

ITINERÁRIOS NA AMAZÔNIA MODERNISTA: PARÓDIA E PASTICHE EM *OPISANIE SWIATA*

ITINERARIES IN MODERNIST AMAZON: PARODY AND PASTICHE IN *OPISANIE SWIATA*

Paulo Alberto da Silva Sales¹, Zênia de Faria²

A floresta vem andando, como uma massa pesada e primária. O rio atrasado ocupa as margens rasas. Arrebenta os barrancos. Desnívela e corrige. Arrasta a vegetação aluvionária. Águas assustadoras se abraçam com as árvores. Emendam-se remansos de terra mole. Formam-se ilhazinhas, em modelagem lenta, nas marés de pacoema (região do Baixo Amazonas). Quando a noite ocupa espaço, o mato se enche de alaridos. Uma planta assobia: é o tajá tinhorão. No alto das árvores bisbilham folhas tagarelas. Discute o sapo-boi: - Rasto, onde está o teu pai? A floresta não gosta de ser interrogada. O rio continua apressado, atrasado, carregando detritos de terra caída, na sua tarefa geológica. (BOPP, 2012, p. 109 – 110)

RESUMO: *A partir das variações etimológicas da paródia e dos usos imitativos do pastiche, este ensaio apresenta uma leitura da narrativa Opisanie Swiata, de Veronica Stigger. Nosso objetivo é verificar como esse hipertexto contemporâneo se apropria de elementos diversos da literatura modernista brasileira, sobretudo de textos dos autores da fase heroica desse movimento, cujo interesse seminal estava no redescobrimento da Amazônia. Para tanto, faremos aproximações entre os escritos sobre os Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928, bem como sobre o universo mítico do poema Cobra Norato, ambos de Raul Bopp, e percalços enfrentados pela personagem Bopp, de Stigger, junto a seus companheiros de viagem rumo à selva amazônica.*

PALAVRAS-CHAVE: paródia e pastiche; modernismo; Amazônia; Raul Bopp

¹ Doutor em Estudos Literários pela UFG, com Pós-Doutorado em Estudos Literários na UFG. Docente do Instituto Federal Goiano - Campus Hidrolândia. Docente do PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade da UFG, Campus Cora Coralina.

² Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com Pós-Doutorado em Literatura Comparada pelo *Centre d'Études et de Recherches Comparatistes - Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle – France*. Docente do PPG em Letras e Linguística da UFG.

ABSTRACT: *From the parody etymological variations and the pastiche imitative uses this essay aims to read some aspects of the novel Opisanie Swiata, by Veronica Stigger. Our main goal is to check how this contemporary hypertext appropriates several Brazilian modernist texts specially those authors of heroic phase in that movement whom rediscover Amazon. Therefore we do approximations between the writings about the Movimentos Modernistas no Brasil – 1922 – 1928 and the mythical universe of the poem Cobra Norato, both published by Raul Bopp with the mishaps faced by the character Raul Bopp, by Stigger, together with his companios in their travel to the Amazon jungle.*

KEYWORDS: parody and pastiche; modernism; Amazon; Raul Bopp

A Amazônia em Raul Bopp e nos outros modernistas

O redescobrimento da Amazônia pelos primeiros modernistas brasileiros é – associado à renovação da linguagem que rompia com os modelos tradicionais – um dos principais focos de atenção dos manifestos que começaram a surgir no país desde a semana de 22. Imbuídos do afã nacionalista que retomava as origens históricas e míticas da fundação da nação, Mário de Andrade, juntamente com o casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e, sobretudo, Raul Bopp, se incumbiram de criar textos experimentais que refletissem, cada um a seu modo, temas ligados às vivências do mundo amazônico.

Em 1928, Mário de Andrade publicava o romance *Macunaína, o herói sem nenhum caráter*, cujo enredo partia do universo mítico constituído pelo interior da floresta tropical brasileira na qual se desenvolveu a saga do picaresco “herói” de nossa gente. Por meio de uma escrita paródica, que desconstruía os aborígenes idealizados nas figuras de Iracema e de Peri, a rapsódia de Mário teve forte influência da “poética da radicalidade” (CAMPOS, 2003) de Oswald de Andrade, sobretudo pelo revisionismo crítico da história presente na poesia *Pau Brasil*, de 1925, bem como pelos experimentos em prosa influenciados pelas vanguardas europeias: *Memórias sentimentais de João miramar*, de 1924, e de *Serafim Ponte Grande*, escrito em 1928 e publicado em 1933.

Por sua vez, incorporando os experimentalismos da época, sobretudo no que diz respeito ao hibridismo entre poesia e prosa associado à incorporação do universo mítico da floresta amazônica, Bopp começaria a idealizar, em 1921, seu *Cobra Norato*. E só em 1931, após constantes lapidações em seu texto, o longo poema foi publicado. Nesse texto, é importante salientar que o poeta gaúcho foi antropófago de si mesmo, uma vez que sua atitude para com seu experimento foi a de deglutir aquilo que não era necessário para criar algo o mais brasileiro

possível. Bopp, o “Marco Polo³” brasileiro do início do século XX, em meio as suas inenarráveis andanças pelo território brasileiro, foi encontrar “a antítese a síntese” (BOPP, 2009) de sua existência em sua estadia na Amazônia. Lá ficou por pouco mais de um ano. Em meio à mata, espantou-se e por meio do seu deslumbramento com a “terra do sem lhe-achar-fim” (BOPP, 2012, p. 122), sua percepção sobre a “realidade” brasileira foi aguçada: “A floresta era uma esfinge indecifrada. Agitavam-se enigmas nas vozes anônimas do mato. Inconscientemente, fui sentindo uma nova maneira de apreciar as coisas.” (BOPP, 2009, p. xiii)

Inegavelmente, Bopp foi o modernista que mais incorporou a gênese do estar-no-mundo da floresta amazônica tanto em seus inúmeros escritos quanto em sua poesia. A vivência em meio aos ribeirinhos e as diversas estórias com as quais teve contato foram sobremaneira vitais à gênese de sua criação poética. Instigou-o principalmente as versões que ouvira sobre o mito da “Cobra Grande”, também conhecida como “Boiuna”, “mãe-do-rio” ou “senhora das águas”. Essa entidade pode, por sua vez, se metamorfosear em uma mulher ou em navios, induzindo-os a desastres. Ao ter contato com esse mito de origem ameríndia e com outras lendas da região amazônica, o modernista gaúcho começou a mesclar as impressões da vida vegetal à sua forma de contemplação das coisas:

Depois de algum tempo, em contato contínuo com a selva, adivinhando o seu sentido mágico, comecei a acreditar em coisas que me contavam: Eram vozes indecifradas. Causos do minhocão. Na hora do silêncio, parecia mesmo haver, em toda a floresta, um respeito ofilátrico, sob a proteção de mistério: a Cobra Grande... (BOPP, 2012, p. 132)

Nas suas diversas anotações de cunho memorialístico, reunidas no livro *Movimentos modernistas no Brasil – 1922 – 1928*⁴, todas aquelas que estão relacionadas ao universo da floresta tropical se diferenciam das demais. O viés surrealista e irracional se mescla à tentativa de escrever a experiência de vida na selva. Na epígrafe deste ensaio, nomeada nos escritos de Bopp como “O Rio Amazonas”, as descrições dos elementos naturais são travestidas para o campo da conotação puramente irracional: “A floresta vem andando, como uma massa pesada

³Essa designação é dada pela crítica Vera Lúcia de Oliveira (2015), em seu estudo *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*.

⁴Editado pela primeira vez em 1966, as “anotações” históricas de Raul Bopp são apresentadas, segundo Gilberto Mendonça Teles (2012), sempre por um prosaísmo de quem presenciou e vivenciou fatos e acontecimentos à sua época, sem se preocupar com a documentação dos registros. Todas os escritos de Bopp devem ser lidos “[...] como uma espécie de ‘diário’, ou melhor, mais como um livro de ‘memória’ do que uma ‘autobiografia’, no sentido em que estes termos são vistos na atualidade. Apesar de os fragmentos de sua narrativa parecem centrados na vida privada e no desenvolvimento intelectual do autor, o que se vê é um desvio na direção do contexto social e cultural, sem, no entanto, aprofundar uma visão crítica dos acontecimentos. A intenção de um discurso ‘histórico’ se resolve no memorialismo, onde a realidade dificilmente consegue ser apresentada sem a interferência do subjetivo e pessoal.” (TELES, 2012, p. 10 – 11)

e primária”. Em tais descrições, não se verificam quaisquer identificações lógico-espaciais e tampouco temporais porque a escrita vanguardista desse poeta retoma uma das questões fundamentais da mitologia que é remeter às origens e aos tempos primordiais. Fruto da própria antropofagia, na qual um dos princípios basilares era ir contra tudo o que fosse corrente, silogístico, geométrico e cartesiano, é que a construção do universo amazônico do autor da *Cobra Norato* se constitui. Sob esse prisma,

cabe observar que é nessa dimensão, mítica e surreal, e nas sugestões do método psicanalítico freudiano que Bopp encontra os instrumentos para poder interpretar e poder descrever poeticamente aquele Brasil que ele havia conhecido em suas viagens e andanças. [...] A chegada à Amazônia representa [...] o impacto direto com aquele universo, onde a magia e o extraordinário caminham, passo a passo, com os fenômenos naturais, particularmente prodigiosos e imponentes naquela região. Dá-se o encontro com o mito, o que não se atua pelo filtro da lógica e da razão: é a epifania do mito que ele colhe naquele mundo ainda em formação. É como se ao poeta fosse permitido assistir ao início da criação, quando as fronteiras entre terra e água eram, ainda, imprecisas e indefinidas. (OLIVEIRA, 2015, p. 265 – 266)

Em algumas anotações presentes nos “cadernos de viagem” do inquieto Bopp, nas quais há registros de impressões sobre os ambientes, segredos e mistérios da selva, tais como nos escritos intitulados “Amazônia”, “O Rio Amazonas”, “Canoeiros”, “Inventário da Antropofagia” e em “Diálogos”⁵, nota-se a confluência entre prosa e poesia. Nelas, a descrição cede lugar à prosa mítica cantada por um rapsodo – “As árvores escutam. Mamoranas se debruçam na corrente. Desenham-se na água, palácios da cidade-capim. O rio resvala pelas margens, lambendo os barrancos roídos. [...] Tincuan dá um grito agudo atrás dos cumandás. Guariba puxa a reza, sacudindo as árvores.” (BOPP, 2012, p. 111) Em outro escrito, no qual se apresenta um “inventário” do projeto que, mais tarde, seria nomeado como antropofágico, encontra-se: “O ‘nosso’ Brasil começa lá adiante. Terra do sem lhe-achar-fim, com áreas paradas. Caboclo vai acompanhando a linha do mato, alargada a machado. [...] A floresta em toda a sua brutalidade, vai ganhando mundos mágicos. Cobra Grande vai se casar.” (BOPP, 2012, p. 122 – 123).

A mesma verve híbrida constatada nas anotações do poeta se faz presente na composição da experimental *Cobra Norato*. Trata-se de um poema hermético que abarca a cosmologia indígena que foi destinada, inicialmente, ao público infanto-juvenil. A persona lírica utiliza uma linguagem prosaica que lembra a de um contador de causos:

⁵Nesta parte das anotações do “diário” memorialístico de Bopp, há uma espécie de entrevista na qual o poeta trata de dados biográficos e como eles influenciaram na sua produção literária. São eles: a origem alemã de seu bisavô; sua infância em Tupanciretã; suas viagens pelo norte do país e sua passagem pela Amazônia. Tais escritos são fontes importantes que são revitalizados, sob diferentes formas discursivas, no romance *Opisanie Swiata*.

Um dia
eu hei de morar nas terras do Sem-fim

Vou andando caminhando caminhando
Me misturo no ventre do mato mordendo raízes

Depois
faço puçanga de flor de tajá na lagoa
e mando chamar a Cobra Norato

– Quero contar-te uma história” (BOPP, 2009, p. 3).

Composto de 33 partes, o poema epilírico narra a saga da Cobra Norato e de suas peripécias em busca da filha da rainha Luzia. Em muitas partes do texto poético, pode-se correlacionar as imagens construídas pelos versos com os registros nos cadernos de Bopp em suas andanças pela mata sem fim. Na quinta parte do poema, há um diálogo entre o sujeito poético e o meio natural no qual tais aproximações são evidentes:

Aqui é a escola das árvores
Estão estudando geometria

– Vocês são cegas de nascença Têm que obedecer ao rio

– Ai ai! Nós somos escravas do rio

– Vocês estão condenadas a trabalhar sempre sempre
Têm obrigação de fazer folhas para cobrir a floresta

– Ai ai! Nós somos escravas do rio

– Vocês têm que afogar o homem na sombra
A floresta é inimiga do homem

– Ai ai! Nós somos escravas do rio

Atravesso paredes espessas
Ouço gritos miúdos de ai-me-acuda:
Estão castigando os pássaros

– Se não sabem a lição vocês têm que ser árvores

– Ai ai ai ai...

– O que é que você vai fazer lá em cima?

– Tenho que anunciar a lua
quando ela se levanta atrás do mato

– E você?

– Tenho que acordar estrelas
em noites de São João

– E você?

– Tenho que marcar as horas no fundo da selva

Tiúg... Tiúg... Tiúg...

Embora o texto *Cobra Norato* não recorra a meios radicais presentes nos discursos paródicos tão utilizados nos textos modernistas – que criticam de forma irônica e cômica as fontes utilizadas – tal como o fez Oswald de Andrade e Mário de Andrade, a complexidade se instaura na escrita boppiana sob a perspectiva da estilização, tal como a entende Bakhtin (2005)⁶. Na condição de estilizador, Bopp recorre às fontes míticas – tanto as vividas quanto as presenciadas e lidas – e as utiliza sem, no entanto, modificar sua carga semântica. Nesse modernista, as formações discursivas são monovocais – constituindo-se como paráfrases dos mitos – e são adaptadas aos experimentos revolucionários da época, opostas, por exemplo, ao processo que ocorre nos poemas paródicos de *Pau Brasil* e na “Carta pras Icamiabas”, capítulo paradigmático da narrativa *Macunaíma*. Nesses textos, os discursos deixam de ser monovocais e se tornam bivocais: “A segunda voz, uma vez instaurada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 2005, 194).

Seja por meio de discursos paródicos com teor crítico e cômico ou por estilizações, a representação do universo amazônico não ficou restrita apenas aos primeiros modernistas. Outras narrativas brasileiras da contemporaneidade têm retomado alguns momentos históricos que revitalizam a paisagem e os sentidos da floresta. Chama-nos atenção, a esse respeito, um texto especial pela sua natureza experimental – semelhante à forma fragmentada das narrativas modernistas *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* – e pela presença dos expoentes modernistas, agora, ficcionalizados, em uma narrativa de viagens cujo itinerário final é a floresta amazônica. Trata-se de *Opisanie swiata*, publicado em 2013, da escritora gaúcha Veronica Stigger, um romance que apresenta ampla rede intertextual que remete a nomes, estilos artísticos, informações e, principalmente, recria o universo mítico e atemporal da mata presente na obra de Bopp. Interessa-nos, aqui, verificar como Stigger se apropriou de hipotextos modernistas e, por meio da paródia e do pastiche, criou seu experimento.

Percalços rumo à Amazônia de Veronica Stigger

⁶Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin apresenta as noções de estilização e de paródia. Diferentemente do discurso paródico, “a ideia objetificada do outro (ideia artístico-objetiva) é colocada pela estilização a serviço de seus fins, isto é, dos seus novos planos. O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso. [...] Afinal de contas, o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico. Ele trabalha com um ponto de vista do outro.” (BAKHTIN, 2005, p. 190)

Pertencente à geração de prosadores dos anos “00”, na qual a escrita literária é marcada por metamorfoses ambulantes⁷, Veronica Stigger tem sido recebida pela crítica como uma das mais consistentes vozes da recente ficção brasileira. Suas narrativas esmaecem o rigor e a forma dos gêneros literários ao mesclá-los a outros elementos, fazendo com que possam ser lidas pelo viés da literatura em campo expandido⁸. Especificamente na ficção *Opisanie Swiata*, Stigger se serve de elementos diversos, tanto no que diz respeito às formas de construção da narrativa quanto aos temas que irão compor sua rapsódia – na acepção marioandradina do termo – que, também, é intensamente marcada pela inespecificidade (GARRAMUÑO, 2014) e pelo hibridismo (KRYNSKI, 2013) sintomáticos de narrativas contemporâneas.

Seguindo a esteira dos modernistas da fase heroica ao utilizarem os procedimentos paródicos como meio crítico de abordagem do passado, a ficcionista gaúcha dialoga com textos e temas voltados à Amazônia, sobretudo os de autoria de Raul Bopp. Ora a romancista o faz pelo viés crítico da paródia – na configuração do, agora personagem, Bopp – ora pela dicção imitativa do pastiche, que é identificada nas reconstituições memorialísticas sobre a floresta retomada das “anotações” de 1922 a 1928 e da *Cobra Norato*. Opalka, um dos principais companheiros de Bopp, na viagem de volta à selva criada por Stigger, rememora em um de seus registros:

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

- Aonde vais, Bopp?

- Vou ali e já volto.

Ali: expressão das distâncias. Já: eliminação do tempo. E partia Bopp mais uma vez, para além dos limites comuns, para os longes. Há mesmo quem julgue que Bopp nunca existiu. É uma espécie de Pedro Malazartes que entrou no rol das histórias maravilhosas que as mães contam para os filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Bopp existir, pensavam que ele era somente personagem daquelas histórias de viagem que contavam na terra de meu filho. Encontrei, certa vez, um rapaz que, apesar de ter sido companheiro de quarto de Bopp, não acreditava na existência dele. Achava que ele fosse inventado. Talvez Bopp, ainda vivo, tenha uma

⁷Karl Erik Schøllhammer (2009) situa a produção literária de Veronica Stigger em uma plêiade de escritores que desenvolveram estilos próprios e que não deixaram de lado as influências surgidas na “geração 90”: “[Uma] característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais” (2009, p. 38). Essa geração apostou também no retorno do autor na ficção, desestruturando a tradicional divisão entre biografia e ficção.

⁸A noção de campo expandido apresentada por Roselind Krauss trata, no campo da escultura, de uma tendência inerente à arte pós-moderna, na qual a lógica do monumento é anulada, tornando-se pura negatividade e feita de exclusões. Sob essa perspectiva, a noção de escultura expandida passou a ser uma categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura: “O campo ampliado é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista escultura. [...] Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes” (KRAUSS, 1984, p. 135).

biografia assim: ABC de Bopp e o subtítulo “poeta viajante e pintor de tabuletas”. Talvez os autores do povo escrevam um dia a verdadeira biografia do meu amigo, cantada em versos quebrados, bem Bopp. Na Amazônia, continuei a ouvir coisas malucas sobre ele. Disseram-me que Bopp cruzara não sei quantos estados em jangada, que em Mato Grosso o bacharel Bopp pintara placas dos armazéns e que ficara demais antropófago no meio dos índios. Outra vez, na selva, perdeu-se em companhia de caboclos e, durante meses, beirou as margens moles do rio. Estava atrás da Cobra Grande. Ansiava encontrá-la para desafiá-la a uma partida de xadrez. Quase acredito mesmo que ele era lendário, figura de livro. Só lamento que ele próprio não tenha querido até agora escrever seu romance de aventuras. (STIGGER, 2013, p. 146 – 147)

Na tentativa de escrever, dentro do texto fictício, um episódio “biográfico” sobre a personagem Bopp, Opalka traz recordações de seu amigo por meio de escritos que distorcem a “realidade”, mitificando-o, a exemplo da própria prática boppiana em seus escritos sobre a floresta. A dicção metaficcional nesse e em outros momentos da narrativa remete, também, às intertextualidades diversas do modernismo da primeira geração. Bopp é sempre descrito como um sujeito inquieto, “livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou o sol.” (STIGGER, 2013, p. 60) Sua configuração é feita por meio de mesclas de aspectos biográficos e ficcionais – que lembram, também, a epopeia do anti-herói Macunaíma em suas andanças pelo Brasil – em uma escrita autorreflexiva que se serve da paródia e, principalmente, do pastiche. No intuito de visualizarmos melhor como essas práticas hipertextuais agem na tessitura narrativa de Stigger, algumas considerações teóricas são necessárias.

A paródia e o pastiche são, segundo Genette (1982) práticas hipertextuais que utilizam hipotextos – códigos, temas, estilos, nomes, formas – da tradição. Ao “fazer o novo a partir do velho”, tanto a paródia quanto o pastiche se superpõem e se misturam com a estrutura antiga, formando um amálgama indissociável. Contudo, são nos usos e nos alvos que essas duas práticas se distinguem. Genette aponta que o texto paródico ora é usado para designar uma deformação ou transposição lúdica, ora uma imitação satírica de um estilo. Já Rose (1993, p. 5) destaca que a paródia possui algumas questões fundamentais ao retomar um hipotexto, principalmente no que diz respeito à presença dos aspectos cômicos, da atitude do parodista em relação ao seu trabalho e da recepção do leitor. Os modernistas, como vimos, elegeram a paródia como principal meio discursivo de reavaliar os temas e discursos do passado, reinserido neles uma roupagem nacional e mítica. Já na contemporaneidade, a paródia “perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985) e começou a fazer “transcontextualizações com distância crítica” (HUTCHEON, 1985).

Etimologicamente, o prefixo grego *para* do vocábulo paródia significa “contra”, “oposto” e, também, “ao lado de”, tal como apontou Hutcheon. Logo, a *ode* “canto” tanto pode ter um viés crítico, satírico e cômico quanto “uma confrontação estilística” e “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). Esta revisão dos usos da paródia na contemporaneidade apontada por Hutcheon confunde-se com a prática do pastiche, ou seja, a de um hipertexto no qual há uma mistura heterogênea que aponta a semelhança ao estilo do hipotexto. Para Hoesterey (2001), o pastiche utiliza o princípio da adaptação, da apropriação, da bricolagem, da imitação, da montagem, da reciclagem, da refiguração e do simulacro. Além disso, as práticas hipertextuais do pastiche têm sido frequentemente associadas às criações da arte contemporânea, sobretudo as literárias. Em *Opisanie swiata*, no relato memorialístico anterior feito por Opalka e em outros momentos da narrativa constata-se hipertextos paródicos e em pastiche. No caso específico da paródia, no sentido tradicional do termo ligado à comicidade, tal procedimento pode ser verificado na descrição que a voz narrativa faz da personagem Bopp. A descrição dos aspectos físicos e dos modos de agir – muitas das vezes infantilizados – é feita de maneira burlesca, caricata e risível. A caracterização da personagem Bopp de Stigger lembra a dos bufões, personagens da idade média oriundos dos festejos populares da obra de François Rabelais que, por sua vez, foram estudados por Bakhtin (2010). A passagem a seguir reforça essa semelhança:

O tipo era atarracado, braços e pernas como pequenas toras. O rosto, redondo, circundando por grossos fios de cabelos castanho-escuros, cortados na forma de um capacete – um estranho corte de cabelo que acentuava ainda mais a rotundez da face. A parte inferior da barriga protuberante não se continha dentro da camisa vermelho-sangue: saltava para fora por baixo e pelas aberturas entre os botões produzidas pela pressão do corpo roliço sob a justeza do tecido. De magriço, o tipo só tinha o bigode: fino, longo e com as pontas levemente viradas para o alto. (STIGGER, 2013, p. 23)

Além disso, o problema da infantilização na construção da personagem Bopp a que nos referimos pode ser vista na seguinte passagem:

Rema, rema, rema Depois do primeiro jantar a bordo, quando o tédio ainda não tinha se instalado no navio e as pessoas mal se conheciam, cumprimentando-se apenas por educação, longe portanto das futuras e previsíveis efusões de amizade, Bopp foi até o convés e, com os cotovelos apoiados na amurada, cantarolou baixinho defronte à espreguiçadeira em que Opalka cochilava, olhando para o horizonte:

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

As várias feições de Bopp apresentadas em episódios narrados por uma voz heterodiegética destoam, em muitos momentos, das reconstituições feitas por excertos memorialísticos. Por vezes, a personagem aparece travestida por feições lúdicas e infantis. Quando Bopp cantarolava a canção de ninar inglesa, cujo verso final se traduz “a vida é apenas um sonho”, o tom burlesco se torna reflexivo. O narrador, da maneira como descreve Bopp, apresenta versões controversas que jogam com os limites entre realidade e ficção. Nesse sentido, a imagem apresentada sobre Bopp, nos relatos memorialísticos de Opalka, contrasta com as descrições de suas atitudes que são semelhantes às dos bufões de Rabelais. O fascínio presente na configuração dessa personagem vista como os bufões das festas populares reside no fato de que esses últimos “encaravam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos” (BAKHTIN, 2010, p. 7). Os hipertextos sobre Bopp, no texto de Stigger, são feitos, simultaneamente, em forma de paródia e de pastiche. Outro microrrelato de fundo memorialístico sobre as versões controversas sobre Bopp, narrado por Opalka, revela esses paradoxos:

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 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 primeiro: 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 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).

Narrado momentos após o encontro inesperado de Bopp e Opalka na estação de trem na Polônia, dias antes de embarcarem no navio rumo às terras do sapo-cururu, o relato transcrito acima retoma fatos narrados no episódio anterior – nomeado como *How to be happy in Warsaw* – e os embaralha às lembranças que a personagem Opalka registrou de seu primeiro contato

com Bopp. Entrelaçados à voz narrativa e aos relatos memorialísticos de Opalka, outros hipertextos são entremeados ao fio condutor da trama, que se resume na saga de um pai polonês, Opalka, que vai em busca do filho doente, Natanael Martins, na Amazônia. Notícias, anúncios e visões de mundo dos anos 1920 – 1930, muitos deles de fundo pejorativo, são recorrentes: “NÃO HÁ RAZÃO PARA TEMER DOENÇAS. AS ÁREAS TEMPERADAS DA AMÉRICA LATINA SÃO QUASE TÃO SADIAS QUANTO A INGLATERRA” (STIGGER, 2013, p. 87) e, também revelam visões eurocêtricas sobre os trópicos e sobre a vida “selvagem” da América Latina: “Manaus faz lembrar o oriente: por toda parte, mendigos exibindo suas deformações, crianças e remelentas e altas e portentosas palmeiras ondulantes” (STIGGER, 2013, p. 128). Os indícios de que a vida na selva requer cuidados também são destacados em informes como “Contra os mosquitos: luvas para proteger as mãos, sapatos de cano alto para as canelas e um véu para o rosto e pescoço. (STIGGER, 2013, p. 116)” e em notícias:

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 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 andar na região. (STIGGER, 2013, p. 122 – 123)

Em meio aos diversos hipertextos, o experimento narrativo de Stigger articula diferentes níveis textuais e não textuais. A fragmentação modernista no enredo de *Serafim Ponte Grande* é revitalizada pela escritora, bem como o uso de uma escrita telegráfica que recorre às simultaneidades de estados de espírito. Tais ocorrências são materializadas na ficção por meio de recordações, de pensamentos remotos e de impressões de vivências. Somada a essas estratégias, a narrativa é visivelmente cinematográfica, tanto pelas montagens de fragmentos quanto pelos elementos visuais empregados, a começar pelo título. Proveniente do polonês, as letras que compõem a *Opisanie Swiata* – que em língua portuguesa significa “descrição do mundo” – estão dispostas na capa e contra capa do livro em fontes espelhadas, intercaladas e em tamanhos diversos que lembram experimentos concretistas. Dispostas em um tom acobreado, as combinações de palavras contrastam com o pano de fundo de cor roxa, na qual sobressaem as bacias hidrográficas pertencentes aos estados que compõem a região amazônica. Nas primeiras páginas, há a apropriação de imagens da Igreja da Cruz, em Varsóvia, capital da Polônia, e de cartões-postais de navios da Companhia Hamburg Südamerikanische, ambas

registradas em 1930. Esses elementos extratextuais dão indícios de que o enredo tratará de viagens e de sujeitos em trânsito. A não demarcação espaço-temporal se fará presente por toda concatenação dos episódios da “descrição” de “mundos” diferentes no navio.

Imprecisas são, também, as informações sobre a origem do filho brasileiro e do pai polonês. Aliás, é por meio de uma epístola, desprovida dos marcadores de tempo e espaço, que a narrativa se inicia. Por meio dela, o leitor toma conhecimento que a personagem Natanael está à beira da morte e que anseia conhecer seu pai, que o deixara na floresta ainda bebê.

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

Tendo consciência do precário estado de saúde do filho, Opalka resolve retornar à região norte do Brasil. Na estação de trem, o polonês tem seu primeiro contato com Bopp. Aproximando-se de Opalka e lhe direcionando perguntas, primeiramente em alemão, Bopp descobre que aquele taciturno senhor de origem europeia falava português e que estava de partida para as terras da boiuna. Entusiasmado, Bopp não se conteve e lhe disse:

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

Ambos, então, embarcaram no transatlântico – sem qualquer menção que o identifique no romance – rumo à floresta. Nessa longa viagem, vários episódios “surreais” são narrados de forma banal, como por exemplo, uma festa dedicada ao deus netuno, na qual coisas absurdas e

sem explicação acontecem. Alguns tripulantes da embarcação também vieram de terras brasileiras, como o casal Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, caracterizados no romance como Senhor e Senhora Andrade. Outras personagens também são transcontextualizadas do movimento antropofágico para o convés do navio. Uma delas é Dona Olívia⁹, personagem que retoma a personalidade homônima e figura conhecida à época, pelas reuniões que fazia com o grupo modernista em seu salão, “o velho solar da avenida Higienópolis”, em São Paulo. Nas palavras do poeta Bopp, “todos recebiam na casa de dona Olívia um acolhimento cordial. Com a sua figura nobre, de envolvente simpatia, ela emprestava uma discreta dignidade ao ambiente.” (BOPP, 2012, p. 43) As configurações das personagens Senhor e Senhora Andrade e de Dona Olívia são feitas em forma de pastiche, uma vez que não se verificam diferenças substanciais nas recriações dos aspectos, sobretudo, biográficos. Em um gesto imitativo típico do pastiche, a personagem Bopp registra, em seu “caderno de anotações”, as impressões das pessoas com as quais conviveu a bordo do navio. Eis a passagem à qual no referimos:

Meus amigos no navio Bopp anotou num de seus caderninhos pretos:

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

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

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

⁹A cena de Dona Olívia e de suas sobrinhas no barco remonta ao “clima” da viagem relatada por Mario de Andrade, em 1927, descrita em seu livro *Turista Aprendiz*. A esse respeito, devotadas a uma espécie de impregnação do Brasil, as viagens ao norte e à região amazônica renderam a Mário “diários textuais e imagéticos, estes últimos unindo legendas às fotografias. Na primeira, entre maio e princípio de agosto de 1927, ao lado de D. Olívia Penteadó, na verdade, a responsável pela ideia, e de duas mocinhas, a sobrinha dela, Margarida Guedes Nogueira – Mag – e a filha da pintora Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto – Dolur –, retroceder visita os estados do Amazonas e do Pará, chega a Porto Velho, a Iquitos, no Peru, e à fronteira com a Bolívia. Vai e volta de vapor, com escalas nos portos principais; a bordo de embarcações típicas da região, navega os grandes rios, igapós e igarapés; toma um trem da Madeira-Mamoré. Na segunda, ao Nordeste, do final de 1928 até fevereiro no ano seguinte, anda por Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco.” (LOPEZ, 2005, p. 138-139)

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

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

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

(STIGGER, 2013, p. 72 – 73)

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

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

Bopp, ao lado do Senhor Andrade – que remete, talvez, à figura mais conturbada da fase heroica modernista –, da Senhora Andrade, de Dona Olívia e principalmente de seu estimado Opalka, chegam à Amazônia. A impressão é de que tudo está diferente. E, de fato, as coisas mudaram. A trágica morte de Natanael Martins comove Bopp e, em um gesto solidário, dá a Opalka um caderno para que ele possa, também, anotar suas “descrições do mundo”.

Do ballet à ópera

Chegando à casa do falecido filho na selva, ao lado da castanheira, Opalka, já no fim da narrativa, resolve escrever no seu caderno de anotações. Nesse momento em específico do texto, constata-se uma escrita em *mise en abyme*, ou seja, espelhada, que remete diretamente à “forma shandiana” de escrita caracterizada por Sérgio Paulo Rouanet (2007) pela hipertrofia da subjetividade, pela digressividade e pela fragmentação. Tais aspectos são típicos da narrativa metaficcional estudada por Hutcheon (1984), ou seja, uma ficção que se volta para si mesma. Eis o trecho ao qual nos referimos:

OPISANIE SWIATA

Largou a pena, apoiou o queixo nas mãos e refletiu alguns instantes, sem tirar os olhos do papel. Num ímpeto, riscou o que escrevera e virou a folha do caderninho. No centro da página direita, anotou, traduzindo para o português, o que tinha grafado pouco antes em polonês:

DESCRICHÃO DO MUNDO

Pensativo, alisou a testa com a mão esquerda. Depositou a pena no tinteiro e, com os cotovelos apoiados na mesa, passou as duas mãos em torno dos olhos, massageando essa região de seu rosto. Ora olhava para o que escrevera, ora fechava os olhos e baixava a cabeça. Fez menção de se levantar da cadeira, mas sentou-se novamente. Riscou o que tinha anotado, virou a página e escreveu:

MEMÓRIAS

Passou um tempo olhando para o papel, sobre o qual colocou a pena molhada de tinta vermelha. Enrugou a testa e comprimiu os lábios. Com os dedos da mão direita, tamborilou na mesa até cansar. Abaixou a cabeça e fechou os olhos como se, de repente, se pusesse a cochilar. Depois de alguns instantes nessa posição, levantou a cabeça e olhou mais um tanto para o papel. Estalou então os dedos de ambas as mãos. Pegou a pena, mas a largou em seguida. Levantou-se da cadeira e, de mãos às costas, deu uma volta pelo centro da sala, voltou para a mesa e parou em pé diante da janela. Na rua, na clareira entre as árvores, um menino, de calças curtas, chutava uma bola feita de algum material que Opalka, à distância, não conseguia discernir; talvez retalhos de tecidos velhos, talvez meias, talvez até mesmo papel amassado. Um vira-lata marrom, de focinho escuro e orelhas caídas, corria atrás da bola, latindo. O menino ria para o vira-lata e chutava a bola ainda mais forte. [...] Opalka retornou à mesa. Riscou mais uma vez o que escrevera. Virou novamente a página e grafou:

BOPP

Hesitou por um curto espaço de tempo e acrescentou na linha de baixo, em minúsculas:

romance

Olhou ainda outra vez pela janela. O menino corria e o vira-lata corria atrás. Depois o menino fingia que ia pegar o vira-lata no colo e ele fugia, mas sem se afastar muito, saltando e latindo, contente da vida, em torno do menino. Opalka voltou novamente atenção para o caderno, virou a folha e, na página direita, no centro, escreveu:

Para Natanael, meu filho

(STIGGER, 2013, p. 150 – 151)

À maneira do autor Raul Bopp, em suas constantes lapidações da *Cobra Norato*, Stigger retomou a sua *Opisanie swiata* e publicou um novo capítulo, intitulado “Ópera” (2018), na revista *Nelic*, de Florianópolis. Bopp, anteriormente, também assim o fez: em seus escritos reunidos em 1966, publicou o “*Ballet da Cobra Norato*” (2012). Ambos, Bopp e Stigger, tornaram-se antropófagos de si mesmos. No texto teatral de Bopp, fazendo pastiche de si mesmo, criou-se uma possibilidade dramática de reviver o mito da Cobra Grande. Já Stigger apresentou uma “ficção-crítica¹⁰”, na qual há um episódio de uma encenação cômica que se passa no convés do navio. O diferencial é que, no pastiche “Ópera”, Stigger faz uma homenagem a Raul Antelo¹¹ que, por sua vez, acaba sendo inserido, também, como personagem da trama. Somos levados a crer que a proposta aberta das descrições de “mundos” presentes em *Opisanie swiata* são, na perspectiva contemporânea, vistas como acontecimentos sem pretensões totalizantes.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Educitec, 2010.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BOPP, Raul. *Cobra Norato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- _____. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922 – 1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004, p. 19 – 60.
- _____. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2003, p. 7 – 72.

¹⁰Stigger, no resumo do texto ficcional publicado na revista catarinense, assim o define.

¹¹Professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina.

- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HOSTEREY, Ingeborg. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: London, Methuen, 1984.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza Louro Peres. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos Estudos/CEBRAP*. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. *Gávea*, n. 1, 1984, p. 129 – 138.
- KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução Zênia de Faria, *Revista Criação & Crítica*, n. 9, 2013, p. 230 – 241.
- LOPEZ, Telê. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *A. mus. Paulo*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 135-164, 2005.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2015.
- ROSE, Margaret. *Parody: ancient, modern and post-modern*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- ROUANET, Sérgio. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- STIGGER, Veronica. A ópera. *Boletim de pesquisa – NELIC*, v. 18, n. 29, 2018, p. 115 – 119.
- _____. *Opisanie swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TELLES, Gilberto Mendonça. Apresentação. In: BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil: 1922 – 1928*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 9 – 16.

Recebido em 01/06/2020. Aceito em 18/08/2020.