

O QUE HÁ ALÉM DE HUMOR EM *OPISANIE SWIATA*, DE VERÔNICA STIGGER

Suene HONORATO¹

RESUMO: *Opisanie swiata*, de Verônica Stigger, narra a viagem de Opalka ao Brasil na companhia de Bopp. Durante o caminho, vivem episódios leves e cômicos. Predomina o tom ameno, em que a tensão é distendida, especialmente pelo recurso do apego ao detalhe sem função. A comicidade, entretanto, é perturbada por dois episódios: a aparição de um cadáver no mar e a possibilidade de implosão da Europa com o início da Segunda Guerra Mundial. A comparação entre a predominância da comicidade e esses dois momentos permite vislumbrar o que há além de humor no romance. Será discutida a forma como ele se contrapõe à tradição literária europeia e à ideia de afirmação da brasilidade presente na literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: *Opisanie swiata*; tradição literária; brasilidade; contraposição.

ABSTRACT: *Opisanie swiata*, by Verônica Stigger, tells the Opalka's trip to Brazil with Bopp. Along the way, they live light and comic episodes. Predominates mild mood, in which the tension is distended, especially by attachment recourse to functionless detail. The humor, however, is disturbed by two episodes: the emergence of a corpse in the sea and the possibility of Europa's implosion with the beginning of World War II. The comparison between the predominance of humor and these two episodes provides a glimpse of what lies beyond the humor in the novel. It will be discussed how the novel opposes to European literary tradition and to the postulation of "brazility" in the Brazilian literature.

KEY WORDS: *Opisanie swiata*; literary tradition; "brazility"; contraposition.

1.

Opisanie swiata, primeiro romance de Verônica Stigger, publicado em 2013, é um livro engraçado. Parece gastar páginas e páginas em episódios que nada propõem além de divertimento, atendo-se a detalhes que não produzem tensão na narrativa. Talvez cause mesmo irritação ao leitor habituado a enredos cuja ordenação dos elementos convergem para o desfecho, de que são exemplares as narrativas policiais de Edgar Allan Poe: se o narrador menciona um prego nas primeiras linhas, é que o personagem nele morrerá enforcado. No caso do romance de Stigger, tem-se a impressão de que os episódios não se relacionam, podendo ser lidos separadamente como pequenas cenas de humor.

¹ Suene HONORATO é doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e professora Adjunta do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, onde coordena grupo de pesquisa sobre "a inutilidade da poesia" moderna e contemporânea.

Em determinado momento da narrativa, uma italiana com um pote de vidro na mão entra no trem que conduz os personagens principais (um polonês e um brasileiro) ao porto de Varsóvia; o pote cai, se quebra, e ela se desespera porque lá estava Maria Antonieta. Não se sabe o que ou quem é Maria Antonieta, mas a moça diz ter sido picada por ela e anuncia que vai se transformar em aranha, enquanto se remexe no chão de maneira estranha assoviando uma cantiga. Todos no trem se põem a procurar Maria Antonieta, mas sem encontrá-la vão voltando a seus lugares, até que no outro dia, ao chegar ao destino, descem do vagão enquanto um russo, cantarolando uma tarantela, tira do bolso uma aranha peluda e a alimenta com um inseto morto. As dez páginas que o episódio ocupa (Stigger, 2013, p. 47-57) são anunciadas com o título “Vai, Priscila, dança a tarantela”. A relação entre tarântula e tarantela fica por conta do leitor: embora não seja venenosa, acreditava-se que essa espécie de aranha, abundante no sul da Itália, pudesse causar doenças; a cura dependia de o paciente se entregar a uma dança frenética².

Estruturalmente, o episódio de Priscila se repete dentro da narrativa: uma série de personagens desfila sem deixar rastros, numa enumeração que é replicada na própria linguagem. Quando os passageiros do trem dispõem ao lado de Priscila o que foram encontrando na busca por Maria Antonieta, as coisas formam um muro que a isola dos demais; e estão ali listados exaustivamente pelo narrador (Stigger, 2013, p. 55-56). Também a série descritiva de gestos corrobora esse apego ao detalhe sem função: “[...] girava os indicadores em torno das orelhas ao mesmo tempo em que dizia que o russo era uma florzinha que estava louca para desabrochar, que queria que o seu botãozinho fosse logo rebentado, arreganhado como os dentes por outro russo vermelho e gordo como ele” (Stigger, 2013, p. 49). A fala e os gestos se somam, sem que o narrador problematize as ações.

O final do romance, porém, desconcerta essa aparente gratuidade. Além dele, há um episódio que quase passa despercebido em meio à multidão de atores cômicos que se sucedem. Contrapondo-se esses dois momentos à predominância da comicidade, talvez seja possível elaborar hipóteses a respeito do que há além de humor em *Opisanie swiata*.

2.

Publicado pela editora Cosac Naify, *Opisanie swaita* é um livro que chama a atenção pelo cuidadoso projeto gráfico: as cores cobre e roxo se alternam na capa, cujo fundo representa uma parte do mapa do estado do Amazonas; entre as páginas, o jogo de cores marca tipos diferentes de discurso, somados a fotos, anúncios, frases soltas, bilhetes, cartas. Como uma cena anteposta à abertura de um filme, o título e o nome da autora aparecem somente

² Essa informação pode ser conferida no verbete “Tarântula”, da Wikipedia. Acrescente-se que “tarantela” e “tarântula” são derivações do nome da cidade de Tarento.

depois de uma foto da Igreja de Varsóvia, dois cartões postais e dois textos que motivarão a narrativa.

Opalka é um polonês que retorna ao Brasil depois de algumas décadas para ver o filho Natanael, cuja existência lhe é notificada por carta encaminhada pelo médico Dr. Armando Silva. Natanael diz estar em estágio avançado de doença e por isso deseja conhecer o pai. O motivo da doença não é explicitado. Natanael “gasta” suas linhas dando instruções pormenorizadas sobre o que o pai deve ou não trazer na bagagem, sobre como organizá-la, sobre o que fazer no navio etc. Tais conselhos, para o viajante experiente que é Opalka, poderiam ser dispensáveis; apesar de saber disso, e de explicitá-lo achando-se tolo, Natanael insiste no tom instrutivo: “Compre uns dez limões, um saco de açúcar, um pouco de chá” (Stigger, 2013, p. 11-12). Quer prevenir o pai de que ele não sinta falta de nada que lhe seja essencial, pois não sabe ao certo quanto tempo ainda viverá, se “alguns dias ou, talvez, alguns meses” (Stigger, 2013, p. 10).

A carta de Natanael e o bilhete do médico que a apresenta estão antepostos à abertura do livro. Mesmo antes das ações da narrativa começarem propriamente, isto é, de Opalka iniciar a viagem que o levará de volta ao Brasil, já se faz ver a estratégia de desviar-se das tensões pelo apego ao detalhe, ao que seria menos importante, às ações cotidianas, gerando o efeito cômico. Embora a narrativa se componha de diversas vozes, em todas elas se reconhece esse gesto, talvez kafkiano, de privilegiar a objetividade das ações, em detrimento da investigação psicológica. Essa objetividade é reforçada pela presença, entre as páginas, de anúncios de espetáculo, propagandas de produtos e avisos que supostamente estariam presentes no navio, a exemplo deste: “É aconselhável não beber a água dos países sul-americanos. Não que ela seja invariavelmente ruim. Mas pode ser” (Stigger, 2013, p. 70). Como a carta de Natanael que esconde o motivo da doença e se concentra em instruções práticas, o aviso parece camuflar alguma coisa sob o tom objetivo: o que se pode entender do qualificativo “ruim” referido à água? Ele indica simplesmente uma questão de sabor, um perigo de contaminação, ou, metonimicamente, a construção de uma imagem da América do Sul pela Europa? O aviso, partindo de uma ideia pré-concebida, pode ser contraposto a outros discursos presentes na narrativa, como em “Os serviços ao longo das rotas mais frequentadas são tão bem organizados quanto os da Europa” (Stigger, 2013, p. 45), questionando o fato de geralmente se considerar que viajar pelo continente sul-americano representa riscos e falta de conforto. Estamos lidando com a ideia de que a América Latina é um lugar em que o processo civilizatório não se completou.

Ainda na estação de Varsóvia para pegar o trem que o levará ao porto, Opalka conhece um tipo extravagante, que o acompanhará pelo resto da viagem, um brasileiro que está viajando pelo mundo e, coincidentemente, tem o mesmo destino: chegar à Amazônia. Trata-se de Bopp, personagem que remete a Raul Bopp (1898-1984), escritor modernista, autor de *Cobra Norato*, poema baseado no mito amazônico da Boiuna ou Cobra Grande. Também em relação a Opalka há um referente histórico: Roman Opalka (1931-2011), artista franco-

polonês cuja obra “Opisanie swiata” procura obsessivamente registrar a passagem do tempo.

Bopp será o guia da viagem de Opalka por um espaço-tempo regido por outras leis que não as do cotidiano (tanto no trem quanto no navio), onde toda a tripulação fica alheia ao que ocorre no restante do mundo (Virgílio para Dante na *Divina comédia*?). Sua importância para o curso da narrativa é capital: quando desembarcam em Manaus, o filho de Opalka morrera havia pouco mais de uma hora. Depois do enterro, Bopp presenteia Opalka com um caderninho preto, dizendo: “Tome [...]. 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” (Stigger, 2013, p. 145). As últimas páginas do livro apresentam Opalka iniciando a escrita no caderno, hesitando entre os títulos: “Opisanie swiata”, “Descrição do mundo” (tradução do primeiro para o português), “Memórias” e, por fim, “Bopp”, acrescentando à linha de baixo a palavra “romance”. Termina, pois, por escolher este último, e dedica o livro ao filho. Se observarmos as páginas em lilás, perceberemos que em sua maioria compõem justamente o romance de Opalka sobre Bopp. Numa delas, Opalka conta que “Há mesmo quem julgue que Bopp nunca existiu” (Stigger, 2013, p. 146), e reforça a aura de lenda que rondava o amigo.

Se tomarmos a *Divina comédia* de Dante como modelo exemplar fixado pela tradição para o tema da viagem num espaço-tempo subtraído da lógica cotidiana, a relação de Bopp como guia de Opalka altera significativamente o texto primeiro. A *Comédia* é assim denominada por Dante em referência ao pressuposto aristotélico de imitação das ações de seres inferiores, característico desse gênero literário, pois o poeta que faz a travessia pelo reino dos mortos é inferior com relação ao mundo divino, ao qual ele só tem acesso graças à intercessão de Beatriz. Porém, o tema é grave; o objetivo do poeta é mostrar como alcançar a graça divina após a morte, tendo presenciado os castigos no Inferno e no Purgatório, e a bem-aventurança dos que vivem no Paraíso. Daí os episódios que compõem a *Divina comédia* se vincularem ao mundo extraliterário. O poeta, ao fazer a travessia, não se esquece de que tem uma missão a cumprir ao retornar daquele universo abstraído da realidade mundana. No caso de *Opisanie swiata*, a leveza dos episódios, o disparate de algumas passagens, exemplar no episódio de Priscila, passa-se algo bem diverso: a viagem amplia o distanciamento da realidade cotidiana; distrai, a nós e aos tripulantes, da gravidade da vida fora daquela universo.

Nesse sentido, haveria uma deformação do texto primeiro. Poderíamos lembrar ainda a importância na recepção do texto de Dante para a constituição da identidade italiana, já que o texto escrito no dialeto de Florença – e não em latim, como era de praxe – promoveu a valorização de um falar que se tornaria a língua padrão daquele país. Em *Opisanie swiata*, ao contrário, tudo aponta para a desconstrução da ideia de unidade: a aventura de Opalka é a de ser permanentemente estrangeiro, como Bopp, mesmo estando de volta a seu próprio país.

É também pela deformação do texto primeiro que se compõe o episódio que, somado ao final da narrativa, destoa do tom de comicidade predominante. Trata-se da referência às sereias de Ulisses. Como se sabe, no Canto XII da *Odisseia* homérica, Ulisses narra como astuciosamente pôde ouvir o canto das sereias sem ser seduzido por elas: seguindo as instruções de Circe, pediu à tripulação que o amarrasse ao mastro e não o soltasse, independentemente do seu desespero, e fez todos taparem o ouvido com cera, de modo a não ouvirem o canto das sereias enquanto remavam. Ulisses descreve as ações pormenorizadamente: “Mandou ainda que só eu a voz ouvisse; pois a mim, / com nó apertado predei, para, imóvel, eu aí mesmo quedar, / reto no mastro, e nele fiquem amarrados os cabos. / Se eu vos suplicar e solicitar que me soltem, / que então vós com mais laços me amarreis” (Homero, 2014, p. 354). Segundo Auerbach, o apego ao detalhe nas epopeias homéricas dilui a tensão; diferentemente do texto bíblico, Homero “nos faz esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas” (Auerbach, 2009, p. 12). As epopeias homéricas só conhecem o tempo presente.

Em *Opisanie swiata*, ocorre o seguinte: alguém anuncia a presença de uma sereia no mar, o que causa temor à tripulação. “As mulheres tentaram conter os maridos, algumas em prantos. Não queriam que eles fossem levados pelo canto da sereia” (Stigger, 2013, p. 75). A semelhança com o efeito do canto das sereias descrito na epopeia homérica, enquanto ameaça à desagregação familiar, é patente: “Aquele que se achegar na ignorância e escutar o som / das Sirenas, para ele mulher e crianças pequenas não mais / aparecerão nem rejubilarão com seu retorno à casa, / pois as Sirenas com canto agudo o enfeitiçam” (Homero, 2014, p. 350). De longe, veem alguma coisa boiando na água, que vai aos poucos se aproximando do navio. Percebem, porém, que “não era uma sereia. Era um cadáver” (Stigger, 2013, p. 77). E segue a descrição:

O corpo boiava de bruços, os braços abertos para os lados, as pernas estiradas para trás. Estava inchado como um balão. São os gases, esclareceu Bopp. Era o corpo de uma mulher. Restos de um vestido floreado tapavam-lhe as costas e parte das pernas, e um longo cabelo loiro, agora enozado e cheio de algas, se enroscava em seu pescoço. Os dedos das mãos, com a pele se desprendendo das unhas, haviam formado uma espécie de luva. Os ossos do antebraço esquerdo estavam à mostra. Um generoso pedaço de carne, músculo e pele havia sido extirpado, não por corte a faca ou bisturi, que produziria uma incisão reta e uniforme e não irregular como aquela, mas, muito provavelmente, por mordida de peixe grande. Na panturrilha direita e nas costas próximo ao ombro esquerdo viam-se outros ferimentos como aquele. De repente, com a movimentação provocada pela tentativa de tirar o cadáver da água, o braço direito se soltou e ficou a flutuar sozinho. Rompida a simetria, o corpo virou e, não antes de entregar o que fora seu rosto à contemplação dos curiosos viajantes, começou a afundar lentamente. A mulher não tinha

mais olhos nem nariz, e seus lábios – surpreendentemente carnudos embora enrugados – formavam um círculo perfeito, como se ela, ao morrer, estivesse entoando a nota final de uma canção (Stigger, 2013, p. 78).

Observa-se no trecho a mesma linguagem objetiva, o apego ao detalhe, a precisão descritiva, do que é emblemática a explicação sobre o ferimento no braço do cadáver, semelhante ao discurso de um médico-legista. Essa estratégia, mais uma vez, nos distrai da tensão suscitada pelo episódio; e embora seja esse um traço também presente na epopeia homérica, o conteúdo da cena subverte a narrativa de Ulisses, pois anula o poder encantatório das sereias. De sua sedução, restou somente a lembrança do canto na boca inchada formando um círculo. Diante disso, a astúcia de Ulisses torna-se dispensável. O curioso é que a inexistência da ameaça não é sinal de tranquilidade: não é que as sereias não existam, ela existe como um cadáver em putrefação, que é oferecido aos tripulantes e ao leitor em todos os seus detalhes.

O episódio da sereia, colocado entre cenas amenas, com os tripulantes em plena viagem, desligados do mundo, prenuncia o desfecho da narrativa. Quando Opalka desembarca no Brasil, antes ainda de saber que o filho havia morrido, recebe a notícia de que provavelmente não poderia mais voltar à Polônia: “O senhor ouviu as últimas notícias? A Polônia acabou. Anunciaram hoje. Acabou. Foi tomada. Daqui a pouco, toda a Europa não vai existir mais, se é que ainda existe” (Stigger, 2013, p. 127). A Segunda Guerra Mundial havia sido declarada. Será preciso ficar no Brasil, e lidar com uma Amazônia que também se encontra mais decadente do que quando Opalka lá estivera pela primeira vez, em função do comércio de borracha. O crítico literário Luiz Costa Lima (2013, s/p.), no artigo “Como cebolas, um enredo tem camadas”, pergunta a respeito do desfecho: “Que camada oculta estivera de nós ausente? Em vez de manter sua rotação habitual, o mundo parece haver aproveitado de nossa distração para trocar de cara”. De fato, diante do cenário que se configura, a astúcia de Ulisses parece não ter poder de conservar a sobrevivência.

A implosão da Europa, ao final do romance, obriga Opalka a adotar o Brasil como pátria estrangeira, onde será preciso recriar as possibilidades discursivas frente a um mundo que está desmoronando. A sereia é um corpo de mulher que morreu em pleno canto. Na epopeia homérica, quem ouve o canto das sereias “se deleita e parte com mais saber” (Homero, 2014, p. 355); elas cantam o que se passou nas guerras entre gregos e troianos. Para Benjamin (1987), no famoso texto sobre “O narrador”, o homem moderno não tem mais experiências exemplares para contar; o desenvolvimento das técnicas de comunicação, o privilégio da informação sobre o saber, a consolidação da burguesia, influem sobre a maneira de atribuir sentido às narrativas. Assim, a composição do gênero romance por fragmentos e vozes distintas procura reformular o impedimento da possibilidade de comunicar experiências. Especialmente, em se tratando de tempos de guerra.

Opalka vai preencher o caderno com que Bopp lhe presenteara. Natanael também tinha um caderno, que Opalka encontra sobre a mesa de sua casa; um programa de escrita está anunciado em versos, em que seria contada a história da amizade entre um homem e um chimpanzé. O homem seria estrangeiro já velho e cansado; e o livro, “um livro antigo / um livro de viagens / com páginas que se desdobram” (Stigger, 2013, p. 139). Na viagem que terá de fazer para desvendar um segredo sobre sua origem, pegará um barco “onde o tempo custará a passar / e o homem *pensará que vaga pelo inferno*” (Stigger, 2013, p. 141 – grifo meu). Esse programa remete a toda uma tradição literária, em que a descida ao inferno (catábase) por um vivente se vincula a uma busca importante, como fizeram, dentre tantos, Ulisses e Dante.

A narrativa a ser escrita por Natanael sugere, em alguns aspectos, uma *mise en abyme* da história de Opalka; é também o esforço de Natanael, que parece nunca ter saído da cidade onde nasceu, de se fazer estrangeiro. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Verônica Stigger afirmou que o título em polonês do romance já coloca o leitor numa posição de deslocamento, ou a torna evidente; pois “[...] somos todos estrangeiros. Se existe algo como uma condição humana, ela não se define pelo pertencimento, mas, ao contrário, pelo estranhamento”. O romance explicita esse esforço de deslocamento do olhar. Em face da ideia de uma literatura comprometida com a ideia de brasilidade, *Opisanie swiata* propõe outro caminho: o leitor acompanha o olhar do estrangeiro sobre o próprio país. Mas não é um olhar estabelecido de um ponto fixo, a Europa; é um olhar de quem já não pertence a nenhum lugar, um olhar que parte de um ponto que já não existe mais.

Raul Bopp, no poema *Cobra Norato*, havia rearticulado narrativas da oralidade segundo a poética antropofágica, em que a Amazônia ocupava lugar central na definição de brasilidade, por abrigar um universo mais receptivo à escuta da voz primitiva, livre da culpa cristã ocidental. O crítico Antônio Roberto Esteves assinala como possibilidade para a leitura do poema aproximações com a *Divina comédia*: a divisão em 33 partes, como cada um dos três cantos do poema de Dante; o tema da viagem de um personagem perdido, em um ambiente sombrio e misterioso; a motivação da viagem por um personagem feminino; a presença de um guia que o ajuda a realizá-la; dentre outras. Ao se referir a “selva escura” em que ambos se encontram, nota que “[...] no primeiro caso *selva* pode ser vista como símbolo do erro e do pecado, o que não ocorre no segundo” (Esteves, 1988, p. 81). Opera-se, assim, a “deglutição” do texto primeiro, alterado para melhor conotar a ideia de brasilidade. Dessa perspectiva, a singularidade do brasileiro parte do índio amazônico, despido dos valores ocidentais e da artificialidade com que os modernistas acreditavam ter sido pintado no romantismo.

Já no romance de Verônica Stigger, a ideia não é afirmar a brasilidade; ao invés disso, inscrevendo-se sobre outros textos, desmente o discurso hegemônico de que fazer literatura brasileira é apegar-se à identidade, é fixar um pertencimento. A reformulação dos discursos culturalmente estabelecidos não implica afirmar, mesmo que invertendo posições, a superioridade de uma cultura sobre outras.

3.

O final da narrativa nos propõe sua releitura, já que só então Opalka vai começar a escrevê-la. Aí percebemos que a implosão da Europa, da qual havíamos sido programaticamente distraídos, estava o tempo todo presente; e o episódio da sereia figura como uma antecipação do desfecho.

A composição em fragmentos, a pluralidade de vozes, a atenção à visualidade evidenciam uma maneira de narrar que recusa a organização linear dos eventos. Se tomarmos por hipótese narrativas tradicionais, em que um narrador distanciado e onisciente conta fatos de forma sucessiva, a impressão que causam no leitor é a de correspondência entre representação e realidade. Esse tipo de narrativa mascara o pacto de ficção estabelecido por toda obra literária. Em *Opisanie swiata*, ao contrário, as estratégias narrativas são claramente postas como elementos da composição; deixam-se ler como fraturas de um universo que se ergue à margem (ao lado) do real. A explicitação do procedimento de construção literária permite que os episódios narrados sejam mais do que episódios, pois suscitam a discussão sobre a circulação dos sentidos posta pela linguagem.

Pela insistência no detalhe sem função, desviando as tensões que levam ao desfecho, *Opisanie swiata* finge esconder questões graves: como dar sentido a experiências desumanas como a guerra?; a construção de identidades nacionais é possível?; o direcionamento da brasilidade pelos modernistas ainda é medida para se fazer literatura?; é possível fazer literatura sem a apropriação de outras literaturas?; há limite entre a literatura brasileira e as demais literaturas?; se há literatura brasileira, por que pensá-la relativamente à Europa e não à América Latina?

Bopp, como se viu, não é apenas um personagem extravagante que consolida o tom de comicidade no romance; sua inserção compõe a referência às vanguardas modernistas e ao princípio da antropofagia, noção de que há um aproveitamento pela deglutição de textos da tradição literária. Aliás, não só. Em artigo recente, Ângela Maria Dias oferece uma demonstração do procedimento, comparando trechos do romance com os de autores listados nos “Deveres”³, observando sua pouca ou quase nenhuma alteração ao serem integrados no corpo da narrativa. Considera, assim, tratar-se de pastiche em que se “surpreende uma certa fragilidade crítica pela ornamentalidade das apropriações concatenadas sob o enfoque humorístico, com um tipo de jocosidade leve, de feitio francamente gratuito” (Dias, 2015, p. 61); termina o artigo lamentando que ao tom humorístico não se tenha aliado a crítica à utopia modernista.

Se fosse necessário disputar conceitos, creio que o de paródia, entendido como imitação de caráter humorístico que subverte o sentido do texto primeiro, seria mais apropriado do que

³ “Deveres” (que a autora cumpriu para a escrita ou que os leitores devem cumprir após a leitura?) é uma lista aposta ao final do livro com indicações bibliográficas e referências a conversas que influíram na elaboração do romance.

o de pastiche para se pensar o romance. O fato de não haver alterações significativas nos textos enxertados (com o que a autora, me parece, sustenta a noção de pastiche aplicada ao romance) não significa que o sentido deles permaneça estável no novo texto. Mas, como se sabe, o humor é questão controversa aos estudos literários, ainda que se considere a importância da leitura que Mikhail Bakhtin (2013) realizou da obra de Rabelais, como reabilitação do riso enquanto forma literária válida. Predomina a exigência, talvez romântica, de que a literatura seja séria e, sobretudo, “original”. Comumente se pergunta, sobre uma obra literária, o que ela tem de novo; e a citação costuma ser tomada como prova de sua negativa. Nesse caso, a expectativa de que *Opisanie swiata* cumpra tais exigências será frustrada.

A desmontagem de textos da tradição literária europeia, como a *Divina comédia* e a *Odisseia*, aliada à ideia de deslocamento do olhar pelo estrangeiro e à dificuldade em se reconhecer limites identitários, sugere que a abertura ao romance dependerá de outra abertura: a de uma concepção não teleológica a respeito da literatura brasileira, que entenderia ser problemático o estabelecimento de um cânone segundo o critério da ampliação gradativa da consciência de brasilidade. A própria forma do romance nega a constituição de narrativas lineares, que estabeleçam relação de causalidade entre os momentos que elegem como representativos.

Pensemos, a título de exercício argumentativo, em duas concepções distintas a respeito da literatura brasileira: a de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, por ser, sem dúvida, o trabalho de historiografia literária mais bem acabado e influente para o entendimento da concepção de literatura no Brasil; e a de Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, por representar uma alternativa à proposta de Candido na medida em que volta o olhar para a América Latina.

Antonio Candido (2000) concebeu sua historiografia literária a partir do princípio unificador de busca da libertação da influência portuguesa, tendo em vista o passado colonial brasileiro. O cânone nacional estabelecido por essa perspectiva compõe-se de obras empenhadas em afirmar sua especificidade, *pari passu* com a ideia de nação, que foi lentamente se consolidando durante os anos de passado colonial e após a independência política de 1822, se estendendo até meados do século XX. Por isso, eleger como “momentos decisivos” – subtítulo do livro – as estéticas neoclássica e romântica, entre as quais identifica um aumento gradativo da consciência de que a literatura era instrumento de consolidação da identidade nacional.

O modelo proposto por Candido nos permite considerar que romantismo e modernismo compõem os momentos mais significativos da literatura brasileira. No primeiro, consolidou-se a consciência de que a literatura era um dos principais discursos de constituição identitária da nação jovem cujo passado não apontava uma tradição literária. No segundo, a de que era necessário lidar com a tradição literária europeia de maneira *antropófaga*, como fazia o esquecido silvícola ao comer o guerreiro vencido para se

apropriar de sua força, mas com ela desempenhar um novo lugar, uma nova força – curiosos ecos do conhecido poema indianista “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, recusado pelos modernistas.

A par de divergirem, dentre outras coisas, quanto ao teor e modos de idealização dos tipos e paisagem brasileiros, romantismo e modernismo tiveram em comum a busca pela originalidade, por aquilo que constituiria a especificidade da nação brasileira. Ambos são, desse ponto de vista, românticos. O passo adiante do modernismo em relação ao romantismo, pensado teleologicamente, seria o questionamento da utilização do modelo literário europeu aplicado à realidade brasileira. Daí os modernistas proporem a apropriação crítica de outras culturas, sua deglutição e ruminação, que resultaria na ideia de brasilidade: justamente nessa intersecção estaria o elemento mais tipicamente brasileiro.

Silviano Santiago (2000, p. 16 – grifos do autor), em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, afirma que “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza* [...]”. O reconhecimento desse papel implica uma exigência política, direcionada tanto à literatura quanto à historiografia literária: “Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (Santiago, 2000, p. 17). Para ele, o reconhecimento das especificidades de nossa história, do lugar de fala configurado para nossos escritores, possibilita outras formas de ler, por exemplo, o nosso romantismo: se Chateaubriand, ao se referir ao índio, indicava fuga da realidade europeia, para os românticos brasileiros ele era um “símbolo político, símbolo do nacionalismo que finalmente eleva sua voz livre” (Santiago, 2000, p. 23). Significa o reconhecimento da astúcia do mais fraco em inverter posições, o que sugere o questionamento da noção de hierarquia estabelecida entre culturas.

Já que o discurso colonialista conseguiu renovar suas formas de atuação, em que outras “metrópoles” assumem o lugar de dominação cultural, e que a “inocência” não está disponível para o escritor latino-americano, como afirma Santiago (2000, p. 22) – e não só para ele, na medida em que todo discurso se compromete e se configura a partir de um determinado lugar de fala –, pergunta-se qual o papel do escritor brasileiro contemporâneo em relação à ideia de literatura produzida no Brasil.

“Daqui a pouco, toda a Europa não vai existir mais, se é que ainda existe” (Stigger, 2013, p. 127). Recortando essa afirmação, mas considerando que Opalka é um personagem que escreverá um romance, e que o próprio romance ao evidenciar as estratégias narrativas propõe que elas sejam postas em discussão, podemos pensar que se trata de experimentar outro ponto de vista: uma contra-posição. A tradição literária europeia segue operando, mas a implosão espacial da Europa obriga a uma descentralização do poder exercido por ela. A sereia existe como um cadáver.

Se procurássemos ler *Opisanie swiata* relativamente ao modelo de constituição da identidade nacional proposto como organizador da nossa tradição literária, talvez o tomássemos como arremedo do postulado modernista; homenagem descompromissada a um momento fundador de nossa literatura, que nada lhe acrescenta. Se, por outro lado, o vemos sob a ótica do “escrever contra” proposta por Silviano Santiago, como princípio que inverte a perspectiva do confronto com a tradição europeia, é possível adivinhar sua vontade mais de desconstruir do que de reafirmar discursos hegemônicos.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena, 1955.

AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. Em: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 1-20.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitex, 2013.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Em: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

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, 2015, p. 61-76.

ESTEVES, Antônio Roberto. “Cobra Norato, de Raul Bopp: leituras possíveis”. *Rev. Let.* São Paulo, n. 28, 1988, p. 73-83.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

LIMA, Luiz Costa. “Como uma cebola, tem camadas um enredo”. *Jornal Valor Econômico*. São Paulo, 08/11/2013. Disponível em:

<http://www.valor.com.br/cultura/3331878/como-uma-cebola-tem-camadas-um-enredo>.

Acessado em 14/07/15.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. Em: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

STIGGER, Verónica. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, 17/12/2013. Disponível em:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,veronica-stigger-estreia-no-romance-com-o-premiado-opisanie-swiata,1109339>. Acessado em 14/07/2015.