

**As redes de *Opisanie Swiata*: espetáculo e citação no romance de Verônica Stigger**  
**The networks of *Opisanie Swiata*: spectacle and citation in the novel by Verônica Stigger**

Amanda Bruno de Mello<sup>1</sup>

Nathália Izabela Rodrigues Dias<sup>2</sup>

Rafaela Marra Melo<sup>3</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** Este trabalho tem como objeto de estudo o romance *Opisanie Swiata* (2013), da escritora brasileira Verônica Stigger. A maior parte do enredo, permeado de cenas fragmentadas e caricatas, se desenrola em um barco que atravessa o Oceano Atlântico da Polônia a Amazônia. Seu título quer dizer “descrição do mundo” em polonês e parece indicar uma tentativa de compreensão de processos e problemas compartilhados na experiência do mundo globalizado. De fato, sua narrativa espetacular se aproxima da linguagem dos discursos publicitário, jornalístico e televisivo, e é um dos objetivos deste trabalho analisar de que forma a autora incorpora na obra temas e procedimentos típicos do espetáculo e dos meios de comunicação em massa. Além disso, pretende-se lançar um olhar atento para o processo de composição do romance e evidenciar as origens de sua constituição incomum, dispersa em uma diversidade de citações e referências que, extraídas de cartas, notícias, canções, filmes, exposições, crônicas e poemas, são reproduzidas no texto com maior ou menor grau de proximidade, desde a cópia literal até a leve alusão. Diante desse conjunto de apropriações textuais, pretende-se discutir como as ideias de originalidade e de autonomia autoral podem ser pensadas na produção contemporânea que se vale do copia-e-cola-e-rearranja.

**Palavras-Chave:** Verônica Stigger; *Opisanie Swiata*; literatura contemporânea; colagem; autonomia autoral.

**Abstract:** The object of study of this paper is the novel *Opisanie Swiata* (2013) by the Brazilian writer Verônica Stigger. Most of the plot, filled with fragmented scenes and caricatures, takes place in a boat that crosses the Atlantic Ocean from Poland to the Amazon. Its title means "description of the world" in Polish and seems to indicate an attempt to understand shared processes and problems in the experience of the globalized world. Indeed, her spectacular narrative approaches the language of advertising, journalistic and television discourses, and one of this paper's objectives is to analyze how the author incorporates into the novel typical themes and procedures of the mass media. Furthermore, it is also intended to take a close look at the process of composition of the novel and to highlight the origins of its unusual constitution, scattered in a diversity of quotations and references extracted from letters, news, songs, movies, exhibitions, chronicles and poems that are reproduced in the text with a greater or lesser proximity degree, from the literal copy to the slight allusion. Facing this set of textual appropriations, it is intended to discuss how the ideas of originality and authorial autonomy can be thought in contemporary production that uses copy-and-paste-and-rearrange.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG.  
E-mail: amanda.bruno.mello@gmail.com

<sup>2</sup> Mestranda em estudos literários pela Faculdade de Letras da UFMG.  
E-mail: nathaliaaragones@gmail.com

<sup>3</sup> Mestranda em estudos literários pela Faculdade de Letras da UFMG.  
E-mail: rafaelammarra@gmail.com

**Key-Words:** Verônica Stigger; *Opisanie Swiata*; contemporary literature; collage; authorial autonomy.

**Submetido em 30 de novembro de 2017**

**Aprovado em 28 de janeiro de 2017**

CURTO CHIVITO. Uruguai. 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. (STIGGER, 2013, p. 72-73).

## **Introdução**

*Opisanie Swiata* é o primeiro romance da escritora, professora e crítica de arte Veronica Stigger, nascida em Porto Alegre em 1973. O livro foi publicado em 2013 pela editora Cosac Naify e recebeu diversos prêmios: Machado de Assis na categoria melhor romance (2013); São Paulo na categoria melhor estreante abaixo de 40 anos (2014) e Açorianos para melhor narrativa longa (2014). Além disso, em 2014 foi também finalista do Portugal Telecom (atual Oceanos) e terceiro colocado no Jabuti na categoria melhor romance (2014).

A grande quantidade de prêmios e a categorização frequente como romance nessas instituições literárias pode passar a falsa impressão de que a obra se encaixa perfeitamente no que se define tradicionalmente como gênero romance ou de que ela é um consenso absoluto na crítica literária brasileira. Na realidade, o livro é bastante experimental, não segue um conceito moderno de romance e não é tarefa fácil para os críticos ou sequer para o leitor que busca um grande romance nos moldes daqueles do século XIX.

Em fevereiro de 2014, Márcio Aquiles, crítico do jornal Folha de São Paulo, publicou uma resenha em que avaliou o livro como “regular” e desaprovou sua fragmentariedade, a falta de coesão entre os capítulos que prejudicam a “unidade de prosa romanesca” e a falta de aprofundamento psicológico dos personagens: “Mas emoções dos personagens são veladas, não transparecem com volume, e deixam a narrativa como uma somatória de atos lineares.” Por fim, concluiu que Stigger havia falhado em atingir a “densidade literária desejada”.

Márcio Aquiles tem toda a razão, excetuando, talvez, a ideia de que a densidade literária fosse desejada, pelo menos pela autora. Desde o início, *Opisanie Swiata* (2013) não pretende ser um romance moderno e, portanto, não dá grandes importâncias à densidade psicológica dos personagens ou ao enredo bem arquitetado, profundo e verossímil. Isso não quer dizer, no entanto, que a obra de Stigger não tenha valor ou que não esteja profundamente articulada com as práticas artísticas contemporâneas e mesmo com a experiência de mundo que vivemos atualmente, ainda que não corresponda a certos conceitos do que é o literário ou do que é a boa literatura. As características que afastam *Opisanie Swiata* do romance moderno não estão ligadas tanto a falhas de execução, como talvez suponha Márcio Aquiles, senão a escolhas de projeto artístico-literário.

De fato, desde o título é possível perceber que se pretende algo diferente: *Opisanie Swiata* significa “descrição do mundo” em polonês e é como se costuma traduzir na Polônia *Il Milione*, ou o *Livro das Maravilhas*, de Marco Polo. Dar ao livro um título em uma língua estrangeira pouquíssimo estudada no Brasil é claramente uma escolha pelo estranhamento.

É difícil resumir o enredo. Tantas coisas acontecem, especialmente durante as viagens, e elas são tão variadas não parecem formar uma unidade entre si. É possível identificar, no entanto, um fio narrativo condutor: o polonês Opalka não sabia que tinha um filho até receber uma carta sua pedindo-lhe que fosse à Amazônia para visitá-lo, pois estava doente. O polonês, que já havia morado no Brasil e partido justamente por causa de uma doença, decide encarar a viagem. Primeiro, ele toma um trem onde conhece Bopp, um *globe trotter* brasileiro que o acompanhará em todo o percurso. Depois, ele segue viagem em um navio, onde se passa a maior parte da trama. Opalka chega ao Brasil pouco após a morte do filho. Bopp lhe dá um caderno de presente e o livro termina quando Opalka senta-se para escrever nele na casa de Natanael, seu filho. Primeiro, ele dá o título *Opisanie Swiata* de seus escritos, em seguida, muda de ideia para *Descrição do mundo*, depois para *Memórias* e, por fim, *Bopp*. Ele também escreve que se trata de um romance e que pretende homenagear Natanael. A sequência de títulos dá a entender que o livro escrito por Opalka e o de Stigger são equivalentes.

Tampouco o projeto gráfico do livro é convencional. Na capa, vê-se, no fundo, um mapa fluvial da Amazônia. Sobre ele, o destaque parece ser dado à ilegibilidade: o nome da autora e o título da obra têm o mesmo corpo e estão escritos em uma fonte

pouco convencional. A maior parte do conteúdo escrito da capa está tratado mais como signo visual do que como signo linguístico, pois há um jogo de espelhamento entre as palavras e elas não estão justificadas. As linhas começam já na metade das palavras, que continuam na linha de baixo sem nenhum sinal que indique essa separação.

Além disso, não há apenas um tipo de narração e os vários registros estão marcados graficamente com diferentes cores de página. Em fundo branco, estão as narrativas em terceira pessoa, que ocupam a maior parte das páginas do livro. Em fundo cinza, as narrativas em primeira pessoa (cartas ou não); em fundo dourado, imagens da década de 1930 (cartões postais, anúncios publicitários, o cardápio em alemão do restaurante de um navio, etc.); em fundo preto, vinhetas tiradas de um guia turístico sobre o Brasil dos anos 1920 ou 1930 (boa parte delas aparecem nas recomendações que Natanael dá a Opalka na primeira carta).

Nesta introdução, tentamos dar uma ideia de como se parece esse romance de Stigger a uma primeira vista ou leitura. Nas próximas seções do trabalho, trataremos de como essa estrutura fragmentária incorpora elementos do espetáculo, além de referências e citações de outros artistas, para se constituir tanto do ponto de vista formal como do conteúdo. Por fim, discutiremos que tipo de noção de autoria pode dar conta dessa obra intencionalmente fragmentária e construída a partir da reelaboração de outras mídias e artistas.

## **1 Espetáculo, espetáculos**

Por vários motivos, *Opisanie Swiata* (2013) parece se encaixar em uma das tendências da literatura latino-americana contemporânea que foi identificada e estudada por Reinaldo Laddaga no livro *Espectáculos de realidad* (2007). Segundo ele, escritores dessa tendência realizam performances de escritura nas quais a condição de instantâneo é fundamental. É como se os livros fossem fotos que os escritores acabaram de tirar e que ainda não tiveram tempo de revelar ou editar.

Nesses textos, portanto, a imagem é um constituinte forte e a exposição parece ter mais lugar do que a narração, a reflexão ou a argumentação. Ler um desses livros é como assistir a uma performance, a um espetáculo teatral ou a um dos tantos programas de televisão existentes, dentre os quais deve ser destacado o *reality show* ou, em espanhol, *espectáculo de realidad*. O que se lê nessa literatura, assim como o que se vê nos *reality shows*, tem elementos da vida real, mas de um real performado, editado,

montado e de tal forma aberto ao nonsense que não há espaço para pretender a verossimilhança.

### 1.1 Imagens, televisão, teatro

Pensando no espetáculo em sentido amplo, como essa literatura performática e expositiva, é possível notar sua presença antes mesmo de analisar o que se manifesta no livro sob a forma verbal. De fato, Stigger não descreve, por exemplo, a época em que se passa o livro. A carta que Natanael envia a Opalka e as dicas que dá ao pai sobre como chegar ao Brasil e o que trazer para cá expõem um pouco quais são os meios de transporte, objetos e hábitos da época, mas a noção de que o livro se passa no começo do século XX é dada principalmente pelas imagens da época, inseridas de forma que parece aleatória na obra. Isso se dá, portanto, por meio da apresentação, não por meio da explicação. O próprio projeto gráfico do livro pode lembrar outros tipos de gêneros textuais que se aproximam mais da imagem do que da literatura: a alternância texto-imagem-vinheta lembra o catálogo de uma exposição; as cartas inseridas no meio de uma narrativa em terceira pessoa, assim como as imagens colocadas muito próximas ao miolo do livro, como se estivessem grudadas nele, lembram um diário de viagem; a alternância tão súbita de gêneros lembra não só o zapear da televisão, como também os diferentes tipos de emissão dentro de um mesmo canal de TV: noticiário, novela, programa de reportagem, show de calouros, *reality show* e até mesmo as propagandas.

Há, pois, uma relação estreita entre o livro e outras mídias, e essa relação aparece também em sua parte verbal, que retoma vários tipos de discursos de domínio da exposição, como o teatro ou a televisão. Em particular, no que diz respeito ao teatro, o texto de Stigger parece dialogar com uma linha que parte da *Commedia dell'arte*, passa pelo teatro do absurdo, desde suas origens no *Ubu rei* (1972) de Alfred Jarry até um de seus ápices, com Beckett, passando também pela performance dadaísta, com Hugo Ball.

A proximidade entre a *Commedia dell'arte* e *Opisanie Swiata* (2013) se dá principalmente pela retomada, no segundo, do uso de personagens-tipo, que se consolidaram justamente com essa forma de teatro italiano. A *Commedia dell'arte* opera justamente entre a fixidez das características de um personagem e de seu papel na peça e a improvisação feita pelo ator dentro do que se poderia esperar dele. Centrar a base da

comicidade no uso de personagens-tipo é posteriormente o procedimento de vários tipos de comédia, inclusive televisiva.

Na obra em questão, é possível ver a retomada de alguns tipos ou, aprofundando essa questão, até mesmo de estereótipos, que não são mais do que tipos levados ao extremo, esvaziados por completo de qualquer subjetividade. Em si, os próprios estereótipos podem ser lidos como imagens, como personagens que ficam apenas na superfície e não têm nenhuma profundidade. Isso reforça a ideia da exposição como a principal função de linguagem usada no livro e é um dos motivos pelos quais o romance não busca fazer uma análise psicológica profunda dos personagens.

Não se pode dizer, no entanto, que todos os personagens de *Opisanie Swiata* (2013) sejam completos estereótipos, até porque eles são, em sua maioria, excêntricos. No entanto, guardam muitas semelhanças com os estereótipos. Bopp, por exemplo, tem algo do brasileiro amigável, tão efusivo e extrovertido que chega a ser incômodo, inconveniente. A esse propósito, parece ser ilustrativo o episódio (que começa na p. 36) em que Bopp entra na cabine de trem em que Opalka se encontrava e, a despeito da tentativa do segundo de se concentrar na leitura do jornal, o interpela a todo instante, tentando iniciar uma conversa e chegando ao ponto de tentar ler o jornal do polonês por cima de seu ombro. Nesse mesmo episódio pode-se ver como Opalka, por sua vez, guarda algo do estereótipo do europeu frio, contido e reservado. Jean-Pierre, sim, o personagem que recebe Opalka em seu desembarque no navio, parece ser o estereótipo completo do gringo que se muda para o Brasil por causa do clima, da natureza exuberante e das mulheres:

Era o mais alto e branco de todos. Usava chapelão de palha, sandália de couro de jacaré, que deixava seus dedos à mostra, calça larga de linho claro dobrada até a metade do tornozelo, camisa de algodão da mesma cor da calça com as mangas arregaçadas e, por cima de tudo, um colete de cetim verde estampado. No ombro direito, levava um jacaré de pelúcia de cerca de um metro de comprimento no mesmo tom de verde do colete. Estava acompanhado de quatro mulheres: duas índias, uma branca e uma oriental. (STIGGER, 2013, p. 124)

Em relação ao teatro mais moderno, Stigger instaura o diálogo com *Ubu Roi* (1979) ao escolher como uma das epígrafes do livro um trecho de uma carta de Foucault que diz: “Tu sais qu’Ubu se passe em Pologne, c’est-à-dire nulle part.” (apud STIGGER, 2013, p. 19). Assim como a peça de Jarry, a maior parte de *Opisanie Swiata*

se passa em lugar nenhum, em um dos lugares mais desterritorializados em que se possa pensar: um navio.

Além disso, há uma relação entre cenas e personagens descritos por ela e o trabalho de Alfred Jarry em *Ubu Roi*, as performances de Hugo Ball e o Cabaré Voltaire dos dadaístas, e até mesmo do teatro do absurdo de Beckett. Apesar das diferenças claras entre Jarry e Beckett, eles têm em comum a ausência de aprofundamento psicológico das personagens, a falta de realismo do enredo (feita de forma completamente diferente por um e por outro, é importante salientar) e a valorização das imagens – em Beckett, pelo cenário específico e inusitado, em Jarry, principalmente pelo figurino e caracterização dos personagens.

Stigger não faz referência a esses autores ou a trechos de suas obras como faz com tantos outros textos e como veremos em seguida, mas faz uso de procedimentos afins. Em relação a Beckett, a descrição minuciosa das ações dos personagens, que são ritmadas entre si e dão a impressão de algo marcado e, portanto, de não serem autônomas e, sim, autômatas, como se certos personagens fossem *clowns*, mímicos ou até mesmo marionetes.

A questão do *clown* ou da marionete pode ser reforçada pela descrição extremamente ampla das características físicas das personagens, que são, sem dúvida, minuciosas e excêntricas. Nesse sentido, cabe retomar a descrição de Bopp, logo no começo do livro:

O tipo era atarracado, braços e pernas como pequenas toras. O rosto, redondo, circundado 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. Não era moda e nem chegaria a sê-lo, mas era assim que ele gostava de usá-lo. Embora fizesse calor naquele mês de agosto, trazia sobre a camisa vermelho-sangue e a calça clara de linho um longo quimono de seda espalhafatosamente estampado, que, de tão comprido, arrastava no chão e levava consigo poeira, areia, pedrinhas e toda sorte de detritos que porventura encontrasse pelo caminho. Levava, com esforço, quatro malas de tamanhos diferentes: duas em cada uma das mãos e duas debaixo dos braços truncados. (STIGGER, 2013, p. 23)

Não se pode negar a semelhança entre essa descrição e a forma como o personagem Ubu é frequentemente caracterizado, como se pode ver, por exemplo, nos desenhos do próprio Jarry ou na famosa adaptação para o cinema de Jean-Cristophe

Averty (1965): Ubu é um homem grande, muito gordo (usa uma roupa com enchimentos), que tem o rosto todo branco, de onde saltam o nariz (também exagerado) e a boca. É clara a aproximação com a imagem do *clown*.

Bopp é um dos poucos personagens a ter traços de personalidade mais desenvolvidos e, mesmo assim, frequentemente tem comportamentos próximos aos de um mímico. Embora Stigger, obviamente, use de recursos verbais para escrever o livro, o personagem não precisa necessariamente desses recursos para se expressar. Isso é evidente no trecho em que Bopp tenta se comunicar com o russo que tinha acabado de entrar na cabine do trem em que ele e Opalka se encontravam:

Sem se dar por vencido, Bopp apelou para a mímica. Levantou-se, bateu levemente com as duas mãos no peito e pronunciou pausadamente o seu nome. Como o russo não reagia, Bopp repetiu o gesto e falou mais alto, quase aos gritos, escandindo as palavras: – Eu sou Bopp. O russo olhou para ele de lado, sério, sem piscar. Bopp insistiu mais uma vez. O russo então o encarou, apontou para ele e, na sequência, passou o dedo indicador da mão direita, na horizontal, sobre o próprio pescoço. Bopp ia repetir a pantomima quando foi detido por Opalka que, segurando-o pelo braço, lhe pediu por favor que deixasse o homem em paz. Bopp se sentou ao lado de Opalka, cruzou os braços e fechou a cara. Estava visivelmente contrariado. Opalka se recostou na poltrona e cerrou os olhos. O russo, por sua vez, virou-se para a janela e tentou abri-la. Bopp se levantou e parou na frente do russo, agitando o indicador direito para um lado e para o outro em sinal negativo. (STIGGER, 2013, p. 41)

De Ball há, principalmente, a questão do espetáculo do transe, como notado por Rosa (2013). Um dos momentos em que o transe aparece na obra de Stigger está logo após a cena citada acima. É o episódio em que Priscila parece possuída e envolve todos os passageiros do trem em sua busca performática por Maria Antonieta. Retomaremos esse momento mais adiante.

## 1.2 O horror como espetáculo

O espetáculo não está presente apenas na forma de expor as ações dos personagens ou na incorporação de tipos e estereótipos como ferramentas de construção do romance. Ele também aparece na presença e no tratamento que se dá ao horror, que lembra a forma como ele aparece nos jornais populares e na televisão, em especial nos programas sensacionalistas cheios de imagens de violência física e psicológica e nos *reality shows*. De fato, nesses programas o horror não aparece como algo que se é criticado, senão como um componente que atija a curiosidade do público, fazendo com que ele acompanhe interessado o que está acontecendo.

Há pelo menos três espetáculos dentro do livro, entendidos como momentos em que os personagens se juntam e formam uma plateia para ver o que está acontecendo. Em todos os casos, o que tem lugar é uma cena de horror e ele parece entreter o público, tirá-lo do tédio que às vezes são as viagens longas: Priscila atarantada (p. 47 em diante), a sereia cadáver (p. 75 em diante) e o ritual da travessia do Equador (p. 100 em diante). No primeiro dos episódios, o público pode parecer auxiliar Priscila, visto que ajuda na procura de Maria Antonieta, mas na realidade está indiferente ao seu transe: eles se engajam na busca, mas não em tentar ajudar Priscila, e param tão logo se cansam, independente de a situação ter ou não sido resolvida. No ritual da travessia do Equador, Bopp quer pular no mar atrás do cadeirante que fora atirado às águas, mas o comandante o tranquiliza, dizendo que estava tudo sob controle. Nesses episódios, o horror aparece, portanto, como algo corriqueiro, banal, ao qual não se deve reagir a não ser que seja positivamente. Ao ver o show de horrores, o público se regozija: “Em seguida, ergueu os braços em triunfo, esperando os aplausos da plateia. [...] Todos riram e aplaudiram com gosto sua falta de jeito. [...] A multidão exultou.” (STIGGER, 2013, p. 108-109).

O sadismo do ritual não espanta, pelo contrário: diverte. Não há empatia do público por quem é humilhado, há naturalização da violência. Nesse sentido, lembra Ubu, na cena em que o rei decide matar os nobres e os outros personagens assistem e aplaudem sorridentes<sup>4</sup>, mas também lembra provas de *reality shows* ou de outros programas da televisão. A parte em que o cozinheiro enfia frutas à força na boca dos participantes do ritual, que choram enquanto são obrigados a mastigar e têm a própria boca fechada, lembra uma das cenas mais chocantes de *No Limite*, o primeiro *reality show* brasileiro, exibido em 2000. Nele, os participantes tiveram que comer olhos de cabra e cérebro de bode para vencer uma prova cujo prêmio eram produtos de higiene.<sup>5</sup>

Ainda a propósito do ritual de travessia do Equador, os participantes são obrigados, logo no início, a se pintarem com graxa e breu. Quem não participa voluntariamente é obrigado a entrar em uma tina com a mesma mistura. Esse trecho também lembra um procedimento comum na televisão, o de sujar os participantes. Esse procedimento tem inúmeras variáveis e intensidades e vai desde tortas na cara até provas de resistência em que, por exemplo, os participantes tinham que ficar em pé, vestidos de esponja, e levar periodicamente um banho com espuma do detergente do

---

<sup>4</sup> É possível ver a cena na montagem de 1965 de Jean Cristophe Averty no youtube, a partir do 35º minuto do vídeo: [https://www.youtube.com/watch?v=MF\\_PO0N0iOQ&t=4472s](https://www.youtube.com/watch?v=MF_PO0N0iOQ&t=4472s).

<sup>5</sup> Esse trecho também está disponível no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=n6n-JyIjoz4&t>.

patrocinador (a prova durou quase 19 horas)<sup>6</sup>, passando por inúmeros episódios de banho de lama.

### 1.3 Rede de espetáculos

Stigger parece retomar procedimentos, imaginários e episódios de diversos gêneros predominantemente imagéticos. Percebemos, no livro, elementos de publicidade, foto, *reality show*, programa de auditório, jornal, noticiário, teatro, dança, circo, desenho animado, musical, show de talentos etc; e essas mídias aparecem no mesmo nível que a literatura e as cartas na construção de *Opisanie Swiata*. Não há hierarquização ou divisão de papéis entre as mídias, ou sequer uma valorização do papel da literatura, que aparece completamente imersa nesses outros gêneros. Nisso, o romance lembra a própria experiência contemporânea, em que a vida é atravessada a todo momento pelos discursos de diversos meios de comunicação de massa, quer se queira, quer não.

Pode-se dizer, portanto, que *Opisanie Swiata* (2013), assim como a nossa experiência de mundo, é uma rede de imagens, de mídias, de espetáculos, para usar a expressão certa de Flávia Cera: “Ao contrário, é de corpo inteiro a constatação de que estamos todos imersos (e a arte não escapa dessa situação) em uma gigantesca rede espetacular” (2010, s. p.).

## 2 Uma rede de colagens

O caráter inusitado e experimental de *Opisanie Swiata* já se afirma, a esse ponto, inquestionável. Um olhar mais atento para o processo de construção da narrativa lança luz, ainda, à sua constituição incomum, enquanto dispersa em uma diversidade de citações e referências extraídas de cartas, notícias, canções, filmes, exposições, crônicas e poemas. Esses procedimentos de recorte e colagem efetuados por Stigger encontram-se escancarados para o leitor ao final do livro no que ela chama de “deveres”. Nessa seção, nos deparamos com uma lista quase exaustiva de referências provindas das fontes mais heterogêneas, de eruditas, como a canção clássica “Clair de lune” de Claude Debussy, a populares, como “Som de preto” do grupo musical de funk “Amilcka e

---

<sup>6</sup> Trechos da prova também estão disponíveis no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=FFcImVq-gDc>.

Chocolate”, e com níveis de apropriação também bastante diversificados, compreendendo cópias das mais literais a vagas alusões a outros textos.

A esse propósito, Marra (2016) nota que não existe separação nítida entre o trabalho de Stigger como crítica e como escritora: como autora, ela também faz uma curadoria dos materiais que vão compor a sua obra. A lista de “deveres” inclui ainda conversas pessoais da autora em casa, no Twitter, na rua do Ouvidor, em Paraty e em Buenos Aires com familiares, amigos e desconhecidos. A estas, entretanto, ainda que catalogadas e com os devidos créditos, somos impedidos de acessar. Finalmente, em meio a esse emaranhado de conversas, leituras e vivências que deram forma ao romance, selecionamos alguns trechos para observarmos de maneira mais detida como Stigger recorta, combina e articula na obra todo esse lido, visto e vivido.

Roman Opalka, pintor polonês que nasceu em 1931 e morreu em 2011, é um dos artistas que vira personagem em *Opisanie Swiata*. A parte mais conhecida de sua obra foi desenvolvida a partir de 1965, quando ele decidiu pintar apenas números: começou do um e continuou a sequência seja na mesma tela que de uma tela para outra. Inicialmente, pintou em branco sobre fundo preto. A partir de 1972, começou a variar a cor do fundo da tela: a cada nova pintura, acrescentava 1% de branco ao preto. A sua obra deve ser entendida, portanto, em conjunto, não apenas nas telas isoladas, e é um registro da passagem do tempo e da tendência ao desaparecimento. O Opalka de Stigger também parece registrar a passagem do tempo, escrevendo suas memórias, mas também retornando à Amazônia em que ele havia vivido anos antes e que havia mudado muito, onde seu filho já não estava mais vivo. Além disso, há outra coisa que aproxima a obra do artista polonês e o *Opisanie Swiata*: as telas de Opalka são grandes, têm escala humana, mas os números são escritos em letra pequena. De longe, portanto, não é possível vê-los e sequer saber que estão ali, é possível apenas ver uma cor e certos padrões de inscrição sobre o fundo da tela. Apenas de perto é possível vislumbrar cada um dos elementos que compõem o todo. O livro de Stigger se comporta de maneira similar: à medida que nos aproximamos, identificamos que é composto por uma miríade de elementos diferentes, colados ou retomados de outros discursos; além disso, também tende a se aproximar do infinito, como as telas do polonês.

O capítulo “Imponente e frágil” ocupa uma posição central nessa constelação de referências por dois motivos. Em primeiro, por conter uma das referências que mais saltam aos olhos do leitor: o poema “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade. Em

segundo, por construir, com muita delicadeza, uma forte metáfora do que seria essa prática literária contemporânea que encontra na colagem seu paradigma. Em “O trabalho da citação”, Compagnon (2007, p. 11) afirma que “Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil”. E é justamente assim que o capítulo se inicia: a partir de uma brincadeira das crianças do navio que, na companhia da vira-lata Margarida, se propõem a montar um elefante a partir de um punhado de papéis de todos os tipos e tamanhos: “Eram jornais velhos, postais descartados, folhas usadas de caderno, menus antigos, bilhetes, cartas, envelopes e páginas de livros” (STIGGER, 2013, p. 94).

A respeito do elefante que vai, então, sendo fabricado pelas crianças, cabe dizer que guarda muitas semelhanças com o de Drummond. Algumas estrofes do poema seguem abaixo no intuito de elucidar essa vigorosa aproximação:

*Fabrico um elefante  
de meus poucos recursos.  
Um tanto de madeira  
tirado a velhos móveis  
talvez lhe dê apoio.  
E o encho de algodão,  
de paina, de doçura.  
A cola vai fixar  
suas orelhas pensas.  
A tromba se enovela,  
é a parte mais feliz  
de sua arquitetura.  
[...]  
Ei-lo, massa imponente  
e frágil, que se abana  
e move lentamente  
a pele costurada  
onde há flores de pano  
e nuvens, alusões  
a um mundo mais poético  
onde o amor reagrupa  
as formas naturais.  
[...]  
É todo graça, embora  
as pernas não ajudem  
e seu ventre balofo  
se arrisque a desabar  
ao mais leve empurrão.  
Mostra com elegância  
sua mínima vida,  
e não há cidade  
alma que se disponha  
a recolher em si  
desse corpo sensível  
a fugitiva imagem,  
o passo desastrado  
mas faminto e tocante.  
[...]*

Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
*A cola se dissolve*  
*e todo o seu conteúdo*  
*de perdão, de carícia,*  
*de pluma, de algodão,*  
*jorra sobre o tapete,*  
*qual mito desmontado.*  
Amanhã recomeço.  
(ANDRADE, 2012, p.81; grifos nossos)

Tanto o elefante do poeta mineiro (“um tanto de madeira tirado a velhos móveis”) quanto o das crianças são montados a partir de restos que, colados uns nos outros, vão tomando forma através de movimento. Na narrativa, depois de reunidos os pedaços de papel, a menina, os meninos e Margarida têm ainda uma nova empreitada pela frente: correr em volta da papelada para que ela se erga do chão e adquira formato.

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. (STIGGER, 2013, p. 95).

Entretanto, assim como o elefante de Drummond “mostra com elegância sua mínima vida”, o das crianças compartilha dessa sobrevivência frágil, pois é ameaçado à dissolução pelo mesmo movimento que o permite viver: “O vento que o colocava de pé era o mesmo que forçava sua matéria. Pouco a pouco, ele foi se desmanchando” (STIGGER, 2013, p. 96). No fim: “era uma carcaça outra vez irreconhecível” (STIGGER, 2013, p. 96). Como coisa que se faz e se dissolve, na condição simultânea de improvisado, instantâneo e mutante, o “elefante”, tanto de Drummond quanto dos meninos, se afirma enquanto performance, tal qual concebida por Laddaga (2007), e simboliza a produção artística.

Como veremos adiante, é à maneira das crianças do navio que Stigger fabrica seu romance, também a partir da colagem de “pilhas e mais pilhas de papéis de todos os tipos, tamanhos e cores” (STIGGER, 2013, p. 94). Um paralelo pode, assim, ser traçado entre a autora e a figura do *bricoleur* descrita por Compagnon (2007, p. 39): “*Bricoleur*, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robinson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura”. Na condição de escritora contemporânea,

é justamente através de restos e fragmentos, da reescrita de outros textos, que seu fazer literário se concretiza.

## 2.1 Citações *ipsis litteris*

Além das epígrafes na abertura do livro, modalidades de citação direta familiares ao romance tradicional, a rede de colagens que forma a estrutura narrativa de *Opisanie Swiata* configura-se também a partir de uma série de recortes literais extraídos de outras fontes que aparecem sem as usuais aspas e referências no corpo do texto. É o caso, por exemplo, das correspondências que dão início ao enredo. A carta redigida por Natanael chama a atenção por dois aspectos que podem ser considerados “estranhos”: primeiro, a minúcia na descrição de detalhes relacionados a um cotidiano muito específico de viagens de navio do período do final do século XIX ao início do século XX; segundo, a inversão da relação de paternidade, como assinalado por Rosa (2013), à medida que Natanael se preocupa em fornecer orientações meticulosas a respeito das situações mais triviais para um senhor já bastante vivido e viajado.

Essas impressões iniciais se esclarecem quando desvendado o deslocamento efetuado pela autora na montagem desse capítulo: muitas das linhas escritas por Natanael foram retiradas, de maneira literal, de uma carta redigida por um senhor polonês, A. Bakalarski, em 1891, quando, a trabalho no Brasil, escreve para sua esposa e filhos, viajantes inexperientes. São muitos os fragmentos idênticos à correspondência original e, a título de ilustração, apresentaremos um deles:

Quando o navio navega calmamente podem subir ao convés, porque lá é mais saudável e agradável. Quando o navio balouça é melhor que fiquem deitadas na cama, porque há casos em que passageiros caem e quebram ou machucam a cabeça. Quanto ao andar pelas escadas para subir ao convés, deve-se ter muito cuidado, porque muitos descem de fundilhos, quando o navio balouça. Fui testemunha da queda de uma senhora da escada. Machucou-se tanto, quebrou uma perna e morreu em três dias. Ela estava naquele navio que eu viajei. Lembre-se, minha esposa, escolha as camas superiores. Escolha uma para si e para as crianças. Não escolha as de baixo, porque quando os décima começam a vomitar, vomitam diretamente sobre as cabeças daqueles que estão em baixo. (BAKALARSKI, 1997, p. 30)

No romance de Stigger, o excerto é reescrito com praticamente as mesmas palavras:

Quando o navio navega calmamente, pode-se subir ao convés. Lá é mais agradável e saudável do que nas cabines. Quando o navio balança, é melhor ficar deitado na cama, porque há casos de passageiros que caem e se quebram ou machucam a cabeça. Quanto a andar pelas escadas para subir ao convés, deve-se ter muito cuidado, porque há casos de pessoas que descem de fundilhos quando o navio oscila. O senhor não vai querer perder o equilíbrio e descer de fundilhos pelas escadas do navio, não é? Contaram-me que uma senhora machucou-se assim. Ela quebrou uma das pernas e, em três dias, estava morta. Se as camas forem do tipo beliche, jamais se deite nas de baixo. Aqueles que estão nas de cima podem vomitar na sua cabeça. (STIGGER, 2013, p. 12-13)

Muitas das várias passagens que descrevem o personagem Bopp no romance inscrevem-se nesse mesmo procedimento de recorte e colagem *ipsis litteris*. Depoimentos reais de intelectuais conhecidos, como Jorge Amado, Murilo Mendes, Sérgio Buarque de Hollanda, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado, sobre o poeta modernista Raul Bopp foram enxertados palavra por palavra às páginas da narrativa. Tais testemunhos retratam o autor de *Cobra Norato* com uma excentricidade tão característica de um personagem-tipo que este parece despontar como “personagem já pronto”. Nesse sentido, a caracterização de Bopp no romance se dá pelas exatas mesmas palavras empregadas pelos escritores brasileiros:

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. 30-31)

Tal excerto da narrativa corresponde a uma junção entre as impressões originais de Menotti Del Picchia, “Viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas, como o perfil de uma fábrica. [...] Raul Bopp, acadêmico, é livre como uma flecha disparada de um arco” (DEL PICCHIA apud BOPP, 1968, p. 161), e Plínio Salgado:

Ele é, antes de mais nada, um dos valores mais representativos da mentalidade brasileira. É sujeito viajadíssimo. [...] Andou pra burro. Tomou o sol. Fincou espinho no pé. Montou a cavalo, remou, tomou chimarrão, comeu paçoca e fez outras proezas. (SALGADO apud BOPP, 1968, p. 162)

## 2.2 Outras apropriações

A lista detalhada que compõe a seção “deveres” incorpora, no entanto, não apenas citações diretas, mas, segundo a autora, em entrevista concedida ao canal

“Sempre Um Papo” no ciclo de debates “Nova Literatura Brasileira” em 2014<sup>7</sup>, tudo aquilo que a influenciou de certa maneira, incluindo algumas “influências posteriores”, obras conhecidas por ela após a conclusão do romance, mas em que encontrou fortes elementos de contato com o que havia produzido. É o caso da exposição *Do que se consegue pelas próprias forças*, de Pedro França. Ao vislumbrar aquela baleia enorme em um papel tão frágil, a identificação foi imediata com o capítulo de seu livro “Imponente e frágil”, que narra a já comentada peripécia das crianças do navio:



Figura 1 *Do que se consegue pelas próprias forças*, Pedro França (2013)

A ilustração evoca também a notícia da baleia encalhada no rio Tapajós encontrada por ribeirinhos que acreditavam tratar-se da mítica Cobra Grande. Tal informe encontra correspondência na notícia veiculada pela Folha de São Paulo: “Ribeirinhos estavam comentando que uma ‘cobra grande’ havia sido vista no rio” (BRASIL, 2007, s.p.). “Uma cobra grande” transforma-se, no romance, na “mítica Cobra Grande”; deslocamento operado para, assim, dialogar com Raul Bopp e os mitos amazônicos.

Ainda na entrevista, Stigger conta que acabou por incluir nos “deveres” qualquer coisa com um espírito que houvesse dado certa ambientação à sua obra. O filme “Viagem a Darjeeling” (2007), do diretor Wes Anderson, afigura-se inscrito nessa categoria, pois, desprovido de uma cena tal qual no livro, o longa-metragem exprime uma atmosfera, em muitos aspectos, similar a do romance e parece atuar justamente nessa “ambientação”. Os espaços apertados são uma característica marcante da composição visual dos filmes de Wes Anderson e, em *Opisanie Swiata*, encontramos uma disposição espacial semelhante, como se constata nos seguintes trechos: “Opalka respirou fundo e encarou Bopp, que continuava em pé à sua frente, quase em cima de si

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bGny88sAyjU&t=25s>>. Acesso em: 27 maio 2017.

devido ao espaço reduzido da cabine” (STIGGER, 2013, p. 38) e “Era gente demais para um vagão tão pequeno” (STIGGER, 2013, p. 55).

Também listada na seção final do livro está a “Matriarca”, do artista plástico Nuno Nunes-Ferreira, uma escultura em tamanho real de um elefante tombado no chão da galeria. A matriarca pode ser compreendida como a dirigente da manada que, em posição de domínio, é obedecida sem questionamentos. Porém, enquanto tombada, representa uma liderança corrompida que conduz seus seguidores também à queda. Um paralelo pode ser traçado com a obediência cega dos homens a líderes que os guiam a atos de derrocada e corrupção. A semelhança com a seguinte cena do romance não é gratuita:

O senhor se desprendeu e despencou. [...] Bopp chegou a colocar o pé esquerdo sobre a amurada para se jogar no mar atrás do senhor da cadeira de rodas, mas foi detido pelo comandante.

- O senhor não se preocupe. Está tudo sob controle.

O imediato tocou sua trombeta e a festa prosseguiu. (STIGGER, 2013, p. 110)



Figura 2 *Matriarca*, Nuno Nunes-Ferreira (2009)

A passagem que relata os rituais da travessia do Equador no navio é mais um exemplo do “irreal do real” levado ao extremo na obra. Outro dos “deveres” citados é a crônica “Viajando por mar”, de Clarice Lispector (1999). Nela, a escritora conta ter presenciado uma festa no navio devido à passagem pela linha do Equador. Os protocolos de uma cena que, de tão surreal, parecia inventada revelam-se, assim, mediante o relato de Clarice, extraídos da realidade. Uma breve pesquisa a respeito aponta ainda tratar-se de uma tradição que remonta à época das expedições marítimas portuguesas e que se faz viva nos dias presentes como entretenimento em navios de cruzeiro.

Cabe ressaltar que o acesso às referências ao final do livro não necessariamente fornece esclarecimentos ao que poderia ter sido considerado “deixado solto” na narrativa. Avessa a explicações, a autora preserva a estranheza de seus relatos mesmo

nos permitindo acessar as fontes que lhe serviram de inspiração. O contato com muitas delas, porém, atua na expansão das possibilidades interpretativas de certos episódios da narrativa. Esse é o caso do documentário *La Taranta* (1962), do diretor italiano Gianfranco Mingozzi<sup>8</sup>, que claramente inspirou o capítulo “Vai, Priscila, dança a tarantela”. Nele, a personagem Priscila é picada por “Maria Antonieta” e, segundo ela própria, “vira aranha”.

*La Taranta*, realizado sob a supervisão científica do antropólogo Ernesto de Martino, foi o primeiro documentário a retratar o Tarantismo, um rito de possessão causado pela picada simbólica de uma tarântula que tinha nas mulheres camponesas das regiões mais pobres do sul da Itália suas principais vítimas. Estas só poderiam se livrar da dor e perturbação causadas pelo veneno entregando-se à dança ao ritmo da tarantela. O documentário revela, porém, que o Tarantismo vai além disso: trata-se da expressão social e corporal dos excluídos que não têm outro instrumento além do próprio corpo para expressar seu sofrimento e angústia. A picada da tarântula simbolizaria, na realidade, o esgotamento físico das mulheres que trabalhavam sob duríssimas condições nas terras de Salento.

De posse dessas informações, é possível buscar interpretações para o episódio ocorrido com Priscila a partir de outras perspectivas. Sozinha, num vagão de trem com três homens, sendo um deles bastante invasivo, não é exagero refletir sobre a situação incômoda e opressiva na qual se encontrava. A descrição de sua condição nos permite pensar nesse sentido:

Bopp beijou de leve os dedos brancos da moça, cujas bochechas ficaram ainda mais rosadas. Ela recolheu a mão depressa e se sentou ao lado do russo, que ficou olhando fixo para ela. Quando ela finalmente lhe devolveu o olhar, ele a encarou e passou bem devagar a língua nos lábios superiores. Priscila fez cara de nojo e se afastou dele o que pôde. (STIGGER, 2013, p. 50)

Em tais circunstâncias, talvez, ao modo das mulheres de Salento, a única forma que encontrou para expressar sua angústia e desconforto foi através do próprio corpo e, na busca por libertar-se de tal “veneno”, parte para a dança convulsiva que a levava até o limite de suas forças:

---

<sup>8</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=X8WpxYtmUbk&t=9s>>. Acesso em: 25 maio 2017.

Priscila fechou os olhos e começou a balançar o corpo. Estremecia toda no chão, elevando tronco para o alto e baixando em movimentos rápidos e compassados. Virou de bruços, com os braços e as pernas abertas, e passou a assoviar, marcando o ritmo da música com o bater dos pés e das mãos no chão. (STIGGER, 2013, p. 53)

Dois dos poemas enumerados em “deveres” iniciam-se com um verso quase idêntico, à exceção de uma palavra: “Eta-ferro”, de Francisco Alvim, e “Casa de detenção”, de Eduardo Sterzi. No primeiro, “Pouso Alegre acabou” (ALVIM, 2004, p. 34) e, no segundo, “Porto Alegre acabou” (STERZI, 2009, p. 19). Os versos encontram correspondência, no romance, à chegada de Opalka ao Brasil, quando este descobre, por meio de Jean-Pierre, que a Polônia foi invadida: “A Polônia acabou. Anunciaram hoje. Acabou. Foi tomada.” (STIGGER, 2013, p. 127). Deslocado de seu lugar de origem, que, agora, “acabou”, Opalka assume a permanente condição de estrangeiro. Como já entrevisto em outros momentos da narrativa, é esta uma temática cara à autora:

Ao dar ao livro um título em polonês (língua do protagonista da história), queria justamente colocar o leitor, nem que fosse por um breve instante, nessa posição de deslocado, ou, antes, revelar a posição de deslocado que, na realidade, é a dele desde sempre, mesmo que ele não perceba. Talvez porque, ao escolher sair de minha cidade, para a qual já é impossível voltar (a Porto Alegre que deixei para trás em 2001 não existe mais), tenha percebido que somos todos estrangeiros. Se existe algo como uma condição humana, ela não se define pelo pertencimento, mas, ao contrário, pelo estranhamento. (STIGGER apud BRASIL, 2013, s.p.)

Para encerrar a presente seção, cabe destacar a exposição “Sob o peso dos meus amores”, com curadoria de Bitu Cassundé e Ricardo Resende, também listada como “dever”. A mostra, que faz uma retrospectiva da obra do artista contemporâneo Leonilson, conta com mais de 300 itens, incluindo pinturas, desenhos, aquarelas, esculturas e objetos pessoais do homenageado, como agendas, cadernos e brinquedos. No site criado como uma extensão da mostra realizada pelo Itaú Cultural,<sup>9</sup> lemos na aba “Exposição”:

A obra do artista José Leonilson é repleta de índices taxonômicos: listas, números, coleções, símbolos, repetições. Seu legado constitui um grande arquivo, impregnado de memórias, classificações, vida e transposições. Esses arquivos de referências pessoais são compostos de materiais recolhidos do cotidiano, como tíquete de viagens, entradas de cinema, matérias de jornal e revista com informações pessoais, de amigos ou de sua obra, programações das exposições, fotos, contas, endereços, telefones, cartões, relatos de viagem, uma refinada escrita poética, esboços de trabalhos e demais particularidades.

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/leonilson/>> . Acesso em: 07 jul 2017.

A descrição da obra do artista contemporâneo remonta ao episódio do romance em que passageiros do trem vão em busca de “Maria Antonieta”. Entretanto, sem saber o que ela era, vêem-se impedidos também de saber se foram ou não capazes de achá-la. Vão, assim, inventariando os mais vulgares objetos que encontram:

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, uma fatia embolorada de torta de chocolate, cascas secas de laranja, amendoim, um ovo podre, cinco anéis, dois brincos, 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 livro rasgada, a haste de um binóculo de teatro, uma peça 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)

O lugar de destaque concedido a objetos tão triviais na obra literária – são quase duas páginas preenchidas pela enumeração - dialoga com a revolução do uso artístico de materiais não convencionais levada a efeito por Duchamp com seus *ready-mades*. De acordo com Danto (2008, p. 9), foi ele quem “abriu para sempre as fronteiras entre arte e vida e, por conseguinte, entre arte e arte abjeta como parte da vida”. O objeto abjeto, banal e corriqueiro encontrou, assim, seu espaço na arte. Trechos de uma entrevista de Leonilson de 1993 o revelam consonante com essa prática artística que abraça a vida e o cotidiano:

não tem valor nenhum falar da figura ou da cor do fundo, e sobre o material, tanto faz, esses fatores são importantes quando eles estão junto com meu café da manhã, com o filme que eu vejo à noite, com o meu relacionamento com minha família, meu amigos, as coisas são muito perto, não dá para dividir, por exemplo, as idéias ficam na minha cabeça, um dia vejo uma frase, outro dia uma imagem que é importante pra mim, e isso tudo eu vou guardando dentro de mim, ai tem uma hora que isso tudo exige uma materialização, essa hora que acontece o trabalho. (LEONILSON apud MORAES, s.d. s.p)



Figura 3 *Ninguém*, Leonilson (1992)

### 3 Autonomia autoral na contemporaneidade

Ainda que o trabalho com a citação, seja ela direta ou indireta, não configure uma prática literária realmente nova, ele aparece como uma constante na literatura contemporânea, pois mundo e cultura passam a ser entendidos como uma mina de fragmentos continuamente reaproveitáveis.

Diante do conjunto de apropriações que constitui *Opisanie Swiata* (2013), poderíamos, comumente, questionar: Como autonomia autoral poderia ser pensada em tal livro? Ou ainda, caberia pensarmos em um ideia de originalidade? Em um valor ligado, necessariamente, ao original? Ao leitor e, conseqüentemente, ao mercado de Stigger, a resposta evidente seria não.

Suponhamos, então, que um leitor que tentasse elaborar um pouco mais a negativa contra-argumentasse, de forma quase instantânea: – Como seria possível questionar originalidade quando é sabido que nada é, de fato, original? Como seria possível rastrear uma origem até chegar ao ideal marco zero de qualquer criação artística? É inquestionável que os dois lados desse diálogo iluminam pontos de extrema importância no que diz respeito ao debate sobre apropriação e estética, no campo das artes.

O peso da origem decorre da tradicional figura do gênio criador, tido como fonte de ineditismo, que detém completa autoridade sobre sua obra. Essa construção indubitável e quase mítica do artista se cristalizou a partir da máxima kantiana, segundo a qual, no parágrafo 46 da terceira crítica, “[o] gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” (2010, p. 153). Deste modo, percebemos que, aqui, autonomia autoral é tida como sinônimo de novo, como se originalidade significasse que uma obra tenha sido criada de forma transparente, sem nenhuma influência, e que seu processo de criação não tenha sido sequer perpassado por outros discursos.

O valor estético, por sua vez, está centralizado na autoridade inabalável do criador. Sendo assim, fica evidente a razão pela qual, ainda na atualidade, a busca pela originalidade em uma obra, de qualquer natureza, seja uma das formas para tentar atribuí-la ou não legitimidade artística.

Contudo, para refletirmos sobre a questão da autonomia autoral no trabalho de Stigger, e na contemporaneidade, faz-se necessário separar autonomia de autoridade. Como Barthes (2004) propõe em “A morte do Autor”, não cabe mais pensar a categoria Autor como gênio criativo e autoridade suprema em relação ao texto. Logo, essa proposição confronta diretamente o mito do gênio original.

Nega-se a centralização da produção na figura do Autor, e evidentemente Barthes não é o único a defender tal posicionamento, porque o texto passa a ser entendido não mais como origem encerrada em si mesma, mas como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam leituras variadas, nenhuma das quais é original” (2004, p. 52). A partir disso, opera-se um deslocamento da autoridade antes monopolizada pelo categoria Autor.

Faz-se necessário, então, pensar autonomia autoral por meio de outro viés. Se pensarmos o processo de produção de Stigger como uma estética da montagem, podemos relacionar a autonomia, aqui, à reorganização de formulações já existentes, dentro do espaço discursivo do livro. Deste modo, é mais instigante pontuar o procedimento de organização textual no lugar de, simplesmente, remarcar uma possível “não originalidade” da obra.

O trabalho com a citação, com o copia-e-cola-e-rearranja, é lido não como degradação da produção literária, mas como um processo que indica tanto a incompletude quanto a potência imanente de recriação dos discursos. Ainda como propõe Barthes, o texto é uma espécie de tecido de citações e a cópia designa a verdade da escrita, visto que “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas” (loc. cit).

### **3.1. O autor enquanto curador**

Se levarmos o exercício com a colagem e a organização de informações ao extremo, a autoria, como no caso dos livros de Veronica Stigger, pode ser entendida, ainda, como uma forma de curadoria, pois o texto final é fruto da seleção e da reordenação de outros fragmentos textuais. Entender o escritor contemporâneo como

um curador de arte quer dizer pensá-lo como uma instância que cuida da organização de um *corpus* formado por textos de outrem na intenção de exibi-lo, transformando-o em uma outra narrativa, integrada por excertos que possuem um tema ou um artista em comum, por exemplo.

Em *Opisanie Swiata* (2013), o leitor que se atém a buscar os “Deveres”, contidos na última seção do livro, percebe que citações referentes aos três principais eixos temáticos da novela - relatos de viagem, modernismo brasileiro e artes visuais - estão expostas no texto como uma exposição em um museu. Menções *ipsis litteris*, releituras e apropriações, quando identificadas, expõem a estética da montagem de quem escolheu o que e como seria exibido, de forma que a composição do livro revela seu processo mesmo de produção. Stigger demonstra, então, o que Kenneth Goldsmith (2015) pontua no momento em que ele afirma que “os escritores estão se tornando curadores da linguagem” (*apud* AZEVEDO, 2017, p. 158).

Ademais, ao explorar a montagem, a autora se aproxima de algo central nas artes visuais há certo tempo. Isso porque a liberdade constituinte do espaço das artes permite não só o trabalho com produções já existentes, como permite também o desenvolvimento de técnicas de apropriação a ponto delas se tornarem uma estética característica do século XX (BACKES, 2010). De todo modo, fica evidente que essa justaposição de citações e embaralhamento de códigos é uma característica forte do processo criativo de Stigger.

Em *O gênio não original* (2013), Marjorie Perloff postula que a colagem realizada a partir de fragmentos de outras obras, de gêneros e tempos diferentes, é o paradigma do gênio não original (p. 58), característico da contemporaneidade. Em uma época na qual o fluxo de informações é muito rápido, o copiar-colar-organizar ganha novo estatuto, pois “a mobilidade [...] é o status quo” (*ibid.*, p.31). Sendo assim, o surgimento do autor-curador se relaciona com a evolução e a relevância dada às mídias na sociedade.

Com o advento da internet e o desenvolvimento do espaço virtual, as produções tornaram-se literalmente transferíveis. Essas mudanças corroboram com o local de destaque ocupado pela citacionalidade na poética do século XXI. Na era da informação, a *réécriture* – como denomina Compagnon (1996) essa linguagem ou prática de citação – encontrou legitimidade.

Além disso, a utilização do recurso da citacionalidade insere os textos em uma família literária, criando, assim, uma rede entre leitores, autores e personagens. Ao entendermos *Opisanie Swiata* (2013) como obra de um gênio não original, como nas palavras de Perloff, entendemos a constante alusão, da novela, ao modernismo brasileiro como uma tentativa de encontrar seu lugar de inserção em tal linhagem.

A interlocução explícita com certa tradição pode ser entendida, ainda, como forma de demonstrar reverência a determinado período. Isso se evidencia na utilização recorrente de pastiches no livro. O pastiche, ao contrário da paródia modernista, a qual acentua o desvio crítico, enaltece as semelhanças e tenta prestar homenagem ao que imita, como demonstramos anteriormente neste texto.

### 3.2. Arte dos cacos

A construção fragmentária do livro de Stigger o coloca em uma discussão cara à crítica literária. Inicialmente, faz-se necessário remarcar que a utilização de artifícios referentes à colagem, em suas formas variadas, pode ser entendida pelo viés da condição pós-moderna de fim das narrativas totalizantes. Como bem lembra Lyotard, em *A condição pós-moderna* (1988), a conjuntura citada no título de seu livro decretou o fim das narrativas mestras, de enredo. A literatura pós-moderna seria, então, marcada pela fragmentação, intertextualidade explícita e colagens, algo que se daria não só na literatura, mas nas artes, de forma geral. Assim como *Opisanie Swiata*, várias são as obras que poderiam corroborar com essa assertiva – notadamente, as experiências intermediárias de Nuno Ramos ou os poemas de Carlito Azevedo –, o que nos leva a pensar que talvez a pós-modernidade possa ser entendida como o extremo da pobreza da experiência benjaminiana, dado que nas narrativas contemporâneas o próprio significado é esvaziado e o que resta nas produções é o jogo com os significantes e o vestígio, o fragmento. As narrativas de conjuntura dão lugar, portanto, a projetos que exploram o embaralhamento de estilhaços de textos, em um tipo de montagem.

O escritor contemporâneo sendo, então, um tipo de curador de fragmentos textuais deixa para trás a figura do gênio tradicional em direção ao método Menard, de Borges (1999). Em “Pierre Menard, autor de Quixote”, propõe-se a transgressão do conceito de originalidade e de hierarquia cronológica, a partir da escrita de Dom Quixote, por Menard. O personagem visa escrever o texto de Cervantes, repetindo palavra por palavra, mas sabe que, ao fim, terá produzido outro texto. “Não

queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. [...] Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (Ibid., p. 20).

No conto de Borges, a autoria é entendida como um exercício de replicação. No entanto, dentro dessa dinâmica de reprodução, o tempo é um fator indispensável, visto que a transformação dos textos estaria diretamente ligada a ele. A passagem do tempo e a mudança de contexto seriam, portanto, o que proporcionaria o surgimento de interpretações diferentes das obras. Outras percepções tornam o texto também outro.

O leitor do século XVII, do Quixote de Cervantes, não é o mesmo do século XX, do Quixote de Menard. Desse modo, o leitor de Stigger, no século XXI, não é o mesmo do modernismo, das primeiras décadas do século XX, principal referencial teórico e artístico explorado pela autora. Logo, o gênio não original se realiza na aplicação do método Menard na contemporaneidade, no tratamento reorganizacional dado à repetição.

Por fim, o tensionamento de gêneros e o emprego da citacionalidade, centrais não só nas elaborações de Stigger, como também em outras obras atuais, explicitam o abalo sofrido pelo valor literário clássico. As fronteiras da literatura foram extrapoladas e a definição de um ideal de literariedade parece diluir-se cada vez mais rapidamente.

A colagem torna-se o paradigma da arte dos cacos. Dessa maneira, a autonomia literária dá lugar à pós-autonomia das produções contemporâneas (LUDMER, 2010), pois a realidade referencial é substituída pela realidade virtual. Os textos ocupam, agora, um local ambíguo, no qual as categorias literárias vacilam e não dão conta de classificá-los. “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” (2010., p. 1-2).

Ler *Opisanie Swiata* é, então, um exercício de experimentação, no qual se pode ou não escutar os ecos textuais que perpassam as páginas do livro. Uma vez as ressonâncias identificadas, o texto transporta o leitor ao lugar incômodo de questionamento do valor literário pessoal, atribuído ou não aquele objeto feito a partir de fragmentos diversos.

### Considerações finais

Como já foi sugerido por Rosa (2013), vários dos elementos que discutimos ao longo deste texto podem nos levar a aproximar *Opisanie Swiata* ao mímico traumático do artista dadá: a figura que “assume as condições terríveis do seu tempo – a armadura do corpo militar, a fragmentação do trabalhador industrial, a mercantilização do sujeito capitalista – e as exacerba por meio da hipérbole ou da “hipertrofia”. (FOSTER, 2012, p. 98)

O livro de Stigger não apenas tematiza as mídias, como usa seus mesmos procedimentos e trabalha com imagens análogas às suas. Pode-se dizer, portanto, que o romance é um mímico traumático das mídias e da experiência humana de imersão nelas, que o livro em si é uma imagem, entendida no sentido de Coccia (2010) como uma “forma fora do lugar”, que é, ao mesmo tempo, aquém do mundo, além do sujeito e está, portanto, *nulle part*, em lugar nenhum, assim como os navios das grandes travessias ou a Polônia de *Ubu rei*.

Nesse sentido, *Opisanie Swiata* é, em si mesmo, um espetáculo. No entanto, isso não quer dizer desespero completo ou ausência completa de relação com a experiência. A mímica talvez seja a forma de conviver com o trauma. Benjamin, retomado por Foster (2012) e por Rosa (2013), diz que o mimetismo serve para sobreviver à civilização. É interessante notar que, nesse espetáculo de espetáculos, ou nessas imagens de imagens, sobrevivem também, como vaga-lumes, algumas imagens positivas, que parecem carregar em si não só alguma ligação com a experiência, como também o sentimento de que pode existir um laço de afeto entre as pessoas ou entre as pessoas e os animais, como os capítulos “Não se vá, Margarida!” (p. 81-83), “Imponente e frágil” (p. 94-97) ou até mesmo o último do livro, “Descrição do mundo” (p. 148-151).

No primeiro, as crianças estão brincando com água dentro de um tonel quando veem que Margarida está indo embora. Elas gritam para que ela não se vá e ela parece não ouvir, mas Bopp aparece de repente, segura a cadela e a entrega às crianças, que aplaudem de felicidade. No segundo, as crianças constroem um elefante com restos de papel e, no terceiro, Opalka começa a escrever no caderno que Bopp tinha lhe dado e, pela janela, vê uma criança e um cachorro que brincam. O fato de ele dedicar o livro a Natanael e de dar-lhe o título de Bopp mostra que, embora seja um personagem reservado, Opalka sentia carinho por seu filho e seu amigo.

É interessante notar que, nessas três cenas em que o afeto aparece, a literatura tem uma presença forte. Quando as crianças gritam para que Margarida não se vá, podemos lembrar do momento em *Vidas Secas* (2003) em que Sinhá Vitória segura as crianças, que esperneiam porque sabem o que vai acontecer, para que Fabiano possa matar Baleia (curiosamente, aqui também são três: dois meninos – como os filhos de Fabiano e Sinhá Vitória – e uma menina – como Sinhá Vitória). Ao contrário do que acontece na obra de Graciliano Ramos, porém, o temor dos meninos não se concretiza e Margarida é salva. A cena do elefante, por sua vez, retoma o poema de Drummond. A última cena é claramente literária, visto que Opalka está escrevendo um livro – talvez o próprio livro que se encontra sob os olhos do leitor.

É possível afirmar, portanto, que a literatura aparece no livro de Stigger também como componente afetivo, não apenas como fonte para o pastiche. Através do trabalho de citação e referência, o romance também funciona como ambiente de convivência entre diversos momentos da memória de leitura da escritora, assim como entre diversos artistas e obras. Funciona, pois, como um espaço de museu, como uma instalação ou, para fazer jus também ao clima festivo e à forma espetacular do romance, como um show de calouros, um *vaudeville*, talvez algo parecido com o Cabaré Voltaire dos dadaístas. O que agrupa todos esses ambientes é estarem, de certa forma, em um lugar sem lugar, estranho e deslocado na experiência – embora não fora dela –, assim como o navio; mas, principalmente, serem um ambiente de convivência em que é possível partilhar o sensível, por mais sem sentido que esse seja. Se não é possível dar sentido ao sensível, a partilha e a mímica fazem com que seja possível se divertir e sobreviver a ele.

## Referências

ALVIM, Francisco. *Poemas (1968-2000)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A Nova Literatura Brasileira - Verônica Stigger. Sempre um Papo: Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bGny88sAjJU&t=25s>. Acesso em: 27 maio 2017.

AQUILES, Márcio. Crítica: Veronica Stigger alterna gêneros em fraca narrativa. Folha de S.Paulo, São Paulo, 1 fev. 2014. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1405968-critica-veronica-stigger-alterna-generos-em-fraca-narrativa.shtml>. Acesso em: 1 jun. 2017.

AZEVEDO, Luciene. Romances não criativos, *Estud. Lit. Bras. Contemp.* n° 50, Brasília, jan./abr. 2017. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182017000100157&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182017000100157&lng=pt&tlng=pt). Acesso em: 2 jul 2017.

BAKALARSKI, A. Carta 24. In: *Cartas dos Emigrantes do Brasil. Anais da Comunidade Brasileiro-Polonesa. Volume VIII*, Curitiba, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG/Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BOPP, Raul. *Putirum, poesias e coisas do folclore*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A, 1968.

BRAGANÇA, Gustavo Moura. Desassossegos: questões para uma estética contemporânea. *Convergência Lusíada*, n. 34, julho – dezembro de 2015, p. 71-85. Disponível em: <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/pdf/rev346.pdf>. Acesso em: 2 jul. 2017.

BRASIL, Kátia. Baleia é achada viva, encalhada em areia do rio Tapajós, no PA. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 de novembro de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1611200708.htm>. Acesso em: 15 maio 2017.

BRASIL, Ubiratan. Veronica Stigger estreia no romance com o premiado ‘Opisanie Swiata’. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,veronica-stigger-estrela-no-romance-com-o-premiado-opisanie-swiata,1109339>. Acesso em: 14 maio 2017.

CEIA, C. O que é afinal o pós-modernismo?. Edições Século XXI. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=357:pastiche&task=vi ewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=357:pastiche&task=vi ewlink)>. Lisboa, 1998. Acesso em: 27 de nov de 2014.

CERA, Flávia Biff. O estranho porvir de Veronica Stigger. XII Congresso Internacional da ABRALIC (2011), Curitiba. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1178-1.pdf>.

\_\_\_\_\_. Do espetáculo sem desculpas. *Sopro*, Desterro, n. 31, jul. 2010, p. 1-3. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n31.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DANTO, A. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *ARS* (São Paulo) vol. 6 no. 12, São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202008000200002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002). Acesso em: 25 junho 2017.

FOSTER, Hal. Mímico Dadá. Tradução Larissa Costa da Mata. Boletim de pesquisa NELIC, Florianópolis, v. 12, n. 17, p. 96-107. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2012v12n17p96/24219>. Acesso em: 20 maio 2017.

FRANÇA, Pedro. Do que se consegue pelas próprias forças. Carvão, colagem e cera sobre papel, estrutura de madeira e luz elétrica. Galeria Millan, 2013.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Trad.: Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O espírito e a letra. Estudos de crítica literária II 1948-1959. Org., introdução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

LA TARANTA. Dir.: Gianfranco Mingozzi. Itália: 1962. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=X8WpxYtmUbk&t=9s>. Acesso em: 25 maio 2017.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LEONILSON. Ninguém. Bordado sobre fronha de algodão, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas, Sopro, N° 20, jan/jun 2010.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio, 1988.

MARRA, Fernanda Ribeiro. A escritura curadora de Verônica Stigger. In: ABRALIC, 15, 2016. Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1656>. Acesso em: 31 maio 2017.

MORAES, Mariana S. A. Leonilson. MSAMORAES: registros, encontros e conversações, s. d. Disponível em: <https://msamoraes.wordpress.com/colecao-de-encontros/leonilson/>. Acesso em: 15 junho 2017.

NODARI, Alexandre. Genealogia bastarda de Veronica Stigger. *Sopro, Desterro*, n. 31, jul. 2010, p. 4-6. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n31.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

No limite. Rio de Janeiro: TV Globo. Programa de televisão. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/reality-shows/no-limite.htm>. Acesso em: 25 maio 2017.

NUNES-FERREIRA, Nuno. *Matriarca*, Galeria Jorge Shirley, 2009.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSA, Victor da. Mímicos e mascarados. *Blog do IMS*, 3 out. 2013. Disponível em: <http://blogdoims.com.br/mimicos-e-mascarados-por-victor-da-rosa/>. Acesso em: 15 maio 2017.

SILVA, Gustavo Ramos da. *Depois do fim do mundo: A Opisanie Swiata* de Veronica Stigger. 2015. 194 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/158414>. Acesso em: 30 maio 2017.

STERZI, Eduardo. *Aleijão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

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

*UBU ROI*. Tex.: Alfred Jarry; Dir.: Jean Cristophe Averty. França: 1965. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MF\\_POON0iOQ&t=4022s](https://www.youtube.com/watch?v=MF_POON0iOQ&t=4022s). Acesso em: 27 maio 2017.

VIAGEM a Darjeeling. Dir.: Wes Anderson. EUA: Fox Searchlight Pictures, 2007.