho: as linhas escritas que daqui seguem são apenas uma tentativa de leitura sobre uma obra em aberto, capaz de suscitar o infinito da leitura, de uma escritora que está em pleno exercício de sua arte. Por esse motivo, não tenho a intenção, tampouco tive a condição, de esgotar os assuntos os quais essa narrativa me levou a estudar. Faltam muitas coisas a serem ditas sobre o que essa história pode suscitar. Mesmo assim, decidi correr o risco da abordagem aqui apresentada, que faço como uma tentativa de falar *com* a obra e não *sobre* a obra, uma vez que não vejo outra forma de tratar do trabalho de uma escritora contemporânea a minha existência. Por esse motivo, ao final desta dissertação, no terceiro capítulo, apresento o que chamo de *Conversa com Veronica Stigger*, uma espécie de entrevista concedida pela autora, que acabou se aproximando mais daquilo que se pode chamar de conversa do que daquilo que se pode chamar de entrevista, sendo essa conversa uma das diversas leituras que corroboraram para a construção deste texto.

1 CAPÍTULO I – OS CACOS

A partir de imagens criadas pela própria narrativa de *Opisanie świata*, encontro possíveis definições para a história contada por esse livro. O mundo moderno está em pedaços, a experiência de viver em tal mundo é fragmentada. Nada, nele, resta por inteiro. É com os pedaços de corpos variados que é feito o corpo dessa narrativa, é entre pedaços que seus personagens se movimentam. Marcel Duchamp e Kurt Schwitters foram alguns dos artistas que lidaram com a fragmentação em suas obras. Num mundo entre guerras, aos pedaços, decidiram trabalhar com o que já existia, desistiram de criar algo novo e original aos moldes da arte vigente. A fonte não precisava ser encontrada, ela já existia, ela podia ser um urinol que, retirado de um banheiro e instalado em uma galeria de arte, dava início a uma forma de fazer arte cuja função era questionar o próprio estatuto da arte. Quase cem anos depois disso, uma autora brasileira explora de forma inventiva até onde a literatura pode ser literatura, até onde a literatura, afinal, é também arte. A sua maneira, ela faz uma literatura ambivalente, colando diversos cacos, os quais procurarei mostrar neste capítulo.

1.1 Um pote de vidro quebrado, um entulho e uma pandorga

Na cabine de um trem que viajava de Varsóvia, na Polônia, até Hamburgo, na Alemanha, por volta de 1939, o personagem Bopp tentava reconstruir um pote de vidro que havia se quebrado em quatro partes. Sua tentativa fora inútil, uma vez que “era preciso cola para unir os cacos” (STIGGER, 2013, p. 52), material do qual Bopp não dispunha na circunstância em que estava. Até cair no chão e se despedaçar, o pote fora carregado por Priscila, a última passageira a entrar na cabine em que estavam Bopp, Opalka e um russo, cujo nome não se sabe. Desde sua chegada, Priscila aparentava estar nervosa, com alterações de humor que a levaram a deixar o pote de vidro escorregar de sua sacola e se despedaçar no chão. Nele, a moça dizia transportar Maria Antonieta, um ser cuja natureza a narrativa de *Opisanie świata* não revela ao certo qual é, deixando subentendido que se tratava de uma aranha. A quebra do pote piorou o estado de nervos de Priscila, que passou a acreditar que Maria Antonieta, ao escapar do vidro, a tinha picado. Com exceção do russo, que ficou indiferente ao desespero da moça, os demais viajantes da cabine se preocuparam com o estado de Priscila. Por isso, Bopp, depois de verificar que não era

mais possível reconstruir o pote quebrado, na companhia de Opalka, tentou auxiliar Priscila a resgatar o que, com o rompimento do vidro, se perdera. Desesperada, andando pelos vagões do trem fazendo uma dança demencial, Priscila foi seguida por Bopp e Opalka que, atrás dela, pediam ajuda a toda a gente com quem se deparavam pelo caminho para encontrar Maria Antonieta – algo, ou alguém, que nem eles sabiam ao certo o que era.

Na busca, eles acharam três botões vermelhos, dois azuis, um marrom, quatro cor de pérola, uma vela de sete dias pela metade, um vasinho de flores quebrado, um macaquinho de porcelana sem cabeça, uma echarpe, um lenço usado, dobrado e recheado de ranho já duro, três pentes, uma escova de dentes, uma presilha de cabelo, um comprimido azul e três brancos, um colar de pedras verdes, duas pulseiras de prata, um colar de miçangas, um pedaço de breu, um cadarço escuro, uma tesoura de costura, uma peça de dominó, sete bilhetes de trem, dezenove moedas de três países diferentes, um canivete, um tubo de lubrificante, um rato morto, trinta e sete bitucas de cigarro, um cachimbo quebrado, um pince-nez com cabo de tartaruga, três parafusos, duas porcas, uma cabeça de boneca sem os olhos, uma antena de rádio, duas balas amarelas, nacos apodrecidos de carne ao molho vermelho, uma batata mofada, uma espinha de peixe, uma minhoca viva, uma roda de carrinho de criança, trinta centímetros de barbante, uma mola, um fragmento de régua, um chumaço de algodão sujo de sangue, um garfo, uma colher de sopa, um postal com a imagem da sala de fumantes de um navio luxuoso, um sapatinho rosa de bebê, um dente de ouro, uma garrafa de vodca, um cotoco de lápis, uma gravata cinza, um molho de chaves, um tinteiro vazio, um par de algemas, um guia de viagem ao Oriente, uma capa de engrenagem, um ralo, um terço, uma imagem da Virgem Maria, um retrato de uma mulher com uma criança pequena, uma chave de fenda, um retalho de renda, um rei, um cavalo e uma rainha de xadrez, mas cada um de um conjunto diferente. (STIGGER, 2013, p. 55-56)

Com a expectativa de encontrar Maria Antonieta, as pessoas envolvidas nessa busca depositaram ao redor de Priscila todo o tipo de resíduo ou objeto perdido que encontraram pelo trem. Infelizmente, nenhum desses objetos era o que a personagem carregava em seu pote de vidro. Ao final da procura sem sucesso por Maria Antonieta, Priscila, depois do seu desespero ter passado, acabou imóvel e virada de bruços para o chão do trem com um entulho de objetos ao seu redor.

*

Em outro episódio de *Opisanie świata*, três crianças e uma cachorra vira-lata corriam pelo convés de um navio que viajava de Hamburgo, na Alemanha, até a Amazônia brasileira. Na corrida, a menina, de cabelos quase pretos, e dois loirinhos, que pareciam gêmeos, “traziam nos braços pilhas e mais pilhas de papéis de todos os tipos, tamanhos e cores. Eram jornais velhos, postais descartados, folhas usadas de caderno,

menus antigos, bilhetes, cartas, envelopes e páginas de livros” (STIGGER, 2013, p. 94). O material carregado pelas crianças era depositado em um tonel de metal que, depois de diversas idas e vindas, ficou cheio. Daí então, os três trouxeram filetes de madeira e uma goma feita de farinha de trigo e água para colar os papéis depositados no tonel. Reunindo e depois dispondo papéis pelo chão para colá-los e prendê-los aos filetes de madeira, os pequenos se entretiveram por mais da metade do dia. Para o narrador, que apenas observa e descreve a cena, as crianças, com a atividade que realizavam,

davam a impressão de estar construindo uma imensa pandorga, que, aos poucos, ia ocupando a área central do convés. Ela crescia como uma cidade, sem planejamento, sem ordem, sem forma definida. Parecia um tapete de pele de bicho ou um grande mapa de algum lugar a ser inventado, com estranhos prolongamentos nas extremidades. Em determinadas regiões desse mapa, a menina e os meninos colaram ainda, perpendicularmente, blocos menores de papel, que ficavam com um dos lados solto e caído. (STIGGER, 2013, p. 94)

Quando finalizaram a colagem dos papéis, as três crianças e a cachorra aguardaram pacientemente a secagem de todo o material. Somente ao final do dia, quando a cola já estava seca, eles voltaram a correr pelo convés, dessa vez, para tentar fazer com que a pandorga que haviam construído voasse.

Com o deslocamento de ar produzido pela corrida, os papéis começaram a voar mais alto. Dançavam por cima das cabeças da meninada como uma massa informe. Gradualmente, essa massa foi se abrindo e tomando forma. Os pedaços de papel presos perpendicularmente, que vinham caídos sobre os outros, finalmente se apartaram, balançando soltos e revelando o que verdadeiramente eram: orelhas e tromba. As extremidades mostraram-se como pernas e o imenso miolo, antes informe, o corpo de um elefante que, agora, pairava desengonçado sobre o convés do navio. E as crianças corriam e riam muito porque o elefante estava finalmente de pé, imponente e frágil. Ele entornava a cada curva, a cada gesto mais brusco, na iminência de se destruir e voltar a ser apenas um gigantesco tapete de papel. Mas logo retornava à posição anterior, ereta, altiva, portentosa. Se a corrida arrefecia um pouco que fosse, ameaçava encolher, suas orelhas murchavam, sua tromba arrastava pelo chão e seu corpo se contraía. Mas as crianças tentavam a todo custo não diminuir a marcha. Corriam cada vez mais rápido. Saltavam por cima das cadeiras e, por não desviar nunca do curso, obrigavam as pessoas a sair do caminho. O elefante oscilava para um lado e para o outro. O vento que o colocava de pé era o mesmo que forçava sua matéria. Pouco a pouco, ele foi se desmanchando. Sua orelha direita se soltou e, soprada pela brisa marinha, voou em direção ao mar. A outra se despegou logo em seguida e subiu leve aos céus, perdendo-se de vista. A tromba não durou muito. Caiu e se embrenhou nas pernas da menina que, com um pontapé, a fez flutuar até a mureta do navio, onde ficou enroscada. O corpo do elefante começou a rasgar. **Fragmentos de papel se desprendiam do todo e saíam livres pelo ar. O que antes era lombo voltou a ser postal, anotação, carta.** (STIGGER, p. 95-96 – grifo meu)

Esses dois episódios da narrativa de *Opisanie świata* podem ser lidos para além de simples ações relatadas por um narrador onisciente que descreve certos episódios de uma viagem. De algum modo, esses eventos que se passam no trem e no navio podem ser vistos como imagens que aludem como um todo à narrativa na qual estão inseridos. Um entulho formado de objetos perdidos encontrados em um trem e uma pandorga imponente e frágil, construída com a colagem de diversos tipos de papéis, são também definições possíveis para a narrativa concebida por Veronica Stigger em seu primeiro romance. Assim como o monturo de restos erguido ao redor de Priscila e a pandorga produzida pelas crianças, *Opisanie świata* também é fruto de uma reunião de diversos cacos coletados e organizados por sua autora. No entanto, enquanto que o objetivo de uma reunião de cacos, no trem, é encontrar algo que está perdido e, no navio, construir uma pandorga; no livro de Stigger, é contar uma história múltipla, feita com palavras e imagens.

Nessas imagens – cheias de fragmentos – criadas pela narrativa, cabe observar que a cola é um elemento bastante importante. Ou, mais importante ainda, a maneira como a cola é utilizada para se construir essa história. Por um lado, falta cola no momento em que se tenta reconstruir um objeto em sua totalidade, como no caso do pote quebrado por Priscila. Por outro, há cola para construir uma espécie de pandorga por meio de uma colagem de papéis variados que são encontrados em um navio. A cola, que falta para remontar um objeto por inteiro – um todo em pedaços, sobra para juntar pedaços de corpos variados. No entanto, seu efeito dura pouco, mantendo apenas por certo tempo as partes desses corpos unidas. A pandorga em feição de elefante, com a marcha das crianças que a eleva aos céus, se rompe com a corrida.

Ou seja, é impossível manter sua forma com o movimento que a eleva, e assim, o postal, a anotação e a carta que foram o lombo de um elefante de papel, se desgrudam e voltam a ser o que eram antes – postal, anotação e carta. Dessa mesma maneira é possível ler *Opisanie świata*, pois a fragmentação não é apenas um dos assuntos dessa narrativa, fragmentada, também, é a forma como ela se apresenta ao leitor. A descrição de como se construiu um entulho ao redor de Priscila ou de como foi feita a pandorga no navio também pode servir para definir o livro de Stigger. Os múltiplos pedaços recolhidos por Stigger – que, unidos, formam uma história –, separados, guardam consigo uma história própria. Sob essa perspectiva, *Opisanie świata* pode ser considerada uma colagem de pedaços narrativos: um entulho, uma pandorga, uma novela, uma reunião de contos, um

romance cujos cacos, se forem separados, voltam a ser o que eram antes – carta, lista, relato, conto, fotografia, cartão-postal, anúncio de jornal, informe de navio etc.

1.2 As listas

A narrativa de *Opisanie świata* é permeada de listas, sendo esse um dos gêneros textuais mais recorrentes dentro e fora da história narrada. No decorrer de sua leitura, nos deparamos com listas em diversos momentos – elas enumeram a multiplicidade de objetos e detritos encontrados no trem; indicam a diversidade de papéis utilizados na construção da pandorga; e, ainda, para dar mais um exemplo, descrevem os elementos utilizados na realização de um estranho ritual ocorrido no navio, no qual tripulantes que nunca haviam cruzado por “debaixo” da linha do equador são batizados.

O imediato, os ajudantes de cozinha, o mestre e o contra-mestre se dirigiram para a sala dos oficiais e voltaram trazendo uma tina, um balde, várias cordas, uma tábua de madeira, breu, graxa, ovos, laranjas, sacos de batata, colheres, bexigas de borracha, uma vela velha de navio, pedras do tamanho de uma bola de handebol e o tonel cortado – o mesmo usado pelas crianças como piscina – com água até a borda. (STIGGER, 2013, p. 106)

Além dessas e outras, listas continuam a surgir mesmo quando a história de *Opisanie świata* termina, se é que termina¹. Na página seguinte a que encerra o romance, o leitor se depara com mais uma listagem, intitulada “Deveres”. Nela, a autora cita nomes de pessoas e de obras das quais se apropriou para montar sua história. Através dela, é possível saber quais foram os textos, os filmes, as obras de arte, as exposições e até as conversas que Veronica Stigger experienciou, transformou e transportou para dentro de seu livro.

Depois das três páginas que enumeram seus deveres, Stigger apresenta mais uma lista que dá crédito a todas as imagens que aparecem ao longo do livro, revelando que elas são todas oriundas de arquivos. Com os créditos dessas imagens, o leitor descobre, por exemplo, que a capa de *Opisanie świata* é feita com a imagem da “Carta geographica do Brasil [Cartográfico]: em comemoração do primeiro centenário da Independência”

¹ Em texto publicado nos anais do XIII Seminário Internacional de Estudos de Literatura, realizado na PUCRJ, em 2015, o professor argentino Mario Cámara relata que, no Seminário *Ficção Crítica, Arquivos, Arqueologias*, realizado em 2014, no Museu de Arte do Rio, Veronica Stigger fez a leitura de um capítulo suplementar de *Opisanie świata*, escrito depois do livro ter sido publicado (CÁMARA, 2015). A leitura do capítulo está disponível na internet em: <https://www.youtube.com/watch?v=97Ezhqf5VXo>. Acesso em: 17 de janeiro de 2018.

(STIGGER, 2013, p. 155). Essa lista também informa que as imagens que aparecem no interior do livro – entre narrativas escritas em mais de uma pessoa (primeira e terceira) e em mais de um gênero (carta, relato, descrição onisciente, reportagem, listagem) – são de cartões-postais, fotografias, anúncios e um cardápio de restaurante de navio que, de fato, existem desde o início do século XX. Todas essas formas enumeradas aqui são alguns dos diferentes cacos que compõem a narrativa de Stigger.

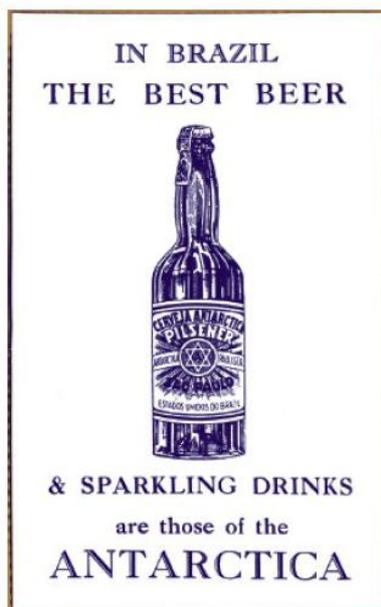
Com todas essas listas de palavras e imagens, um dos jogos mais interessantes que a leitura de *Opisanie świata* propõe ao seu leitor é o de ler e ver uma história que é construída por um entulho feito de pedaços de outras histórias. Por terem sido deslocados de outras narrativas, é possível dizer que cada pedaço que compõe *Opisanie świata* tem, no mínimo, uma natureza dupla, o que faz com que sua leitura possa ser múltipla. A própria autora informa seu leitor disso, através das listas com as quais encerra o livro, ao revelar que muitas das partes que integram sua narrativa foram retiradas de outros contextos. Quando foram criadas, no início do século XX, as fotografias, os cartões-postais e os anúncios que aparecem no decurso da história foram utilizados para seus próprios fins; somente um tempo depois, essas peças passaram a existir em arquivos e, deles, foram deslocadas para o interior do livro publicado em 2013 por Stigger. Dessa maneira, por serem apresentadas como são, essas imagens carregam sua própria história, ao mesmo tempo em que, por estarem inseridas em uma ficção, passam a produzir novos sentidos, à medida que contam uma história diferente da sua.

Figura 1 - Fotografia da Igreja da Cruz, Varsóvia, Polônia, 1939



Fonte: Alinari via Getty Images. In: STIGGER, 2013, p.

Figura 2 - Anúncio do guia de viagem *The South American Handbook*



Fonte: Trade & Travel Publication, 1934. In: STIGGER, 2013, p. 71.

Essas imagens são elementos retirados da esfera que chamamos de *realidade* e inseridos na esfera que chamamos de *ficção*. Por isso, além da escrita da palavra, o deslocamento e a montagem (a colagem) são duas operações que criam essa narrativa. É graças à sequência em que estão dispostos que os cacos de *Opisanie świata* contam sua história. Muitos desses cacos fazem isso sem apagar os rastros que os conectam à história da qual foram deslocados. Assim sendo, a leitura do livro de Stigger tende a ocorrer sob o prisma da ambiguidade e da incompletude. Os cacos que se acumulam para formar sua história estão em trânsito, em transição, pois já tiveram um outro uso, uma outra natureza, antes de tornarem-se elementos narradores de um romance.

1.3 O tonel de metal

Além do pote de vidro, do entulho e da pandorga, há ainda outras imagens (ou personagens) presentes na prosa de *Opisanie świata* que, de certa maneira, nos falam sobre o processo criativo da história em que estão inseridas. Uma dessas imagens (ou personagem) é o tonel de metal que aparece em diferentes momentos da história. No fragmento de texto intitulado “Não se vá, Margarida!”, “um tonel de metal de mais ou menos um metro e meio de diâmetro, cortado a uns cinquenta centímetros de altura do chão e cheio de água” (STIGGER, 2013, p. 81), é utilizado como piscina pelas crianças

do navio. Espremidas dentro dele, as três crianças brincavam com a cachorra Margarida, que saltava ao redor dos pequenos, tentando abocanhar as porções de água que eles jogavam para fora. No episódio seguinte, vazio, o mesmo tonel passou a ter outra utilidade. Dessa vez, serviu para as crianças depositarem todo o tipo de papel que juntaram pelo navio para fazer uma pandorga.

No decorrer da narrativa, em momentos distintos, o mesmo tonel de metal foi piscina, depois, depósito de papéis e, por fim, reapareceu com um novo uso. Dessa vez, quem o utilizou foram o imediato, os ajudantes de cozinha, o mestre e o contra-mestre do navio que, junto ao comandante, realizaram um ritual de batismo dos neófitos da tripulação que passavam pela primeira vez pela linha do equador. Nesse ritual, o tonel tivera mais de uma utilidade. Fora enchido de água para que seu conteúdo fosse derramado em uma depressão do convés, a qual, retendo a água derramada, formou uma imensa poça na qual os participantes do batismo deviam nadar. E, ainda, depois disso, foi utilizado como elemento de uma coreografia cujos participantes do batismo tinham a incumbência de criar (STIGGER, 2013, p. 109). Diante disso, chama a atenção que o tonel de metal da narrativa de *Opisanie świata* apareça em diferentes situações ao longo da história e que, a cada circunstância, tenha tido um uso diferente. De recipiente de água ou de papéis, o tonel chega a ser até mesmo um elemento cênico de uma coreografia, o que demonstra sua capacidade de servir para diferentes finalidades².

Antes de todos esses usos, provavelmente, o tonel ainda fora utilizado para outros propósitos. Se, na descrição que faz desse objeto, o narrador informa que ele era cortado ao meio, é porque um dia ele já fora uma peça inteira. Quando inteiro, um tonel normalmente é utilizado com outros objetivos. No formato completo, geralmente, um tonel é usado para transportar líquidos, como bebidas alcólicas ou combustíveis. É comum que, depois de ser empregado para esse fim, tal recipiente seja aproveitado para outros, por isso, é cortado. Esse tipo de reciclagem, de reuso, que transforma um material que poderia ser descartado no lixo em algo útil para outras finalidades, é recorrente em nossos dias (ou, se quisermos assim dizer, na contemporaneidade ou pós-modernidade).

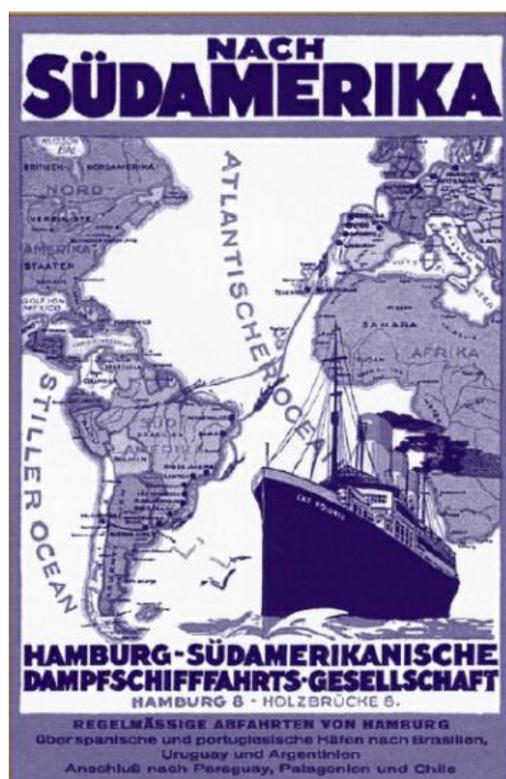
² É interessante notar que, assim como o tonel de metal que foi piscina, depósito de papéis e até elemento cênico, os personagens de *Opisanie świata* também mudam de nome ao final do ritual em que participam por cruzarem pela primeira vez a linha do Equador: “As Olivinhas passaram a se chamar Sereia e Estrela do Mar. O inglês virou Ouriço. Os alemães se tornaram Atum e Sardinha. O homem triste, Tubarão, e sua mulher, que permanecia desacordada mesmo depois do balde d’água, Água Viva. Todos os passageiros aplaudiram os novos seres do mar e formaram uma longa fila para cumprimentá-los.” (STIGGER, 2013, p. 112)

A cada dia, precisamos nos preocupar mais com o lixo que geramos. Tonéis, potes de vidro, papéis, plásticos devem ser reciclados ou reutilizados, pois sua produção em grande escala e seu descarte inadequado, cada vez maior, ameaçam o meio ambiente e a vida do planeta. Assim, práticas de reaproveitamento, reciclagem ou reuso de materiais – como fazer um copo a partir de um vidro de conservas, ou utilizar o verso de uma folha impressa como rascunho – são gestos cada vez mais recorrentes em nossos dias, e tomara que assim seja progressivamente.

Em *Opisanie świata*, é interessante perceber que também há uma reutilização de materiais, nesse caso, com a finalidade de se construir e sustentar uma história. Como é feito com o tonel por seus personagens, Stigger reutiliza uma série de materiais, entre eles, diversos “objetos” culturais que encontrou em suas pesquisas, para construir uma narrativa.

1.4 Cartões-postais e um cardápio de navio

Figura 3 - Cartão-postal com anúncio da cia. Hamburg Südamerikanische, 1930.



Fonte: STIGGER, 2013, p. 63.

São bastante variadas as formas de deslocamento e reutilização de materiais em *Opisanie świata*. Para contar a história de uma viagem, Stigger se apropriou de documentos de arquivos que estão (ou não) estritamente relacionados com o ato de viajar, como cartões-postais e um cardápio de navio, e os inseriu em sua narrativa. Um desses cartões-postais é o que apareceu anteriormente (cf. Figura 3). Ele surge para o leitor na página que antecede as narrativas dos episódios que ocorrem no navio. Trata-se de um cartão-postal que contém um anúncio da *Hamburg Südamerikanische* que, mesmo estando escrito em alemão, dá pistas ao leitor, ainda que este não saiba tal língua, sobre qual é o roteiro de viagem que os personagens da história estão percorrendo.

A narrativa de *Opisanie świata* tem início quando um velho senhor polonês chamado Opalka, em Varsóvia, recebe a carta de um filho, até então desconhecido, que agoniza na Amazônia brasileira. Depois de ler a carta de Natanael, Opalka toma um trem até Hamburgo, na Alemanha, de onde parte de navio em direção ao Brasil para conhecer seu filho. Quando chega à estação de trem de Varsóvia, o polonês conhece outro personagem, Bopp, um brasileiro que vivia em trânsito. Este, ao tomar conhecimento do motivo que leva Opalka a viajar para a Amazônia brasileira, decide mudar o rumo de sua viagem para acompanhar o novo amigo até a floresta.

Na viagem que fazem juntos, os dois estão retornando para a Amazônia, lugar em que estiveram no passado em momentos distintos. Durante esse percurso, Bopp e Opalka compartilham histórias, vivem aventuras e ouvem histórias contadas por outros personagens. A maior parte desse caminho se passa em um navio que provavelmente faz o itinerário divulgado na figura 3. Nessa rota, os navios *Hamburg Südamerikanische* partiam de Hamburgo, na Alemanha, passavam por portos espanhóis e portugueses, para depois atravessarem o Oceano Atlântico e fazer paradas no Brasil, no Uruguai e na Argentina. Nessas paradas, ainda era possível se conectar com outras rotas de viagem que iam ao Paraguai, à Patagônia e ao Chile. Todos esses detalhes do itinerário de viagem do navio em que estão os personagens de *Opisanie świata* são ditos apenas através da imagem desse cartão-postal.

Na narrativa de Stigger, o anúncio estampado no cartão-postal que, no passado, foi utilizado para divulgar os serviços de viagem oferecidos por uma companhia de navios, passa a ter uma nova função, um novo sentido, por fazer parte de uma ficção. Nela, ele é tanto um cartão-postal que de fato existiu quanto um elemento narrativo que corrobora para contar a história ficcional em que está inserido. Pois, ele é apresentado na

narrativa tal qual era utilizado para divulgar os roteiros de viagem oferecidos pela companhia, o cartão-postal não deixa de conter sua história própria.

A *Hamburg Südamerikanische* não é obra da ficção, uma vez que se trata de uma companhia de transportes marítimos que existe desde 1871 e atualmente responde pelo nome de *Hamburg Süd* (HAMBURG SÜD, [s./d.]). Por trás desse nome, está um grupo de marcas que hoje transporta, ainda por meio de navios, contêineres e tanques preenchidos com cereais, carvão, diesel, óleos vegetais, entre outros produtos. No ano em que ocorre a viagem de *Opisanie świata*, o que essa companhia mais transportava eram pessoas que faziam longas viagens da Europa para a América do Sul (e vice-versa) a bordo de seus navios a vapor. O *website* da *Hamburg Süd* diz que foi entre as décadas de 1920 e 1930, depois de ter perdido toda sua frota na Primeira Guerra Mundial, que a empresa viveu “a era dourada dos cruzeiros” (HAMBURG SÜD, [s./d.]). Se, em 1939, essa companhia transportava muito mais pessoas do que tonéis, hoje, seus navios estão repletos de tonéis e contêineres contendo produtos comercializados, enquanto que as pessoas passaram cada vez mais a viajar pelos ares do que pelos mares.

Figura 4 - Cardápio de restaurante de navio da cia. Hamburg Südamerikanische, 1930



Fonte: STIGGER, 2013, p. 66.

Assim como na figura 3, é possível fazer uma dupla leitura da figura 4, acima. Trata-se da imagem de um cardápio de navio da mesma companhia de navios que aparece entre as páginas de *Opisanie świata*. Através dela, é possível saber o que comiam os tripulantes que de fato viajavam nos navios da *Hamburg Südamerikanische* por volta da década de 1930 e o que era servido aos personagens da ficção de Stigger. Também escrito em alemão, o cardápio pertencia à terceira classe de um navio batizado como “Monte Sarmiento”, que oferecia comidas típicas da Alemanha, como pão preto, batata, linguiça e fígado de bezerro frito, em quatro refeições por dia – café da manhã, almoço, lanche da tarde e jantar.

Figura 5 - Cartão-postal com imagem de um navio da cia. Hamburg Südamerikanische, 1930



Fonte: STIGGER, 2013, p. 92.

1.5 *Ready-mades* – Duchamp e Antelo

O deslocamento de imagens de cartões-postais e de um cardápio de navio para o interior de uma narrativa como a de *Opisanie świata* realiza, na literatura, um procedimento artístico semelhante àqueles realizados pelo artista francês Marcel Duchamp. Vivendo em Nova York desde 1915, Duchamp, com o pseudônimo R. Mutt, inscreveu a obra *Fonte*, em 1917, na exposição da Associação de Artistas Independentes de Nova York, da qual fazia parte do conselho. A obra consiste em um urinol de banheiro

masculino, o qual o artista fora responsável unicamente pelo gesto de retirá-lo da condição de peça sanitária, assiná-lo e apresentá-lo como obra de arte. Na época, o conselho da associação receou em aceitar a escultura de R. Mutt para a exposição, mas como havia a premissa de que todo artista que pagasse a taxa de inscrição da mostra poderia expor seu trabalho, o urinol foi exibido, mesmo que em um local “escondido”, ao fundo do salão de exposição (LIMA, 2017). Duchamp, o inventor do urinol que virou peça de museu, depois dessa exposição, deixou o conselho da associação e continuou produzindo obras que questionam e tensionam as certezas conservadoras do que é ou não é arte.

Figura 6 – Fonte



Fonte: DUCHAMP, 1917, fotografia de Alfred Stieglitz. Disponível em: <https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2017/04/08/100-anos-de-a-fonte-de-marcel-duchamp> Acessado em: 29 de novembro de 2017

Como mostra Raul Antelo (2010), em seu grande ensaio no qual trata de uma multiplicidade de assuntos a partir da viagem que Duchamp fez para a América Latina em 1918³, quando era pintor, antes de transpor objetos de um meio a outro e nomeá-los

³ No Seminário *Ficção Crítica, Arquivos, Arqueologias*, realizado em 2014, no Museu de Arte do Rio, Veronica Stigger define *Opisanie swiata* de duas maneiras. Uma como uma história ficcional do modernismo brasileiro e outra como uma história escrita sob o impacto da leitura de *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos*, livro de Raul Antelo (2010), sugerindo que *Opisanie swiata* seria uma espécie de *Maria com Marcel* no formato de um romance. Uma curiosidade interessante a ser apontada, quando se pensa na relação entre esses dois livros, é que ambos tratam de uma viagem que se inicia na Europa e

como obras de artes, Duchamp já realizava deslocamentos. Através da citação de textos escritos pelo próprio artista a respeito de seu processo de criação, Antelo salienta que a lei da hibridação entre o legível e o visível, entre a palavra e a imagem, entre a literatura e as artes visuais, estava presente desde os primeiros trabalhos de Duchamp.

Ao expor o que pensou para criar suas obras, Duchamp declara: Raymond “Roussel foi, fundamentalmente, responsável pelo meu quadro *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Môme*. Suas *Impressions d’Afrique* me deram a ideia geral. [...] Minha biblioteca ideal teria todos os seus livros – Brisset, talvez Lautréamont e Mallarmé” (DUCHAMP apud ANTELO, 2010, p. 22).

Figura 7 - *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Môme*



Fonte: DUCHAMP, 1915-1923. Oil, varnish, lead foil, lead wire, and dust on two glass panels. 277.5 cm × 175.9 cm. Disponível em: https://em.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even. Acesso em 13 de janeiro de 2018.

termina nos trópicos. Enquanto o personagem de Stigger, Opalka, sai da Polônia e viaja até a Amazônia brasileira, o “personagem” de Antelo, Duchamp, sai da Europa, passa pelos Estados Unidos, e viaja até Buenos Aires, na Argentina. Opalka, o personagem de Stigger, retorna para a Amazônia para conhecer um filho que foi fruto de uma relação que teve com uma mulher, cujo nome não é revelado pela narrativa, que deu à luz uma criança chamada Natanael **Martins**. Com o ensaio de Antelo, sabemos que seu “personagem” Duchamp teve uma relação amorosa com Maria **Martins**, escritora e artista brasileira que dedicou parte significativa de sua obra plástica a temas da Amazônia. Essa observação está entre as que demonstram o quanto *Opisanie świata* pode ser lido como uma ficção crítica, assim como talvez a crítica de Antelo possa ser lida como uma crítica ficcional.

Para Duchamp, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por um pintor, uma vez que seu interesse pela pintura consistia muito mais em produzir ideias do que produtos visuais. Seu intuito, em vez de se preocupar com os aspectos físicos da pintura, era o de “recolocar a pintura a serviço da mente” (DUCHAMP apud ANTELO, 2010, p. 66). Segundo ele, toda a pintura, até o século XIX, era literária ou religiosa, ou seja, estivera a serviço da mente. Desde o século XIX, trabalhos como o de Henri Matisse (1869-1954), reconhecido pela beleza que oferecia, demonstrava que, aos poucos, esse caráter mental ia se perdendo na pintura. Por esse motivo, Duchamp, ao contrário de agradar ou atrair, queria que suas telas fizessem as pessoas pensarem. Não é à toa que os títulos de suas obras eram tão importantes quanto seus aspectos físicos. Sobre a tela *Nu descendo a escada*, o artista afirma tê-la criado a partir de um desenho “feito em 1911 para ilustrar o poema de Jules Laforgue ‘Encore à cet astre’” (DUCHAMP apud ANTELO, 2010, p. 29). A respeito de Laforgue, Duchamp diz ter tido mais atração por seus títulos do que por sua poesia.

Figura 8 - *Nu descendo a escada n° 2*



Fonte: DUCHAMP, 1912. Óleo sobre tela, 147 cm X 89,2 cm. Philadelphia Museum of Art.
In: ARGAN, 1992, p. 440.

Para críticos como Antelo (2010), a obra de Duchamp desmonta, por várias vias, a lógica da imagem, dado que, seja por meio da pintura, da fotografia, da instalação, da escrita, esse artista, ao invés de criar *objets d'art* [objetos de arte], criava *objets-dard* [objetos de dardo], “alterando o estatuto da obra de arte” (ANTELO, 2010, p. 16). O dardo é um objeto de arremesso que pode ferir.

Nesse sentido, pensar em um objeto de arte como um dardo é pensar em um objeto que faça seu alvo (o espectador) sair de seu lugar de conforto, podendo, ele, até se magoar ou se ferir com o que é arremessado em sua direção. Essa é a sensação que deve ter tido parte do público que se deparou com obras como *Fonte*: um urinol exposto em uma galeria no início do século XX em meio a pinturas e esculturas, uma vez que, naquela época, não se esperava que um urinol fosse tido como uma obra de arte.

No entanto, de acordo com Antelo (2010), não é apenas com o urinol que Duchamp criou esse efeito, que provoca o pensar, mais que o simples olhar. A fotografia, em Duchamp, diz Antelo, “não é tomada como fetiche [...], uma vez que nela o artista vê somente um meio, mas nunca um fim, do *retard*” (2010, p. 18-19). No decorrer de seu ensaio, Antelo joga com as palavras *regard* e *retard* para falar desses traços da obra de Duchamp, defendendo que, enquanto a lógica da imagem está relacionada ao *regard*, ao olhar, à representação, nos trabalhos de Duchamp, no entanto, prevalece uma lógica do *retard*, do atraso, que envolve o *hasard* [o acaso], fazendo da imagem um meio e não um fim – um trampolim para o pensar. Para o crítico,

o encontro – que é sempre, pelo contrário, uma falta – é também, em todo caso, o atraso entre uma obra e um indivíduo, não necessariamente um público coeso por matrizes de gosto ou convenção, de classe ou nação, o que distancia a definição de arte da problemática racional do consenso em favor da fruição e do *páthos*. Assim entendidas as coisas, o consenso não é condição necessária para que haja arte, uma vez que a obra desaparece no horizonte de transparência e só mostra sua condição de fetiche em direção à qual todos os olhares convergem de fato. (ANTELO, 2010, p. 21)

Desse modo, com todas as obras que produziu em diferentes linguagens, Duchamp provocou certo dissenso. Entre elas, a *Fonte* é a que acabou tornando-se um emblema do artista. Nela, está contido um conceito criado por Duchamp – o de *ready-made*. Entretanto, antes da *Fonte*, por exemplo, em *Roda de bicicleta*, de 1913, a noção de *ready-made* já estava presente na maneira de criar do artista, que aparafusou uma roda de bicicleta em um banco de madeira, e assim, produziu mais um objeto de arte (de dardo). Os *ready-mades*, como explica Raul Antelo (2010, p. 66), são objetos já fabricados,

isentos de intenção estética, dos quais o artista se apropria e apresenta como arte. Para ele,

[...] é possível descrever [os *ready-mades*] como casos extremos em que o resultado final não só não parece, mas nem mesmo tem o traço físico de um objeto externo “a ser representado”. O *ready-made*, ele é esse próprio objeto, tornado obra como tal, através de um ato de decisão artística, por simples operação de seleção, de levantamento no interior do contínuo do real e de inscrição no universo da arte. (ANTELO, 2010, p. 54 – grifo do autor)

Essa atitude de deslocar materiais que não são tidos como próprios desse universo para espaços de arte inaugurou um procedimento que expandiu os limites do que pode ou não ser considerado próprio da arte. Duchamp, em vez de *representar* objetos, como um urinol ou uma roda de bicicleta que poderiam tomar a forma de uma escultura em gesso, bronze, ou de uma tela pintada a óleo (sem criar o mesmo efeito que o de um urinol exposto como arte), *apresenta* esses objetos como suas obras de arte, sem as ter construído. Por isso, em artigo para o *Tribune* em que define o *ready-made*, o artista faz a seguinte afirmação: “Assinei-o, mas não o escrevi” (DUCHAMP apud ANTELO, 2010, p. 98). Assinei-a, mas não a produzi: é o que ele faz com sua famosa *Fonte*.

*

Refletindo sobre o conceito de Duchamp em diferentes direções e sentidos, o ensaio de Antelo⁴ cria leituras originais a respeito do *ready-made* e da sua relação com a cultura da América Latina. Em uma delas, o autor observa a contribuição latino-americana para o pensamento de Duchamp, apontando para certos detalhes da rotina do artista, quando este esteve em Buenos Aires por volta de 1918.

Ao reconstruir certos eventos em torno da viagem de Duchamp aos trópicos, Antelo mostra que o artista, junto a Katherine Dreier, a amiga e mecenas que o acompanhou na viagem, fez várias visitas ao antropólogo e etnógrafo alemão Robert Lehmann-Nitsche. O alemão vivia na Argentina desde 1897 e atuava como diretor do museu de ciências naturais da cidade de La Plata. Na Argentina, Lehmann-Nitsche foi responsável por pesquisas sobre diversos elementos da cultura do país, entre elas, estudou

⁴ O ensaio de Antelo é definido pelo próprio autor como uma “genealogia do anartismo periférico” (ANTELO, 2010, p. 111), ou, em outras palavras do autor, como um texto que procura pensar “de que modo a cultura periférica incide na elaboração da teoria modernista da arte e da sensibilidade no Ocidente” (ANTELO, 2010, p. 9).

as línguas indígenas chon e mapuche e a milonga. Além disso, o etnógrafo colecionava antigos provérbios espanhóis e, quando conheceu Dreier e Duchamp, estudava a enramada, “a estrutura de galhos e ramos que protege os fogões nos pampas como núcleo, origem ou étimo primordial da sociabilidade gaúcha” (ANTELO, 2010, p. 61).

Antelo destaca que foi nesse período em que esteve na Argentina que Duchamp começou a desenvolver o conceito de *ready-made*. No livro de viagem escrito por Dreier, a mecenas relata que as conversas com o etnógrafo alemão a provocaram a pensar sobre

a questão da arte como enigma, uma vez que, diante de um objeto em exposição, é sempre possível ativar o uso do impossível e tornar a vincular, por anamnese, o objeto de coleção com a cultura de que ele provém, donde o valor da obra se torna um autêntico enigma, uma construção cultural mediada pela linguagem. (ANTELO, 2010, p. 63)

É provável, diz Antelo, que essa tenha sido também uma questão para Duchamp, que, antes de sua ida para a Argentina, já havia causado polêmica nos Estados Unidos com sua *Fonte*. Uma obra que, para muitos, não tinha nada de original além da referência à originalidade que está presente em seu título.

Com isso, é interessante notar nesse ensaio que, mais adiante do relato que Antelo faz a respeito da viagem de Duchamp e Dreier, o crítico argentino associa o *ready-made* a uma conseqüente perda da originalidade da obra de arte, uma vez que, nesse caso, o artista não é mais responsável pela construção do objeto que apresenta como obra, sendo este fruto de um ato de sua decisão artística, de um deslocamento do contínuo do real para sua inserção no universo da arte. Para falar disso, Antelo menciona o debate colocado por Walter Benjamin com seu ensaio, no qual analisou a perda da originalidade da obra de arte promovida pela reprodutibilidade técnica (ANTELO, 2010).

A possibilidade que surge, na modernidade, da reprodução de imagens e de textos através de novos equipamentos como a prensa, a câmera fotográfica, a câmera de vídeo, também provocou uma mudança na concepção do que poderia ou não ser considerado uma obra de arte. No entanto, coloca Antelo, talvez não seja apenas a possibilidade de reprodução em série da obra de arte que tenha provocado a perda da sua originalidade, mas também o deslocamento de diversos “objetos” de seu contexto original para o interior de museus, como fez a ciência com os museus de ciência natural e, no universo da arte, como Duchamp fez com seus *ready-mades* (ANTELO, 2010). Ora, por exemplo, desde o século XIX, animais empalhados, ossadas e objetos retirados de outros habitats e culturas foram deslocados para o interior de museus. Fora de seu contexto inicial, as coisas e os

seres não são os mesmos que eram antes de serem deslocados. Quando algo é transposto, seu sentido primordial se altera. Talvez, o olhar e o pensar de Duchamp sobre os deslocamentos que os museus de ciências naturais realizaram tenham o levado a desdobrar tal gesto para o universo da arte. Essa parece ser uma das reflexões que Antelo nos deixa em seu ensaio, quando afirma que,

muito antes da reprodução mecânica analisada por Benjamin, a originalidade das obras de arte fora rebaixada e degradada pela súbita descontextualização dos deslocamentos etnográficos estimulados pelo colecionismo. É o museu, portanto, que é a morte da arte porque ele abole o valor de uso em nome do valor de exposição. (ANTELO, 2010, p. 111)

É sob essa perspectiva que o crítico argentino vai estender o conceito de *ready-made* de Duchamp a outras figuras da cultura latino-americana, como Mario de Andrade, e seus deslocamentos etnográficos que estão presentes em *Macunaíma*, Oswald de Andrade, e sua antropofagia, entre muitos outros que fizeram parte do modernismo brasileiro cujos rastros aparecem no romance de Stigger, como Tarsila do Amaral e Raul Bopp. Para Antelo, “o dialoguismo cultural latino-americano não passa de um *ready-made* que reconcilia o artista com a política” (ANTELO, 2010, p. 66).

1.6 Alguns *ready-mades* em *Opisanie sviata*

De algum modo, algo semelhante ao que faziam etnógrafos, nos museus de ciências naturais, e Marcel Duchamp, nos museus de arte, Stigger faz no livro. *Opisanie sviata*, dessa maneira, também pode ser visto como um museu; e sua autora, como uma curadora que seleciona os cacos que vai apresentar em sua exposição em formato de romance. Nesse livro-museu, o gesto do deslocamento e do colecionismo transporta materiais que não são tidos como próprios da literatura para o interior de uma ficção. Fotografias, cartões-postais, anúncios e um cardápio de navio não são representados pela autora através de uma narrativa verbal, uma vez que aparecem como são – fotografia, cartão-postal, anúncio e cardápio – em meio a fragmentos escritos. E, mesmo sendo apresentadas dessa maneira, essas peças podem ser vistas como narrativa, uma vez que corroboram para contar a história na qual estão inseridas.

Diversas são as formas de deslocamento de *ready-mades* que Stigger realiza para construir seu livro. Além das fotografias, dos cartões-postais e dos anúncios mostrados

até aqui, Stigger também retira pedaços (cacos) de textos escritos por outros autores para transformá-los em sua história. Estudos como os de Ângela Dias (2015) e Luciane Azevedo (2017)⁵ mencionam alguns dos textos que aparecem no interior da prosa de Stigger, como o artigo em que Sérgio Buarque de Hollanda fala de Raul Bopp. Intitulado “Bopp e o dragão”, o texto de Hollanda é inserido pela autora em meio à narrativa de *Opisanie świata*, com mínimas alterações, como parte do relato de viagem escrito pelo personagem Opalka a respeito de seu encontro com Bopp.

Dele, minha lembrança mais viva será sempre metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Varsóvia, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostok. A maior foi nas terras do Sem Fim da Amazônia. Naquele dia, na estação, ele chegara sem mais, ignorando todos os outros bancos desocupados e se acomodando ao meu lado (ele não conseguia ficar sozinho e, muito menos, quieto). Das valises ainda marcadas pelas etiquetas e poeiras da Transiberiana (catorze dias entre Vladivostok e Bjelo-Sjelovskaya), onde foi chamado Lafcádio (lembrança de Lafcádio Hearn, o amigo de exotismos), emergiram aos poucos os meteoros familiares. A colossal moeda de bronze com meia libra de peso, o manuscrito de um longo poema no qual trabalhava (ele tinha lá suas veleidades literárias), o quimono de legítima seda shin-shung-shah, o chapéu tropical, a caveira pré-histórica para servir de cinzeiro, a Constituição da República argentina (“*Artículo primero: no hay artículo primero*”), as três latas de caviar Molossol, um guia de viagem *How to be happy in Warsaw* e uma quantidade absurda de cadernos de anotação. Em breve, tudo se dissiparia, porque Bopp se mostrou, ao longo de nosso tempo de convivência, perdulário e dadivoso. Tudo, menos o quimono comprado em Xangai, que presta serviços à noite porque tem um dragão dourado, bom para espantar espíritos maus. O guia ficou comigo. Eu devia dá-lo a meu filho para quando ele pudesse ir à Polônia me visitar. (STIGGER, 2013, p. 30-31)

O texto de Hollanda pode ser encontrado em formato de citação no livro de Raul Antelo (2010) ou, como aponta Dias (2015), no livro de Sérgio Buarque de Hollanda (1996). O que, nos livros de Hollanda e Antelo, é apresentado como parte de uma história real, no livro de Stigger, passa a ser um relato ficcional, pelo contexto e a forma em que é apresentado.

Outro exemplo de *ready-made* do qual a autora se apropria para construir seu texto é a canção de ninar de língua inglesa *Row, row, row, your boat*, publicada pela primeira vez em 1852, cuja autoria é desconhecida.

Row, row, row your boat,

⁵Enquanto Dias (2015) detém sua análise a *Opisanie świata*, tendo como base o texto de Antoine Compagnon, *O trabalho da citação* (2007); Azevedo (2017) trata do livro de Stigger em meio a outros textos que considera romances não criativos. Para isso, discute esse termo amparada em ideias como as de Kenneth Goldsmith e seus *uncreative writings*. Leonardo Villa-Forte (2016) também menciona o livro de Stigger quando desenvolve estudo sobre o autor como um apropriador.

Gently down the stream.
 Merrily, merrily, merrily, merrily,
 Life is but a dream. (STIGGER, 2013, p. 64)

Nesse caso, a canção é citada integralmente na narrativa e destacada em meio à narração do episódio em que certos personagens se conhecem, quando Bopp começa a entoar a canção no convés do navio (STIGGER, 2013). Enquanto o texto de Hollanda e a canção de ninar aparecem misturados em meio ao texto de Stigger, pequenos fragmentos de outros textos aparecem isolados, dispersos no espaço vazio de certas páginas que formam o livro. Alguns deles são:

Não há necessidade de levar armas de qualquer tipo.
 Nem mesmo as de fogo.
 Aliás, convém evitá-las. (STIGGER, 2013, p. 59)

É aconselhável não beber a água dos países sul-americanos.
 Não que ela seja invariavelmente ruim.
 Mas pode ser. (STIGGER, 2013, p. 70)

Em quase todas as estações do ano
 Um casaco impermeável leve
 Pode ser de grande utilidade. (STIGGER, 2013, 79)

Por causa do que dizem, é possível que alguns desses fragmentos tenham sido retirados do guia de viagem que a autora cita na sua lista de “Deveres”. Há, ainda, outros fragmentos que, por seu conteúdo, parecem fazer parte de informes do navio no qual viajam os personagens da história. Além desses, um outro fragmento que aparece isolado em uma das páginas da narrativa pode ser encontrado na internet, pois é um trecho de uma notícia de jornal que foi adaptado por Stigger para sua história, como pode ser visto abaixo.

Ribeirinhos de uma comunidade extrativista do Pará encontraram, na tarde de ontem, a mítica Cobra Grande encalhada num banco de areia no rio Tapajós, região central da Amazônia, a cerca de mil quilômetros de distância do oceano Atlântico. Técnicos da polícia local suspeitam que não se trate da Cobra Grande, mas de uma baleia que tenha se desgarrado de seu caminho e entrado, por engano, no estuário do rio Amazonas pela ilha de Marajó. Estima-se que o animal possa estar ali há mais de dois meses. Por precaução, as crianças foram orientadas a não nadar na região. (STIGGER, 2013, p. 123)

Figura 9 - *Print screen* de reportagem do site da Folha de São Paulo

<p>Baleia é achada viva, encalhada em areia do rio Tapajós, no PA</p> <p>Animal, que vive no mar, foi encontrado no Pará, a mil quilômetros do Atlântico; sobrevivência é pouco provável</p> <p>Razão de desvio não é conhecida; baleia pode estar há dois meses em rio, tempo em que ribeirinhos dizem ter visto uma "cobra grande"</p> <p>KÁTIA BRASIL DA AGÊNCIA FOLHA, EM MANAUS</p> <p>Ribeirinhos de uma comunidade extrativista de Belterra, no Pará, encontraram, na terça-feira, uma baleia viva encalhada em um banco de areia no rio Tapajós, região central da Amazônia. O animal está a cerca de mil quilômetros de distância do oceano Atlântico.</p> <p>A suspeita é a de que a baleia tenha se perdido de sua rota e entrado no estuário do rio Amazonas pela ilha de Marajó. O rio Tapajós é um afluente do rio Amazonas.</p> <p>O achado foi comunicado via rádio para o Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) de Santarém (PA), que solicitou apoio ao IBJ (Instituto Baleia Jubarte). Com sede em Caravelas (BA), desde 1994 o instituto tem experiência em desencalhes de cetáceos.</p> <p>"Uma baleia na Amazônia é muito atípico", disse Kátia Groch, médica-veterinária do IBJ. "Ela pode ter se desorientado de sua rota, talvez devido a uma doença. Só teremos certeza examinando-a."</p>	<p>O biólogo Daniel Cohenca, gerente-executivo do Ibama de Santarém, disse que a baleia é provavelmente da espécie minke (<i>Balaenoptera acutorostrata</i>) e tem cerca de cinco metros de comprimento. Está encalhada perto da comunidade de Piquiatuba, que fica dentro da Floresta Nacional do Tapajós.</p> <p>A imagem de uma baleia na floresta amazônica causou surpresas aos ribeirinhos. "Tem gente que não acredita como um animal desse sobreviveu na água doce", disse Cohenca. Ele afirmou que é possível que a baleia esteja há mais de dois meses no rio Tapajós, que tem águas profundas e transparentes. Ribeirinhos estavam comentando que uma "cobra grande" havia sido vista no rio. Crianças chegaram a ser orientadas a não nadar na região.</p> <p>Daniel Cohenca disse que ontem equipes de biólogos do Ibama já se deslocaram de carro e barco para a comunidade do Piquiatuba -Belterra fica a 150 km de Santarém- para interditar a área na qual foi encontrada a baleia. A equipe aguarda a chegada do médico-veterinário Nilton Marcondes, do IBJ, para iniciar o resgate do animal e devolvê-lo ao mar. Groch afirmou que a probabilidade de a baleia sobreviver é pequena. A alta temperatura da água pode ressecar a pele do animal. "Ela está fora do seu habitat normal, numa condição atípica, estressada, muito longe do oceano. A probabilidade de sobreviver é baixa."</p> <p>A comunidade do Piquiatuba, de 74 famílias, tenta amenizar o ressecamento da pele da baleia jogando água nela. Todo ano, equipes do IBJ percorrem uma área de aproximadamente 600 km entre o município de Regência, no norte do Espírito Santo, e Nova Cabralia, no extremo sul baiano, procurando obter informações sobre encalhes e morte acidental ou intencional de cetáceos. Neste ano, as equipes encontraram 15 baleias encalhadas. Nenhuma sobreviveu.</p>
---	--

Fonte: Folha de São Paulo, 16 de novembro de 2017. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1611200708.htm>. Acessado em: 22 de janeiro de 2018.

Assim, desde textos célebres da história da cultura brasileira, como o de Sérgio Buarque de Hollanda sobre Raul Bopp, até notícias da imprensa e textos de autores desconhecidos podem ser encontrados em meio à narrativa de *Opisanie świata*. Dessa maneira, Stigger cria uma narrativa que coloca no mesmo plano da ficção, crítica, carta, anúncio, cartaz, notícia, fotografia, cartão-postal, canção de ninar, poema, etc. E faz isso desdobrando de infinitas maneiras a possibilidade do uso e do reuso de objetos descartados, de papéis velhos, de anotações, de documentos, de imagens, de *ready-mades*, de cacos, que foram encontrados e transformados em prosa.

1.7 Curto Chivito

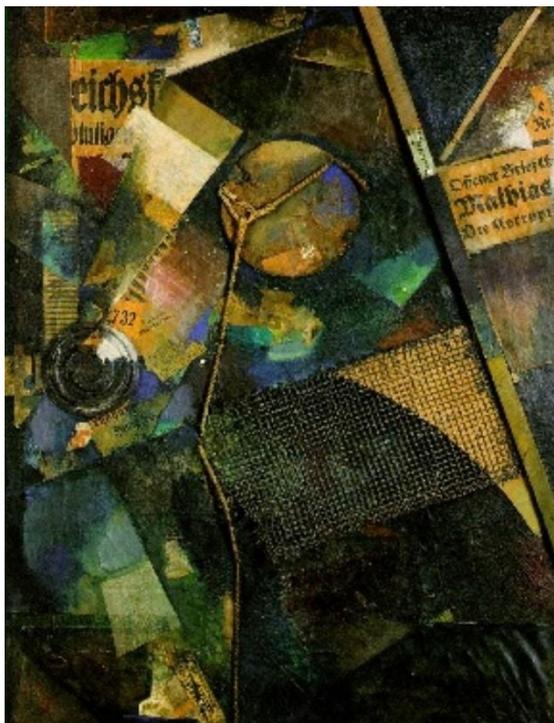
Além dessas, em *Opisanie świata*, ainda é possível identificar outras operações de deslocamento. De forma significativa, certos personagens da trama de Stigger são baseados em figuras da história dos modernismos brasileiro e europeu. Cacos e vestígios

de outras histórias estão presentes em nomes de personagens que são deslocados, por exemplo, da história de Roman Opalka, pintor polonês que, na ficção de Stigger, é Opalka; Raul Bopp, poeta modernista brasileiro que, nessa narrativa, é apenas Bopp; Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, figuras chave do modernismo brasileiro que, em *Opisanie świata*, são o Sr. e a Sra. Andrade; Olívia Guedes Penteadó, a mecenas dos modernistas de São Paulo que, nessa outra história poética do modernismo, tem o nome de Dona Oliva; e Kurt Schwitters, o artista alemão que colecionava restos do mundo para fazer quadros e poemas escritos e sonoros que, em sua versão ficcional, é chamado de Curto Chivito. Infelizmente, este trabalho não dará conta da história de cada uma dessas figuras, uma vez que a maioria delas possuiu uma vasta obra e fortuna crítica. Por ora, serão tratadas de forma um pouco mais detalhada as intersecções entre o artista e escritor alemão Kurt Schwitters e o personagem de *Opisanie świata*, Curto Chivito. O motivo de tal escolha se justifica pela grande relação que será possível identificar, na sequência, entre as poéticas de Schwitters e Stigger.

Schwitters foi um artista que se formou em pintura e artes plásticas pela escola de Dresden em 1914. Depois de escrever poemas em estilo neo-romântico e pintar sob os moldes naturalistas, Schwitters rompeu com as tendências artísticas dominantes de sua época e passou a produzir pinturas abstratas e a escrever poemas parodiando August Stramm, poeta e dramaturgo expressionista (MACCHI, 2009). Essa mudança foi o início da produção de uma obra múltipla que se manifestou em pinturas, colagens, esculturas, poesias, peças publicitárias, ensaios, entre outras formas de expressão.

Após a formação em artes, Schwitters teve contato com dadaístas, cubistas, construtivistas e representantes da escola de Bauhaus. Sem se filiar a nenhuma dessas tendências, o artista alemão construiu uma obra original em diálogo com todas as formas de expressão artística e movimentos com os quais teve contato. Da pintura abstrata, o artista passou a produzir quadros com colagens, utilizando diversos materiais, como papéis de diversos tipos – bilhetes de transporte, rótulos, propagandas, papelões de embalagens – pedaços de madeira, aros de bicicleta, restos de barbante e de tecidos, além de tintas.

Figura 11 - Merz Picture 25A: *The Star Picture*



Fonte: SCWITTERS, 1920. Montagem, colagem e tinta a óleo sobre papelão (104,5 X 79 cm). Disponível em: www.artchive.com. Acesso em: 24 de dezembro de 2017.

Figura 10 - Cherry Picture



Fonte: SCWITTERS, 1921. Colagem de papéis coloridos, tecidos, rótulos, impressos, pedaços de madeira etc. e guache sobre papelão (36 1/8X273/4 inches). Disponível em: www.artchive.com. Acesso em: 24 de dezembro de 2017.

O uso de detritos de uma sociedade industrial e em guerra está presente em toda a obra múltipla de Schwitters. Os cacos que coletava por onde andava não eram apenas materiais, como os diversos papéis e restos de objetos que utilizava em suas colagens, uma vez que seus poemas e outros tipos de escritos também eram elaborados a partir da coleta de “restos e cacos da linguagem cotidiana, da linguagem da propaganda, de *slogans*, ditos populares, banalidades e clichês” (MACCHI, 2009). Um exemplo emblemático do desdobramento da poética de Schwitters na literatura é o poema *Anna Blume* (Ana Flor). Com esse poema, diz Haroldo de Campos, Schwitters “reintegra na língua poética algo perdido no entulho do idioma cotidiano e defeso aos parâmetros vestimentados da poesia *bela-arte*” (1969, p. 38).

ANAFLORE

Ó amada dos meus vinte-e-sete sentidos, eu te amo! – Tu, te, ti, contigo, eu te, tu me.
- Nós?
Isto (de passagem) não vai bem aqui.
Quem és tu, mulher inumerável? Tu és
- és? – Eras, andam dizendo, - deixa
que digam, nem sabem em que pé
está o campanário.
Chapéu nos pés, caminhas sobre as mãos,
Volante sobre as mãos.
Olá, pregas brancas serram tua roupa rubra,
Rubroteamo Anaflor, em rubro te me amo! – Tu
teu te a ti, eu te, tu me. – Nós?
Isto (de passagem) lança-se à brasa fria.
Rubraflor, rubra Anaflor, que andam dizendo?
Adivinha: 1.) A doidiv’ Ana tem uma ave.
2.) Anaflor é rubra.
3.) E a ave? Quem sabe?
Azul é a côr dos teus cabelos louros.
Rubro é o arrulho de tua ave oliva.
Tu, criatura simples num vestido cotidiano, bem-amado
Animal verde, eu te amo! – Tu te ti contigo, eu
a ti, tu a mim, - Nós?
Isto (de passagem) vai para o braseiro.
Anaflor! Ana, a-n-a, gotejo teu
nome. Teu nome em gotas, tenra gordura bovina.
Sabes Ana? já o sabes?
de trás para diante podes ser lida, e tu
a mais bela de todas, para trás
ou para diante
serás: a-n-a.
Gordura bovina goteja ternura em meu dorso.
Anaflor, animal gotejante, eu te me amo.
(CAMPOS, 1969, p. 38-39)

AN ANNA BLUME

Merzgedicht I
(um 1919)

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne,
ich
liebe dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir.
— Wir?
Das gehört (beiläufig) nicht hierher.
Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist
— bist du? — Die Leute sagen, du wärest — lass
sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm
steht.
Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst
auf die Hände, auf den Händen wanderst du.
Hallo, deine roten Kleider, in weisse Falten
zersägt.
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! — Du
deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?
Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut.
Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die
Leute?
Preisfrage: 1.) Anna Blume hat ein Vogel.
2.) Anna Blume ist rot.
3.) Welche Farbe hat der Vogel?
Blau ist die Farbe deines gelben Haares.
Rot ist das Girren deines grünen Vogels.
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes
grünes Tier, ich liebe dir! — Du deiner dich dir,
ich
dir, du mir, — Wir?
Das gehört (beiläufig) in die Glutenkiste.
Anna Blume! Anna, a-n-n-a, ich träufle deinen
Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weiss du es, Anna, weisst du es schon?
Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du
Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von
vorne: »a-n-n-a«.

Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.
 Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!
 (SCHWITTERS apud MACCHI, 2009)

Publicado no formato de cartazes de um metro de altura que foram espalhados pela cidade de Hannover, *Anna Blume* é um poema de amor construído com

[...] a repetição memorizada para uso escolar da declinação pronominal pessoal (*du deiner dir dich*), o *nonsense* das adivinhas populares, frases de diz-que-diz-que comadresco etc., orgânicamente fundidos pelo condão de imagens imprevistas (a força daquela *gordura bovina* substituindo as hemofílicas receitas líricas das *ars amatória* finissecular!...) e associações inacostumadas, deslocamentos da ordem natural das coisas da expressão, cujo êxito na presentificação do objeto poemático só se mede pela *pane* que a linguagem ordenada pelo bom senso, ainda quando recorra ao chamalote postigo duma convenção poética perempta, sofre diante dêsse mesmo objeto. (CAMPOS, 1969, p. 38)

A ousadia de Schwitters de assinar e publicar um poema feito a partir desses métodos gerou controvérsia na sociedade alemã daquele período, que se estendeu à imprensa. Em jornais, por meio de cartas e crônicas, por um lado, críticos acusavam Schwitters de demente, fazendo todo tipo de ataque ao poema, por outro, artistas e o próprio autor defendiam o poema. A querela contribuiu para *Anna Blume* entrar para a história da literatura alemã como um de seus textos mais polêmicos: “Sua recepção inclui um sem-fim de paródias e citações ao longo das décadas (recentemente, inclusive por um famoso grupo de hip-hop alemão)” (MACCHI, 2009, s/p.).

Além de *Anna Blume*, Schwitters escreveu contos, pequenos textos (chamados por ele de “Poesia Merz”), histórias infantis, peças de teatro, um romance inteiro e outro que ficou inacabado. Suas histórias, segundo Macchi (2009), sempre continham “elementos grotescos, satíricos, irônicos, anunciando o que, mais tarde, desembocaria no surrealismo” (s/p.). Além da escrita e da criação plástica, o artista alemão ainda trabalhou com o teatro, desenvolvendo a “teoria do palco Merz’, um palco com elementos móveis, de formas geométrica variadas, com finalidade de eliminar as fronteiras entre texto, ação, cenário e encenação e fazer do teatro uma arte absoluta” (MACCHI, 2009, s/p.). Depois disso, criou a “teoria do palco Merz normal” para contrapor sua própria teoria. E, ainda, trabalhou no desenvolvimento de sua *Ursonate*, ou Sonata Primordial, um poema sonoro não-verbal composto como uma peça musical.

Para nomear todos esses diversos experimentos artísticos de difícil aceitação e definição, Schwitters passou a denominar seus quadros e poemas de Merz e, por fim,

todas as suas atividades foram chamadas de Merz. “Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ” (SCHWITTERS apud CAMPOS, 1969, p. 36), disse o artista.

A poesia Merz é abstrata. E utiliza, da mesma forma que a pintura Merz, pedaços de coisas já existentes, no caso, de frases retiradas de jornais, de outdoors, de catálogos, de conversas, etc., com ou sem modificações. (Isto é terrível.) Estes pedaços não precisam ter relação com o sentido, pois o sentido não existe mais. (Isto também é terrível.) Também não existem mais elefantes, existem apenas pedaços de poema. (Isto é horrível). E vocês? (Levantem recursos para a guerra!) Decidam sozinhos o que é poesia e o que é acessório. (SCHWITTERS apud MACCHI, 2009).

O nome Merz não significava nada, era simplesmente um caco de uma palavra que aparecia em um dos quadros de Schwitters que continha um recorte de um anúncio do Banco do Comércio (*Kommerzbank*). Foi com esse caco que o artista denominou toda a sua obra. Além de muitas informações que provocam inquietações sobre a obra desse artista multimídia, dos ensaios de Macchi e Campos, fica a observação de que Schwitters instaurou sua obra entre as tênues linhas que separam a palavra da imagem, a literatura da pintura. Segundo Macchi, “suas colagens com recortes de jornais, classificadas como artes plásticas, poderiam, igualmente, constar como poesia visual” (2009, s/p.) e, para Campos, “escrever é para ele: A pintura escrita da linguagem, a pintura de um som, optofonética⁶.” (1969, p. 43)

Em *Opisanie świata*, Chivito é um uruguaio que está retornando aos trópicos com seu companheiro Hans. Na breve descrição que faz de Chivito, o personagem Bopp diz que ele:

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 Montevideu e Colônia do Sacramento. Aposta no desenvolvimento da indústria do turismo. O futuro é dos viajantes, diz ele. (STIGGER, 2013, p. 13)

Por outro lado, pelo que se sabe da história do artista alemão, Schwitters nunca esteve nos trópicos, tampouco teve um companheiro. Ao que consta, ele viveu na Alemanha e com o crescimento do nazismo foi aos poucos se distanciando de seu país.

⁶ Segundo o dicionário Priberam, optofone é um instrumento que transforma as ondas luminosas em sonoras, tornando possível aos cegos perceberem as variações da luz pelo sentido do ouvido (PRIBERAM, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/optofone>. Acesso em: 9 de janeiro de 2018). De algum modo, parece que a obra de Schwitters representa essa transformação da palavra em imagem, do som não-verbal em poema, entre outras.

Em 1936, quando a pintura abstrata foi proibida na Alemanha, ele teve muitas de suas obras destruídas e retiradas de museus. Por isso, fugiu para a Noruega, país no qual viveu até ser tomado por Hitler, em 1940. De lá, foi com seu filho para a Inglaterra, onde viveu até 1948. Entre Schwitters e Chivito, essas duas figuras da história e da ficção, resta o resto como potência, a atitude de fazer arte com o que os outros jogam fora. E, assim, deslocar. Deslocar linguagens artísticas não operando estritamente em uma determinada linguagem, misturando palavra, imagem, som etc. E deslocar um universo tão associado à nobreza, à burguesia, à beleza, como é o mundo da arte, para uma realidade em guerra, para que a arte, de fato, faça parte da vida e vice e versa.

1.8 Curtos-circuitos, em mais de um sentido.

Esse processo de colecionar cacos, deslocá-los e reutilizá-los na criação de novas histórias está presente, também, em várias obras de Veronica Stigger. Em depoimento no qual escreve sobre o processo de criação de uma intervenção artística que realizou nos tapumes de uma construção no centro de São Paulo⁷, a escritora, de certa forma, demonstra como o trabalho de recolher cacos pelo mundo é recorrente em sua obra.

De diferentes maneiras, desde seu primeiro livro, *O trágico e outras comédias* (2004), a literatura de Stigger é feita a partir da coleta de “fragmentos de conversas ouvidas na rua ou frases ditas por amigos e familiares” (STIGGER, 2013c). Nesse livro, a autora diz ter incorporado ao conto “No corredor” uma frase ouvida pela filha de uma colega de mestrado e que utiliza na abertura da história: “É noite no corredor” (STIGGER, 2013c). Em *Gran Cabaret Demenzial* (2007), seu segundo livro, Stigger diz ter inserido uma frase ouvida de sua irmã no conto “Tristeza e Isidoro”. A cada trabalho que foi criando, esse procedimento ganhou traços peculiares.

Na intervenção feita nos tapumes do prédio em construção em São Paulo, a escritora decidiu exibir placas, pintadas propositalmente de forma tosca pela artista plástica Edna Nogueira da Silva, com frases recolhidas em diferentes situações, como conversas das quais a autora participou ou fragmentos de falas alheias que ouviu e lhe chamaram atenção. No seu depoimento sobre a construção da obra, Stigger conta que, quando foi convidada para fazer a intervenção, começou a reunir as frases que havia

⁷ A intervenção, intitulada *Pré-histórias, 2*, integrava a Mostra Sesc de Artes (2010), em São Paulo. Na ocasião, Stigger foi convidada para intervir nos tapumes da construção de uma unidade do Sesc, na Rua 24 de Maio.

anotado com as que tinha guardado na memória. Ao colocá-las juntas no papel, percebeu que o material era insuficiente para cobrir o espaço que dispunha para construir o trabalho. Por isso, passou a sair em lugares públicos para coletar mais frases, encarando essa atividade “como uma espécie de trabalho de campo, como uma pesquisa, em certa medida, arqueológica e etnográfica” (STIGGER, 2013c). Depois disso, com um conjunto maior de textos, a escritora diz ter selecionado “aqueles que possibilitavam as mais diferentes leituras e que chamaram a [sua] atenção pelo inusitado do assunto ou pela maneira especialmente significativa como foram ditos” (STIGGER, 2013c). Para ela, algumas dessas frases são engraçadas, enquanto outras

são obviamente terríveis, na medida em que colocam a nu aquilo que as pessoas gostariam que permanecesse escondido no âmbito privado. Minha intenção ao registrar e expor frases que foram ditas à boca pequena, como “Me diz uma coisa, ele é débil mental ou só feio mesmo?” ou “Minha mãe rezava para que eu não namorasse uma negra” era justamente expor o preconceito que impregna esses diálogos íntimos, preconceito que por vezes só fica claro quando é deslocado para a esfera pública”. (STIGGER, 2013c)

Expor nos tapumes de uma construção frases como essas, diz Stigger, faz parte de uma intenção de devolver “à rua aquilo que [se] havia extraído dela” (2013c). Além disso, pensar sobre os textos que reuniu para esse trabalho fez a escritora perceber que eles giravam em torno de três assuntos – sangue, sexo e grana. Por isso, achou que esse seria um bom título para a intervenção. No entanto, as frases que falavam de sexo acabaram sendo censuradas pela instituição que a convidou, o que fez com que a escritora incorporasse em suas placas fragmentos de conversas a respeito da censura no trabalho. Sem sexo, a obra mudou de título e passou a se chamar *Pré-histórias, 2*. O novo título é alusivo a uma das três partes do livro publicado por Stigger no mesmo ano em que realizou a intervenção – *Os anões* (2010) – que é dividido em “Pré-histórias”, “Histórias” e “Histórias da Arte”. Todas essas partes são compostas por textos curtos, sendo “Pré-histórias” a parte em que os textos são

tão curtos e tão rápidos que [...] parecem funcionar como uma lufada inesperada de ar que golpeia o rosto do leitor e o deixa sem saber o que, afinal, acabou de acontecer. Menos que contos em miniatura, têm-se aí contos em germe, ficções embrionárias ou potenciais que, por sua própria incompletude, ficam ressoando na memória do leitor. As frases que vinha recolhendo eram dessa família. Elas contêm elementos que fazem o leitor pensar, imaginar o que pode estar ali por trás. Elas fornecem personagens e ações ainda não de todo formados, que pedem desdobramentos por parte de quem as ouve ou lê. (STIGGER, 2013c).

Dessa forma, para a escritora, as frases dispostas nos tapumes do prédio em construção no centro de São Paulo também eram ficções embrionárias, pois deixavam espaços para que o leitor pudesse imaginar desdobramentos para o que ali estava dito. E as pré-histórias de Stigger continuaram se desdobrando. Com as frases que foram censuradas da intervenção na rua, acrescidas de outras, a escritora construiu mais um livro – *Delírio de Damasco* (2012). O título é uma homenagem à torta homônima que a escritora-arqueóloga comia quando se sentava em uma padaria de um *shopping* de Porto Alegre, com seu caderninho em mãos, para anotar frases ouvidas de conversas de outras pessoas.

No depoimento em que descreve todo esse processo, Stigger diz que o trabalho com fragmentos de falas alheias seguiu para outros projetos. Um deles pretende reunir somente frases ouvidas em galerias e museus de arte para serem expostas em formato de exposição. Dentro da lógica de devolver à rua o que fora recolhido dela, dessa vez, Stigger gostaria de “devolver ao espaço expositivo o que ouvi[u] nele” (STIGGER, 2013c). Pelo que se pode pesquisar, esse trabalho ainda não foi realizado, o que não impediu que o trabalho com os fragmentos recolhidos pelo mundo não continuasse e se expandisse para outros projetos da autora (cf. STIGGER, 2007; 2010; 2012).

Depois de ter devolvido à rua o que dela fora retirado, em *Opisanie świata*, Stigger parece devolver à literatura o que dela fora lido. Mas também, talvez por entender a literatura como uma linguagem que se relaciona com todas as outras linguagens, em *Opisanie świata*, a autora reúne cacos, vestígios que recolheu do que leu, do que viu e do que ouviu. Essa maneira antropofágica de se apropriar de todas as formas de experiência que vive e transformá-las em narrativas, segundo a autora, é “mais um modo de insistir numa das dominantes do meu trabalho, que é o questionamento da realidade pela ficção ao mesmo tempo em que se questiona a ficção pela irrupção do real nos limites do texto. Curtos-circuitos, em mais de um sentido” (STIGGER, 2013c).

Curtos-circuitos são provocados, também, pelo rompimento do pacto de leitura que ocorre em *Opisanie świata* quando o leitor se depara com a lista de “Deveres”, revelando “a verdade” por trás de sua história e informando a *fonte* das leituras deslocadas pela escritora da realidade para o interior de uma ficção. Ou, como em *Sul* (2016), último livro lançado da autora, quando o próprio leitor precisa romper as páginas do livro para acessar a segunda parte do poema “O coração dos homens” chamada “A verdade sobre o coração dos homens”. O narrador da pretensa verdade que constaria nessa segunda parte,

na qual são corrigidas certas informações dadas na primeira parte do poema, nas últimas linhas, nos diz:

A única verdade nessa história
é o bilhete escrito à mão
numa caligrafia de volteios:

“Minha mãezinha do céu,
eu te imploro,
me protege.” (STIGGER, 2016, p. 89)

Talvez, a única verdade na ficção de Stigger seja a de um *ready-made*, seja o que ela desloca do contínuo do real para o interior de sua ficção, pois quando ela escreve, enquanto ficcionista, tudo, supostamente, é mentira.

1.9 Uma literatura ambivalente

Flávia Cera (2011) já apontou que uma leitura interessante sobre a literatura de Stigger é a que a insere entre os escritores do presente que têm produzido um tipo de escritura que Josefina Ludmer (2010) chamou de pós-autônoma. Para Ludmer, tal escritura anuncia o fim do ciclo de autonomia da literatura, aberto por Kant e a modernidade, no qual “a literatura teve ‘uma lógica interna’ e um poder crucial. O poder de definir-se e ser regida ‘pelas suas próprias leis’, com instituições próprias (crítica, ensino, academias) que debatiam publicamente sua função, seu valor, seu sentido” (2010, p. 3). A constatação radical dessa perda de autonomia da literatura é colocada por Ludmer amparada na observação da existência de literaturas que representam esse fim porque “atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam dentro e fora, como em posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior” (LUDMER, 2010, p. 1).

Para a crítica argentina, essas escrituras ainda mantêm certas marcas da literatura autônoma – se apresentam como literatura, têm o formato de livro, se inserem em algum gênero literário, como o romance, e mantêm a assinatura de seu autor. No entanto, não é possível lê-las com critérios ou categorias literárias, como autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido, uma vez que essas escrituras

aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento: o sentido (ou o autor, ou a escritura) resta sem densidade, sem paradoxo, sem indecidibilidade, “sem metáfora”, e é ocupado totalmente pela **ambivalência**:

são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade. (LUDMER, 2010, p. 1 – grifo meu).

Para ela, a ambivalência está presente de muitas maneiras nas literaturas pós-autônomas. Uma delas se sustenta em dois postulados do mundo de hoje: o primeiro é o de que “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)”; o segundo é o de que “a realidade (se pensada a partir dos meios que a constituíram constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade” (LUDMER, 2010, p. 2). Ou, nas palavras de Cera (2011), um mundo em que a arte de fazer negócios é uma construção poética e a economia do presente é criativa.

Nessa perspectiva, nas literaturas provenientes dessa “realidadeficção” (LUDMER, 2010), não é possível opor sujeito e realidade histórica, literatura e história, ficção e realidade porque o que a literatura pós-autônoma faz, muitas vezes, é fundir sujeito e realidade histórica, literatura e história, ficção e realidade. Talvez, por isso, Ludmer (2010) diz que essas literaturas não podem ser lidas como “mero ‘realismo’”, uma vez que as literaturas pós-autônomas se distanciam da noção de ficção dos clássicos latino-americanos dos séculos XIX e XX, nos quais ainda era possível encontrarmos fronteiras entre campos distintos, como o da realidade histórica e o da ficção – que “se definia por uma relação específica entre ‘a história’ e ‘a literatura’”. Cada uma teria sua esfera bem delimitada, o que não ocorre hoje.” (LUDMER, 2010, p. 2). Hoje borram-se os campos, relativamente autônomos, e o pensamento em esferas, mais ou menos delimitadas, pois a “realidadeficção da imaginação pública as contém e as funde” (LUDMER, 2010, p. 3)⁸. Desse modo, o fim da autonomia literária, proposta por Ludmer, seria o fim do campo de Pierre Bourdieu e o começo da prática da imanência de Gilles Deleuze. Para ela, as literaturas pós-autônomas atestam esse fim, pois “[absorvem e fundem] toda a mimese do passado [seus hiper-realismos, naturalismos e surrealismos] para constituir a ficção ou as ficções do presente. Uma ficção que é ‘a realidade’” (LUDMER, 2010, p. 2).

Todavia, mesmo com essas constatações, Ludmer acredita que tudo depende de como se lê e de onde se lê a literatura hoje, uma vez que, para ela, é possível seguir

⁸ Para Ludmer (2010), realidade e ficção não se distinguem nessas literaturas porque elas fabricam um presente com a realidade cotidiana, a imaginação pública é essa fábrica do presente: “A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas sim uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque já é pura representação [...], que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático” (p. 2).

“sustentando uma leitura no interior da literatura autônoma e da ‘literaturalidade’, e então, nesse caso, o valor literário está em primeiro plano, ou “se lê este processo de transformação das esferas (ou perda da autonomia ou da ‘literaturalidade’ e seus atributos)” (LUDMER, 2010, p. 4).

Na leitura que faz de textos dos livros *Gran Cabaret Demenzial* e *Os anões*, Cera (2011) parte das ideias de Ludmer para concordar e discordar com a ideia de pós-autonomia da literatura da crítica argentina. Depois de salientar uma naturalidade e uma indiferença em relação à violência, presentes em certas narrativas de Stigger, Cera cita um fato ocorrido com a escritora, narrado no dia 18 de maio de 2011. Em sua conta da rede social *Twitter*, Stigger escreveu:

Soube de uma devolução d’OS ANÕES. Uma senhora e seu cão entraram na livraria. Ela, com o livro na mão, berrava: “Isso não é literatura”. “Quem disse que isso aqui é literatura?”, continuava a senhora em altos brados. “Quero devolvê-lo e quero o telefone da editora”. Essa senhora entendeu o que estava em questão. (STIGGER apud CERA, 2011, s/p.).

Em conversa com o autor deste trabalho (cf. Capítulo III), a escritora diz acreditar que

a grande tarefa do escritor deveria ser, pelo menos para mim, estar sempre colocando a literatura em questão. Isso significa testar os limites da literatura. Colocar a literatura em questão é isso, é testar os limites de até onde é literatura. Quando eu faço o *Menos* Um ainda é literatura? Ou seja, testar esses limites da ficção. Quando me aproprio das vozes dos outros e faço todo um livro com essa apropriação, isso é literatura? Um romance todo fragmentado é um romance? (STIGGER, 2017, p. 89-90).

Por isso, Cera coloca que Stigger,

ao dizer que a leitora entendeu o que estava em questão, [...] abre espaço para uma nova proposição: rompe com a infinita discussão entre realidade e ficção, e atravessa a fusão de realidade e ficção proposta por Ludmer mostrando que toda realidade é desde sempre ficcional, ou seja, que ela é desde sempre singular, que o acesso à realidade se dá através dessa ficção que nos fixa no mundo, na realidade; o que torna a arte, na sociedade espetacular, em que tudo é exposto, tão estranha é a capacidade de se aproximar do real. (CERA, 2011)

Para Cera, “o estatuto da obra contemporânea já não estabelece uma relação entre particular e universal, mas uma tensão entre singular e plural” (2011). O que quer dizer, para ela, que os objetos da arte, hoje, não se encerram na contemplação, pois realizam um ato que pensa, que faz pensar, que faz uma senhora leitora querer devolver um livro de Stigger porque, ao seu ver, não se trata de literatura. Esses objetos são os que nos olham,

como defende Didi-Huberman (2010), pois, mais do que representar algo, eles têm a intenção de produzir efeitos em seus leitores.

2 CAPÍTULO II – TRANSFORMAÇÕES DA NARRATIVA

A mistura de cacos que encontrei no tecido da narrativa de *Opisanie świata* se desdobra de infinitas maneiras. Uma dessas maneiras não foi possível ser abordada no primeiro capítulo, portanto, será assunto deste capítulo que segue. Diversas formas de se contar uma história são exploradas nessa narrativa por meio de seus personagens. Isso se pode ser corroborado pelo fato de que quase todos os personagens de *Opisanie świata* são narradores, quase todos aparecem na narrativa realizando a ação de contar histórias. No entanto, existem diferenças entre as formas com que cada um desses personagens narra. Essa diferença é um dos assuntos das páginas que seguem.

2.1 Depois dos descartes, dos cartazes, as cartas

Depois de imagens – da Igreja da Cruz de Varsóvia e de cartões-postais em que aparecem navios da *Hamburg Südamerikanische*, uma carta dá início à narrativa de *Opisanie świata*. Enviada da Amazônia para a Polônia, a correspondência endereçada ao personagem Opalka tem uma primeira parte redigida pelo médico Amado Silva, seguida da carta escrita por seu paciente Natanael Martins. Na primeira parte, o médico informa a Opalka que ele possui um filho que está internado em estado grave em seu hospital. Além disso, Amado faz uma ressalva sobre a leitura da carta de Natanael, que aparece na sequência do seu recado, dizendo que o avanço da doença do enfermo comprometeu sua capacidade de raciocínio. “Por isso, suplico-lhe, não se atenha aos detalhes e não julgue a carta por aquilo que ela diz, mas por aquilo que ela quer dizer.” (STIGGER, 2013, p. 7), escreve o médico para o seu leitor. Por estar em uma ficção, o recado de Amado, mesmo endereçado a Opalka, dá um aviso também ao leitor da narrativa em que está inserido. Toda a história do livro, que se desenrola na sequência dessa mensagem, não pode ser lida apenas pelo que nela está escrito. Há uma intenção, um querer dizer, por trás das palavras e imagens utilizadas para compor a narrativa – uma ambiguidade, um duplo ou múltiplo sentido, que já se tentou mostrar neste trabalho anteriormente⁹.

⁹ Em conversa (cf. Capítulo III), Stigger declara que pensou, ao menos, em dois leitores para sua história. Um seria o leitor que não reconheceria o repertório do qual ela partiu para criar a história, mas, mesmo assim, poderia ler a narrativa do início ao fim. O outro leitor seria o que, por exemplo, saberia que o personagem Curto Chivito é um personagem inventado a partir da história de Kurt Schwitters, ou seja, um leitor que leria as múltiplas camadas de sentido que formam a narrativa.

Mas, além disso, é possível notar que, desde esse primeiro fragmento de texto de *Opisanie świata* e em vários outros momentos da narrativa, alguém está contando uma história para outrem. Nesse primeiro caso, por meio de cartas, Amado narra para Opalka, depois, Natanael narra para Opalka. Esse jogo que o leitor acompanha, de um que conta uma história para outro, é uma das operações recorrentes que formam a narrativa de Stigger. Sendo essa, então, uma história cuja narrativa trata de personagens que contam histórias oriundas de diferentes formas de experiência.

Na carta que se segue à mensagem do médico, é o filho quem escreve para o pai. Nela, além de solicitar sua visita, para que possa conhecê-lo antes de sua possível morte, de enviar bilhetes e de dar instruções para a viagem, Natanael conta que conhecia Opalka apenas através das histórias que sua mãe contava: “Mamãe me contou que o senhor gostava de viajar. Aliás, estão comigo os livros que o senhor deixou aqui.” (STIGGER, 2013, p. 11), diz Natanael a Opalka. A revelação de sua paternidade faz com que o polonês inicie uma viagem de volta ao lugar em que estivera trinta e cinco anos antes da chegada dessa carta. No final da viagem em que retorna à Amazônia, Opalka descobre que nunca conhecerá seu filho, pois ele morrerá poucas horas antes de sua chegada. Mesmo sem ter conhecido o pai, Natanael contava muitas histórias sobre ele:

– Ele queria muito ver o senhor – disse Amado Silva. – Ele me contou uma série de histórias suas, de quando o senhor esteve aqui na Amazônia no início do século, de como o senhor adoeceu como ele e ninguém sabia dizer o que era e como curá-lo, de como a mãe dele cuidou do senhor e conseguiu embarcá-lo num navio, mesmo ainda muito doente e com febre, para que o senhor recebesse um tratamento melhor na Europa. Para que o senhor se salvasse. Amado Silva se interrompeu. Depois de uma breve pausa, repetiu:
– Ele queria muito ver o senhor. (STIGGER, 2013, p. 131-132).

O fato de nunca ter conhecido Opalka não impediu Natanael de manter o pai sempre presente na memória. A escuta das histórias contadas pela mãe e a leitura dos relatos de viagens deixados por Opalka na primeira vez que esteve na Amazônia fizeram com que Natanael tivesse o que contar sobre um pai que nunca conheceria. Um pai que, graças à literatura, fora uma presença ausente em sua vida, dado que foi somente através da escuta de histórias, da leitura de relatos e de uma fotografia que Natanael pôde conhecer Opalka¹⁰.

¹⁰ É interessante notar que se, na esfera ficcional, Stigger escreve a história de um filho que fala de um pai que nunca conheceu, na esfera crítica, a autora escreve a história de uma artista que fala de um lugar no qual nunca esteve. No mesmo ano da publicação de *Opisanie świata*, Stigger faz a curadoria e o texto da exposição *Maria Martins: Metamorfozes* (2013), para o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Escultora

2.2 O acaso, o encontro, o mistério e o romance

Se, por um lado, Natanael é um personagem-narrador que conta histórias sobre uma figura que conheceu apenas através de uma fotografia e de histórias que ouviu e leu sobre o pai, por outro, Bopp é mais um personagem-narrador de *Opisanie świata* que narra o que de fato viveu. Enquanto Natanael conta histórias de um pai que não fez parte de sua vivência, Bopp fala das aventuras vividas em suas diversas viagens pelo mundo.

Opalka, depois da leitura da carta do filho, dá início a sua viagem de retorno à Amazônia. Logo na saída de seu país, na estação de trem de Varsóvia, conhece Bopp, um brasileiro peculiar. Esse encontro acontece enquanto os dois esperam o comboio que os levará até Hamburgo, na Alemanha. Apesar da inibição do polonês e com o auxílio da desinibição do brasileiro, os dois personagens acabam dividindo a mesma cabine do trem, onde começam a se conhecer.

Bopp estava no meio de sua volta ao mundo, que havia começado em Santos e passado pela Cidade do Cabo, Sumatra e Vladivostok até chegar em Varsóvia. Quando descobre o motivo que leva seu novo amigo a viajar, o brasileiro decide mudar a rota de sua viagem para acompanhá-lo até a Amazônia. Foi nas “terras do Sem Fim da Amazônia” (STIGGER, 2013, p. 88) que Bopp viveu a maior viagem de sua vida. Para ele, acompanhar Opalka até a floresta também seria uma viagem de retorno a um lugar especial em sua memória, no qual estivera no passado. No decorrer dessa viagem que, de Varsóvia até Hamburgo, se estende até a Amazônia, Bopp conta para Opalka histórias das inúmeras viagens que realizou. Essa escuta faz com que Opalka escreva relatos de sua viagem baseados nas histórias que ouviu do amigo, a quem descreve assim:

Bopp é livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou sol. Fincou espinho no pé. Montou a cavalo, remou, bebeu chimarrão, comeu paçoca e viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas como o perfil de uma fábrica. Bopp não para. Tem bicho-carpinteiro no corpo. (STIGGER, 2013, p. 60)

e escritora brasileira, Maria Martins (1894-1973), em 1943, em sua terceira exposição individual, na Valentine Gallery, em Nova York, apresenta um conjunto de esculturas que indicam uma mudança na forma como a artista até então vinha concebendo suas obras. Na mostra, segundo Stigger (2013d), Martins figura a Amazônia, sem nunca ter visitado esse lugar, através de peças escultóricas e de um livro lançado junto à exposição em que narra lendas e mitos amazônicos. Suas peças, que antes representavam figuras humanas com contornos definidos, a partir desse novo conjunto de obras, passam a apresentar figuras humanas fundindo-se na natureza, metamorfoseando-se, desfigurando-se em meio a folhas e galhos da floresta tropical (STIGGER, 2013d). Perceber as coincidências da obra crítica com a obra ficcional de Stigger nos indica o quanto essas áreas se misturam e confluem na poética da autora.

Por outro lado, em um dos diversos caderninhos que carregava consigo, Bopp retrata Opalka da seguinte maneira:

OPALKA. Polonês. Quietos. Discretos. 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. (STIGGER, 2013, p. 73)

Essa diferença que aproxima essas duas figuras marca a experiência de viagem de Opalka de tal maneira que este, quando chega ao Brasil, depois do enterrar seu filho, decide transformar os relatos que escreveu sobre o amigo em um romance sobre as aventuras de Bopp. As histórias do brasileiro impressionaram o polonês, sobretudo, as que contou sobre sua viagem à floresta amazônica. A experiência da mata trouxe ensinamentos para Bopp que, enquanto narrava, tentava os transmitir ao amigo: “Ninguém sai da mata igual a como entrou. Não mesmo. O homem, depois da experiência na selva, vira outro” (STIGGER, 2013, p. 40). Depois dessa experiência, Bopp diz que, às vezes, sente o cheiro da mata quando acorda no meio da noite, não interessa o lugar onde esteja.

Foi também na mata que Bopp diz ter presenciado uma misteriosa aparição. Conta ele que, quando estava no meio da mata, surgiu uma senhora muito pequena, magra e enrugada, que lhe desejou feliz ano novo e fez perguntas. Ela queria saber de onde Bopp vinha e para quais lugares tinha viajado. Depois de ouvir as respostas do brasileiro, a senhora lhe deu conselhos, sugeriu que ele viajasse para outros lugares, pedindo para que ele prestasse atenção em uma coisa – “é preciso saber voltar” (STIGGER, 2013, p. 42). O conselho dessa anciã marcou a experiência de Bopp a ponto de ele querer transmitir o conselho ao novo amigo, uma vez que, na ocasião em que conta sua história, ambos estão retornando para a floresta, para onde “é preciso saber voltar”.

Esse tipo de experiência vivenciada e depois narrada por Bopp mostra que ele era um viajante versado em muitas formas de viagem. Além dos inúmeros lugares que já havia conhecido pelo mundo, o brasileiro também já havia vivido, em função de seus deslocamentos, viagens de iniciação, sendo a maior delas proporcionada pela experiência de viver na floresta. Marie Balmory (2011), ao se perguntar sobre o que poderia ser uma viagem iniciática, afirma que “há muito tempo, nós, ocidentais, não prestamos mais

atenção nos mistérios” (p. 15 – tradução minha¹¹), uma vez que “o homem democrata” acaba por estar sempre onde estão “os direitos do homem”, lugar em que a iniciação não está prevista. Isso faz, segundo Balmaray (2011), com que a iniciação seja uma palavra pouco conhecida pelos ocidentais, sendo mais fácil ela ser encontrada nas narrativas de expedições junto aos povos ditos primitivos ou em rituais de sociedades secretas.

Curiosamente, entretanto, adverte a autora, a iniciação está presente em muitas histórias de filmes e romances famosos do mundo ocidental. Para tentar definir o que seria uma iniciação, além de refletir sobre relações entre a psicanálise e a viagem, Balmaray (2011) explica que uma iniciação nos coloca em contato com algo que não pode ser apenas um conhecimento que se soma a outros conhecimentos, pois trata-se de um conhecimento que não pode ser revelado e, por ser de outra ordem, quem o recebe precisa ser capaz de acolhê-lo, uma vez que, depois de uma iniciação, com a revelação de um mistério, ninguém é mais o mesmo (BALMARAY, 2011). A iniciação seria algo que, mais do que agregar conhecimento ao vivente, modifica a maneira de ser de quem a vive, ou seja, ela promove uma transformação.

Nesse sentido, parece que os dois personagens de *Opisanie świata* vivem iniciações. Bopp, como ele mesmo diz, não é mais o mesmo depois de sua primeira viagem à floresta. Opalka também parece não ser mais o mesmo depois que toma conhecimento de que é pai de um homem de trinta e cinco anos que agoniza na Amazônia. Com a carta que recebe, o velho senhor polonês acolhe um conhecimento que o leva a partir em viagem. No entanto, diferente de Bopp, que procura transmitir sua experiência da viagem à floresta que teve em seu passado, Opalka não fala de suas viagens, tampouco da que o levou a ter um filho. Desse modo, os dois personagens carregam consigo mistérios que não podem ser revelados por inteiro. O mistério de suas vidas: uma marcada pela experiência na selva, a outra, por uma experiência anterior não revelada que retorna na imagem de um filho órfão que agoniza na floresta amazônica.

Em conferência intitulada *O que é um mistério* (2011), Giorgio Agamben recorre aos estudos sobre a liturgia como celebração do mistério do monge Odo Casel, realizados no início do século XX, para propor a seguinte ideia: todo mistério – seja pagão, cristão, eleusino, órfico ou dionisíaco – não deve ser visto como uma doutrina secreta de um discurso que não pode ser revelado. Nos escritos de Casel, o monge defende a ideia de que a liturgia não é uma doutrina, pois, enquanto mistério, é essencialmente uma ação,

¹¹ No original: “Il y a longtemps que nous, Occidentaux, ne fréquentons plus officiellement les mystères” (BALMARY, 2011, p. 15).

uma prática (cf. AGAMBEN, 2011). Para Agamben (2011), as teses de Casel são políticas por tentarem afirmar o primado da prática sobre a teoria, da liturgia sobre a doutrina e do mistério sobre o dogma. São os mistérios com os quais nos deparamos no decorrer da vida que nos modificam e, assim, nos fazem praticar ações, inclusive, a de narrar. Por isso que, ao tentar entender o que é um mistério, Agamben (2011) encontra afinidades entre o que poderia ser um mistério com o que poderia ser um romance:

[...] nos mistérios, como nos romances, vemos pela primeira vez uma existência individual se ligar a um elemento divino, ou sobre-humano, de tal modo que as sortes e os episódios de uma vida singular adquirem uma significação que os ultrapassa e tornam-se nesse sentido misteriosos. [...] nos romances, a vida aparece como um mistério no qual a própria vida é ao mesmo tempo iniciadora e o único conteúdo do mistério. Está aí, parece-me, uma definição possível do romance que é também, entretanto, uma definição do mistério. (AGAMBEN, 2011, p. 5).

São os mistérios da vida que levam os personagens de um romance a agir, são os mistérios que criam a ação do romance. Pois, se romance e mistério podem compartilhar uma mesma definição é porque ambos têm a vida como “iniciadora e o único conteúdo do mistério”, nos esclarece o filósofo (AGAMBEN, 2011). Sendo assim, qualquer conexão com um elemento divino ou sobre-humano, qualquer acaso ou episódio de uma vida singular, pode revelar um mistério que pode ser colocado, ou transformado, em prática. Com Agamben, podemos entender que essa iniciação a um mistério, que pode se transformar em uma *práxis* mais do que em uma doutrina secreta, se encontra em qualquer forma de experiência. Um mistério “não é necessariamente sagrado e [...] pode ser, ao contrário, inteiramente profano e, às vezes, até mesmo miserável como é o caso de Emma Bovary” (AGAMBEN, 2011, p. 5). Desse modo, uma viagem iniciática, a revelação de um mistério que pode ser colocado em prática, pode acontecer em qualquer situação da vida. Por exemplo, no interior da floresta, como a viagem que transforma Bopp a ponto de fazê-lo ouvir os sons da mata, mesmo quando está na cidade, ou, no aconchego de um lar na cidade; ou quando Opalka recebe uma carta vinda do outro lado do oceano que o faz dar início a uma viagem em direção ao seu passado até então desconhecido e esquecido.

Em vista disso, parece que é possível dizer que, em *Opisanie świata*, tudo está em transição, tudo possui mais de uma natureza. Sejam os cacos que formam a narrativa – que transitam de cartão-postal a documento, de documento à narrativa, ou, de tonel de metal cortado que é piscina, e depois, elemento cênico de uma dança –, sejam os

personagens dessa história que, depois de viverem viagens, com ou sem deslocamento, não são mais os mesmos que eram antes de serem iniciados a novos conhecimentos¹². Em transformação está a própria narrativa de *Opisanie sviata* ao acolher diversas formas de narrar.

2.3 As transformações da narrativa na narrativa

Como disse Agamben (2011), o mistério compartilha uma mesma possibilidade de definição com o romance. Essa reflexão do filósofo italiano pode ser encontrada já em Walter Benjamin que, no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936/2012) afirma que “o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 2012, p. 229). Para ele, “o romance [...] não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida” (BENJAMIN, 2012, p. 230). A busca por um sentido para a vida faz dela um mistério sobre o qual o romancista procura fazer com que seu leitor reflita a partir da história que está narrando. Ao mesmo tempo, a vida é o único conteúdo do seu próprio mistério.

É interessante pensar sobre essa relação da vida com o mistério e do mistério com o romance a partir da reflexão que Benjamin faz a respeito da narrativa. Para Benjamin, uma narrativa não é a mesma coisa que um romance porque, enquanto o último se movimenta em torno do “sentido da vida” (2012, p. 230), a narrativa gira em torno de uma “moral da história” (2012, p. 230). Ele afirma essa diferença a partir da percepção de que uma narrativa é uma história oriunda da tradição oral que foi criada por meio de um processo de compartilhamento de experiência, ao passo que o romance é criado a partir de um trabalho isolado do romancista.

Na antiguidade, as narrativas eram transmitidas por meio de uma rede de narradores anônimos até chegarem a ser escritas. Ou seja, antes de serem registradas, essas histórias passavam por bocas e ouvidos de muitos narradores que as iam modificando e transmitindo entre as gerações. Foi dessa forma que, depois de passarem por muitas pessoas, as grandes histórias da antiguidade, como lendas, contos de fadas,

¹² Note que, no episódio ocorrido no navio, mencionado no capítulo anterior deste trabalho (cf. Cap. 1), certos personagens participam de um ritual de iniciação aos trópicos, por estarem pela primeira vez cruzando a linha do Equador. Os sobreviventes da série de provas que compõem o ritual são batizados com novos nomes ao final do ritual.

provérbios e mitos, tornaram-se produtos sólidos e úteis que chegam até nós ainda hoje. A narrativa, assim, se distingue do romance porque é derivada de uma forma artesanal de comunicação, na qual, a troca de experiência entre narradores – a fala, a escuta, a presença e o gesto – são partes integrantes de seu processo criativo. E, assim, a história criada por esse processo é resultado tanto da experiência do narrador quanto da experiência “relatada por outros” (BENJAMIN, 2012, p. 217), que passa a ser incorporada à história, na medida em que o narrador também ouviu histórias para depois contá-las. Em contrapartida, no romance, prevalece a experiência do romancista que, depois de viver uma experiência, decide transformá-la em sua história.

Entre os narradores anônimos que contaram e ouviram para criar as narrativas na antiguidade, Benjamin destaca a figura do viajante, do marinheiro comerciante, como representante de uma das duas linhagens dos grandes narradores: “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe” (BENJAMIN, 2012, p. 214). E, ainda segundo Benjamin (2012), foi a partir do sistema corporativo medieval que esse viajante contador e ouvinte de histórias começou a ter contato com o camponês sedentário, a outra figura representante da segunda linhagem de grandes narradores. Para o autor alemão, “a extensão real do reino narrativo, em todo seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a íntima interpenetração desses dois tipos arcaicos” (BENJAMIN, 2012, p. 215). Pois, no encontro desses dois tipos de narradores, o conhecimento e a experiência de quem conheceu muitos lugares se associa ao conhecimento e à experiência de quem viveu sempre em um mesmo lugar. Era no encontro entre pessoas, no contato entre histórias vindas de experiências diversas, que se formavam as histórias da antiguidade. Por isso que Benjamin diz que, na antiguidade, a vida era a matéria da narrativa, uma vez que as histórias nesse período eram criadas “na substância da vida vivida” (BENJAMIN, 2012), pois eram narradas e criadas ao mesmo tempo em que vividas.

Por outro lado, na modernidade, a narrativa se distancia dessa esfera da vida, que passa a ser o conteúdo da história do romance. Antes, se narrava enquanto se vivia, depois, se passou, primeiro, a viver para só posteriormente se narrar o que foi vivido, ou seja, a se transformar a vivência em história. Para Benjamin, a narrativa, por fazer parte da vida vivida, possui uma utilidade, um senso prático de aconselhar, de transmitir um ensinamento (cf. BENJAMIN, 2012). Para entender isso, é interessante observar como o autor definia o conselho, uma vez que a narrativa pode ser entendida como tal:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando. Para obter essa sugestão, seria necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 2012, p. 216-217)

Na antiguidade, essa sabedoria era passível de ser transmitida não apenas pelo compartilhamento de experiências entre viajantes e sedentários, mas também pela experiência do ancião, do moribundo no leito de morte. O longo tempo de vida e o limiar entre a vida e a morte davam condições aos mais velhos para darem conselhos a serem transmitidos de geração para geração. Benjamin diz que “é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (2012, p. 224). Dessa maneira, para uma narrativa alcançar uma forma transmissível, é preciso que ela seja atravessada por temporalidades, pela escuta e pela fala de diferentes vozes. Para Benjamin, só depois de passar por tempos e pessoas, reunindo diferentes experiências é que uma narrativa alcança uma forma transmissível (BENJAMIN, 2012). É esse acúmulo que torna a narrativa um produto sólido e útil.

Essa forma transmissível, tecida de forma artesanal com o compartilhamento de experiência, entra em crise na modernidade¹³. No período em que escreve seu ensaio, o autor percebe que as pessoas estão sendo cada vez mais privadas da faculdade de trocar experiências. E um dos motivos dessa privação, para ele, é o afastamento, da consciência coletiva, da ideia de morte. Benjamin diz que no “decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação” (2012, p. 223). Assim, desde que a sociedade moderna burguesa distanciou a ideia de morte da vivência coletiva, com suas medidas higiênicas e com a criação de sanatórios e hospitais geriátricos, presenciamos o afastamento da “comunidade dos vivos” (GAGNEBIN, 2014, p. 9) da sabedoria dos narradores moribundos, como nos explica Jeanne Marie Gagnebin:

Se ficou tão difícil de “contar uma história”, como afirma Benjamin reiteradas vezes, é porque o desenvolvimento capitalista destruiu de forma definitiva as formas comunitárias de transmissão e de tradição – as formas de vida comum organizada por um sentido reconhecido por todos e pela possibilidade de

¹³ Cabe lembrar que Benjamin nota que o desaparecimento da narrativa, apesar de ser percebido com maior evidência na sociedade moderna, não deve ser visto como um sinal de decadência, tampouco como um traço da modernidade, pois é “mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo” (BENJAMIN, 2012, p. 217).

integração da morte singular na comunidade dos vivos. (GAGNEBIN, 2014, p. 9)

Nesse sentido, nosso afastamento da morte, da escuta dos mais velhos, dos moribundos, levou ao desaparecimento do conselho e, por conseguinte, da narrativa caracterizada por Benjamin. Para ele, o desaparecimento do que chama de narrativa também é o desaparecimento de uma forma de transmissão de histórias organizadas em comunidade. Na modernidade, vivem-se experiências cada vez mais pobres e isoladas e, com isso, o compartilhamento de histórias entra em declínio. Assim, a cadeia de transmissão de histórias que existia na antiguidade se rompe em uma sociedade na qual dar conselhos “soa antiquado” (BENJAMIN, 2012). O declínio dessa forma de transmissão e criação de histórias acontece no momento do auge de uma outra forma de transmitir histórias, a forma do romance que, para Benjamin, é pobre em experiência transmissível¹⁴.

Com a ascensão do romance, “se perde a tradição ancestral, nasce então essa estranha figura do autor que deve lutar por sua especificidade singular, por seu reconhecimento e por sua pequena quota de imortalidade” (GAGNEBIN, 2014, p. 19). Esse autor, criador do romance, não vai mais poder contar exemplarmente sua história, pois ela foi concebida de forma isolada, distante de sua comunidade. Portanto, ao invés dos muitos narradores de memória breve que, baseados em fatos dispersos, criam a narrativa, o romancista narra uma peregrinação, o combate de um herói, criado por sua memória perpetuadora (BENJAMIN, 2012, p. 228). Dessa forma, distante do narrador da narrativa, que era pleno em experiência comunicável, o “romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Sendo o romancista incapaz de dar conselhos, a história que ele narra deixa de possuir uma moral, uma utilidade. E, assim, segundo o que Benjamin entende por conselho, a história do romance passa a ser mais a tentativa de resposta a uma pergunta (qual é o sentido da vida?) do que a sugestão da continuidade para uma história.

¹⁴ Essa reflexão nos leva a outra, desenvolvida no capítulo anterior. Se, por um lado, o deslocamento de seres e objetos para o interior do museu, como realizado por etnógrafos e antropólogos e, por conseguinte, por Marcel Duchamp com seus *ready-made*, pode ser entendido como um procedimento que atesta a morte da arte, ou da originalidade da obra de arte, por outro lado, o deslocamento da narrativa da esfera da vida vivida, da criação de histórias em comunidade, para a experiência isolada da criação do romance, do livro, indicaria, então, a morte da narrativa.

O romance, amplamente difundido na modernidade e indício do declínio da narrativa, ascende graças ao impulso da imprensa que surge como instrumento da burguesia. No entanto, para Benjamin (2012), a mesma imprensa que difundiu o romance provocou, nele, uma crise. Para o autor alemão, as histórias contadas pela imprensa são baseadas na informação, na novidade, enquanto que as histórias da tradição oral atravessam tempos e permanecem: “A informação só tem valor no momento em que é nova. [...] Muito diferente é a narrativa. Ela não se esgota jamais. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de desdobramentos” (BENJAMIN, 2012, p. 220).

Para Benjamin, “metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações” (2012, p. 219). Evitando explicações, a narrativa ganha em amplitude e conserva forças que possibilitam seu desdobramento através de muitos tempos. Não sendo assim, o romance parece ter uma vida mais curta que a narrativa, ainda mais quando opera com a lógica da imprensa que, a cada dia, precisa de um novo fato para existir. Aí, então, parece residir mais uma diferença entre essas duas formas: enquanto a narrativa da antiguidade conta velhas histórias, a da modernidade busca, a todo momento, novas histórias para contar.

Deixar espaço para que o seu ouvinte imagine e queira transmiti-la para outras gerações, não contar tudo, é um dos traços que Benjamin (2012) consagra à narrativa. É isso que o faz discorrer em seu ensaio sobre o narrador e a obra de Nikolai Leskov, escritor russo cujas histórias, diz Benjamin, estão mais próximas das contadas pelos narradores orais do que das contadas por romancistas. Segundo Benjamin (2012), Leskov se aproxima dos grandes narradores por se movimentar nas diversas camadas da experiência, por ter suas raízes no povo, principalmente, nas camadas artesanais, e por produzir histórias nas quais dá voz às mais diversas criaturas.

É interessante observar que Leskov era um escritor a quem Benjamin dedica considerações sobre sua obra em um ensaio que parece elogiar a narrativa oriunda da oralidade em detrimento do romance. Com isso, o autor alemão identifica nos escritos de Leskov um escritor moderno, a presença de traços da narrativa da antiguidade. Assim, Benjamin trabalha com a ideia de que o escritor russo estaria muito próximo da figura do narrador da antiguidade, apesar de ser um escritor moderno, um romancista.

Nesse sentido, mesmo pontuando diferenças entre as histórias criadas na antiguidade das criadas na modernidade, chegando a preferir não chamar de narrativa a história que é construída pelo romancista, Benjamin desenvolve um pensamento sobre as mudanças da narrativa, desde a antiguidade até a modernidade, mostrando as diferenças

com que se formavam as histórias nesses diferentes tempos. E, então, mostra que os tempos de diferentes formas de narrar podem se mesclar, como parece ocorrer nos escritos de Leskov¹⁵. Jeanne Marie Gagnebin é quem chama atenção para isso, quando diz que o pensamento de Benjamin “elabora, nas suas diversas fases, aquilo que podemos chamar de transformação da narração e da transmissão, isto é, a transformação das formas de memória e de escritura” (2014, p. 9).

2.4 Os narradores de *Opisanie swiata*

Se Benjamin encontrou rastros do narrador oral da antiguidade nas narrativas de um escritor moderno como Leskov, em *Opisanie swiata*, encontramos narradores que contam suas histórias a partir de experiências que remetem aos diferentes tipos de narradores caracterizados por Benjamin. Resíduos das diferentes formas de narrar do narrador da antiguidade, do romancista e do narrador pós-moderno, marcado pela experiência do ver, aparecem nas formas que certos personagens da narrativa de Stigger contam suas histórias. Por isso, de certa forma, *Opisanie swiata* também pode ser lido como uma história ficcional da narrativa.

Na Amazônia, durante o enterro de Natanael, Opalka ganha um presente de Bopp:

– 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 nunca existiu. (STIGGER, 2013, p. 145)

Depois do funeral de seu filho, Opalka decide ficar morando na floresta, na casa em que Natanael vivia. Não havia como voltar para seu país, pois a Polônia tinha acabado de ser invadida pelos nazistas. Na casa onde morou na primeira vez que esteve na Amazônia, Opalka começa a escrita de um livro que, a princípio, intitula como *Opisanie swiata*, porém, o muda para *Descrição do mundo*, depois para *Memórias* e, finalmente, para *Bopp*, escrevendo a palavra *romance* logo abaixo do título e dedicando-o a seu filho

¹⁵ Diante disso, cabe afirmar que, neste trabalho, defendo que tudo pode ser considerado uma narrativa, dependendo do modo de leitura que se faz. A diferenciação entre narrativa e romance é assinalada apenas nesta parte do trabalho por ela ser importante para o entendimento das ideias de Walter Benjamin. No entanto, como é possível notar, o próprio autor indica que, apesar de oriundo de uma forma diferente de experiência, o romance também pode conter a narrativa da antiguidade da qual Benjamin fala.

Natanael. Dessa maneira, o polonês inicia a escrita de relatos de diversas histórias que ouviu de Bopp no decorrer da viagem e que aparecem aos pedaços no decorrer da narrativa de *Opisanie świata*. Chama a atenção que, como o narrador do romance que Benjamin define, Opalka não é capaz de contar exemplarmente sua história. Mesmo nos trechos em que escreve em primeira pessoa, Opalka prefere narrar as histórias que ouviu de Bopp. Além disso, a narrativa de Opalka é criada à maneira do romancista, de forma isolada, depois que termina a viagem na qual conheceu Bopp.

Se Opalka está mais próximo do narrador moderno, por se isolar para narrar e não conseguir mais contar exemplarmente sua história, Bopp é um narrador muito próximo ao da antiguidade, da narrativa oral. Como fala Benjamin, o povo diz que quem viaja tem muito o que contar (2012). Apesar da maioria dos personagens de *Opisanie świata* ser formada por viajantes, Bopp é um dos poucos entre esses viajantes que consegue narrar exemplarmente suas histórias, aproximando-se a um dos tipos arcaicos que fundam o reino da narrativa descrito por Benjamin. Suas histórias são transmitidas pela oralidade, nas conversas que tem com Opalka no percurso da viagem. Além disso, como Opalka salienta, Bopp nunca quis escrever seu romance de aventuras, preferindo contar suas histórias enquanto vive. As histórias que Bopp narra também estão próximas daquelas da antiguidade por servirem como conselhos. Quando fala da mata, Bopp ensina que a experiência da floresta faz o homem nunca mais ser o mesmo. Quando conta de seu encontro com a anciã que o deseja um feliz ano novo, o personagem aprende que é preciso saber voltar. Ao contar suas histórias para Opalka, Bopp procura transmitir conselhos ao amigo.

Além de Bopp, um outro personagem-narrador de *Opisanie świata* parece se aproximar também do narrador anônimo da antiguidade descrito por Benjamin, que conta histórias que ultrapassam gerações. Na parte intitulada “Desesperadamente verde”, o personagem Hans narra a história que ouvira de um amigo, que era sobrinho de um homem obcecado por esmeraldas.

Hans, com a cabeça apoiada no encosto da espreguiçadeira, cuidava o mar, como se procurasse algo, ou alguém, entre as ondas. De repente, se levantou e caminhou até a amurada do convés. Debruçou-se nela e ficou a olhar para o horizonte, para a terra que despontava lá no fundo, ainda indefinida. Foi aí que começou a falar, como nunca fizera antes, aos borbotões, emendando uma frase na outra, sem pausa, sem se preocupar se os outros prestavam atenção, **como se apenas o mar fosse o seu interlocutor. Contou** que tinha um amigo que morava no Brasil e que esse amigo falava muito de um tio, um tio que já morrera. Esse tio fora um dia um fazendeiro respeitado em sua cidade. As pessoas acudiam à sua casa para lhe pedir conselhos. Tinha fama de ponderado. Estava sempre bem penteado e vestido. Segurava a porta para as senhoras

passarem, ajudava o cego da cidade a atravessar a rua, falava baixo, comia de boca fechada e jamais palitava os dentes, nem mesmo escondido no banheiro escuro. Só uma coisa o tirava do prumo: as esmeraldas. Era louco por elas. Vivia com uma delas debaixo da língua, porque dizia que, assim, poderia prever o futuro. (STIGGER, 2013, p. 119-120 – grifo meu)

Conta Hans que a obsessão pelas verdes pedras preciosas fez o tio do seu amigo vender sua fazenda e seus animais para comprar terras nas quais esperava encontrar esmeraldas. O pai e a mãe do tio do amigo de Hans não concordavam com a atitude do filho, achavam isso uma insanidade, já a esposa dele “era a única que lhe dava apoio, embora, à noite, tivesse pesadelos, nunca revelados a quem quer que fosse, em que se via de volta à fazenda, com a roupa em farrapos, descabelada, no meio de um monte gigante de feno a procurar por esmeraldas sem jamais encontrá-las” (STIGGER, 2013, p. 120). Com o passar do tempo, a família começou a cobrar resultados do novo negócio do fazendeiro. Por esse motivo, o tio do amigo de Hans, depois de perceber que nunca encontraria as tais pedras no local que comprou, passou a comprá-las na cidade para enterrar nas suas terras. “Assim fez, até se atolar em dívidas impossíveis de serem pagas. – A felicidade da família era a sua felicidade, e isso, para ele, era a única coisa que importava – concluiu Hans, voltando-se finalmente para seus companheiros de viagem” (STIGGER, 2013, p. 121).

Como as histórias de Bopp, a história de Hans possui uma certa moral, embora já bastante tosca e deturpada, pois, segundo Hans, tudo era válido para que o tio de seu amigo obcecado por esmeraldas ficasse de bem com sua família. Na história de Hans, parece estar presente o mesmo germe que criou uma profusão de histórias em que homens fazem absurdos na busca por tesouros, joias e pedras preciosas. Daí que, na narrativa de *Opisanie świata*, os personagens Hans e Bopp parecem estar mais próximos dos narradores da antiguidade que os demais personagens da história. Em certo momento da viagem, Bopp também resgata uma narrativa da antiguidade para compartilhar com os tripulantes do navio, cantarolando uma canção de ninar de autoria anônima, *Row, row, row your boat*, publicada pela primeira vez em 1852, mas conhecida muito antes disso através da oralidade.

Já de maneira diversa à de Hans e de Bopp, que contam histórias provenientes de outros tempos, outros personagens-narradores de *Opisanie świata* contam histórias que acabaram de presenciar. As Olivinhas, no fragmento intitulado “Como soubemos? Fomos até a cozinha” (STIGGER, 2013), contam que, quando foram até a cozinha do navio esquentar água para fazer um chá, se depararam com certos tripulantes do navio fazendo

uma suruba. Espantadas, as meninas logo que saem do recinto, encontram Bopp e Opalka e narram o que viram:

Eles ainda não estavam fazendo sexo, mas quase. A gente sabe quando um casal está quase fazendo sexo, não sabe?, disse a Olivinha de panturrilha mais grossa em tom confessional. Eles ficam juntos, bem juntos, acrescentou a outra. Com as pernas enroscadas e... e... as... os... – hesitaram elas, escolhendo a palavra mais adequada – os órgãos genitais roçando. Por cima da roupa, é claro. Porque eles ainda não estavam fazendo sexo. Quase. Mas iam chegar lá num instante. Elas não tinham dúvida de que isso iria acontecer. Era só uma questão de tempo. De muito pouco tempo. Mas era, na verdade, como se eles já estivessem fazendo sexo. Um dos casais estava na cuba. Na cuba! Ele era o cozinheiro. Sabem o cozinheiro, aquele negro de quase dois metros de altura, musculoso, braços grossos, traços másculos, narigão, bocão, olhos escuros e penetrantes?, perguntaram elas. Pois era o próprio. [...]

A senhora Andrade se esfregava muito no imediato. Muito. E o imediato, como o cozinheiro, estava sem camisa e sem sapatos. Ela estava tão grudada nele que não dava para ver seu rosto. Mas nós a reconhecemos pelo vestido. Aquele vestido azul de cintura baixa, da década passada, que ela ajustou todinho para ficar na moda. Mas que não convenceu. Ah, não convenceu. A gente ia saindo de fininho, continuou a Olivinha de panturrilha menos grossa, quando ouvimos a voz da senhora Andrade.

– Meninas! Não vão embora, queridas! Fiquem aqui conosco. Entrem e aproveitem. A vida é uma só. (STIGGER, 2013, p. 88-90)

*

As Olivinhas narram a cena que acabaram de presenciar assim que encontram Opalka e Bopp no convés; Hans, olhando em direção ao mar, lembra da história que ouvira de um amigo que contou a história de um tio obcecado por esmeraldas. Opalka, por não conseguir contar sua própria história, decide relatar as histórias que ouviu de seu companheiro de viagem; Bopp, por outro lado, tem muito o que contar sobre as viagens que fez; já Natanael conta histórias de um pai que conheceu apenas através das histórias que sua mãe contava, de uma fotografia e dos relatos de viagem deixados por Opalka na primeira vez que esteve na Amazônia. Desse modo, é possível perceber que a narrativa de *Opisanie świata* possui múltiplos narradores. Seus personagens contam histórias criadas por diferentes formas de narrar existentes desde a antiguidade até a pós-modernidade. É a junção dessas diferentes vozes que constitui a narrativa do livro de Stigger, para isso, *é preciso cola para unir os cacos*. A Opalka, Stigger atribui a responsabilidade de ter montado todos os cacos que formam sua narrativa. Na conversa que aparece no Capítulo III, a autora diz que, quando concebeu a história de *Opisanie świata*, imaginou sua narrativa para ser lida como uma espécie de diário de viagem de Opalka, pelo qual ele teria sido o responsável por coletar e organizar as diferentes formas

que constituem a trama. No decorrer de sua viagem, Opalka teria guardado os cartões-postais, anúncios e todo o tipo de papel que lhe chamou atenção, depois os organizou em meio às diferentes narrativas verbais que escreveu, sempre procurando se escusar da ação narrada.

2.5 O narrador pós-moderno

Fazendo uma releitura do ensaio de Benjamin sobre o narrador para pensar a narrativa na pós-modernidade, Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (2002), utiliza os conceitos de narrador e de narrativa para além do período clássico proposto pelo autor alemão. No seu ensaio, Santiago diz ter a intenção de levantar questões acerca desse tipo de narrador para “tentar compreender o que é problemático na atualidade – história do voo humano na tempestade do progresso” (SANTIAGO, 2002, p. 48). Dessa forma, seu texto possibilita que estendamos o pensamento sobre o narrador e a narrativa até a pós-modernidade (também chamada de contemporaneidade), e, assim, até o tempo cronológico no qual a narrativa de Stigger se insere¹⁶. À maneira de Walter Benjamin, que tece seu texto discorrendo sobre uma história da narração, ao mesmo tempo em que faz considerações sobre a obra de um escritor, Santiago (2002) apresenta ideias sobre uma possível tipologia do narrador pós-moderno, recorrendo a alguns contos de Edilberto Coutinho, escritor brasileiro cujas narrativas nos mostram que a arte de narrar hoje é de difícil apreensão.

Santiago considera que Benjamin tenha caracterizado três estágios evolutivos da história do narrador: no primeiro está o narrador clássico (da antiguidade), aquele que dá “ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência” (2002, p. 45), que conta uma história que é mergulhada em sua vida e dela retirada; no segundo, encontra-se o narrador do romance, “cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor” (2002, p. 45), uma vez que este é um narrador que vê a história que narra com objetividade, ainda que “confesse tê-la extraído da sua vivência” (2002, p.

¹⁶ No entanto, cabe tentar esclarecer que a procura por caracterizar um novo tipo de narrador, próprio do tempo pós-moderno, não restringe essa forma de narrar ao tempo cronológico do qual participamos, tampouco circunscreve todos que narram hoje dentro dessa tipologia. A desconstrução da ideia de tempo apenas como uma linha cronológica evolutiva, proporcionada por, entre outros pensadores, Walter Benjamin e sua crítica ao historicismo, possibilita que abramos nossos olhos para outras temporalidades. Um olhar atento para o presente da literatura brasileira pode nos mostrar que não vivemos mais em um tempo e sim em tempos – entretempos – como nos indica Ettore Finazzi-Agrò (2013) em matéria de historiografia, história e literatura. Essa ideia pode nos ajudar a entender que hoje presenciamos a coexistência de muitas formas de narrar em um mesmo período cronológico de tempo.

46); e, no terceiro, situa-se o narrador jornalista – o narrador pós-moderno – aquele que narra a informação do que aconteceu com outrem, cuja “coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador” (2002, p. 46). Nessa perspectiva, Santiago (2002) observa que, enquanto os dois primeiros tipos de narradores narram o que vem de dentro, cada um a sua maneira, o narrador pós-moderno, marcado pela informação e pela experiência do ver, narra o que vem de fora.

Logo, esse último é um narrador que “assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; [...] que não narra enquanto atuante” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Sua atitude é a de quem vê a experiência alheia e a transforma em narrativa, a de quem se retira da ação que narra, semelhante à de um repórter, à de um espectador, à de um leitor. O narrador jornalista “é o puro ficcionista”, diz Santiago (2002), uma vez que precisa dar “autenticidade” a uma ação que não vivenciou. O que parece não ser um grande problema para alguém que “sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem” (SANTIAGO, 2002, p. 47). O narrador pós-moderno se distancia dos narradores da antiguidade e da modernidade por estar ainda mais distante da experiência que narra. Sua experiência está mais próxima à de um leitor que se priva “da exposição da própria experiência na ficção” (SANTIAGO, 2002, p. 51), do que dos demais tipos de narradores.

Diante disso, é possível supor que, para Benjamin, o narrador pós-moderno é o que coloca a narrativa do romance em crise, uma vez que ele deixa de narrar o que viveu e passa a criar narrativas a partir da informação, da leitura do que acontece com outras pessoas. Assim, se a escrita de histórias na modernidade, oriundas da experiência isolada do romance, já atesta uma pobreza na forma de transmissão, na pós-modernidade, essa incomunicabilidade continua a existir. O narrador pós-moderno segue produzindo histórias de forma isolada, dessa vez, contando muito mais sobre o que vê, lê ou ouve do que sobre sua própria experiência, ou, em outras palavras, sua experiência passa a ser a do leitor, do espectador. É interessante que esse traço do narrador pós-moderno o aproxima do narrador da antiguidade, que construía a narrativa a partir da experiência relatada por outros, embora fizesse isso em comunidade e não de forma isolada como hoje acontece.

Desse modo, são os modos de feitura da narrativa, diferentes a cada estágio do narrador, que poderiam servir de ponto de partida para tentarmos compreender uma história da arte da narrativa. Enquanto o narrador clássico narra uma experiência compartilhada e o narrador do romance narra sua própria experiência de forma isolada, o

narrador pós-moderno, também, de forma isolada, se atém à experiência alheia sem recorrer a sua para contar sua história. Para Santiago (2002, p. 52), esse narrador fala de si apenas indiretamente, na medida em que, ao falar do outro, acaba por falar também de si. A sua experiência é a do leitor, do fotógrafo, do cineasta, do *voyeur*, de quem fica atrás de um livro, de uma câmera ou de uma janela. Por isso, Santiago diz que “a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, [...] mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação.” (2002, p. 56). Desse modo, o narrador dessa literatura fala da incomunicabilidade da sua experiência e da experiência de seus personagens.

Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquetejado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados. (SANTIAGO, 2002, p. 56)

O “voo humano na tempestade do progresso” diminuiu a consideração tida pela palavra e transformou a forma com que compartilhávamos histórias. Depois disso, pouco nos interessam os conselhos que os mais velhos têm a nos dar, apesar de ainda vivermos como nossos pais, como cantou Belchior. As histórias do narrador do romance e do narrador pós-moderno não são mais aquelas oriundas da tradição oral, não foram transmitidas de pai para filho, como acontece na “parábola de um velho que, no leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro oculto em seus vinhedos”, que Benjamin cita no início de *Experiência e pobreza* (2012, p. 123). A crise dessa forma de transmissão, que se manifesta desde o início do que entendemos por modernidade com Benjamin, é bem explicada por Santiago:

Em virtude da *incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes*, percebe-se como se tornou impossível dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade. Por isso, aconselhar – ao contrário do que pensava Benjamin – não pode ser mais “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar. Essa é a lição que se depreende de todas as grandes rebeliões de menos experientes que abalaram a década de 60, a começar pelo *Free speech movement*, em Bekerley, e indo até os *événements de mai*, em Paris. (2002, p. 54)

Para o crítico brasileiro, não é que as ações das pessoas sejam diferentes de uma geração para outra, é que “muda-se o modo de encará-las, de olhá-las” (SANTIAGO, 2002, p. 54), uma vez que o “que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas [uma] maneira diferente de encarar” (SANTIAGO, 2002, p. 55), uma maneira diferente de ver e de ler, seja com a sabedoria da experiência, seja com a falta da experiência.

Depois de rompida a rede hierárquica da autoridade paternal de narradores e ouvintes, a narrativa pós-moderna, mais do que a moderna, está sempre a recomeçar, ela não pode mais sugerir a continuidade de uma história, como um conselho, ela narra a impossibilidade de narrar como na antiguidade. Seu narrador – “impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem” (SANTIAGO, 2002, p. 56) – procura se retirar da ação narrada, esvazia o centro da posição que, até então, o narrador moderno do romance ocupava, pois parece estar cada vez mais consciente de sua pobreza de autoridade e de experiência.

Vivendo em um momento em que a pobreza de experiência é também a pobreza da palavra enquanto processo de comunicação, em um mundo cada vez mais repleto de novidades e de imagens, esse narrador sabe que não é capaz de contar uma história exemplarmente. Sua narrativa é, então, quebrada, despedaçada, estilhaçada, não porque algum dia tenha sido inteira, completa, mas porque sua experiência nunca assim o é. Com isso, o que lhe resta é montar os cacos de sua pobre experiência sabendo que nunca atingirá uma forma total. Assim são certas narrativas de hoje, quebradas como a experiência de um olhar interpelado por imagens que aparecem de forma descontínua - na barra de rolagem de aplicativos, de redes sociais; na televisão, no cinema, nos sonhos, na rememoração. Desse jeito – fragmentada – também é a memória; dela, o narrador do romance retira alimento para a sua narrativa procurando preencher suas lacunas, o espaço entre as imagens, na criação de uma narrativa completa. Já certa narrativa pós-moderna parece ter uma atitude diferente. Ciente da fragmentação da experiência, não procura preencher seus vazios, ao contrário, quer tratar do vazio. Seu narrador-observador coleciona e monta sua história sem a preocupação de contá-la por inteiro, ao invés disso, sua preocupação é a de mostrar suas falhas, seus espaços vazios. Quebrada, como diz Flora Sussekind (2013, s/p.), é a prosa de *Opisanie świata*, que se intitula como a descrição de um mundo, porém, para dizer o quanto esse mundo é tosco, inacabado, caótico e confuso.

Dessa maneira, só um narrador pós-moderno poderia juntar diferentes tipos de narradores que existiram através dos tempos, transformando-os em ficção, uma vez que a experiência que cria *Opisanie świata* só pode ser a que é marcada pela leitura, pela visão da experiência alheia. Pensar que Opalka é tal narrador, uma vez que, na história criada por esse personagem-narrador, há uma disposição das diferentes histórias vistas, ouvidas, lidas e escritas por ele, aproxima essa figura à da autora de *Opisanie świata*. Por sua vez, aproxima a entidade do autor à do narrador. Ora, se *Opisanie świata* é um diário de viagem de Opalka, no qual ele reuniu todos os fragmentos que foi recolhendo e escrevendo no decorrer de sua viagem, é também um diário das mais variadas formas de leitura que Stigger realizou, passando por textos, imagens, filmes e conversas que reuniu para montar sua história.

2.6 A escritora é uma leitora

Na conferência que proferiu em 1934, intitulada *O autor como produtor*, Walter Benjamin afirma que “estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições em que estamos habituados a pensar poderiam perder sua força combativa” (2012, p. 133). Parece que, nessa fala, além de uma defesa para que não tratemos de maneira isolada o que chamamos de obra, livro ou romance, Benjamin constata que as fronteiras entre certas categorias começam a se diluir. Um dos indícios dessa dissolução poderia ser percebido na imprensa soviética da época que, ao criar espaço em seus jornais para a manifestação de seus leitores, transformou o leitor, de certa maneira, em autor. Essa imprensa foi um dos agentes desse processo de fusão que, segundo Benjamin, “ultrapassa as distinções convencionais entre os gêneros, entre ensaístas e escritores, entre investigadores e divulgadores, mas submete à revisão a própria distinção entre autor e leitor” (2012, p. 134).

Sabemos que Benjamin foi um pensador das implicações que a era da reprodutibilidade técnica trouxe para as sociedades nela inseridas, sobretudo, no que concerne às artes dessas sociedades. A percepção desse processo de fusão, que parece se estender e se modificar até nossos dias, leva Benjamin, nessa mesma conferência, a nos invocar a derrubar “as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las” (2012, p. 139). E uma das consequências disso, no campo das artes em geral, seria a derrubada das barreiras que separam a escrita da imagem, para que assim possamos “exigir do fotógrafo a capacidade

de colocar em suas imagens legendas explicativas que as arranquem da clausura da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário” (BENJAMIN, 2012, p. 138). Porém, apenas poderemos fazer essa exigência, diz Benjamin, quando “nós, escritores, começarmos a fotografar” (2012, p. 138). *Opisanie świata*, a sua maneira, derruba essas barreiras, não apenas por sua narrativa se constituir pela mistura de palavras e imagens deslocadas de diversas fontes, mas também por sua autora estar próxima à figura de um leitor. Se, na sociedade moderna, Benjamin vê uma transformação do leitor em autor, na medida em que os jornais passam a abrir espaço para a manifestação de seus leitores, na sociedade pós-moderna, o autor parece estar cada vez mais próximo do leitor em vários sentidos, seja na forma através da qual cria sua obra, seja tornando-se uma figura pública (da sociedade do espetáculo) que dá cursos, participa de feiras e atua como um formador de opinião. Ainda mais próximo do leitor está esse autor se ele é responsável por criar narrativas nas quais seus narradores narram experiências vividas através do olhar e da leitura da experiência alheia.

Se Opalka é o narrador de *Opisanie świata*, como a autora declara, talvez seja possível aproximá-lo de Stigger, uma vez que são ele e ela os responsáveis pela mistura da multiplicidade de elementos que constituem a história de *Opisanie świata*. Ambos parecem estar marcados pela experiência do olhar, a qual Santiago atribui ao narrador pós-moderno. Ambos se extraem da história que narram, mas, ao mesmo tempo, falam de si na medida em que falam do outro. Opalka, diante da impossibilidade de narrar exemplarmente como na antiguidade, escreve trechos nos quais um narrador onisciente (moderno) descreve diversos episódios que ocorrem em sua viagem, intercalados com trechos em que narra, em primeira pessoa, histórias que ouviu de outrem, ao mesmo tempo, mistura essas partes com papéis variados que coleta em seu percurso. Quando escreve em primeira pessoa, Opalka procura se extrair da ação que narra, relatando histórias que ouviu de Bopp. Stigger, diante dessa impossibilidade de narrar apenas com palavras e unicamente através de um gênero, também decide fazer um romance reunindo todo o tipo de forma “menor” que coleciona no decorrer de suas pesquisas, que giram em torno do modernismo brasileiro. Para isso, dispõe uma série de pedaços de textos e imagens dos quais se apropriou, transformando pedaços de velhas histórias em uma nova história. Constrói, assim, uma narrativa contemporânea com cacos de sua experiência de leitora e observadora da literatura, das artes, do cinema, da música, de diálogos com pessoas com as quais conversou.

Ricardo Piglia (2014) conta que, em 1939 – mesmo ano em que Opalka, personagem de Stigger, retorna para a floresta Amazônica – outro polonês viajou para os trópicos. É nesse ano, também, que Witold Gombrowicz chega à Argentina. Diante da impossibilidade de viver em seu próprio país, tomado pelos nazistas, o escritor polonês passa a morar pobremente em quartos de pensão em Buenos Aires até o ano de 1947, quando profere uma conferência que o tira do anonimato para ser reconhecido no mundo. *Contra os poetas* (s/d) é o título do colóquio que se torna um ensaio famoso a respeito do fazer literário, o qual Gombrowicz inclui como apêndice de seu *Diário argentino*. Com a conferência, o polonês consegue sair da miséria, pois uma das pessoas que assiste sua fala é o dono do Banco Polaco de Buenos Aires, que oferece um emprego em seu banco ao escritor (PIGLIA, 2014). Anos depois, colaborando com a revista *Kultura*, o polonês consegue deixar de trabalhar no banco para se dedicar apenas a escrever. É para essa revista que passa a mandar seus artigos em forma de diário. Segundo Piglia (2014), o *Diário argentino* “passa a ser o grande laboratório de Gombrowicz, que descobre uma forma ampla e existencial, como ele a denomina”.

O diário de Gombrowicz é um dos grandes documentos, segundo Piglia, do que podemos chamar de escritor como leitor. Trata-se de um diário em público, no qual ele “escreve suas leituras, suas opiniões, intervém, polemiza, fala de sua vida em Buenos Aires” (PIGLIA, 2014, s/p.). Em uma das passagens do *Diário*, o polonês diz que está condenado a ler apenas os livros que caem em suas mãos, uma vez que não pode se dar ao luxo de comprar livros. Desse modo, para Piglia, o diário desse polonês que viveu na América Latina está relacionado ao exílio, à privação, sendo assim, à história das leituras de Gombrowicz.

Quando Stigger diz ter tido a intenção de que seu leitor imaginasse *Opisanie świata* como um diário de Opalka, não diz que seu livro também poderia ser uma espécie de diário de suas leituras. Apesar de não fazer tal declaração, a escritora insere em sua narrativa, ao final da história da viagem de Opalka, uma grande lista na qual informa as diversas formas de leitura que realizou, se apropriou, e transformou em sua ficção. Os “Deveres” listados pela escritora, dessa maneira, podem ser vistos como uma fotografia da história que Stigger apresenta, fazendo seu leitor-pesquisador imaginar *Opisanie świata* não apenas como um diário do personagem Opalka, mas também como um diário de uma escritora.

Para falar do escritor como um leitor, Piglia toma como exemplo o *Diário argentino* de Gombrowicz, no entanto, inicia sua reflexão falando da conferência que este

faz em Buenos Aires. Nela, também residem questões que levam o escritor argentino a aproximar a atividade da escrita com a da leitura, segundo Piglia, Gombrowicz “defende que literatura é, antes de tudo, um modo de ler” (2002, s/p.). “Basicamente, o que Gombrowicz diz naquele dia de agosto de 1947 é que não existe nenhum elemento específico capaz de classificar um texto como poético.” (PIGLIA, 2014, s/p.). Dessa maneira, para ele, a poesia não é uma essência, é uma “operação que realizamos com os textos, uma disposição” (PIGLIA, 2014, s/p.). “A disposição de ler poeticamente, segundo Gombrowicz, é o que instaura um texto como poético” (PIGLIA, 2014, s/p.). Piglia chama a atenção para o fato de que Jorge Luis Borges, em um texto de 1952 sobre a metáfora, incluído em *História da eternidade* (2010), escreve algo semelhante: “Sempre me pareceu que a distinção radical entre poesia e prosa está na diferente expectativa daquele que lê” (BORGES apud PIGLIA, 2014, s/p.).

Para Piglia, o que Borges e Gombrowicz postulavam no final da década de 1940 é algo do qual nos aproximamos nos anos 2000. “A literatura é uma maneira de ler, e essa maneira de ler é histórica e social, e se modifica.” (PIGLIA, 2014). A partir disso, o escritor argentino chega a duas conclusões:

[...] primeira conclusão. Define-se outro modelo de história literária: o histórico não está dado, mas se constrói a partir do presente e a partir dos embates do presente. Pensemos em “Kafka e seus precursores”. Quando o modo de ler, a disposição e o saber prévio se modificam, também se modificam os textos do passado.

Segunda conclusão: surge a hipótese de que o valor não é um elemento interno, imanente; na verdade, há uma série de tramas sociais prévias sobre as quais o artista deve intervir. E essas tramas definem o “artístico”. Por isso, muitas vezes a prática consiste em construir o olhar artístico simultaneamente à obra. Sem dúvida foi o que fizeram Duchamp, Macedônio Fernández, Gombrowicz: eles interferiram sobre os modos de utilizar uma obra de arte. (PIGLIA, 2014, s/p.).

De certa maneira, essa também é a proposta de Ludmer, ao escrever um ensaio dedicado a pensar nas literaturas pós-autônomas do presente. Para ela, tudo depende de como e de onde se lê a literatura hoje. E, por isso, podemos seguir sustentando leituras que têm o valor literário como primeiro plano e, assim, buscar a “essência” de cada obra analisada. Ou, lemos esse processo de transformação em que papéis, campos e esferas se misturam, no qual a literatura perde sua autonomia pois passa a fazer rizoma com outros saberes e formas de expressão. Tendo isso em vista, talvez seja possível pensar em *Opisanie świata* como uma literatura que é, também, um modo de leitura dos textos que se fazem presentes em sua trama.

3 CAPÍTULO III – CONVERSA COM VERONICA STIGGER

Nos dias 30 e 31 de maio e 2 de junho de 2017, Veronica Stigger ministrou o curso *Útero do mundo: a literatura, a arte, a histeria*, no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. No dia 1 de junho de 2017, a professora aceitou conceder uma entrevista, que acabou se constituindo como uma conversa, gravada no Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural da Universidade. Segue, na sequência, a conversa, que foi transcrita e adaptada para a forma escrita e que, aqui, apresento como o capítulo final desta dissertação, corroborando, de muitas maneiras, os elementos e as reflexões tratados nos capítulos anteriores.

Michel Flores: Estamos com um cartão de memória meio apertado, meio no limite.

Verônica Stigger: Então eu vou ser sucinta [risos].

M: Mas tu podes ficar à vontade.

V: Certo. Grava e depois cobre. [pausa] Teve uma vez que deu um problema... Já começou a gravar? Se começou, não conto história. Teve uma vez que deu um problema em uma palestra que eu dei em Coimbra. Eu e o Eduardo demos palestras e as duas deram problema com a imagem, gravou apenas o áudio. Eu disse para os responsáveis para cobrir o áudio com imagens. Eu apresentava muitas imagens falando da exposição *O Útero do Mundo*. Eu disse para eles cobrirem com a imagem e eles cobriram e deu para colocar na internet.

M: Que legal! Podemos começar? Para começar, Verônica, eu queria primeiro te agradecer por tu estares nos dando esta entrevista e também pelo curso que tu estás dando aqui, acho que não falo só por mim, porque sempre depois das aulas encontro vários colegas que estão participando e dialogando com a gente no curso e, na minha opinião, está sendo muito bom para quase todo mundo que eu conheço.

V: Que ótimo!

M: Então, obrigado, mais uma vez, por estar nos concedendo esta entrevista. Sem saber muito bem por onde começar, mas querendo começar, queria te perguntar quando que tu te deste por conta que tu querias ser tanta coisa: professora, curadora, escritora, essas três coisas? E, além disso, se tu pudesses incluir dentro da tua resposta, em quê tu achas que essas coisas confluem?

V: Bom, eu quem tenho que agradecer vocês primeiro por me receberem aqui. Fico super feliz de saber que vocês estão gostando do curso. Em relação a tua pergunta,

isso é engraçado. Acho que em nenhum momento eu parei para pensar “puxa, eu quero ser... vou querer [rindo] ser... Quando eu crescer serei [rindo] escritora, curadora, professora e etc.”. Me lembro que, quando eu era pequena, me perguntavam o que eu queria ser, um pouco antes de eu inventar que queria ser jornalista, porque meus pais são jornalistas e eu segui a profissão deles. Mas eu sempre dizia que queria ser professora e cientista. É engraçado que, dentro desse *cientista*, eu queria ser, por exemplo, astronauta, sabe? Meu sonho era ser astronauta até o dia que acho que me dei conta que era impossível, pois era incompatível com uma das minhas grandes fobias, que é medo de altura. Então, acho que é [rindo] impossível ser astronauta com medo de altura. Mas, de qualquer forma, eu sempre quis ser professora e cientista. Escritora, não. E é engraçado isso, quer dizer, não que eu não gostasse de escrever, porque eu adorava. Sempre, desde pequena, eu sempre escrevia muito. Escrevia as minhas redações no colégio e as redações das minhas amigas. E a gente trocava por negrinho. Então, era um negrinho por uma redação. Eu ganhava um monte de negrinho, era uma alegria. Aquilo era tranquilo de fazer para mim. Imaginação era o que não faltava. Então, eu sempre escrevi. Sempre tinha coisas escritas, mas nunca tinha parado para pensar em ser escritora. Eu queria, em um determinado momento, ser professora e cientista e isso, de uma certa forma, acabei sendo. Acabei entrando no jornalismo, que foi o que, depois, eu disse que queria ser em função dos meus pais. Me formei em jornalismo aqui na UFRGS e fiz estágio em rádio, TV e depois trabalhei em jornal, na Zero Hora, durante dois anos meio, três anos, algo assim. Mas chegou um hora que achei que faltava espaço no jornalismo para desenvolver um pouco mais a reflexão. Foi justamente nesse momento que me colocaram para fazer a cobertura da primeira Bienal do Mercosul. Eu sou antiga, né. E eu gostei daquilo, tanto que pensei, na época, que eu precisava desenvolver um pouco mais essa reflexão sobre as artes, que era algo que começava a me interessar. Foi então que decidi voltar para a academia para fazer mestrado e doutorado, já pensando em ser professora. Juntou os dois – professora e cientista – porque ir para a pós-graduação é justamente produzir uma reflexão sobre um determinado tema, um determinado aspecto, ou seja, produzir ciência. Acho que, nesse sentido, eu tentei ser os dois. E ali eu já estava entrando na seara das artes. Então, para tentar responder a tua pergunta – porque eu sou meio Brizola, né – eu já estava entrando na seara das artes, ou seja, já estava estudando teoria e crítica da arte, que foi o que estudei tanto no mestrado quanto no doutorado. Embora no mestrado, que fiz aqui no Rio Grande do Sul, tenha sido no âmbito da semiótica, o doutorado já era na linha de pesquisa de teoria e crítica da arte dentro da Comunicação. A Comunicação era

um fantasma que vinha atrás de mim. É curioso que foi nesse momento que eu comecei a desenvolver essas pesquisas, principalmente no doutorado, foi quando surgiu a questão da literatura, que também foi por acaso. Surgiu bem por um acaso: eu tinha três contos na gaveta. Retomando, eu fui fazer doutorado em São Paulo e, lá, eu conheci um grande amigo meu, Pádua Fernandes, um poeta. Na época, ele era uma espécie de correspondente de um site português que se chamava *Cyber Quióscue*, que não existe mais. Esse site era coordenado por editores portugueses da Angelus Novus e da Cotovia¹. O Eduardo Sterzi, que saiu daqui de Porto Alegre comigo para São Paulo (fizemos doutorado e toda a trajetória juntos), me disse: “Ah! Mostra pro Pádua esses teus contos da gaveta”. Importante lembrar que só o Eduardo os conhecia até então. Eu achava que aquilo não prestava para nada.

M: Só ele [Eduardo Sterzi]? Nenhum outro amigo?

V: Não, nenhum outro amigo. Mentira, já tinha mostrado um, que era uma espécie de *roman à clef*. Eu tinha mostrado para outros amigos, todos querendo ser escritores, eu era a única que não, estava ali só me divertindo. Alguns me disseram que acharam fraco e etc. De qualquer maneira, eu mandei para essa revista portuguesa, mandei pelo Pádua porque eu não estava perdendo nada com isso, e eles publicaram. Demoraram um tempo para publicar e, por esse tempo, eu já tinha um quarto conto. Então, eram quatro contos na gaveta. Eles publicaram e eu dizia que aqueles contos pertenciam ao livro *O Trágico e Outras Comédias*. Eles adoraram os contos e publicaram todos. Através do Pádua, também, eles me pediram um livro, que eles queriam publicar em Portugal. Esse negócio de virar escritora foi assim, meio que por um acaso. O fato é que eu não tinha o livro, eu tinha aqueles quatro contos e pedi um mês para “revisar” o livro para eles publicarem. Só há dois anos que um dos editores descobriu que eu não tinha o livro pronto, porque eu nunca tinha falado para eles.

M: Há dois anos porque o livro é do início dos anos 2000, certo?

V: Sim! O livro é de 2003. Eu estava contando essa história em um evento em Vilhena em que estavam os editores na plateia. Comecei a contar a história e olhei para a cara do Pedro Serra, um dos editores, e ele estava espantado. E eu disse: “Pô, Pedro, eu acho que nunca tinha [rindo] te dito isso”. Eu não tinha o livro e então eu peguei um monte de anotações que eu tinha e desenvolvi os contos. Então, surgiu meio por acaso essa de ser escritora, mas quando eu já estava estudando artes, já estava interessada nas relações de arte, estudando a relação entre arte, mito e rito na modernidade. As coisas meio que se confluíram. Ou seja, acho meio inevitável que exista essa promiscuidade entre esses

dois campos, a literatura e a arte. Pelo menos, no meu caso. Acho que eles começaram a se misturar e, dali, decorreram todas essas outras facetas de Verônica.

M: Essas coisas aconteceram, então.

V: Sim, aconteceram. Acabei virando o que eu queria, que era ser professora e cientista. Estava pelo menos nesse caminho enquanto fazia o doutorado. Hoje, eu sou professora, daí surgiu essa questão de ser escritora da literatura e as coisas meio que foram se confluindo e andando juntas.

M: É interessante que, e me corrija se eu estiver errado, antes de tu trabalhar na Bienal, tu já tinhas trabalhado sobre o Peter Greenaway na graduação, um dos primeiros trabalhos que tu fizeste. Então já tinha algo ali também, não? Não só cinema, porque o cinema dele também tem uma coisa expandida muito interessante e artística.

V: Claro! Era isso o que mais me interessava no Peter Greenaway na época. Era o que eu analisava: o barroco no Greenaway. Então, eu já tinha claro esse interesse e acho que já era um interesse que já dava para ver desde a graduação no jornalismo. A UFRGS tinha uma grande vantagem. [rindo] Em termo técnicos, nem se compara com a PUC, mas ela tinha a vantagem de estudarmos em qualquer faculdade. Como tínhamos que fazer um número específico de créditos optativos, não me lembro quantos agora, era possível estudar em qualquer lugar. Então, gente que queria se especializar na área de economia, podia cursar disciplinas da economia, nas ciências sociais etc. Nós acabamos fazendo várias disciplinas na literatura, nas letras e nas artes. Nós nos inscrevemos no curso inteiro de história da arte, tanto eu quanto o Eduardo. Quando digo nós é porque nós nos conhecemos na faculdade.

M: Vocês fizeram tudo isso juntos, então.

V: A gente fez tudo junto. Ou seja, nós fizemos toda essa formação. Eram três semestres de história da arte, então, já era uma coisa que me interessava. No final, quando tinha que escolher um tema para a monografia, como gostava muito de cinema e do Peter Greenaway, já estava nessa área. Gosto muito ainda de cinema. Imagina! Meu pai era da comissão executiva do Festival de Cinema de Gramado, então eu ia para o Festival de Gramado desde os quatro anos. O cinema e o universo do cinema era muito presente para mim. E, claro, não era qualquer cineasta, como tu chamas bem a atenção, era o Greenaway, que tinha toda essa concepção plástica que me interessou. Já estava lá...

M: Já estava lá. Às vezes, a gente descobre o que já estava lá.

V: Exatamente! Quando a gente para para pensar a gente não anda...

M: Exatamente! Muito bem. Além disso, do teu fazer de curadora, escritora e professora, tu ainda fizeste uma intervenção urbana que é o *Pré-Histórias II*, que é um trabalho muito legal. Nos últimos dias, acabei descobrindo uma outra obra chamada *Menos Um*, que eu não conheço ainda. Queria saber, rapidamente, um pouco mais sobre esses trabalhos. Se, por exemplo, tem outros que têm mais a ver com essa questão de um artista que cria algo, como tu criaste essa intervenção, pelo menos. E, também, se tu puderes falar como era esse trabalho.

V: Bom, o *Pré-Histórias II* veio de um convite, na verdade. Vou voltar um pouco aqui. Ah! Eu adoro contar histórias, esse é o problema... Eu tinha publicado *Os anões* em 2010. Tirando o primeiro livro, que foi feito meio no susto como eu acabei de contar, eu pensei na organização de todos os outros, como eles iriam ficar. Então, o *Gran Cabaret Demenzial*, como fazia referência a uma festa, não tinha um sumário, mas um programa. Ou seja, pensar como que o livro vai se apresentar. *Os anões*, como reunia vários contos pequenos, eu queria que o próprio livro fosse um anão. Daí pensar no papel cartonado naquele formato que ele tinha. Então, ou seja, sempre tinha esse pensamento sobre a questão do design mesmo do livro. E *Os anões* é dividido em três partes: “Pré-história”, “Histórias” e “Histórias da arte”. Em função dessa relação, o pessoal do Sesc lá de São Paulo achava que eu era artista plástica. [rindo] E aí me ligaram perguntando se eu topava fazer uma intervenção artística na Mostra Sesc de Artes daquele ano de 2010. Eles estavam pensando em alguma coisa relacionada com *Os anões* e etc. Mas eu já vinha recolhendo frases que eu ouvia na rua e pensei imediatamente nesse material quando eles me deram os tapumes da unidade em construção bem no centro de São Paulo, uma unidade que está sendo finalizada agora.

M: Ah! Não está pronta ainda.

V: Esse ano que ela vai ser inaugurada. Então, os tapumes ali ficavam no coração de São Paulo e eu pensei “pô, por que não devolver pra rua o que eu ouvi na rua, né? Já tem a ideia pré, já acertei um título – *Pré-Histórias II*, que era fazendo referência àquela seção d’*Os anões*.”

M: O I seria *Os anões*. Claro, não tinha pensado isso.

V: *Os anões*, exatamente. Por que *Pré-histórias*? Porque são história em formação, histórias em germe, histórias em potência. Toda uma potência de uma história para ser desenvolvida a partir dali. E isso, então, foi para o centro de São Paulo. Foi engraçado porque eu falei “não, eu tenho a ideia. Já pensei isso: placas de madeira e etc., só tem

um problema...”, me lembro de falar isso pro pessoal do Sesc, “eu não sou artista plástica”. Ia ser muito deselegante da parte deles dizer “ah, então te desconvidamos”, né?

M: Isso, [rindo] não participa mais.

V: Daí arranjaram uma artista plástica para trabalhar comigo. Hoje, eu mesma me botaria a pintar as placas. Mas a artista trabalhou exatamente como eu queria. Bom, tem esse trabalho e um outro é o *Menos um* que foi outro convite, em 2014. Houve uma Trienal de Artes em Sorocaba, uma cidade ali perto de São Paulo, e o Josué Mattos, que era o curador da primeira edição, ligou um dia lá para casa. Justamente porque eu tenho essa faceta de artista, me ligou me convidando para participar da Trienal. Ele explicou o que era a Trienal, falou dessa relação dos trabalhos e disse que queria alguma coisa relacionada aos índios, porque a gente já estava trabalhando com o Eduardo Viveiros de Castro e ele sabia do nosso interesse. E ele falava e eu achava que era uma palestra como, sei lá, crítica de arte. Até que eu me dei conta que não. Na verdade, ele estava me convidando para fazer uma intervenção artística. Daí, de novo: adoro desafios. Eu topei. Como ele já tinha meio que dado um universo que ele queria – essa relação com os índios. A gente tinha criado um coletivo há pouco tempo, chamado Índia Nós, que era um grupo, na verdade. A gente tentava trabalhar juntos para denunciar esses vários crimes e assassinatos contra várias etnias indígenas. Isso foi bem na época da carta dos Guarani Kaiowá. Aí eu comecei a pensar nesse trabalho, pensar no que eu poderia fazer já que ele tinha me oferecido. Justamente, então, a gente vinha pensando nesses assassinatos e nesses crimes e eu pensei em fazer um trabalho-denúncia. O trabalho era assim: era em uma sala, mais ou menos 4x6, retangular e fechada. E eu queria que seis projetores de slides ficassem funcionando ao mesmo tempo. Havia duas paredes com uma projeção em cada e duas com duas projeções. A ideia era que eles mostrassem as imagens dos índios assassinados que se encontra na internet. São imagens horríveis e era muito difícil fazer a seleção. Em vários momentos eu pensei “eu preciso mostrar isso. Será que é apelativo? Ou não é apelativo?”. E eu pensava “não, acho que é importante”. E quanto mais incomodada eu ficava com aquilo, mais certeza eu tinha de que era preciso mostrar, que era preciso inserir, sim, no trabalho, para lançar para o espectador esse mesmo incômodo, essa mesma posição de incômodo em que eu ficava. Então, eu recolhi essas imagens dos índios assassinados, das covas onde eles foram enterrados, da violência da polícia contra os índios. Eram essas as imagens que eram mostradas. E tudo isso transformado em slides, porque eu queria que fizesse barulho, que fizesse téc, téc, téc cada vez que trocasse, como se fosse um tiro. E todos os seis projetores funcionando ao mesmo tempo, todos mostrando imagens,

mas nem todos mostrando imagens ao mesmo tempo. Claro, em algum momento os seis mostravam imagens, mas, daí, não eram só as imagens da internet, vinham também alguns textos transformados em imagens, que eram projetados nas paredes.

M: Ah, muito bem.

V: Seguindo ainda o trabalho que está dado no *Pré-Histórias I*, de recolher as frases da rua, eu trabalhei a partir das caixas de comentários das matérias que falavam dos assassinatos. Comentários desde “esse índio tá gordinho demais” até “os índios não existem, foram assassinados” e “os Tupinambás não existem, foram extintos no século XIX, esses daí são todos 171” e assim vai. Coisas terríveis. Então, isso tudo projetado até que, em dado momento, ficava a projeção em um lado apenas. Isso criava um desnorreamento no espectador. A projeção ficava só em um lado com um fundo branco, que eram os relatos dos índios – as caixas de comentário tinham um fundo preto –: “No momento em que a gente tava lá parado, eles entraram e mataram todos. Cortaram as cabeças. Fizeram a gente comer a nossa...”. É horrível. Depois que terminava tudo, entrava um coro que dizia uma das frases do *Delírio*, que depois virou o *Delírio de Damasco*, mas que estavam nas placas. Dizia assim: “Coitados dos índios – viviam em paz, chegaram os seres humanos e mataram todos”. Aí fazia aquele barulho, téc, téc, téc, téc, téc, téc. Isso foi uma coisa que eu só fui descobrir na hora que funcionava. Era muito legal o barulho dos slides voltando para o início e começava de novo.

M: Tinha uma narrativa, então.

V: Deu para entender?

M: Sim, eu consegui. Consegui visualizar.

V: Montei só uma vez esse trabalho inteiro. Eu tinha muita vontade de montar de novo, inteiro, com os seis projetores de slide.

M: Fiquei pensando em como seria legal ver pessoalmente. Parece muito interessante.

V: Sim! A pessoa entrava numa sala escura e ela não sabia onde as imagens iam aparecer. E nem os textos.

M: Muito legal! A partir de algo que tu falou do *Pré-Histórias*, eu queria te perguntar algo que me parece ser uma marca forte em todas as tuas escritas, em todos os teus livros, que é essa coisa das formas curtas. Formas breves, talvez. Não sei como tu preferes chamar. Claro que no *Pré-Histórias II*, n’*Os anões* e acho que no *Gran Cabaret Demenzial*, elas aparecem assim como histórias embrionárias. Tu falas, em algum momento, sobre isso. Gosto muito do teu trabalho porque tem muito essa coisa

da potencialidade da imaginação que a tua escrita permite. Digo isso justamente porque, às vezes, são pequenas frases impactantes que tu *roubou*, digamos, da rua, como tu disseste. Mas também, não só isso: tu criaste, tu ficcionaste. A tua obra me parece estar sempre cheia de buracos. Ela é toda esburacada. E aqui falo do *Opisanie świata*, d'*Os anões*, do *Gran Cabaret*, de todos os teus escritos. D'*O Sul*, também, que é o último que a gente pôde ler aqui no Brasil. Tu podes comentar algo sobre essa escolha? Para mim, isso é um traço forte do teu trabalho, que me interessa muito, e que me leva a pensar que tem algo a ver com o leitor também. No momento que tu crias uma história em que há um enigma, não a ser decifrado, mas um enigma porque tu dás espaço para o leitor, para o outro. Tem uma ambiguidade daquilo que tu estás trabalhando ali. Me parece haver essa preocupação com o leitor. Isso porque alguns escritores dizem que não se preocupam com o leitor. Como é isso para ti?

V: Não, eu gosto. Eu acho que a gente sempre acaba imaginando um leitor ideal, nem que esse leitor ideal, no meu caso, seja o Eduardo, sejam os meus amigos, sabe? Mas eu sempre fico imaginando um leitor ideal. Um leitor que um dia vai pescar tudo que está ali, ou uma pista que eu deixei ali, no livro, ou não. E, também, se não pescar, paciência. Para mim é igual, mas eu acabo sempre pensando nesse leitor, como eu disse. Não quero nunca cometer essa deselegância de preencher tudo. Quero deixar sempre alguma coisa em aberto para o leitor pensar, para ele poder montar. É curioso que esse trabalho do *Pré-Histórias II*, que foi feito no Sesc, acabou virando um livro: o *Delírio de Damasco*. E quando ele vira livro – é um livrinho pela Cultura e Barbárie² - ele vem num formato super artesanal e cheio de espaços em branco. Os meus editores de lá contam que as pessoas compraram o livro e houve duas reações comuns em relação ao livro. Uma era as pessoas continuarem as histórias. Elas continuavam à mão, ali, à caneta, a lápis, sei lá.

M: Interferindo no livro. Que legal!

V: Interferindo, isso. Continuavam as histórias. A outra era começar a recolher novas frases e acrescentar ao livro. Às vezes eram as duas coisas. Isso é um exemplo e eu acho isso genial. É uma alegria imensa, para mim, poder perceber esse jogo do leitor continuar a história. Dele perceber que ali, realmente, ela está embrionária. E, se ele quiser, ele continua aquela história. Foi a Flávia Cêra quem me contou essa história do leitor preenchendo. Ou seja, tem essa imaginação de quem será o teu leitor ideal, ou não. Outro exemplo é o *Opisanie świata*. Ele tem uma segunda leitura. Claro, ele tem uma primeira leitura por causa do que acontece na história. Só que é importante relacionar ele com o momento que ele é feito. Ele foi todo feito no momento em que eu estava entrando no

pós-doutorado. Quer dizer, enquanto eu pensava no livro, eu estava entrando no pós-doutorado e estava estudando, entre várias coisas, dois artistas: Roman Opalka e Maria Martins. O Opalka eu [rindo] roubo o nome. Já dá pra ver que eu roubo o título que vem dele também. A Maria Martins me levou para a Amazônia, da Amazônia, quando eu vi, eu estava voltando para a época dos relatos de descobrimento, passando pelo Euclides da Cunha falando da Amazônia – o Euclides, que, por sinal, assinou a certidão de nascimento da Maria Martins –, passando pelos modernistas, que também vão olhar para a Amazônia: Mário de Andrade, o Bopp, o Raul Bopp e etc. Daí também vem outro roubo, do outro nome, do Bopp. Para mim, é quase inevitável não fazer um paralelo, fazer um jogo entre aqueles personagens reais e os personagens que estão no livro. Mas eu queria que o livro pudesse ser lido por quem não tivesse a mínima ideia de quem eles fossem, até porque o meu Bopp não tem nada a ver fisicamente com o Raul Bopp. E eu acho super engraçado quando eu leio textos sobre o livro e as pessoas se referem ao personagem como Raul Bopp.

M: Sim! Já li isso.

V: Em nenhum momento ele disse que é Raul Bopp. Ele diz apenas Bopp e isso é proposital, no meu ponto de vista. Proposital porque ele é o Bopp e fisicamente não tem nada a ver com o Raul Bopp: ele é baixinho, moreno...

M: No início do livro, ele é descrito bem diferente.

V: Exato! Bem diferente do que é o Raul Bopp. Claro que eu sabia como era o Raul Bopp. Eu fiz de propósito. E o Opalka também. Ele não tem primeiro nome no livro, a gente não sabe qual é. Eles têm primeiro nome com certeza, mas nós não sabemos quais eles são. Então, tem esse jogo, essa segunda leitura que dá para fazer. E eu pensei no leitor, sem dúvidas. Pensei em dois leitores: um leitor que pudesse aproveitar aquela história sem se importar com as figuras reais e um outro leitor como um aluno que eu tive que me disse “quando me dei conta que o Curto Chivito era o Kurt Schwitters, passei o resto do livro às gargalhadas”.

M: Sim! E esse nome é genial, um nome uruguaio.

V: Exato! Uruguaio por causa do sanduíche *chivitos*. Acho que esse meu aluno se lembrava da minha aula e quando se deu conta, morreu de rir. Porque, claro, não há uma correspondência real, não era para ter. Não é um *roman à clef*. Mas dá para se estabelecer um paralelo. Ou seja, eu estou jogando com o leitor. Tem, aí, um leitor ideal, mas eu também estou pensando no outro leitor, o leitor que não tem esse repertório, mas que vai poder ler a história. Ele não precisa saber o que aconteceu na vida do Raul Bopp, o

que aconteceu na vida do Roman Opalka, para entender aquele argumento desenvolvido. Mas acho que fui por outro caminho aqui.

M: Eu adorei. Eu estou com todas as perguntas na cabeça, apesar de eu tê-las trazido escritas também. Elas estão aqui só me amparando de outra forma, eu acho. E o que tu me falas me leva a mudar a ordem do que eu queria te perguntar, porque tu foste para o *Opisanie*, que, com certeza, tenho mais coisas para te perguntar dele porque acho muito interessante pois tem várias questões aí. Quer dizer, é o único romance que tu produziste e publicaste até hoje. Além disso, ele tem uma coisa muito forte do trabalho de montagem e tem uma outra coisa, também, que depois a gente pode falar melhor, que é a questão do arquivo, da coleção, que é muito interessante também. Mas, ficando no *Opisanie*, então, tem essa coisa da montagem: tem documentos, imagens, cartões postais e isso é diferente das tuas outras obras, apesar de que, por exemplo, no *Gran Cabaret* tem a ilustração do *Verderame*. E claro que todos os teus escritos apresentam uma confluência de diversas artes, se é que podemos chamar assim, não importando muito essas barreiras. Mas ali, no *Opisanie*, tem uma montagem com imagens mesmo. E tu também consideras as imagens, ali, formas narrativas, porque, para mim, elas são imprescindíveis para aquela narrativa. Queria te perguntar, então, se tu pensaste nisso? Como tu pensaste? Qual a diferença entre fazer a montagem apenas da palavra dos outros e essa montagem com outros tipos de textos?

V: A tua impressão do *Opisanie* está corretíssima. As imagens fazem parte do livro, tanto que ele está sendo traduzido para o México e eu disse que a gente poderia repensar todo o trabalho gráfico. Não precisa ser colorido, mas as imagens são imprescindíveis. Elas são parte das narrativas. Quando eu fui montando o livro, eu fui montando com as imagens e naquela ordem. Elas têm uma ordem específica, tudo tem seu lugar específico. Ou seja, a propaganda do Cacau Brasil, a flor do coco lá no final, tem que ser quase chegando na Amazônia finalmente. Ela tem uma função na história, ela é parte da narrativa. Ela ajuda a contar a história. Quer dizer, aqueles buracos, aqueles fragmentos que tu tinhas falado antes, eu, na verdade, queria que o leitor pudesse costurá-los a partir de vários elementos que eu entrego. “Ó, tô entregando pra vocês isso”, por exemplo. Eu pensei várias coisas a respeito dessas imagens, dessas inserções. Por um lado, eu queria que o leitor imaginasse que aquilo fosse parte de uma espécie de diário do Opalka. Tanto que há toda uma narrativa em primeira pessoa que é um diário dele. A gente sabe que a voz é a voz dele. A voz do Opalka. Queria que o leitor imaginasse que ele, ao longo daquela viagem, tivesse visto muitas daquelas imagens, tiradas de jornais da época

mesmo – eu fiz uma pesquisa para saber como que eram aquelas coisas nos navios –, algo que pudesse ter interessado a ele. São imagens que interessaram ao personagem e, por alguma razão, ele guardou no livro. Por isso, também, que elas vêm no centro e bem na ponta, como quando a gente guarda postais e outras coisas que a gente vai recolhendo dentro do livro.

M: Sim, é uma marca. É perceptível.

V: Exatamente! A ideia, então, por um lado, é que fosse isso. Que fosse ele recolhendo esses dados na viagem. Ou seja, eles já têm uma significação, por alguma razão, significaram algo para ele. Uma das primeiras coisas é uma propaganda do Mamigeno³. Todo mundo deve pensar “ué, que que isso tem a ver?”. Mas se trata de um médico polonês... São esses detalhes, sabe? Isso que eu achava que podia ter uma certa graça. É um polonês, então é como se ele se identificasse naquele jornal brasileiro. Ele, um polonês, estrangeiro, voltando para um país no qual ele tinha estado há um bom tempo, sem saber o que vai encontrar e, de repente, vê um polonês, ali, naquela propaganda, e guarda esse anúncio. Então, eu queria que fosse isso por um lado. E, por outro, em nenhum momento do livro se dá a data certa – “Ó, estamos em 1939, às vésperas da Segunda Guerra Mundial” – mas eu queria que o leitor fizesse essa imagem na cabeça. Claro, para além de alguns dados que vão sendo revelados ao longo do livro, outro desses dados é o próprio encadeamento das imagens. O que elas trazem. A qual época elas estão associadas? Ou seja, aquilo ali também ajuda a construir o próprio percurso da narrativa. Então, tudo que eu não quis contar, eu acabei mostrando. Boa parte, claro, não tudo, mas uma parte que eu não quis mostrar estava cifrada na recolha dessas imagens. E que não são apenas imagens como figuras, mas trechos de jornais, como aquele dos ETs marcianos.

M: Sim, os que encontraram a cobra grande.

V: Que encontraram a cobra grande. Ou seja, o livro é pontuado por isso e pontuado, também, por aquelas inserções, aquelas vinhetas tiradas do guia que o Bopp dá para o Opalka no início.

M: Por mais que haja muitos narradores ali, dá para pensar, também, que foi o Opalka quem fez todo aquele livro, talvez. Apesar dos vários narradores, sem dúvida.

V: Exato! Isso era uma coisa que eu queria que as pessoas pensassem. Esse jogo.

M: Muito bem! Ainda pensando no *Opisanie*, que, por sinal, pude acompanhar algumas leituras parecidas feitas sobre ele, tem aí uma questão que, para mim, é muito curiosa. Vejo muitas leituras sobre o teu trabalho dentro da ideia do *uncreative writing* do

Kenneth Goldsmith, da inespecificidade da Garramuño, do hibridismo da Maria Ester Maciel. Claro, não que eles citem o teu trabalho, mas outras pessoas alinhando o teu trabalho a essas ideias. Vejo escritos que desenvolvem isso. São teorias bem recentes que querem dar conta disso que está acontecendo. Na mesma linha, já vi o *Opisanie* aparecendo em artigos que discutem a questão da apropriação, como no caso do Sérgio Buarque de Hollanda, a carta que foi descoberta e que aparece ali transfigurada. O interessante é que os personagens que são criados evocando outras figuras, como, por exemplo, o Oswald de Andrade com a antropofagia, o Kurt Schwitters com a apropriação dos restos do mundo não só para a obra plástica dele, mas também para os poemas que ele escrevia. Fico pensando no Duchamp, também, por causa do deslocamento.

V: Sim! Total!

M: Então, como que tu vês essas novas leituras? Essas novas leituras a partir desses novos conceitos? Talvez a gente pudesse pensar apenas no *Opisanie*, mas se estende a outros trabalhos teus também. Com o teu livro, talvez dê para pensar isso, tu vais lá na tradição e mostra que, na verdade, já tinha isso. Que no início do século XX já se fazia isso. Como, então, tu vês essas novas teorias? Esse novo pensar?

V: Vou falar a partir do *Opisane* porque acho que fica mais fácil. De qualquer forma, acho que tu tens toda a razão. Realmente, já estava lá, tanto que o *Opisanie* tem essa brincadeira lá pelas tantas, quando o Opalka acha as anotações do filho no caderno em que ele diz “fazer um livro antigo, um livro de viagens, com páginas que se desdobram”. Então, eu sempre pensava, enquanto escrevia aquela parte, eu pensava “puxa, aqui tá a chave desse livro: fazer um livro antigo, um livro de viagens com páginas que se desdobram”. E esse antigo é um antigo que remete à própria época do livro e, talvez, até a um período anterior, bem como tu chamaste a atenção. Se volta para o Oswald de Andrade. Se volta para o Kurt Schwitters, que já trabalhava com essa colagem, com essa apropriação das falas das outras pessoas dentro dos seus poemas, além do próprio Oswald também. Ou seja, esse trabalho já existia antes, não é nenhuma novidade. Acho engraçado quando pensam no *Opisanie* para pensar esse gênio não-original, usando um termo de Perloff. Claro, tem aquela parte que tem citações *ipsis litteris* em relação ao Bopp. Eu li esse artigo que descobre isso, só ficou faltando descobrir um monte de coisa. Tem coisas literais do Kurt Schwitters, só está faltando outras. Vão ter que se debruçar mais para achar as outras. De qualquer forma, tudo isso é proposital. Principalmente as citações do Bopp, essas eu fiz de propósito porque tem uma virada no final, em que eu queria que, na verdade, aquela voz em primeira pessoa, que é do Opalka, ela, no fim das contas, está

contando, está falando sobre o Bopp e uma das tantas coisas que se falava sobre o Bopp, e o Bopp aí não é o meu Bopp, mas o Raul Bopp – vou me referir à figura histórica com nome e sobrenome – então, o Bopp era uma figuraça. Quando eu encontrei o Raul Bopp no meio das minhas pesquisas, eu disse “não, essa é a figura!”. Li muita coisa sobre e tinha várias coisas que as pessoas falavam sobre ele. Jorge Amado, Murilo Mendes e o próprio Sérgio Buarque falavam dele. As imagens eram muito vivas e um deles, se não me engano, o próprio Jorge Amado, disse que tinham de fazer um romance de aventuras do Bopp, para contar todas essas coisas que ele fez. Então, quando eu reúno todas essas coisas *ipsis litteris*, na verdade, eu queria fazer esse romance.

M: Esse romance de aventuras, então, que o Opalka ficasse escrevendo.

V: Esse romance de aventuras. Claro que eu fiz o Opalka, eu queria que ele fizesse, que ele escrevesse esse romance de aventuras, não o do Raul Bopp, mas o do Bopp. E tem todo aquele jogo que eu falei antes. Parece bobo, mas eu achava tão bonito [rindo] e eu poderia fazer isso, juntar as coisas, porque esse romance de aventuras já estava feito. Percebi isso estudando o Raul Bopp. O romance de aventuras dele já estava feito, faltava apenas juntar o que todo mundo já tinha dito. E me perguntei, então: “Por que o Opalka não faz, né?”. Pega isso tudo e joga dentro do livro. No caso do Bopp, então, tem esse gesto. E, sim, ali tem várias citações *ipsis litteris*. Era algo que eu pensava enquanto fazia o livro. Conversei com vários amigos – todos os meus amigos [rindo] são ou escritores, ou professores, ou críticos literários etc. – e perguntava sempre se colocava ou não as citações, porque, obviamente, como era um romance, eu não ia colocar notas de rodapé, referências etc. Acho que esses elementos quebram a estrutura da ficção e também porque a ficção incorpora isso mesmo. Ela é feita a partir dessas apropriações e isso não é de hoje.

M: Com certeza. É que ali, talvez, tenha ficado muito próximo do explícito, mas não está explícito porque tem muito de inventivo. O Manoel Ricardo de Lima, inclusive, faz uma resenha muito interessante do *Opisanie* em que ele fala do caráter inventivo. Fala que a gente pode ler ele como um remendo também. Achei muito bonita essa imagem do remendo. E, realmente, pensando, por exemplo, no Kenneth Goldsmith, se trata de uma transcrição de algo, que é muito interessante também, um trabalho interessante. Mas não é isso que tu estás fazendo ali. Tu estás pegando isso e estás transformando, trabalhando com isso.

V: Era bem isso o que eu ia dizer. Também gosto muito dessa imagem do remendo. E, sim, se trata de uma transcrição modificada. Acho que, aí, tu chegaste no ponto, que é:

o *Opisanie* não é só isso. Ele trabalha com esses fragmentos, mas ele tem toda uma outra construção por trás. Tem essa história do pai que descobre que o filho está doente e volta; tem toda essa criação dos personagens que estão descolados. Esses elementos todos podem ter essa relação, esse paralelo estabelecido. O paralelo é possível, mas os personagens estão descolados. Ou seja, tem toda a parte da invenção, como a sereia no mar e etc. Há vários episódios ali. Tem muita, muita coisa.

M: Tem aquele ritual todo do navio também, em que muitas coisas acontecem.

V: Isso, muita coisa mesmo. Tudo baseado em como as coisas eram realmente feitas nos navios. Acho curioso porque o *Opisanie* não se resume só a isso. O *Delírio de Damasco*, sim. O *Delírio* é feito a partir de apropriação. O *Menos um* também, é feito a partir de apropriação. Entende? Ele todo é isso. Todas aquelas vozes que estão no *Menos um* são apropriações; todas as vozes que estão no *Delírio de Damasco* são apropriações. Na verdade, as pessoas podem ficar na dúvida se há alguma coisa minha ou não e até que ponto eu mexi com aquilo ou trabalhei [rindo] como curadora.

M: Realmente, isso é outra coisa que eu gostaria de ter comentado antes, essa questão do autor como curador, que é outra teoria contemporânea.

V: Eu trabalhei como curadora daquelas frases, porque, no fim das contas, tem toda essa montagem. Recolhe e monta. Desloca do contexto original, monta, e leva para um novo contexto. Ou seja, também tem toda essa relação *ready made* do Marcel Duchamp. Isso está muito próximo daquilo que estudei em relação ao Duchamp.

M: Tem um momento que tu falas do Raúl Antelo, por causa daquele livro dele *Maria com Marcel*, que a gente vê muito bem isso do Duchamp. É muito impressionante. E esse livro do Raúl Antelo eu li como um romance também, de tão interessante.

V: Ah! Mas só quero dizer que eu não estou negando que não tenha isso no *Opisanie sviata*, claro que tem. Tanto que eu faço aquela lista no final – “Deveres” – que daí eu exagerei. Tem de tudo, tem até coisas que não estão referenciadas, mesmo sendo *ipsis litteris*.

M: Eu adorei essa ideia. Depois que eu li o livro, fui rever o *Viagem a Darjeeling* e me dei por conta que o livro é um filme também. Vi tuas entrevistas depois também e, bom, é infinita a conversa que a gente poderia ter sobre tudo que o *Opisanie* contém. Até porque ele é um livro que tu escreveste um capítulo depois de pronto. Tu poderias, daqui a pouco, escrever mais um outro capítulo.

V: [rindo] Por que não? Por que não?

M: E o *Sul*? Eu queria te perguntar sobre o *Sul* porque nós o lemos e debatemos sobre ele aqui na PUC. Muita gente gostou e foi um debate muito bom, tanto que, agora, no curso, não conseguiram não tocar no assunto. Eu fiquei com uma curiosidade bem prática, talvez, que é a seguinte: tu já tinhas o projeto de ligar três histórias escritas de formas diferentes com essa questão do sangue ou tu escreveste primeiro uma coisa, depois outra e depois viu que, não, tem um livro aí?

V: Essa foi engraçada. O *Sul* saiu um pouco por implicância. Na verdade, ele tem toda uma história anterior – lá vou eu contar minhas historinhas...

M: [rindo] Fica à vontade!

V: O primeiro conto do livro, que é o “2035”, saiu de convite. O Nelson de Oliveira tinha feito uma antologia chamada *Todas as Guerras*. Não me lembro de que ano ela é. Ah, ele se chamava Nelson Oliveira ainda, não Luiz Braz, que é como ele assina agora. Bom, era o Nelson de Oliveira organizando e ele convidou uma série de escritores e cada um escreveria sobre uma guerra, que ele sortearia. Havia várias guerras: Guerra dos Cem Anos, Guerra da Secessão, Guerra dos Farrapos, que, por sorte, caiu comigo. E eu pensei “ah, putz, pelo menos isso. Pelo menos é a Guerra dos Farrapos e não a Guerra dos Cem Anos. Tô em casa”. Eu não sabia muito bem como eu iria fazer. Se eu iria jogar para o passado, ou para o agora, até que eu pensei “não, 2035, vamos jogar para o futuro”, porque, aqui, nós conhecemos as grandes comemorações dos cem anos da Revolução de 1935, com as bandeiras nazistas – aquela coisa horrível na Redenção⁴ – e eu pensei “por que não imaginar as comemorações dos 200 anos da Revolução?” Por isso que ele é jogado para o futuro, então – [rindo] acabei falando quais são as comemorações do livro. Ou seja, de uma certa forma, esse convite me fez voltar para o Rio Grande do Sul, já que moro em São Paulo há 16 anos. Claro, estou sempre voltando para cá, minha família está aqui, mas o texto me fez voltar ficcionalmente para o Rio Grande do Sul. Foi em função desse conto, então, que eu pensei em fazer um livro que se passasse no Rio Grande do Sul. E ele se chama *Sul* porque um dos contos que eu mais amo é “O Sul”, do Borges, que, por sinal, está na epígrafe do meu livro. Então, é essa volta ao sul. Bom, o “Mancha” também vem de um outro convite do Nelson de Oliveira para também integrar uma outra antologia chamada *Geração Zero Zero*, ou seja, para quem começou a escrever a partir dos anos 2000. Então eu notei que os dois textos tinham em comum o fato de tratar do sul. Esse sul que é puro sangue. Os dois tinham esse tema do sangue em comum. A mancha é uma mancha de sangue no tapete delas, que não é um tapete qualquer, mas um pelego, que é algo daqui. Já havia esse traço, então, e era um livro que eu estava

construindo depois d'*Os anões*, que é feito de contos pequenos, diminutos e cada vez menores. Daí a segunda implicância: eu queria fazer um livro em que os textos fossem textos longos. Daí o *Sul*. O "2035" é longo. O "Mancha" é longo também. E a terceira implicância surge de uma entrevista do lançamento do *Gran Cabaret*, em que me perguntam "você tem um gosto pela violência, né?" Imagina se alguém tem gosto pela violência. E eu disse "não, talvez uma catarse". "Ah, mas seus livros são muito violentos..." e eu disse "não, deve vir de uma catarse. A gente vive num país violento". Mas, aí, eu decidi continuar a provocação, principalmente quando disseram que tinha muito sangue nos meus livros. Continuei a provocação dizendo "sangue mesmo vai ter no próximo. Vai ter tanto sangue que vai ter até um conto sobre menstruação". Daí me senti meio que obrigada a fazer esse último conto que eu achava que fecharia bem o livro e daí que sai o poema.

M: E tu não tinhas a menor ideia de que iria fazer um poema sobre menstruação ou nem de como ia ser a forma?

V: Não, não. Não sabia nem que ia ser um poema. Não sabia nem isso. Eu prometia um conto sobre menstruação. Eu estava, na verdade, criando um desafio para mim mesma – eu adoro desafios. E pensei comigo "vou fazer esse conto, agora não quero nem saber". E acabou dando no "Coração dos homens" que toma a forma de um poema. Eu pensei durante muito tempo como eu iria fazer, o que eu iria contar nesse conto de menstruação até que pensei em fazer um poema.

M: Que é ótimo, por sinal, porque também tem essa questão da revelação do jogo do real com a ficção

V: Exatamente! Ele é um conto, mas é um poema que se apresenta como um conto ficcional. Quando pequena fui... Porque ele diz assim "quando pequena, fui o espelho numa apresentação da Branca de Neve e os sete anões". Então, tem esse eu em primeira pessoa e ele se apresenta como confessional. Claro, aí tem um jogo do livro, que tem o reforçar dessa imagem do eu, Verônica, quando pequena, com a minha foto quando eu era pequena na capa do livro. Aquilo ali também é proposital, não é só egocentrismo. Viu que eu [rindo] assumi o egocentrismo, né? Mas não é somente, não é puro egocentrismo, tem esse jogo. Também no "2035" é uma menina de uns dez anos que poderia ser eu.

M: A Constância.

V: Ou seja, poderia ser eu ou alguém como eu. Tem o reforçar dessa imagem. Depois, tem o duplo das Carol. Tem um jogo duplo ao longo do livro também. Tem o espelho.

Ela se olha no espelho todo o tempo. Eu sou um espelho. Quando pequena, eu fui o espelho na Branca de Neve e os sete anões. Ou seja, tem uma série de referências dentro do livro que joga com esse duplo. E joga, também, com essa questão da ficção e da verdade. A foto na capa é minha. Então quando a pessoa lê “quando pequena, fui o espelho numa encenação da Branca de Neve e os sete anões” e for atrás do colégio em que eu estudei, vão saber que teve mesmo essa encenação. Ou seja, ele se apresenta como um poema confessional. Só que, aí, eu quis criar. Lá pelas tantas me veio essa ideia de criar um jogo porque se ele se apresenta como confessional, há um texto escondido no livro que se chama “A verdade sobre o coração dos homens” e é um texto que promete contar a verdade sobre aquele texto que se apresenta como confessional. Sendo confessional, ele estaria próximo à verdade. Mas, aí está o jogo, se ele promete apresentar a verdade, então quer dizer que aquilo ali não é verdade. A questão é que esse texto, por aparecer escondido no livro, já coloca em dúvida o pacto estabelecido com o leitor. Ele rompe com esse pacto. Se o leitor, então, quiser romper de fato com esse pacto, eu queria que ele rompesse com o livro.

M: Dentro da própria história ele se rompe.

V: Exatamente! Eu queria que ele abrisse a verdade. Se ele quer saber qual é a verdade, ele vai ter que estragar o livro dele, vai ter que abrir o livro dele.

M: Eu leio muito essa verdade com os “Deveres” do *Opisanie*, porque chegou uma hora que percebi que eu tinha feito muitas coisas. E ali tu também brincas com isso, e é evidente que a verdade, toda a verdade não está lá nos “Deveres”.

V: Exato! Essa também é a dúvida. Porque se ela já nos enganou uma vez, ela não vai nos [rindo] enganar a segunda. Essa é a questão que eu queria que a pessoa pensasse: “pô, ela já nos enganou uma vez, não vai fazer isso de novo”. E essa tua observação sobre os “Deveres” é perfeita. É exatamente isso. É como se ali estivesse toda a verdade – “ó, veio daqui” – vocês estão amparados. E tem toda essa quebra disso, o rompimento com isso. Um pouco antes, eu havia publicado um livro pequenininho, daquela coleção *Mega Mini* da 7Letras⁵, que já trazia essa questão da verdade e que se chama *Nenhum Nome é Verdade*, que também é feito a partir de apropriações. Esse é pura apropriação. Feito a partir de apropriação de *tweets* feitos pelos meus amigos. Confesso que um dia a gente descobriu aquele *That can be your next tweet*, um aplicativo que gera sozinho outro *tweet* a partir do teu arquivo. É tudo surrealista, o que sai de lá é surrealista. Descobrimos esse aplicativo sem querer e, um dia, fizemos todos juntos e eu fui recolhendo os resultados. Eram coisas muito boas as que eu fui recolhendo. E outra noite,

por isso as datas no livro, eu disse aos meus amigos “você lembra do *That can be your next tweet?*” e daqui a pouco estava todo mundo fazendo e eu lá recolhendo o *the best of*. Ou seja, ele também é feito desses fragmentos.

M: Muito legal! Bom, muito do teu trabalho tem uma reflexão que tem me interessado muito e que eu tenho pensado muito também. Eu li o Carlito Azevedo há algum tempo, depois que ele lançou o *Livro das Postagens*, e ele escreveu um texto bem interessante sobre o processo dele no *Suplemento Pernambuco*, no qual ele falava que ele não conseguia mais escrever dentro das formas da tradição. Que ele queria buscar novas formas de narratividade e que ele gostava de pessoas que faziam isso. Ele não tinha nada contra quem escrevia poesia com sonetos ou trabalhava a rima e tudo mais. Com essa ideia, me veio uma outra leitura que tenho feito bastante que é o Walter Benjamin. Ele diz, por sua vez, lá no *Autor como produtor*, que a gente, desde aquela época, 1934, a gente está vivendo em um momento de fusão de formas. Que nem sempre existiu o romance e talvez nem sempre exista. Meu olhar me diz que o teu trabalho está bastante dentro dessa ideia de uma busca por novas formas de narrar. O teu trabalho é super narrativo, como tu mesmo disseste. Escreve um poema, mas narrativo. Hoje, no entanto, a gente vive em um momento em que a tradição ainda tem um peso grande. Acho que tem muita gente buscando novas formas, mas também existe esse peso muito grande da tradição. Aqui não falo apenas da literatura, mas se formos falar das artes visuais, ainda tem gente produzindo pintura como pintura, escultura como escultura e, claro, tem muitos mais artistas. Como tu vê isso? Tu não só como escritora, mas como curadora também. Na verdade, tu és todas essas coisas ao mesmo tempo. Quando tu és curadora, tu estás sendo escritora no teu trabalho de curadoria. Quando tu és professora, tu também és curadora. Enfim, o Benjamin dizia que tudo muda e isso se reflete em muita gente buscando essa coisa de romper com a tradição, ou, até, também, não diria romper, mas, como no teu caso, essa coisa da experimentação com a tradição, porque tu trabalhas, por exemplo, com pequenas formas, mas às vezes são formas da tradição. Tu trabalhaste com tercetos no *Coração dos homens*. Como que tu vê isso no teu trabalho e em um panorama geral também, como curadora, porque a gente vê também artistas que ficam dentro da forma, explorando aquela forma à exaustão, ou super respeitando a tradição; e a ruptura disso?

V: Acho que tu mataste a charada já. Essa experimentação sempre existe para mim como base. Mas uma experimentação que parte sempre de um diálogo com a tradição. Se não me engano, tenho um textinho em que eu resumo um pouco isso lá no *Gran Cabaret*

Demenzial, que diz assim – se chama “Piauí” – “morreu atropelada pelo Machado de Assis”. Claro que alguém já pode lembrar que na rua Piauí, em São Paulo, passa um ônibus chamado Machado de Assis, mas tem toda a brincadeira com a tradição. Morreu atropelada pelo Machado de Assis, o grande nome da literatura brasileira. Ou seja, acho que sempre tem esse diálogo. No *Opisanie* acho que isso já ficou muito claro, além de eu estar falando sobre isso. Acho que esse diálogo é claro porque acho, também, que os artistas que me interessam, os escritores que me interessam, eles são, de alguma forma, enciclopédicos. Então, se a gente pensa, por exemplo, um Marcel Duchamp, que não coloca só um modo de pintar em questão, como é o caso do Picasso. Picasso também é enciclopédico, conhece toda a história da arte e isso se percebe na pintura dele. Ele coloca isso em questão ao fazer esse trabalho e, daí por diante, coloca todo um modo de pintar em questão. O Duchamp, por outro lado, vai um passo além. Também é enciclopédico, também conhece tudo. E o Duchamp tem esse domínio de tudo, mas vai além. Ele não coloca só uma técnica, um modo de representar, mas coloca a própria história da arte em questão quando ele manda um urinol para uma exposição de arte há exatos cem anos. Com esse gesto, ele está questionando todo um sistema. Todo um sistema que valoriza a arte que reconhece o artista como aquele que produz. Questões como “o que é uma obra de arte?”, por exemplo. Ele coloca a própria ideia de arte em questão, “o que é arte, afinal?” Ou seja, ele está experimentando, mas a partir de todo um conhecimento que ele tem. Não é algo que vem do nada. Enquanto falo, estou me lembrando também de outro autor, bem mais recente, e que eu gosto muito, que é o Roberto Bolaños. Outra enciclopédia. Trabalha todas as narrativas e os poemas dele a partir dessa enciclopédia. Ele coloca essa enciclopédia em movimento. Então, eu acho que tem sempre esse diálogo, de uma forma ou outra, com a tradição. Esse diálogo não é impedimento. Pelo contrário, é ele quem, na verdade, dá gás para levar essa experimentação adiante.

M: Será que seria possível fazer isso sem a tradição? Ao mesmo tempo que não, talvez não dê, para algumas pessoas não dá mais. Como disse o Carlito “eu não consigo mais”. Mas, ao mesmo tempo também, não tem como fazer sem.

V: Sim, não é porque eu acho que não tem como fazer fingindo que ela não existe. Ela está aí. É isso que eu acho. Não dá para fazer fingindo que ela não existe. Pelo contrário, porque não é para continuar o que aconteceu, mas é dali para adiante. Para mim, a grande tarefa do escritor, e do artista em geral, mas vamos falar do escritor. Acho que a grande tarefa do escritor deveria ser, pelo menos para mim, estar sempre colocando a literatura em questão. Isso significa testar os limites da literatura. Colocar a literatura em questão é

isso, é testar os limites de até onde é literatura. Quando eu faço o *Menos Um* ainda é literatura? Ou seja, testar esses limites da ficção. Quando me aproprio das vozes dos outros e faço todo um livro com essa apropriação, isso é literatura? Um romance todo fragmentado é um romance?

M: É uma ótima questão. O *Opisanie* é um romance, uma novela, ou nem isso, para alguns, talvez.

V: Exatamente! Ou seja, questionar tudo isso. Não à toa eu gosto de trabalhar com as diferentes formas literárias: palestras, contos etc. São todas formas narrativas, mas tomam forma de tudo.

M: Tem aquele projeto também, que não vai dar tempo de comentar, porque senão a gente vai ficar aqui até amanhã...

V: Eu estou falando demais já...

M: Por mim, a gente ficaria, está muito interessante. De qualquer forma, tem aquele projeto das performances com a Paloma Vidal, com a Diana Klinger também.

V: Eu vou falar sobre ele em uma palestra mais tarde, na Perestroika.

M: Ah! Muito bem! De qualquer maneira, tem uma outra questão que o Ricardo Barberena pediu que eu fizesse. Atualmente, a gente tem uma discussão bastante grande sobre a representatividade das minorias na literatura brasileira – trazendo o debate aqui para o Brasil. Nós queríamos saber a tua opinião sobre a importância ou não desse debate. E outra questão ligada a essa, que posso perguntar junto com isso, é sobre o engajamento da literatura. Até onde vai o engajamento e onde começa a experiência estética? O que tu achas sobre essas duas questões meio espinhosas?

V: Acho importantíssima a discussão sobre a representatividade das minorias. No final das contas, ela abre o campo para que a gente olhe para outras vozes. Para vozes que, talvez, não estejam bem representadas ainda. Na verdade, o que eu quero dizer é o seguinte: gosto muito dessa discussão porque eu gosto de qualquer coisa que sacuda o cânone, entende? Nós temos um cânone estabelecido e qualquer coisa que desestabilize esse cânone é sempre interessante. Ou seja, o olhar para o que fica à margem do cânone me parece ser sempre interessante até mesmo para questionar esse cânone. Isso significa questionar esse sistema todo de validação e de inserção naquilo que a gente chamaria de “os clássicos”. Claro, eu estou falando em cânone. Então eu acho sempre válido esse debate sobre a representatividade. Quanto ao segundo ponto, da literatura engajada.

M: Arte engajada ou experiência estética... como tu vêes essa equação? Se há equação, ou se tem de ser apenas engajada, ou só estética, porque existem todos os pontos de vista dentro do campo literário.

V: Claro, claro. Eu não vejo problema em arte engajada, mas vou abordar a questão de uma outra maneira, [rindo] se vocês me permitem. Particularmente, e aqui vou mudar um pouco o termo, mas a meu ver, toda arte é política. E aí eu estou falando de toda a arte, não apenas sobre literatura.

M: Ou seja, não existe gesto que não seja político.

V: Não existe gesto que não seja político. O não querer falar de alguma coisa já é político. O se manter dentro de um padrão, que é o padrão aceito e etc., já é político. O querer fazer *x* e não querer fazer *y* já é político. O querer experimentar esteticamente e o não querer experimentar, ficar na sua zona de conforto, já é político. Ou seja, todos os gestos são políticos. Acho que toda arte é política, ela é visceralmente política nesse sentido que estou falando agora. Isso por uma razão muito simples: ela se insere na *polis*, na cidade e ela tem uma relação com essa cidade. Acho que todas as escolhas que as pessoas fazem acabam sendo políticas. Como eu disse, o não querer entrar em uma discussão é político e o querer entrar na discussão também é político. Ou seja, escolher escrever de uma determinada forma, seguir um determinado parâmetro é político. Escrever de uma maneira conservadora é política, é conservadora. Daí, acho que, por extensão, dá para pensar nesse engajamento.

M: Com certeza! Para gente terminar, então, uma pergunta bem clichê, mas necessária, ou uma curiosidade que muitas pessoas tenham, talvez. Bom, teu trabalho é enciclopédico também, como falamos durante esta conversa, e, com certeza, tu leste e lêes muita coisa, mas existem alguns clássicos, alguns autores clássicos que nunca saem de perto de ti. Quais são esses? E, de quebra, se tu pudesses falar de algum outro, talvez, algum que não seja tão óbvio no teu trabalho, porque a gente sabe que o Oswald está ali e etc. Enfim, tem mais algum que não está ali tão claro? Além disso, falando um pouco da contemporaneidade, quem, na tua opinião, está despontando bem hoje? Quem, mais atual, tu gostas bastante? Talvez a resposta já esteja sendo dada no curso que tu estás ministrando aqui, porque temos Angélica Freitas, Marília Garcia, mas tem mais algum? [rindo] Do clássico ao contemporâneo.

V: [rindo] Do clássico ao contemporâneo. Bom, aqueles que não saem da cabeceira, que eu leio, releio, leio e releio e, quando vejo, já sei de cor é o Borges, por um lado. E dele, tem algumas coisas que eu não largo. Não canso de ler e reler *O Sul*. Tem o Kafka, mas

ele já foi mais. Coitadinho, andei deixando ele mais de lado. Mas já foi mais presente, estava sempre ali comigo. Quem tem entrado agora na cabeceira é a Clarice Lispector. Virou companheira e não me parece óbvio para quem lê o que eu faço. Me lembro que no início, assim que eu comecei a publicar, lá em 2003, que, também por implicância, mas toda implicância tem um fundo de verdade, eu dizia que as minhas grandes influências eram Jane Austen e Lévi-Strauss. Eu adorava ler Jane Austen, ela era a minha grande literatura de cabeceira. Li tudo e, então, meio que perdeu a graça. Acabei não voltando mais à Jane Austen. Mas o Lévi-Strauss é uma verdade. Volta e meia eu estou relendo as *Mitológicas*. O que é curioso, aí, é que eu gosto de ler os relatos dos mitos, aquela parte em que ele começa a relatar os mitos. Com aquela loucura característica dos mitos. Aquela quebra da lógica que é tão característica dos mitos. Aquilo lá me fascina. Isso é outra coisa que, volta e meia, tenho voltado, a essas narrativas de mitos, porque ao longo de todas as *Mitológicas* ele faz essas várias narrativas, várias versões dos mitos. Esses, falando dos clássicos. Falando dos contemporâneos, tem o Bolaños, que já falei. Ele é contemporâneo. Tem o Mario Belatim, que eu adoro. Adoro ler e reler. Dos brasileiros, Angélica Freitas, Marília Garcia, Carlito Azevedo. Repara que eu não tenho problemas, qualquer gênero. Porque se eu gosto de trabalhar com os gêneros, para mim é indiferente. Ah! Eu gosto de tanta gente, mas são esses os que me ocorrem agora.

M: E de narrativa longa? Porque o Bolaños é um grande narrador de narrativas longas.

V: Sim, sim. Eu adoro o Bolaños. Tem um outro livro da literatura contemporânea, que eu gostei muito quando li e que é escrito pelo Emílio Fraia e pela Vanessa Bárbara que se chama *O Verão do Chibo*. Mas aí é um livro, apenas, porque eles nunca mais escreveram juntos. Esse livro deles eu acho lindo. É uma coisa de narrativa longa que eu gosto bastante.

M: Para terminar, então, como eu comecei agradecendo, vou terminar te dizendo que não há mais palavras para agradecer. Muito obrigado pela tua atenção, pela conversa e pelo curso.

V: Eu quem agradeço a atenção. Depois cortem [rindo] as bobagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: relato de viagens, parte II

Quando comecei a procurar formas de como poderia escrever este trabalho, além de *Opisanie świata*, outras obras que ainda não foram mencionadas me instigavam a pensar nas questões as quais tentei tocar aqui. Nesse período, por duas vezes, fui ao cinema assistir ao filme *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha. Para realizar esse longa-metragem, Rocha, com a parceria de Renato Vallone, se debruçou sobre mais de uma centena de filmes produzidos durante os anos 1960 no Brasil, classificados, hoje, como oriundos do movimento cinematográfico brasileiro chamado Cinema Novo. A partir desse material, os cineastas recortaram uma série de fragmentos de cenas de espaços abertos, imagens de dor e de pessoas que se beijam, correm, lutam, dançam, e os montaram com trechos de entrevistas, entre outros tipos de registros, construindo um novo filme. Entre o documentário e o ensaio poético, *Cinema Novo* me proporcionou uma experiência semelhante à obtida com *Opisanie świata*. Ambas são obras que questionam o que se entende normalmente por originalidade na arte, por serem construídas a partir de materiais provenientes de apropriações; ambas possuem corpos compostos por diversas camadas de tempo e sentido coletadas pela experiência de leitura de seus narradores.

Já há algum tempo, eu vinha lendo os escritos de Walter Benjamin que, entre tantos efeitos, me fizeram desconstruir a ideia de que o tempo é apenas uma linha cronológica, na qual se sucedem instantes. E, mesmo centradas em dois momentos cronológicos específicos – *Cinema Novo* nos anos 1960 e *Opisanie świata*, mais abrangente, no início do século XXI – essas obras, para mim, mesclavam tempos. Ambas evitavam contar suas histórias como nos acostumamos a ouvir, baseadas na ideia de que o tempo é uma sucessão de eventos que não voltam mais, e que, no futuro, tudo acaba bem. Afinal, pensar o tempo como uma linha nos induz a achar que, quanto mais o tempo passa, melhores ficamos. Ledo engano. Pois essas duas obras, por mais contemporâneas que sejam, ao invés de me fazerem olhar para o futuro, me fizeram retornar ao passado através do presente e me mostraram que o tempo é algo mais complexo do que se imagina.

Esse trabalho com o que já passou para construir novos sentidos para um “passado que não cessa de passar”¹⁷, trazendo-o e ressignificando-o no presente, parece ser um dos traços que, ao meu ver, conecta as obras de Rocha e de Stigger. Esta, então, passou a ser

¹⁷ Expressão genial, ouvida da boca de Raúl Antelo, na ocasião de uma aula proferida pelo crítico na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 14 de julho de 2017.

a minha questão de pesquisa. Só depois de encontrar essa relação intensa entre duas obras de campos distintos, me dei por conta de que um artista plástico e escritor, o qual já conhecia grande parte do trabalho, também criava obras que podiam ser pensadas em relação às de Rocha e Stigger. Nuno Ramos, exatamente um ano depois do impeachment da presidente Dilma Rousseff, nos apresentou a videoarte *Ligia* (2017). Trata-se de uma obra que foi concebida no formato de um vídeo criado pelo recorte e a montagem de duas edições do programa Jornal Nacional dos dias 16 de março e 31 de agosto de 2016 veiculados por uma emissora brasileira. Na primeira data, o programa de notícias mais assistido da televisão brasileira divulgou a gravação de uma conversa telefônica entre os ex-presidentes Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff tratando do retorno de Lula ao governo federal. Na segunda, o programa noticiou o resultado da votação do impeachment de Rousseff no Senado brasileiro, confirmando seu afastamento da presidência da república. Em *Ligia*, Ramos decide, então, se apropriar da fala dos apresentadores dessas duas edições do programa, recortando e colando o que disseram William Bonner e Renata Vasconcellos, seus âncoras, para, com essas vozes, formar a canção *Ligia* (1972), de Tom Jobim. Canção esta participante de outro movimento cultural brasileiro, a Bossa Nova. O vídeo que resultou dessa montagem foi exibido apenas pela internet durante todo o mês de setembro de 2017, no mesmo horário em que o Jornal Nacional esteve no ar, sendo interrompido nos intervalos do programa.

No momento em que soube do trabalho de Nuno Ramos, me programei para assistir ao que fui descobrir ser mais uma narrativa sobre um passado que não cessa de voltar ao presente. Afinal, mesmo se utilizando de um material de 2016, o artista, com sua montagem, traz para o presente um passado que ronda a história brasileira, um passado que não se resume à canção de Tom Jobim, apesar dessa ter um grande significado para a obra. Depois disso, fui percebendo que são de diferentes formas que vários trabalhos desse artista deslocam e misturam vozes, palavras e objetos de outros autores, de outros tempos, de diversos meios, campos e linguagens, para se constituírem.

Com os últimos acontecimentos políticos no Brasil que aparecem em mais de um dos trabalhos recentes desse artista¹⁸, pensei que o passado não cessa de voltar dentro e fora do meio da arte. Pensei, inclusive, que a própria noção de dentro e fora, do que seria

¹⁸ Cabe lembrar, também, da intervenção artística realizada no 31º Festival de Artes Visuais de Porto Alegre intitulada *A gente se vê por aqui – 24 horas de Rede Globo*, na qual Nuno Ramos coloca dois atores durante 24 horas no palco do Teatro Renascença, em Porto Alegre, improvisando cenas e conversas a partir do texto proferido pela programação da emissora que era transmitida em fones de ouvidos aos artistas ininterruptamente.

próprio ou impróprio da arte, está sendo colocada em cheque através de trabalhos como os de Nuno Ramos, Eryk Rocha e Veronica Stigger. Ao meu ver, esses trabalhos movimentam a nossa história da cultura por apresentarem narrativas que desafiam a concepção de pureza das linguagens e dos gêneros sob os quais apresentam suas obras; pois nos fazem pensar.

No caso de *Opisanie świata*, vários nomes da tradição modernista brasileira, como Oswald de Andrade e Raul Bopp, retornam, de outra forma (ficcional), na companhia de Roman Opalka e Kurt Schwitters, entre outros. Esses nomes, nessa história, se misturam a outras histórias que têm muito a ver com a ideia de modernidade, como as viagens dos etnógrafos e antropólogos, os arquivos, os museus, todos esses marcando, de diferentes formas, o tempo que Stigger remexe e traz para o presente como crítica e ficcionista.

Como tentei demonstrar com *Opisanie świata*, esse deslocamento do passado para o presente modifica o sentido das palavras e das imagens que são descontextualizadas por Stigger. Por serem deslocadas para o interior de uma ficção, essas apropriações, que chamei de cacos, ganham novos sentidos sem perder os rastros de seus sentidos anteriores. Por isso, tornam ambígua a narrativa na qual são inseridas, podendo essa ser lida de diferentes maneiras.

Além disso, a dissolução de fronteiras que ocorre em *Opisanie świata* não se dá apenas pelo deslocamento de elementos de outros campos para o interior da ficção, ela ocorre também pela maneira pela qual a narrativa desse livro é tecida. Diversos personagens de *Opisanie świata* contam histórias uns para os outros e é presenciando o compartilhamento de histórias por uma rede de personagens-narradores que o leitor acompanha a história dessa narrativa. Com essa maneira de contar uma história, Stigger reúne diversos tipos de narrador que contam histórias através de diferentes formas experiência. Essa mistura de formas de narrar cria uma narrativa na qual personagem, narrador, autor e leitor se confundem.

É o acúmulo de cacos de outras histórias, de *ready-mades*, de narradores de todos os tempos, de várias leituras, de diferentes formas de narrar, o que sustenta a narrativa de Stigger. Por esse motivo, é possível ler *Opisanie świata* de inúmeras maneiras, por exemplo, como uma simples narrativa que conta a história de uma viagem do início do século XX; como um entulho de objetos perdidos; como uma pandorga construída pela colagem de diversos papéis; como uma história ficcional de um ensaio de crítica literária; como uma história poética do modernismo brasileiro; como uma história da narrativa;

como um diário de viagem de um narrador; como um diário de leituras de *uma escritora que precisa de cola para unir os cacos*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um mistério, tradução de Vinicius Honesko. In: **SOPRO**, n. 63, dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro>. Acesso em: 3 de setembro de 2017.

ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 50, p. 157-171, jan./abr. 2017.

BALMARY, Marie. Sur nos chemins de révélation. In: BENJELLOUN, Nadia. **La voyage initiatique**. Paris: Albin Michel, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1936/2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Jorge Luis. **História da Eternidade**. São Paulo: Cia das Letras, 2010).

BRASIL, Kátia. Baleia é achada viva, encalhada em areia do rio Tapajós, no PA. **Folha de São Paulo**, 16 de novembro de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1611200708.htm>. Acesso em: 09 de dezembro de 2017.

CÂMARA, Mario. Veronica Stigger, um percurso possível entre arte, literatura e crítica. Texto apresentado no **XIII Seminário Internacional de Estudos de Literatura**, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, de 31 de ago. a 2 de set. de 2015.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: São Paulo, 1969.

CERA, Flávia Biff. O estranho porvir de Veronica Stigger. Centro, Centros – Ética, Estética, **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 18 a 11 de julho de 2011, UFPR, Curitiba, Brasil.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

DE LIMA, Manoel Ricardo. Resenha de Opisanie świata de Veronica Stigger. Rio de Janeiro: **Jornal O Globo**, 2013. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-opisanie-swiata-de-veronica-stigger-511205.html>. Acesso em: 10 de novembro de 2016.

DIAS, Ângela Maria. A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada. **O Eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 61-76, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Geroges. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Entretempos**: mapeando a história da cultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

HAMBURGSUD. História da Hamburg Süd Group. **Site da Hamburg Süd**. Disponível em: <https://www.hamburgsud.com/group/pt/corporatehome/company/history/index.html>. Acesso em: 09 de dezembro de 2017.

HOLLANDA, Sergio Buarque. O espírito e a letra. Estudos de crítica literária II 1948-1959. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34.

GOMBROWICZ, Witold. Contra os poetas. Tradução de Clarisse Lyra e Rodrigo Lobo Damasceno. **Caderno de Leituras**, n. 17. Belo Horizonte: Chão da Feira, [s/d].

LIMA, Juliana Domingos de. A 'Fonte' de Duchamp faz cem anos. Qual foi o impacto (e o legado) do mictório como obra de arte. **NEXO Jornal**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/03/05/A-%E2%80%98Fonte%20-%20de-Duchamp-faz-cem-anos.-Qual-foi-o-impacto-e-o-legado-do-mict%C3%B3rio-como-obra-de-arte>. Acesso em: 31 de dezembro de 2017.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **SOPRO**, n. 20, janeiro de 2010. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro>. Acesso em: 3 de setembro de 2017.

MACCHI, Fabiana. Kurt Schwitters, o dadaísta que era Merz. **SIBILA**, Revista de poesia e crítica literária, 27 de abril de 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/poemas/kurt-schwitters-o-dadaista-que-era-merz/2790>. Acesso em: 24 de dezembro de 2017.

PIGLIA, Ricardo. O escritor como leitor. **Revista Serrote**, n. 2, dezembro de 2014.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

STIGGER, Veronica. **O trágico e outras comédias**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

STIGGER, Veronica. **Gran Cabaret Demenzial**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STIGGER, Veronica. **Os anões**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIGGER, Veronica. **Delírio de Damasco**. Florianópolis: Cultura e Barbarie, 2012.

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

STIGGER, Veronica. **Sul**. São Paulo: Editora 34, 2016.

STIGGER, Veronica. Um livro antigo e, por isso, uma obra bastante moderna. Entrevista para o **Suplemento Pernambuco**, publicada em 02 de outubro de 2013b. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em: 14 de novembro de 2017.

STIGGER, Veronica. Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente. **Revista Z Cultural**, Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Ano VIII, Vol. 3, 2013c. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>. Acesso em: 09 de maio de 2017.

STIGGER, Veronica et al. **Maria Martins: Metamorfoses**. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo de 10 de julho a 15 de setembro de 2013. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013d.

SÜSSEKIND, Flora. Ações políticas/ações artísticas. **Suplemento Pernambuco**, 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antteriores/93-especial/1742-a%C3%A7%C3%B5es-pol%C3%ADticas,-a%C3%A7%C3%B5es-art%C3%ADsticas.html>. Acesso em: 04 de maio de 2017.

VILLA-FORTE, Leonardo. O autor como apropriador. **Revista Serrote**, Rio de Janeiro, n. X, agosto de 2016.