

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE PARANAÍBA**

Dayene Martins Morais Silva

**OPINIE ŚWIATA: A POSSIBILIDADE DE PARÓDIA DO PASTICHE ENQUANTO
TÉCNICA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA**

PARANAÍBA/MS

2019

Dayene Martins Morais Silva

**OPSINIE ŚWIATA: A POSSIBILIDADE DE PARÓDIA DO PASTICHE ENQUANTO
TÉCNICA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de Concentração em Educação, Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Paranaíba como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Linguagem, Educação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues

Paranaíba - MS

2019

S579o Silva, Dayene Martins Morais

Opisínie šwiata: a possibilidade de paródia do pastiche enquanto técnica narrativa contemporânea/ Dayene Martins Morais Silva. – Paranaíba, MS: UEMS, 2019.
102f.

Dissertação (Mestrado) – Educação – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2019.
Orientador: Prof. Lucilo Antonio Rodrigues.

1. Educação literária 2. Paródia 3. Pastiche I. Rodrigues, Lucilo Antonio II. Título

CDD 23. ed. - 808.882

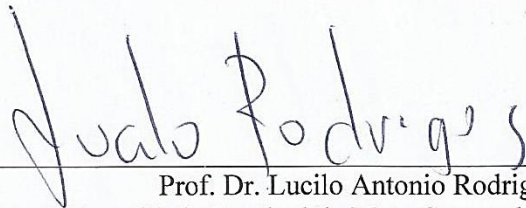
DAYENE MARTINS MORAIS SILVA

OPSINIE SWIATA: a possibilidade de paródia do pastiche enquanto técnica narrativa contemporânea

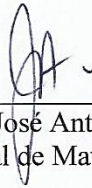
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Educação. Área de concentração: Educação, Linguagem e Sociedade.

Aprovada em 29 de julho de 2019.

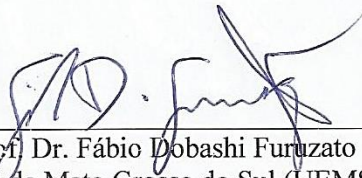
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)



Prof. Dr. José Antonio de Souza
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)



Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS - Campo Grande)

Aos meus pais, Elvécio e Gleice que nunca mediram
esforços para investirem em meus estudos e
contribuíram para que eu alcançasse esse objetivo.
A meu esposo, Marcos Roberto, por sua compreensão,
paciência e auxílio, por estar sempre ao meu lado
suportando as ausências e as chatices.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e por mais esta experiência formativa.

À PIBAP-UEMS, órgão de fomento, por conceder bolsa de auxílio que foi fundamental para a realização desta pesquisa.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, por proporcionar um curso de relevante contribuição para minha formação tanto pessoal quanto profissional.

Ao orientador, Prof. Dr. Lucilo Antonio Rodrigues, pela orientação, discussões e reflexões ao longo da realização deste trabalho, pela disponibilidade e incentivo que foram fundamentais ao longo de todo o percurso. Eternamente grata pelo apoio.

Aos professores e demais funcionários do Programa de Pós-Graduação que sempre foram de fundamental importância para a concretização dos meus estudos.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa.

SILVA, Dayene Martins Morais. *Opisynie świata: a possibilidade de paródia do pastiche enquanto técnica narrativa contemporânea*. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Unidade Universitária de Paranaíba, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Paranaíba, 2019.

RESUMO

Nesta dissertação, apresentamos os resultados de pesquisa de Mestrado em Educação desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Paranaíba, na linha de pesquisa Linguagem, Educação e Cultura vinculada ao grupo de pesquisa Historiografia literária, cânone e ensino. Esta pesquisa tem como objeto de estudo o primeiro romance da escritora brasileira Veronica Stigger *Opisynie świata* (2013), que significa “Descrição do Mundo”, da Editora Cosac Naify, cujo enredo narra o percurso de uma viagem realizada por Opalka da Polônia ao Brasil, composto por fragmentos de outras obras preexistentes; tem como objetivo analisar a possibilidade da obra de Stigger parodiar o uso constante de pastiche na literatura contemporânea, uma vez que a autora utiliza-se desta composição literária em seu livro. O romance chama a atenção por seu design gráfico, iconografia e pelo fato de ter sido bastante premiado por instituições literárias. Esta pesquisa caracteriza-se como bibliográfica de caráter qualitativo com base nos procedimentos metodológicos utilizados na Análise do Discurso, justifica-se pela necessidade de um melhor conhecimento da produção literária contemporânea tendo em vista os desafios da Educação Literária no contexto do Ensino de literatura no Brasil. A análise da obra ocorre principalmente a partir das teorias sobre paródia de Bakhtin (2011) e sobre pastiche de Jameson (1996). Os resultados revelam que o romance de Stigger é constituído de pastiche, uma vez que a autora utiliza-se de recortes de textos e estilos de outros autores, já que apresentou a possível leitura. Desta pesquisa emergiu a concepção de paródia do pastiche enquanto técnica narrativa contemporânea, que consiste no ato de parodiar o uso de pastiche durante a escrita de uma obra literária, ou seja, é a reescrita de um texto, utilizando-se da ironia a fim de criticar a cópia e a mistura incessante de textos e estilos preexistentes.

Palavras-chave: Educação literária. Dialogismo. Paródia. Pastiche.

SILVA, Dayene Martins Morais. *Opisínie ŝwiata: a possibilidade de paródia do pastiche enquanto técnica narrativa contemporânea*. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Unidade Universitária de Paranaíba, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Paranaíba, 2019.

ABSTRACT

In this dissertation, we present results of a Master's Degree in Education developed by the Graduate Program in Education of the State University of Mato Grosso do Sul (UEMS), University Unit of Paranaíba, in the research line Language, Education and Culture linked to the research group Literary historiography, canon and teaching. This research aims to study the first novel by the Brazilian writer Veronica Stigger Opisínie ŝwiata (2013), which means "Description of the World" by Editora Cosac Naify, whose story tells the story of a trip made by Opalka from Poland to Brazil, composed of fragments of other preexisting works; aims to analyze the possibility of Stigger's work parody the constant use of pastiche in contemporary literature, since the author uses this literary composition in his book. The novel draws attention for its graphic design, iconography and the fact that it has been highly prized by literary institutions. This research is characterized as qualitative bibliographical based on the methodological procedures used in Discourse Analysis, it is justified by the need for a better knowledge of contemporary literary production in view of the challenges of Literary Education in the context of Literature Education in Brazil. The analysis of the work occurs mainly from Bakhtin's (2011) parody theories and Jameson's pastiche (1996). The results reveal that Stigger's novel is composed of pastiche, since the author uses clippings of texts and styles of other authors, since it presented the possible reading. From this research emerged the skit conception of pastiche as contemporary narrative technique, that consist in parody the use of pastiche while writing a literary work, that is, is the rewrite of a text, using the irony in order to criticize the copy and the ceaseless mixing of texts and pre-existing styles.

Keywords: Literary education. Dialogism. Parody. Pastiche.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mona Lisa: obra original	21
Figura 2 - Mona Lisa: obra original	31
Figura 3 - Mona Lisa: paródia	31
Figura 4 - Capa do livro de Veronica Stigger	50
Figura 5 - Verso da capa do livro de Veronica Stigger	50
Figura 6 - Cartão postal :Varsóvia (capital da Polônia)	51
Figura 7 - Cartão postal: navio da cia. Hamburg Südamerikaniche, c.1930.	52
Figura 8 - Cartões postais do acervo de Joaquim Melo	52
Figura 9 - Cartão postal	53
Figura 10 - Páginas em tom pastel	54
Figura 11 - Páginas em azul claro - Carta de Natanael a Opalka	55
Figura 12 - Ilustração que simula a abertura de um filme	56
Figura 13 - Recortes de textos	57
Figura 14 - Páginas na cor amarelo claro	57
Figura 15 - Páginas na cor azul claro	58
Figura 16 - Páginas na cor cobre	59
Figura 17 - Bigodes de Salvador Dalí	63
Figura 18 - Maçã Borboleta, Vladimir Kush (Rússia, 1965)	64
Figura 19 - Anúncio do circo	77
Figura 20 - Anúncio de cerveja	77
Figura 21 - Foto do interior de um navio	77
Figura 22 - Aviso	78
Figura 23 - Anúncio publicitário	78
Figura 24 - Aviso sobre a água	78
Figura 25 - Anúncio de pomada	78
Figura 26 - Maçã Borboleta, Vladimir Kush (Rússia, 1965)	81
Figura 27 - Lista de referências	88
Figura 28 - Lista de referências	89

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. PARÁFRASE, PARÓDIA E PASTICHE: ASPECTOS GERAIS	15
1.1 Paráfrase, paródia e pastiche no texto literário	17
1.1.1 A paráfrase no texto literário	18
1.1.2 A paródia no texto literário	25
1.1.3 Pastiche: sua construção no texto literário	32
1.2 Paródia do pastiche	38
2. A OBRA OPISANIE ŚWIATA DE VERONICA STIGGER	43
2.1 Vida e obras da autora	43
2.2 A composição da obra <i>Opisynie świata</i>	44
2.3 As ações que compõem o romance <i>Opisynie świata</i>	46
2.4 As cores e imagens que integram a narrativa	49
3. AS DIFERENTES VOZES	60
3.1 Os pastiches na criação de <i>Opisynie świata</i>	62
3.2 A Hipótese de Paródia do Estilo do Pastiche em <i>Opisynie świata</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	93
ANEXO	96

INTRODUÇÃO

A literatura propicia conhecimento, construção de sentidos, reflexões e questionamentos. Transitar por esse caminho requer aprofundamento nas leituras e análises para maior conhecimento da produção literária, o que proporciona o ato de pensar e refletir sobre questões sociais, econômicas, políticas, históricas e culturais.

A presente pesquisa é relevante para a formação de alunos e professores, uma vez que propõe apresentar uma técnica literária, conteúdo pouco explorado no Ensino Médio e Superior, muitas vezes, pelo fato de possuírem certa dificuldade em lidar ou trabalhar com autores e técnicas contemporâneas. A pesquisa justifica-se pela necessidade de um estudo mais aprofundado sobre a produção literária contemporânea, tendo em vista os desafios da Educação Literária no contexto do Ensino de literatura no Brasil. Sendo assim, a formação do leitor crítico se faz necessária não apenas pela urgência de demandas de natureza escolar, mas, sobretudo, pela criação e manutenção de uma massa crítica intelectual ainda em fase de desenvolvimento no país.

Neste contexto, elegemos o romance *Opisinie świata* (2013) de Veronica Stigger da Editora Cosac Naify com a finalidade de fazer uma análise sobre a possibilidade da existência de *paródia do pastiche*¹ nesta obra contemporânea, que por sua vez, foi escolhida como objeto de análise por ter recebido vários prêmios como “Machado de Assis da Biblioteca Nacional” (2013) “Açorianos de Literatura para Narrativas Longas (2014)”, “Prêmio São Paulo de Literatura” (2014), além de ter conquistado o terceiro lugar no prêmio “Jabuti” (2014) e ter sido finalista do “Portugal Telecom” (2014).

O romance narra a viagem de Opalka em busca do filho, que até então, não sabia que existia, após o recebimento de uma carta enviada pelo Dr. Amado Silva comunicando que Natanael se encontrava internado em estado grave, em anexo à carta do médico havia outra redigida pelo próprio Natanael requerendo a presença do pai e dando-lhe instruções do que levar ou não em sua viagem ao Brasil, instruções estas que acabam gerando certo estranhamento uma vez que Opalka já fez várias viagens pelo mundo.

Ao sair em busca do filho desconhecido, Opalka embarca em um navio junto a Bopp e outros viajantes estrangeiros. A narrativa se desenvolve na grande expectativa do encontro entre pai e filho, todavia durante o percurso da viagem outras ações ocorrem no navio

¹ Termo usado quando um autor parodia o uso de pastiche durante a escrita de uma obra literária, ou seja, é a reescrita de um texto, utilizando-se da ironia a fim de criticar a cópia e a mistura incessante de textos e estilos preexistentes.

envolvendo as demais personagens compondo um grande suspense. Entretanto, Opalka chega ao Brasil e descobre que o filho acabara de morrer, em seguida ganha de Bopp um caderno, no qual começa a sua escrita, após muito pensar escolhe um título para a sua história “Opisinie świata” e o enredo chega ao fim.

A partir da análise do livro surgiram as seguintes inquietações: Há paródia neste romance contemporâneo? Seria o livro *Opisinie świata*, uma paródia do pastiche?

Em busca de direcionamentos para estes questionamentos abordamos inicialmente o percurso metodológico para desvelar o objeto de estudo. Em seguida, ocupamos do referencial teórico para discorrer sobre as concepções de paráfrase, paródia e pastiche apresentando exemplos de ambas às composições em textos literários com foco na perspectiva bakhtiniana de paródia e de Jameson sobre pastiche.

No capítulo 2 apresentamos a obra *Opisinie świata* (2013) de Veronica Stigger, sua composição, as ações que constituem o romance, as cores e imagens que integram a narrativa, além de discorrer sobre a vida e demais obras da autora.

No terceiro capítulo tratamos das vozes discursivas na obra de Stigger, investigando as distintas vozes e pastiches que se encontram representadas na composição do romance. Por fim, discutimos e analisamos se essas vozes discursivas e pastiches foram utilizados com o intuito de parodiar o uso constante de pastiche, visto que muitos autores pós-modernos se valem deste recurso literário na construção de suas obras.

Esta pesquisa conta com o apoio financeiro do Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de Pós-Graduação, PIBAP/UEMS vinculada à linha de pesquisa Linguagem, Educação e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade Universitária de Paranaíba.

A fim de desvelar o objeto de estudo com o propósito de compreender se há *paródia do pastiche* no romance contemporâneo *Opisinie świata* (2013) de Veronica Stigger, traçamos o caminho percorrido e discorreremos sobre as concepções de paráfrase, paródia e pastiche. Neste sentido, apresentamos a seguir o delineamento experimental e metodológico da pesquisa, a fundamentação teórica a respeito de paráfrase, paródia e pastiche e como estas composições se constituem nos textos literários.

Com o propósito de compreender se o livro *Opisinie świata* (2013) de Veronica Stigger da editora Cosac Nayff parodia o uso constante de pastiche na literatura contemporânea, fez-se necessário seguir as etapas propostas a fim de desvelar o objeto de estudo.

Inicialmente, realizamos a escolha do objeto por meio de pesquisas acerca da literatura brasileira contemporânea e de discussões durante as orientações, assim, identificamos a obra supracitada. No primeiro contato com o livro de Stigger o que mais chamou nossa atenção foi o título ser escrito em polonês, *Opisynie świata*, em português significa *descrição do mundo*, outros elementos que despertaram o interesse pelo livro foram o design gráfico e a iconografia, uma vez que possui distintas cores sólidas e metalizadas, especialmente na capa, e coleção de imagens e fotografias antigas que compõem a obra.

Outro ponto considerado foi o fato da obra ter sido bastante premiada por instituições literárias como: “Machado de Assis da Biblioteca Nacional” (2013) “Açorianos de Literatura para Narrativas Longas” (2014), “ Prêmio São Paulo de Literatura”(2014), além de ter conquistado o terceiro lugar no prêmio Jabuti (2014), mesmo constituindo-se de pastiche, técnica bastante comum em outras obras literárias.

Em seguida, fizemos o levantamento em busca de artigos e dissertações sobre o objeto de estudo em portais de periódicos. Ao pesquisar na plataforma Ibtct o nome do livro *Opisynie świata* de Veronica Stigger localizaram-se duas dissertações sobre este denominadas: “*Depois do fim do mundo: a Opisanie świata de Verônica Stigger*” (2015) e “*Era preciso cola para unir os cacos*” (2018). O primeiro trabalhou com a descrição do fim do mundo empreendida no livro de Stigger. Já o segundo apresentou uma leitura desse romance baseada em teorias da arte e da literatura. O autor observou os deslocamentos na narrativa e as diferentes formas de narrar experimentadas pela escritora como uma espécie de colagem por meio da utilização de obras de outros autores, ou seja, o pastiche.

Entretanto, ao fazer uma busca na base CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, localizamos mais três estudos intitulados: “*O que há além de humor em Opisanie świata, de Verônica Stigger*” (2016); “*Entre a opacidade e a lucidez do espelho quebrado: mimesis e fotografia em Veronica Stigger e Guilherme Gontijo flores*” (2016) e *A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada* (2015); *A descrição inacabada do mundo, uma leitura de Opisanie świata, de Veronica Stigger* (2015).

O primeiro buscou analisar o que há além de humor no romance, a maneira como esse humor se contrapõe à tradição literária europeia e à ideia de afirmação da brasilidade da literatura brasileira. O segundo se propôs a analisar o diálogo entre fotografia e literatura nas obras *Tróia* (2014) de Guilherme Gontijo Flores e o grupo de poemas chamados “*Daguerreótipos de Cão*”, sendo que alguns foram publicados na obra de Veronica Stigger

“*Opisynie świata*”, o terceiro analisou o último relato de Verônica Stigger, *Opisianie świata*, a partir da sua abordagem de Raul Bopp e da antropofagia modernista e o último tratou de defender que a descrição de mundo não acontece de fato, embora a narrativa demonstre a tentativa, as sensações e emoções da aventura de viver em busca de si na imagem do outro.

Ao fazer uma pesquisa no Google localizamos outras pesquisas como *Opisianie świata, de Verônica Stigger, e a relação paródica com discursos hegemônicos* (2015), *Opisynie świata: uma viagem contemporânea ao primeiro modernismo brasileiro* (2015) e *As redes de Opisanie świata: espetáculo e citação no romance de Verônica Stigger* (2017).

As pesquisas listadas acima contribuíram de forma significativa para a realização desta pesquisa. A partir da leitura dos trabalhos já realizados acerca do livro e do referencial teórico adotado por cada pesquisador foi possível identificar diferentes olhares em relação ao objeto de estudo, o que permitiu ampliar a visão para a análise do livro de Verônica Stigger.

Após o levantamento de teorias já existentes na busca por estabelecer o problema de pesquisa, neste caso, se há *paródia do pastiche* na obra em questão, na etapa seguinte realizamos a leitura do livro, foram levantadas informações sobre a autora Veronica Stigger, por meio de biografias e entrevistas, além da busca por artigos e livros que tratam os conceitos e fundamentações da Análise do Discurso, Análise do discurso Literário, paródia e pastiche.

Veronica Stigger mora em São Paulo, é professora universitária e doutora em história da arte. Considerada uma autora contemporânea, acostumada a produzir contos curtos, decidiu se aventurar nesse romance que compõe o objeto de pesquisa. Escreveu os livros *O trágico e outras comédias* (2004), *Gran cabaret demenzial* (2007), *Arte, crítica e mundialização* (2008), *Os anões* (2010), *Dora e o Sol* (2010), *Delírio de damasco* (2012), *Lasar Segall* (2013), *Opisynie swiata* (2013), *Onde a onça bebe água* (2015) e *Sul* (2016).

A presente pesquisa caracterizou-se como bibliográfica, visto que oportuniza ao pesquisador a verificação de uma gama de fenômenos, o que é importante quando o problema de pesquisa requer a composição de dados dispersos no espaço (GIL, 2010). É de caráter qualitativo com base nos procedimentos metodológicos utilizados na Análise do Discurso (AD), conforme afirma Welisson Marques (2001, p. 62) em seu artigo *Metodologia de Pesquisa em Análise do Discurso Face aos Novos Suportes Midiáticos*:

Em AD, a metodologia de análise não consiste em uma leitura horizontal, ou seja, em extensão, do início ao fim do texto tentando compreender o que o mesmo diz, uma vez que todo discurso é incompleto. Mas, realiza-se uma análise em profundidade, que é possibilitada pelo batimento descrição- interpretação em que se verifica, por exemplo, posições-sujeito assumidas,

imagens e lugares construídos a partir de regularidades discursivas evidenciadas nas materialidades. Dito de outro modo, o pesquisador utiliza-se de dada teoria, ou melhor, de procedimentos teóricos que subsidiarão a análise conforme o enfoque da pesquisa observando o objeto. Ao analisar o objeto, é necessário recorrer novamente à teoria. Daí, o procedimento analítico se dá nesse vai e vem entre a descrição e a interpretação.

Sabe-se que, em grande parte, nos Estudos Literários, não há uma demarcação entre método e teoria, uma vez que o desenvolvimento teórico pressupõe o método. O mesmo vale para teoria/prática. Em outras palavras a AD é um campo de pesquisa que não possui uma metodologia específica, assim, a teoria e a metodologia são indissociáveis, uma vez que ao analisar o discurso com base nas teorias que subsidiaram a pesquisa ao mesmo tempo foram traçados os dispositivos metodológicos.

Para Orlandi (2009, p. 15) o discurso é a “palavra em movimento, prática de linguagem”, em outras palavras este se encontra além da fala, texto, língua; é a prática da linguagem, ou melhor, a relação e interação do sujeito com o mundo que o cerca. Neste contexto, escolhemos uma autora brasileira, bem como a sua obra, um romance, para lermos e analisá-lo com base na AD, levando em consideração o discurso literário, ideologias, posição do sujeito discursivo, produção de sentido. Esta pesquisa buscou aprofundamento na leitura do romance de Stigger com o objetivo de analisar e refletir sobre a possibilidade de *paródia do pastiche* nessa obra contemporânea.

A análise teve como suporte teórico, principalmente, os seguintes livros e textos: *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin (2011), *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*, de Linda Hutcheon (1985), *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, de Fredric Jameson (2007), *Capitalismo, Modernismo e Pós-modernismo*, de Terry Eagleton (1995), *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette (1982).

1. PARÁFRASE, PARÓDIA E PASTICHE: ASPECTOS GERAIS

Utilizar textos já existentes e familiares ao leitor a fim de produzir novos textos é uma prática comum entre diversos escritores. Ao produzir enunciados, o sujeito toma emprestado e agrega aos seus, outros enunciados, conforme afirma Bakhtin (2011, p. 297):

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva.

Partindo desse pressuposto tem-se a paráfrase, a paródia e o pastiche, técnicas caracterizadas pela “releitura” de enunciados e textos preexistentes, o que naturalmente tem causado confusão em relação aos seus conceitos, uma vez que muitos os veem como sinônimos, quando na realidade cada qual possui suas especificidades. Ao tratar de paráfrase, paródia e pastiche, o *Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia (2010) estabelece conceitos de forma a desfazer tal confusão a partir da diferenciação de significado de cada um dos termos:

A paráfrase é o desenvolvimento de um texto preexistente. Desenvolve, referencia, mas não deforma, não censura, não imita e não transcreve (antes reescreve) um texto preexistente. A paródia é a deformação de um texto preexistente. A paródia deforma, censura, imita (criativamente), desenvolve, referencia e não transcreve um texto preexistente. O pastiche é a imitação criativa de um texto preexistente. Imita criativamente, referencia e transcreve, mas não deforma, não censura e não desenvolve um texto preexistente.

Percebe-se que estes elementos possuem distinções que merecem a atenção do leitor. Assim, é importante compreender seus conceitos para que não ocorra uma indevida interpretação dos textos literários. Neste contexto, a paráfrase se caracteriza pelo ato de reescrever um enunciado em palavras diferentes, porém sem alterar o sentido deste, ou seja, não pode ser considerada “imitação”, enquanto que paródia e pastiche são composições textuais as quais se assemelham pela prática de imitar, sendo a primeira com o intuito humorístico, irônico e satírico e a segunda pela mistura de diferentes trechos de outros textos, uma espécie de colagem, mas sem o riso.

Mikhail Bakhtin (2011) em seu livro *Estética da Criação Verbal* apresenta a paráfrase como a ação de produzir um enunciado a partir de outro após repensá-lo. Desta

forma, esta se caracteriza por retomar um enunciado anterior, ou seja, redizer ou reescrever o texto em outras palavras, porém mantendo o mesmo sentido no novo texto.

Tentar definir paródia e pastiche tem sido uma atividade complexa, uma vez que ambos se aproximam em suas significações ao partirem da imitação, como afirma Gerard Genette (2010, p. 38):

A palavra *paródia* é correntemente o lugar de uma grande confusão, porque a usamos para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. A principal razão desta confusão está evidentemente na convergência funcional dessas três fórmulas, que produzem em todos os casos um efeito cômico, geralmente às custas do texto ou do estilo “parodiado”: na paródia estrita, porque sua letra se vê de modo cômico aplicada a um objeto que a altera e a deprecia; no travestimento, porque seu conteúdo se vê degradado por um sistema de transposições estilísticas e temáticas desvalorizantes; no pastiche satírico, porque sua forma se vê ridicularizada por um procedimento de exageros e de exacerbações estilísticas.

Sobre a relação entre paródia e pastiche, Fredric Jameson (1985, p.18), em seu artigo *Pós-modernidade e sociedade do consumo*, corrobora com Genette e ainda destaca: “Tanto pastiche quanto paródia envolve imitação ou, melhor ainda, o mimetismo de outros estilos, particularmente dos maneirismos e tiques estilísticos de outros estilos.”, todavia se distinguem uma vez que o primeiro trata da colagem de fragmentos de textos preexistentes em uma mistura incessante, enquanto que a segunda parte da transgressão do texto apresentando novas “verdades”.

Derivada do grego “parodía”, a paródia é apresentada por Massaud Moisés (2004) como “contracanto”, canto paralelo, ou seja, imitação com a produção de efeito cômico, humor. Trata-se do ato de “esvaziar” e ao mesmo tempo “preencher”, como é apresentado por Maria Lúcia Aragão (1980, p.19), “o parodiador está denunciando a sua preocupação com os elementos que servem a esta estrutura já esgotada, que é preciso esvaziar, para poder preencher com algo novo”.

Em relação a essa composição, Bakhtin (2011) afirma: “a ironia existe em toda parte – da ironia mínima, imperceptível, à ruidosa, limítrofe com o riso. O homem da Idade Moderna não proclama, mas fala, isto é fala por ressalvas”. Neste contexto, infere-se que a paródia apresenta-se tanto de forma explícita quanto implícita, nas palavras do autor esta se faz presente em todo lugar e cabe ao leitor percebê-la, ou melhor, identificá-la, todavia não se trata de uma atividade fácil como afirma Aragão (1980, p. 19) “Por vezes a paródia fica

camuflada sob certos tipos de disfarces, nos quais não percebemos, de imediato, a intenção do autor.”

Em seu livro *Paródia, Paráfrase e Cia*, Affonso Romano Santanna (2003) trata dos conceitos de paródia, paráfrase, estilização, entre outras técnicas. O autor afirma que a primeira contrasta com a ideia do original, sendo assim, segue qualquer outra direção diferente do texto inicial; a segunda caminha ao lado do original na mesma direção, reafirmando as ideias apontadas no texto parafraseado; a última também caminha na direção do original, a diferença está na ideia de deslocamento, na paráfrase o deslocamento ocorre de forma mínima possível, enquanto que na estilização esse deslocamento aumenta.

Diferente da paródia o termo pastiche origina-se da palavra italiana “pasticcio”. Massaud Moisés (2004) o define no sentido de massa, pasta, imitação servil, ou seja, o ato de reunir obras literárias em forma de bricolagem a fim de se obter uma “nova” obra. Para Jameson (1996 p. 18-19):

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como aquela coisa curiosa, a prática moderna de uma espécie de ironia branca...

Em suas palavras o autor faz uma análise e apresenta a distinção entre paródia e pastiche, ele afirma que ambas imitam um estilo utilizando uma máscara, enquanto a primeira consiste na graça, na sátira, na inversão do sentido, com o intuito de criar novos significados, o segundo trata de repetir um estilo sem a sátira, sem a graça, ou seja, para Jameson (1996) o pastiche é uma paródia vazia, que perdeu o humor, trata-se apenas da mera repetição, da “captura de um signo por outro: a reescritura de uma forma de narrativização incessante de elementos narrativos já existentes por outros” (p.110).

Nos subitens a seguir serão tratados os conceitos de paráfrase, paródia e pastiche apresentando-se exemplos destas formas de composição no texto literário.

1.1 Paráfrase, paródia e pastiche no texto literário

Ao produzir um texto o sujeito constitui-se como locutor, para tanto se apropria de outras vozes a fim de produzir um novo texto, uma vez que não há um discurso único,

individual, mas sim coletivo. A partir da perspectiva do dialogismo do círculo de Bakhtin (2011), o discurso constitui-se pelas “palavras do outro”, sendo assim, em qualquer enunciado estão presentes as palavras do outro, mesmo que estas apareçam subtendidas, de forma oculta.

Os textos estabelecem um diálogo de diversas formas, seja por meio da paráfrase, paródia, pastiche, entre outros, tais recursos se fazem presentes em textos literários da modernidade, trazendo assim, vestígios de outros textos. Ao falar de paráfrase, estilização e pastiche Affonso Romano de Sant’anna (2003, p. 28) afirma que:

Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de condensação, enquanto a paródia é um efeito de deslocamento. Numa há o reforço, na outra a deformação... Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do mesmo. Na paródia busca-se a fala recalcada do outro.

As palavras do autor supracitado apresentam claramente as especificidades da paráfrase, estilização e paródia, sendo a primeira um discurso que mantém a voz do outro, a segunda trata a retomada do discurso, podendo até ter outras informações, desde que compactuem com a mesma ideia do texto original, e a terceira consiste na contraposição da voz do outro, ou melhor, na transformação do sentido.

1.1.1 A paráfrase no texto literário

O termo paráfrase origina-se do grego *para-phrasis* que significa repetição de uma sentença. Assim como a paródia e o pastiche este efeito de linguagem consiste no ato de copiar e imitar (SANT’ANNA, 2003), no entanto, cada qual possui características específicas que conduzem a certo distanciamento entre estes estilos. O dicionário online de português² ilustra a paráfrase como uma nova interpretação de ideias de um texto sem alterar o sentido original, “seria a capacidade de dizer de maneira distinta o que já foi dito”.

De acordo com Sant’anna (2003, p. 28) pode-se dizer que a paráfrase encontra-se ao lado do parecido, do semelhante, não modifica a linguagem, não inverte o sentido, “ela se oculta atrás de algo estabelecido, de um velho paradigma”. Sendo assim, esta composição

² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/parafrase/> Acesso em 13/08/2018.

literária constitui-se pela reescrita/repetição de um discurso de forma a manter a ideia do autor, ou melhor, falar em outras palavras o que o outro disse, não há uma mudança, interpreta-se o que foi dito, sem alteração de sentido, “usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial... na paráfrase não há tensão entre os jogadores, é como se estivessem jogando o mesmo jogo, do mesmo lado” (p.29-30).

Em outras palavras, a técnica da paráfrase apresenta proximidade com o texto original, ou seja, o parafraseador ao fazer a releitura do texto preocupa-se em manter o sentido do texto anterior, sem alteração, o que contribui bastante para a sua compreensão. Para o autor supracitado, o eixo parafrásico trata da semelhança, como se fosse a continuidade do texto. José Hilgert (1999, p. 111) ainda corrobora que

paráfrase é, portanto, um enunciado que reformula um enunciado anterior, mantendo com este uma relação de equivalência semântica. Em termos mais simples, a paráfrase retoma, com outras palavras, o sentido de um enunciado anterior. Ela, portanto, supõe sempre um enunciado de origem com o qual está em relação parafrástica.

Desta forma, compreende-se que parafrasear envolve a compreensão de um texto, pois se trata da reprodução do que foi lido com as próprias palavras do leitor, sendo assim, o parafraseador reescreve o texto em uma versão diferente do original, como foi feito no texto de Gonçalves Dias (2001, p.16) "Canção do exílio". Seguem alguns versos:

Canção do exílio – Versos do texto original

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

O texto de Gonçalves Dias apresenta os contrastes existentes entre a paisagem europeia e a brasileira, o eu lírico expressa uma imensa saudade de sua terra natal e destaca os elementos que para ele não são encontrados no local onde se encontra exilado.

Na paráfrase produzida por Carlos Drummond de Andrade, percebe-se o diálogo estabelecido entre os dois textos, no entanto, há ausência de crítica e sátira, não há inversão do sentido, ocorre a repetição do texto em outras palavras, mas o sentido é o mesmo do original.

Europa, França e Bahia – paráfrase

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
Minha boca procura a “Canção do Exílio”.
Como era mesmo a “Canção do Exílio”?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que palmeiras
onde canta o sabiá.
(ANDRADE, 2015, p. 14)

As ideias transmitidas no texto *Europa, França e Bahia* se aproximam daquelas apresentadas em *Canção do exílio*, conforme é apresentado na perspectiva de Sant’anna (2003) ao afirmar que a paráfrase é um recurso que reafirma com palavras distintas a mesma ideia, o mesmo sentido. Em ambos os textos apresentados, os autores abordam as saudades da terra natal e a exaltam, Drummond faz uma menção ao título do poema de Gonçalves Dias e de elementos nele mencionados como as “palmeiras” e o “sabiá”. Dessa forma, o texto de Drummond é uma paráfrase do texto de Gonçalves Dias, pois faz uma retomada do texto original sem alterar-lhe o sentido, ou seja, o significado do texto foi mantido assumindo uma nova forma.

Partindo do pressuposto de Hilgert (1999, p. 114) de que a “paráfrase mantém como seu enunciado de origem uma relação de equivalência semântica, ou seja, ela dele retoma, em maior ou menor grau, o conjunto de traços semânticos. Apresenta-se a seguir outra obra que serve de inspiração tanto para os parafrazeadores quanto para os parodistas, a obra de Mona Lisa³ pintada por Leonardo da Vinci no século XVI. Sabe-se que muitos mistérios permeiam essa obra, dentre elas, saber quem é a mulher retratada, se seria realmente Lisa, muitos são os estudos realizados com o objetivo de desvendar tais mistérios cada qual expõe suas teorias, mas o que se sabe é que as técnicas utilizadas na pintura do retrato contribuem bastante para sua apreciação.

³ Disponível em <https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/museu-do-louvre/mona-lisa-historia-misterios>. Acesso em 09/10/2018.

Figura 1 - Mona Lisa: obra original



Da Vinci, Mona Lisa, 1503/1506
Fonte: www.googleimagens.com.br (2018)

Jorge Vercillo, cantor, compositor e músico carioca, fez uma releitura da obra Mona Lisa sem inverter ou alterar o sentido da obra original, o artista reforça as características da mulher pintada por Da Vinci de uma nova forma, mas a proximidade com o texto original permanece. Segue a canção⁴:

Monalisa – paráfrase

É incrível
Nada desvia o destino
Hoje tudo faz sentido
E ainda há tanto a aprender
E a vida tão generosa comigo
Veio de amigo a amigo
Me apresentar a você

Paralisa com seu olhar
Monalisa
Seu quase rir ilumina
Tudo ao redor, minha vida
Ai de mim, me conduza
Junto a você ou me usa
Pro seu prazer, me fascina
Deusa com ar de menina

⁴ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jorge-vercillo/72636/>. Acesso em 30/10/2018.

Não se prenda
A sentimentos antigos
Tudo que se foi vivido
Me preparou pra você
Não se ofenda
Com meus amores de antes
Todos tornaram-se ponte
Pra que eu chegasse a você

Paralisa com seu olhar
Monalisa
Seu quase rir ilumina
Tudo ao redor, minha vida
Ai de mim, me conduza
Junto a você ou me usa
Pro seu prazer, me fascina
Deusa com ar de menina

Paralisa com seu olhar
Monalisa
E ao quase rir ilumina
Tudo ao redor, minha vida
Ai de mim, me conduza
Junto a você ou me usa
Pro seu prazer, me fascina
Deusa com ar de menina

Me fascina
Deusa com ar de menina.
(VERCILLO, 2018, s/p)

Ao ler ou ouvir a canção é possível perceber que o músico utiliza a linguagem verbal para falar o que já foi falado por da Vinci através da linguagem não verbal, é como se a canção de Vercillo desse continuidade a obra do artista, o que para Sant'anna (2003) é visto como a afirmação geral da ideia de uma obra, tornando-a mais clara e explícita ao leitor. O mesmo acontece no poema “Até o fim” de Chico Buarque que, por sua vez, dá continuidade ao tema da primeira estrofe do “Poema de sete faces”. Seguem os textos.

Sete faces – texto original

Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida

As casas espiam os homens
Que correm atrás de mulheres
A tarde talvez fosse azul
Não houvesse tantos desejos

O bonde passa cheio de pernas
Pernas brancas pretas amarelas
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração
Porém meus olhos
Não perguntam nada

O homem atrás do bigode
É sério, simples e forte
Quase não conversa
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do bigode

Meu Deus, por que me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco

Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo vasto mundo
Mais vasto é meu coração

Eu não devia te dizer
Mas essa lua
Mas esse conhaque
Botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2012, p. 19-20)

Até o fim – paráfrase

Quando eu nasci veio um anjo safado
O chato "dum" querubim
E decretou que eu estava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

"Inda" garoto deixei de ir à escola
caçaram meu boletim
Não sou ladrão, eu não sou bom de bola
Nem posso ouvir clarim
Um bom futuro é o que jamais me esperou
Mas vou até o fim

Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim

Por conta de umas questões paralelas
Quebraram meu bandolim

Não querem mais ouvir as minhas mazelas
E a minha voz chinfrim
Criei barriga, a minha mula empacou
Mas vou até o fim

Não tem cigarro acabou minha renda
Deu praga no meu capim
Minha mulher fugiu com o dono da venda
O que será de mim ?
Eu já nem lembro "pronde" mesmo que vou
Mas vou até o fim

Como já disse é um anjo safado
O chato "dum" Querubim
Que decretou que eu estava predestinado
A ser todo ruim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim
(BUARQUE, 2018, s/p)

Percebe-se que o texto imita o texto de Carlos Drummond de Andrade retratando com humor o desajuste social em que o indivíduo se encontra, em ambos os textos está presente a imagem do anjo “torto”, “safado”, o qual decide como será a vida do indivíduo, e este por sinal, não assume a necessidade de questionar, indagar, mas sim a aceitação daquilo que foi estipulado em sua vida, como se não pudesse mudar seu destino, assume a posição de um ser assujeitado (FOCAULT, 1995).

Os versos apresentados nos dois textos evidenciam o fracasso dos indivíduos, ambos andam pelo caminho errado, se queixam da vida, vivem amargurados, e o que foi predestinado pelos anjos acabou se concretizando. O poema de Drummond, mais do que dar continuidade ao que foi dito na primeira estrofe, apresenta “outra face”.

Neste contexto, percebe-se que a canção de Chico Buarque repete os mesmos conteúdos e também o tom de Drummond, que também é autoirônico, ambos são pessimistas, o que muda é que Drummond é mais sutil em sua crítica enquanto Chico Buarque é mais explícito. A relação entre os textos é parafrásica, ou seja, trata-se de uma estilização cuja mudança ocorre apenas no plano da expressão. No entanto, ambos são paródias do texto bíblico. Logo, a relação entre Drummond e Chico Buarque é complexa e pode encerrar algumas surpresas, o que demandaria um estudo a parte, mas este não é o foco da pesquisa.

1.1.2 A paródia no texto literário

Sabe-se que muitos escritores e artistas ao produzirem suas obras visitam outras, especialmente do passado, com o objetivo de mascarar vozes preexistentes apoderando-se de ambas no ato de imitar, arremedar, o que pode ser considerado um procedimento de paródia. Denominada como canto paralelo, esta se constitui no sentido de “uma canção cantada ao lado de outra” (FÁVERO, 2003, p. 49), desta forma, quando se trata de paródia tem-se em mente a música, no entanto ainda que seja de origem musical, também está presente na arte, em peças de teatro e demais textos. Funciona

[...] como contraponto com os momentos de muita dramaticidade ... mas, por outro lado, pode-se entender a paródia como algo mais que uma representação, mais que um simples efeito teatral...O que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica. (SANT’ANNA, 2003, p. 31)

Desta forma, é perceptível que o parodiador reapresenta o “novo”, visto que ao construir seu texto toma por empréstimo outro existente, porém o constrói diferentemente do original, de forma a criticá-lo, ridicularizá-lo, trazendo à tona outra maneira de interpretar, outra verdade a partir do elemento crítico.

“Falar de paródia é falar de Bakhtin, nome obrigatório num estudo que trabalhe o uso não-sério da linguagem (embora se deva observar que a noção de paródia como palco de luta entre vozes contrárias fora elaborada por Tinianov dez anos antes)” (FÁVERO, 2003, p. 49). Desta forma, a paródia estrutura-se numa concepção bakhtiniana de transgressão do discurso de outrem, logo, viola-se o discurso original e produz-se um novo. Partindo do pressuposto de que o texto parodístico provém do riso e da ridicularização, ao estabelecer a relação entre paródia e carnavalização Bakhtin (1997) afirma

Na Idade Média, sob a cobertura da liberdade legalizada do riso, era possível a “paródia sacra”, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados. O riso carnavalesco também está dirigido contra o supremo; para mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial. O riso abrange os dois pólos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria “crise”. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo).

É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo.
É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente. (p. 127)

Neste sentido, depreende-se que a paródia também está presente em textos bíblicos, ao partir do riso carnavalesco se estabelece nos distintos gêneros discursivos por meio da ridicularização, esta se apresenta de forma invertida, diferente, deforma o texto. Sabendo que a paródia envolve o mimetismo de outros estilos assim como ocorre no pastiche, Jameson (1985, p. 18) discorre

a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original. Não estou querendo dizer que o impulso satírico seja deliberado em todas as formas de paródia. De qualquer maneira, um bom parodista precisa ter uma certa simpatia tácita pelo original, tal como um excelente mímico precisa ter a capacidade de se colocar na pessoa imitada.

Portanto, apesar de tais técnicas partirem da imitação de estilos, a paródia é uma prática burlesca, crítica, irônica, que contém senso de humor, riso, sátira, não que isso esteja em todas as suas ocorrências, parodiar é imitar o original de forma que o referente histórico não desapareça.

A técnica da paródia é muito utilizada na literatura, está presente não apenas em textos verbais, mas em textos não verbais. A “canção do exílio” de Gonçalves dias e a obra “Mona Lisa” do artista italiano Leonardo da Vinci são os exemplos mais notórios, uma vez que muitos escritores parodiaram estes textos. Seguem os exemplos:

“Canção do exílio” – texto original

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores.
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá.
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores
Que tais não encontro eu cá;

Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá.
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras
Onde canta o sabiá.

(DIAS, 2001, p.16)

No texto original de Gonçalves Dias é perceptível que o eu lírico se encontra fora da sua nação e, ao descrevê-la utiliza-se de elementos típicos da exaltação de uma terra deixada para trás. As palavras do poeta, especialmente, nos seguintes versos “As aves que aqui gorjeiam/Não gorjeiam como lá/ Nosso céu tem mais estrelas,/ Nossas várzeas têm mais flores./Nossos bosques têm mais vida,/ Nossa vida mais amores”, deixa claro para o leitor que as belezas e riquezas presentes no Brasil, segundo o poeta, não podem ser encontradas em outro país, o que pode ser reforçado pelo uso do advérbio de intensidade “mais”.

Nos textos a seguir Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes apropriam-se do poema de Gonçalves Dias, parodiando-o e atribuindo-lhe um novo sentido.

Nova canção do exílio – paródia

Um sabiá
na palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá
na palmeira, longe.

Onde é tudo belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.

(ANDRADE, 2000 p. 69-70)

Canção do exílio – paródia

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.
Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

(MURILO MENDES, 2014, p. 8)

Para Bakhtin (2011) o discurso cruza-se com discursos alheios, ou seja, a paródia é um discurso que dialoga com outro, todavia o faz de forma crítica ou no sentido de deformar, satirizar, desta forma, tanto o texto redigido por Drummond quanto o redigido por Mendes deparam-se com a fala alheia (Dias), isto significa que os poetas tomam emprestado o discurso de outrem a fim de produzir um novo.

No texto de Drummond a exaltação da pátria simplesmente deixa de existir dando lugar à incerteza que é reforçada pela troca de artigos definidos por artigos indefinidos: “Um sabiá/na palmeira, longe./ Estas aves cantam/ um outro canto.” Se esta palmeira existe, onde ela se encontra? Que outro canto estas aves cantam? Seria um canto de socorro ao se depararem com seu habitat destruído em favor do “progresso”? O poeta apresenta um novo sentido ao texto a fim de criticar o desmatamento da terra que foi tão exaltada por Dias em seu poema.

No texto de Murilo Mendes percebe-se a presença do discurso das classes sociais estampada em todos os versos como em “Nossas flores são mais bonitas/ nossas frutas mais

gostasas,/ mas custam cem mil réis a dúzia”, também é notório que o poeta retrata a perda da cultura que reforça a identidade brasileira, uma vez que o país recebeu muitos imigrantes, o que pode ser comprovado nos seguintes versos: “Eu morro sufocado em terra estrangeira.”, desta forma, é perceptível a deformação do texto original e a atribuição de um novo sentido, o que faz desse texto uma paródia.

O texto “Poema de Sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade apresentado no item anterior trata de uma paródia do texto bíblico ao referenciar a crucificação de Jesus quando ele clama: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” (Mateus 27:46). Seguem os versos:

Sete faces – texto original

Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida

As casas espiam os homens
Que correm atrás de mulheres
A tarde talvez fosse azul
Não houvesse tantos desejos

O bonde passa cheio de pernas
Pernas brancas pretas amarelas
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração
Porém meus olhos
Não perguntam nada

O homem atrás do bigode
É sério, simples e forte
Quase não conversa
Tem poucos, raros amigos
O homem atrás dos óculos e do bigode

Meu Deus, por que me abandonaste
Se sabias que eu não era Deus
Se sabias que eu era fraco

Mundo mundo vasto mundo
Se eu me chamasse Raimundo
Seria uma rima, não seria uma solução
Mundo mundo vasto mundo
Mais vasto é meu coração

Eu não devia te dizer
Mas essa lua
Mas esse conhaque
Botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2012, p. 19-20)

Os versos de Drummond apresentam formações discursivas distintas que se contrapõem, por um lado tem-se o discurso do “diabo”, o anjo que foi expulso do céu e em contrapartida um discurso “religioso”.

O poema retrata o nascimento de um ser apontado como errante, com defeitos, que recebe a visita de um anjo “torto”, também errante, que lhe diz para ser “gauche” na vida. No dicionário online⁵ esse termo é apresentado como um indivíduo incapaz, sem muita aptidão, sendo assim, fica claro nos versos o incentivo, ao que é visto como “erro”, ou seja, contraria os preceitos e costumes de uma vida “cristã”, é apresentado o lado escuro da vida, principalmente com a presença de imagens que destacam os desejos carnis como “correr atrás de mulheres”, “embriaguez”. Neste contexto, nota-se a quebra daquilo que é esperado, andar no caminho “reto” quando na verdade o indivíduo passa a seguir o caminho “torto”.

Para Bakhtin (2011) a paródia representa o “mundo às avessas” uma vez que distorce os sentidos apresentados no texto original, como pode ser visto no poema de Drummond que cria um novo texto utilizando-se da sátira e crítica, logo, acaba por modificar e distorcer os sentidos criados na bíblia.

Percebe-se que a paródia consiste na “repetição” conforme foi apresentada no texto acima, esta por sua vez, constitui-se de ironia modificando assim, o sentido original de um texto, como afirma Linda Hutcheon (1985, p. 55): “A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização” e inversão, repetição com diferença”, o que também pode ser notado na paródia produzida por Adélia Prado do poema em questão.

Com licença poética - paródia

Quando nasci um anjo esbelto
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não tão feia que não possa casar,
acho o rio de janeiro uma beleza e,
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto, escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
– dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,

⁵ Dicionário online - Disponível em: <https://www.dicio.com.br/gauche/>. Acesso em 20/10/2018.

sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.
(ADÉLIA PRADO, S/D, p. 8)

Diferente da paródia produzida por Chico Buarque, Adélia Prado adota o eu-lírico feminino que enxerga a vida de forma positiva mesmo tendo que se submeter como pode ser visto no verso “Cumpro a sina”. O poema apresenta um discurso feminista e aborda uma crítica à sociedade na qual a mulher está inserida, ao ter que cumprir seu “papel” de dona de casa, mãe e esposa, conforme afirma nos seguintes versos “Aceito os subterfúgios que me cabem”/”Não tão feia que não possa casar”/”ora sim, ora não, creio em parto sem dor”. Neste contexto, percebe-se que a mulher representada no poema apesar da “sina” que lhe é posta demonstra se conformar com a condição imposta pela sociedade.

Na perspectiva de Genette (2010) a paródia transforma o texto, diferencia-se do original, o que também pode ser visto no exemplo de paródia bastante comum representado a partir da obra de Mona Lisa, já mencionada nesse trabalho ao tratar de paráfrase.

Figura 2 - Mona Lisa: obra original



Da Vinci, Mona Lisa, 1503/1506
Fonte: www.googleimagens.com.br (2018)

Figura 3 - Mona Lisa: paródia



Marcel Duchamp, Mona Lisa, 1919.

Hutcheon em seu livro *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX* (1985, p. 17) afirma que a paródia “é uma forma de imitação caracterizada por uma versão irônica (...) é, noutra formulação, repetição em distância crítica, que marca a

diferença em vez da semelhança”, neste contexto, Marcel Duchamp recriou a obra de Mona Lisa criando sua própria versão, desenhou um bigode e um cavanhaque, fazendo uma espécie de brincadeira, satirizando e atribuindo-lhe um novo sentido, provavelmente uma crítica a supervalorização da obra. Não foi apenas Duchamp que se aventurou em parodiar este retrato, muitos outros artistas e escritores fizeram e ainda fazem sua releitura.

1.1.3 Pastiche: sua construção no texto literário

“Uma das práticas ou traços mais importantes da pós-modernidade hoje é o pastiche” (Jameson, 1996 p.17). Para o autor o pastiche é uma composição característica do cenário pós-moderno, e não a paródia, ao fazer esta afirmação ele ainda discorre sobre o fato de as pessoas o confundirem com a paródia e logo ressalta que ambos envolvem o mimetismo de outros estilos, todavia “a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma” (p.18), deste modo, o pastiche é uma prática vazia, apenas copia sem criar novos sentidos e significados.

Sabendo que o pastiche provém da imitação, repetição e apropriação de outros estilos, ou seja, uma mistura incessante de fragmentos de obras do passado, Jameson (1996, p. 44-45) ainda afirma que é:

uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca – outro fenômeno moderno interessante e historicamente original(...) os produtores culturais não podem mais se voltar para lugar nenhum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.

Eagleton (1995) em sua obra *Capitalismo, modernismo e pós-modernismo* corrobora com o conceito de pastiche apontado por Jameson, o autor salienta que a produção pós-moderna se apropria do que foi produzido em outros tempos, se estabelece por imitação, constitui-se por mimetismo, encaixando-se no passado como uma máscara.

Neste contexto, o pastiche reporta-se ao surgimento de textos produzidos a partir da colagem de outros textos, todavia com a ausência de humor, sátira, uma vez que não deforma, mas imita. Apesar da afirmação de Jameson o termo pastiche não é novo, ao contrário, trata-

se de uma técnica antiga como afirma Marcelo Vinicius Miranda Barros (2015, p.45) em seu artigo *Pastiche versus plágio na literatura*:

apesar de grande evidência na atualidade, essa técnica artística já existia há muito tempo, ou, como disse Caio Túlio Costa, anteriormente aqui: “Uso de textos clássicos sem citação da fonte em obras literárias, históricas ou não, é praxe na literatura desde seus primórdios” ou “Seria preciso então denunciar como passadores de gato por lebre os maiores nomes da literatura universal. E, de fato, Caio Túlio Costa estava certo.

Genette (2010) afirma que o pastiche transitou na música e na pintura antes de instituir-se na literatura. O dicionário de termos literários de Ceia (2010) mostra que o

pastiche era aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. O conceito viajou para França e *pasticcio* converteu-se no galicismo *pastiche*, no século XVIII.

De acordo com o fragmento acima, depreende-se que a tendência do pastiche estava presente, especialmente na arte, cujos pintores se apropriavam de outras obras por meio de releituras, imitação, as quais acabavam sendo confundidas com os originais, apropriavam-se de obras do passado, preexistentes, sem qualquer significado, apenas imitavam. Segundo Jameson (1996, p.118)

agora a referência e a realidade desaparecem de vez, e o próprio conteúdo – o significado – é problematizado. Resta-nos o puro jogo aleatório dos significantes que nós chamamos de pós-modernismo, que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção social, em uma nova bricolagem potencializada: metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos – tal é a lógica do pósmodernismo em geral, que encontra uma de suas formas mais fortes, mais originais e autênticas na nova arte no vídeo experimental (JAMESON, 2002, p. 118).

Nas palavras do autor o pastiche funciona como repetição e imitação do passado, o pasticheiro apropria-se de fragmentos de textos do passado em um jogo de colagem e bricolagem de forma embaralhada, ou seja, as vozes alheias se misturam a outras vozes, o sentido e a realidade se perdem, como uma espécie de massificação do original em uma dinâmica cultural pós-moderna, pautada nos mecanismos do capitalismo, do consumo. Em

seu artigo *A estética pós-moderna de Frederick Jameson: pastiche e esquizofrenia*, Vaskes Santches (2011, p.64) fala sobre o surgimento do pastiche:

Apareceu na França no final do século XVII e significava um recurso que tem a ver com a possibilidade de *imitar ou misturar os diferentes estilos de arte do passado*. No século XVIII, adquiriu o significado semântico do *plágio* que consistia em tomar certos elementos característicos da obra de um artista ou mesmo de vários e combiná-los de modo a parecer uma criação original. No final do século XIX, o termo obteve um caráter irônico: o pastiche como uma *paródia* de temas e estilos literários, musicais ou plásticos. Um século mais tarde, culminando na década de 80 e início dos anos 90, ensaístas e intelectuais usam o termo para indicar uma tendência dominante em várias artes e que foi o recurso chamado marca pós-modernismo. Neste caso, o pastiche começa a envolver vários significados: a *imitação* de um estilo, a *apropriação* de um elemento presente em um trabalho fora como uma *citação*, ou mesmo, embora não necessariamente, a *cópia exata* de uma criação de outros. (grifo do autor)

Bastante comum na arte, a técnica do pastiche também aplicada à literatura, foi utilizada “em 1919 pelo escritor francês Marcel Proust⁶ em seus Pastiches et Mélanges, que imita o estilo de vários autores do século XIX. O pastiche é frequente na literatura dos anos 60. Exemplos de pastiche encontraram em obras como a *Verdad sobre el caso Savolta*, Eduardo Mendoza, *Três tristes tigres* por Guillermo Cabrera Infante ou em vários dos romances do argentino Manuel Puig.

Este recurso textual bastante utilizado no texto literário já gerou bastante confusão⁷ entre escritores da literatura brasileira em 1990, quando Ana Maria Miranda fez uso de fragmentos de textos do padre Antonio Vieira em seu livro *Boca do Inferno* (1989), o professor de literatura portuguesa da UNICAMP Antonio Alcir Bernárdz Pécora a acusou de ter utilizado os textos de Padre Vieira sem referenciá-lo, tal declaração foi publicada na coluna do jornal Folha de S. Paulo, de 7 de outubro desse mesmo ano. Em sua defesa Caio Túlio Costa jornalista, professor, doutor em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP e a própria Ana Miranda esclareceram o mal entendido afirmando que ela havia utilizado a técnica denominada pastiche e não plágio como constara na acusação. A escritora apresenta em sua obra personagens da ficção que dialogam com grandes personagens históricas, dentre eles Padre Vieira, como pode ser visto no trecho a seguir:

⁶ Disponível em: <https://edukavita.blogspot.com/2013/02/pastiche.html>. Acesso em 08/09/2018.

⁷ Disponível em <http://www.revistasisifo.com/2015/05/pastiche-versus-plagio-na-literatura.html> Acesso em 05/09/2018.

Na igreja do colégio Vieira e Bernardo Ravasco foram avisados da morte do alcaide, do cerco à cidade em busca de seus amigos.

- Para isso foi que abrimos os mares nunca dantes navegados – disse Vieira cravando seus olhos redondos no rosto do irmão. – Para isso descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para isso contrastamos os ventos e as tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no oceano que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios de portugueses? E depois de tantos perigos de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos as hajamos de ver assim? (MIRANDA, 1989 p.50)

Posteriormente surgiram outros escritores contemporâneos calcados na técnica do pastiche como Haroldo Maranhão, com o livro *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), que utilizou fragmentos dos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899), *Quincas Borba* (1886-1891) e *Memorial de Aires* (1908); Silviano Santiago ao fazer pastiche de Graciliano Ramos em seu livro *Em Liberdade* (1994); Ou os livros *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, e *Capitu – Memórias Póstumas* (1998), de Domício Proença Filho, que reescreveram *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis.

O pastiche, por exemplo, está presente no nosso grande escritor Machado de Assis também. Assis, em seu conto *O cônego ou a metafísica do estilo* (1994), faz um pastiche bíblico, valendo-se do trecho da bíblia para criar sua narrativa. O pastiche também foi cultuado por nosso grande poeta, crítico literário Manuel Bandeira, como no “Hai-kai” tirado de uma falsa lira de Gonzaga, em que o poeta pernambucano recorre a uma forma lírica japonesa para imitar o lirismo da obra árcade *Marília de Dirceu*. Mas, independentemente desses escritores, não paramos por aqui, pois o que dizer do escritor clássico argentino Jorge Luis Borges? Só basta conferirmos, com uma leitura breve, para sabermos que no seu conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, o narrador copia um trecho do romance de Cervantes. (BARROS, 2015, p.45 – grifo da autora)

Presente em obras de vários escritores como, por exemplo, em *Liberdade* de Silviano Santiago (1994) em que o autor apropria-se do estilo de Graciliano Ramos para compor um diário fictício do escritor modernista ao sair da prisão, como afirma Souza (2008, p.24) “A opção por se apropriar da experiência alheia para falar de si é um dos recursos usados por Silviano Santiago para apagar a assinatura autoral, o que confere a seu texto alto grau de ficção e tendência a embaralhar afirmações, inseridas tanto no texto-modelo quanto na cópia”.

Graciliano Ramos foi preso em março de 1936, como resultado desta experiência escreveu o livro *Memórias do Cárcere*, o qual narra acontecimentos da vida do autor e de

outras pessoas que também estiveram presas durante a ditadura Vargas. Seguem alguns trechos:

RESOLVO-ME a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silencie e porque me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. Além disso, julgando a matéria superior às minhas forças, esperei que outros mais aptos se ocupassem dela. Não vai aqui falsa modéstia, como adiante se verá. Também me afligiu a idéia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas? (RAMOS, p.3)

Certos escritores se desculparam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade -talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça. Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer. Não será impossível acharmos nas livrarias libelos terríveis contra a república novíssima, às vezes com louvores dos sustentáculos dela, indulgentes ou cegos,. Não caluniemos o nosso pequenino fascismo tupinambá: se o fizermos, perderemos qualquer vestígio de autoridade e, quando formos verazes, ninguém nos dará crédito. De fato ele não nos impediu escrever. Apenas nos suprimiu o desejo de entregar-nos a esse exercício. (RAMOS, p.4)

No livro *Em liberdade* o autor utiliza-se de pastiche ao imitar o estilo de Graciliano Ramos, mesmo sabendo que ele não escreveu textos ou livros sobre sua liberdade. No entanto, Silviano se aventurou na escrita desta obra ao imaginar o que Ramos teria escrito após ter deixado a prisão, desta forma, o escritor é transformado em uma personagem na obra de Santiago.

Dizem que os meus livros são construídos demais. Existe nesse tipo de frase um elogio implícito à espontaneidade na execução da obra de arte que me incomoda [...] O leitor de jornal (ou de romance espontâneo) não quer fazer esforço algum quando lê. Contenta-se em absorver a escrita de um outro como se fosse um papel mata-borrão. [...] Este leitor tem uma visão fascista da literatura. Fascismo não é apenas governo autoritário e forte, de preferência militar, que deixa que se reproduzam, sem contestação, as forças econômicas da classe dominante. Fascismo existe todas as vezes que o ser humano se sente cúmplice e súdito de normas. Amolecem o cérebro, espreguiçam os músculos, soltam a fibra. O homem deixa-se invadir por

modelos de comportamento que não representam a sua energia, mas que o transformam em um uniforme a mais. (SANTIAGO, 1994, p. 122-123).

Esta não foi a primeira obra de Silviano a conter pastiche, tal técnica faz parte da escrita do autor em outras obras:

O discurso do outro já aparece, de modo velado, em Silviano Santiago desde o seu livro *O olhar*. A obra foi escrita entre os anos de 1961 e 1972, sendo elaborada durante o percurso do autor entre Rio de Janeiro e Paris, conforme está registrado na página final do livro. O lançamento do romance se deu em 1974. A segunda edição, em 1983. Nessa, Silviano Santiago agrega uma entrevista publicada em 1974 no Suplemento Literário do Minas Gerais, quando do lançamento do livro. A entrevista ocupa o espaço destinado ao prefácio da obra. Esse recurso de explicitação didática do texto a ser lido será utilizado por Silviano Santiago em várias de suas criações. É uma forma derivada da profissão de professor e crítico que tende a explicar o texto em questão, assim como é parte de sua forma de criar: o texto teórico explicitado no texto criativo. (RIBEIRO, 2009, p. 8)

No livro *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis*, Haroldo Maranhão reescreve a autobiografia do maior escritor brasileiro, Machado de Assis, utilizando fragmentos e pastiches em que o narrador personagem Brás Cubas relata suas memórias, sua morte e enterro dialogando com as obras *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires*, (1908), conforme descrevem Parente e Oliveira no artigo *A intertextualidade e o dialogismo em Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), de Haroldo Maranhão (2013, p.16):

O traço característico da contemporaneidade que permeia todo o romance é, de fato, a intertextualidade e o dialogismo. Maranhão se vale desses recursos estilísticos para elaborar uma trama muito bem construída, que permite ao leitor realizar associações várias com as obras machadianas. Desde o primeiro capítulo intitulado *Dona Marcela* (p. 11), menção à *Marcela Valongo* de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), até o último, *O repelão* (p. 191), o leitor machadiano atento reconhece traços característicos da escrita do cânone brasileiro e identifica personagens através dos vestígios literários sugeridos por Maranhão que promove, de certa forma, uma releitura das obras de Machado.

É notório que em *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), Haroldo utiliza a técnica do pastiche ao imitar obras machadianas, especialmente, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), logo, o livro possui uma estrutura que lembra a obra ao começar pela indicação dos capítulos, uma vez que faz a divisão conforme o livro original de Machado de

Assis ao indicar os capítulos com números romanos. Além disso, alguns capítulos do livro de Maranhão lembram os capítulos nomeados por Machado como “O último abraço” que faz referência ao capítulo “Abraço”; “Uma carta” faz menção “A carta anônima”, “Dona Marcela” que referencia “Marcela”.

Sabe-se que ao utilizar a técnica do pastiche, autores apropriam-se de obras e estilos de outros escritores com o intuito de imitar, sendo assim, Parente e Oliveira (2013) discorrem que na narrativa de Maranhão é evidente tal apropriação, uma vez que o autor retoma e utiliza-se da escrita machadiana como é representado nos trechos a seguir:

“[...] Eugênia coxeava um pouco, [tão pouco], que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear. - Não, senhor, sou coxa de nascença. Mandei-me a todos os diabos; [chamei-me desastrado, grosseirão, com efeito, a simples possibilidade de ser coxa era bastante para lhe perguntar nada]. [...]”
(ASSIS Apud Parente e Oliveira, p.15).

“[...] Eugênia coxeava um pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear: - Não senhor, sou coxa de nascença. Mandei-me a todos os diabos. [...]”
(MARANHÃO apud Parente e oliveira, p. 15).

O pastiche está presente em obras de grandes escritores, Veronica Stigger não fez diferente, também utilizou esta técnica em seu romance *Opisinie świata*, obra que será analisada nos capítulos a seguir.

1.2 Paródia do pastiche

Alguns estudiosos trataram e ainda tratam da abordagem dos conceitos de paródia e pastiche, duas técnicas literárias constantes no momento atual, a pós-modernidade. Todavia, como já foi mencionado nesta pesquisa, apesar de ambas as composições se tratarem da imitação de um estilo conforme salienta Jameson (1996), o pastiche se diferencia da paródia, uma vez que não possui o humor, a sátira, “é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística” (1996, p. 44-45).

Antes de adentrar às definições pertinentes ao estudo acerca da possibilidade de *paródia do pastiche* no romance *Opisinie świata* (2013) de Veronica Stigger, faz-se

necessário ainda expor que ao realizar o levantamento por meio de buscas virtuais na plataforma Ibtct de teses e dissertações acerca de *paródia* e *pastiche* encontraram-se as pesquisas ilustradas na tabela a seguir:

Teses e Dissertações sobre paródia e pastiche			
Ano	Teses	Dissertações	Total
2007	1	3	4
2008	-	-	-
2009	1	-	1
2010	-	-	-
2011	-	2	2
2012	-	-	-
2013	2	2	4
2014	-	2	2
2015	-	3	3
2016	1	-	1
2017	-	1	1
TOTAL	5	13	18

As pesquisas defendidas em 2007 são denominadas *O cinema de Pedro Almodóvar Caballero, A posse contra a propriedade: pedra de toque do Direito Antropofágico, Nós é que corrompemos o filme, nós! : carnavalização, sexualidade e o impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema brasileiro* e *A estética do kitsch em onde andaré Dulce Veiga?, de Caio Fernando Abreu*” .

A tese *O cinema de Pedro Almodóvar Caballero* de João Eduardo Hidalgo investiga a obra de Caballero, cineasta espanhol, apresentando seu trabalho com elementos da Cultura Pop com ênfase na paródia, citação e pastiche. A fundamentação teórica adotada é a teoria da paródia a fim de mostrar o diálogo entre os filmes de Caballero com textos fílmicos variados.

O estudo nomeado *A posse contra a propriedade: pedra de toque do Direito Antropofágico* de Alexandre Nodari , traz uma reflexão sobre a Antropofagia, elaborada no período do entre-guerras que participava de uma lógica da identidade. Como referências adotaram-se, entre outro, Macunaíma e Cobra Norato.

A dissertação intitulada *Nós é que corrompemos o filme, nós! : carnavalização, sexualidade e o impacto da obra de Nelson Rodrigues no cinema brasileiro* , Michely Peres de Andrade fez uma análise do filme: “Os sete gatinhos” direção de Neville com base nos conceitos de carnavalização e paródia de Robert Stam, Ismail Xavier, Celso Favaretto e

Ângela Maria Dias, a partir dos estudos de Walter Benjamin sobre a linguagem alegórica e de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular.

A última *A estética do kitsch em onde andaré Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu, estudo de Bárbara Cristina Marques, trata de manifestações da arte de massa, especificamente sobre a falência da distância entre arte erudita e arte de massa, desta forma, trabalhou-se com textos pós modernos presentes no romance em questão, que revelam procedimentos de paródia, pastiche e ironia.

Em 2009, Marco Antonio dos Anjos defendeu a tese *O humor: estudo à luz do direito de autor e da personalidade* cujo objetivo foi analisar o humor e suas repercussões no âmbito de direito de autor e da personalidade, para isso, abordou em sua pesquisa a paródia, o pastiche, a caricatura, a charge entre outros, enfatizando seus conceitos e distinções.

No ano de 2011 foram apresentadas duas dissertações: *Identidade nacional na pintura de Glauco Rodrigues (1971)* de Roberta Ribeiro Prestes e *Viva o povo brasileiro : modernidade tardia, formação nacional e o sistema literário em discussão*, a primeira buscou relacionar a série Carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento da Terra Nova a *EL-Rei Nosso Senhor (1971)* do artista plástico Glauco Rodrigues (utiliza-se da paródia) com a construção da identidade nacional brasileira, já a segunda Carlos Eduardo Vieira da Silva analisou a obra “Viva o povo brasileiro”, de João Ubaldo Ribeiro e suas possíveis relações com o pós-modernismo a partir da perspectiva periférica da qual é oriunda, abordou ainda elementos estruturais em discussão na pós-modernidade, dentre eles o pastiche.

No ano de 2013 foram defendidas duas teses e duas dissertações, estas foram denominadas *A estética do pé sujo: estudo da obra Manual do podólatra amador, de Glauco Mattoso* escrita por Ana Paula aparecida Caixeta, a qual analisou o romance autobiográfico *Manual do podólatra amador*, com o objetivo de apresentar a estética em Glauco Mattoso e o *Livro das Mil e uma Noites/ em Jorge Luis Borges* cujo objetivo é analisar as formas de transcendência textual na obra do autor argentino, através das classificações de Gérard Genette que trata de termos como paródia, charge, pastiche, sátira, por exemplo, que continuamente são confundidos numa análise mais geral.

Dentre as teses se apresentam: *Jogo de mestre: as formas do lúdico no romance de Machado de Assis* escrita por Djalma Espedito de Lima, que tratou dos principais jogos do romance supracitado incluindo o lúdico, abordou ainda os artifícios da escrita, como a paródia, pastiche, citação, charada, autorreferenciação etc., e *Romance de terrorismo : a literatura nos primeiros anos após 11 de setembro de 2001*, a qual foram analisados cinco

romances publicados após o atentado terrorista aos Estados Unidos em 2001, que trazem o tema do terrorismo em seu enredo, tratou da literatura contemporânea como espelho refletor da radicalidade do capitalismo na pós-modernidade cujo evento representativo foi o ataque ao World Trade Center.

Em 2014 a dissertação *Um artesão de matrioshkas Ficção histórica e metaficção em Rubem Fonseca* analisou os recursos metaficcionais nos contos e romances de Rubem Fonseca, fundindo assim, ficção e História; e *Nos fios das narradoras: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti*, foi realizada a leitura comparativa dos contos de fadas da escritora inglesa Angela Carter, contidos no livro *O quarto do Barba Azul*, e os da ítalo-brasileira Marina Colasanti, presentes em livros como *Uma ideia toda azul*, *Entre a rosa e a espada*, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*

No ano de 2015 foram realizadas as defesas de três dissertações de mestrado: *O protagonista multifacetado : uma leitura pós-moderna de Estorvo e Budapeste*, de Chico Buarque de Marcia Fernandes Ribeiro, *O meme como linguagem da internet : uma perspectiva semiótica* de Natália Botelho Horta e *Sentidos da narrativa cinematográfica na trilogia de Pablo Larraín* de Vinícius de Araújo Barreto.

Na primeira foi analisada a presença da pós-modernidade na narrativa, na construção textual, nos personagens e, sobretudo, nos protagonistas dos romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), de Chico Buarque. Na segunda investigou-se o meme da internet, um fenômeno cultural que se estabeleceu na rede como uma forma de comunicação, baseada na recriação excessiva, coletiva e paródica de imagens, entre outros, que se espalham de forma viral, e na terceira estudou-se que diferentes maneiras se modula a produção de sentidos na trilogia de filmes do diretor Pablo Larraín sobre a ditadura vivida pelo Chile entre 1973 e 1990: *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010).

Em 2016 e 2017 foram apresentadas uma tese e uma dissertação. A tese intitulada *Glauco Mattoso, o antikitsch* cuja autora Ana Paula Aparecida buscou compreender a estética criada pelo escritor Glauco Mattoso (1951), destacando-o como instância literária, cuja escrita contestatória, fetichista e confessional compõe sua obra, da prosa paródica aos sonetos fesceninos. A dissertação *Sátira na paródia e no pastiche: análise linguístico-discursiva de textos humorísticos de autoria de Marcelo Adnet* de Gabriela de Lourdes Porfírio, analisou processos de referenciação, a partir de um corpus constituído de peças humorísticas compostas por paródias e pastiches de autoria de Marcelo Adnet.

Foi a partir dos estudos destas e de outras abordagens, principalmente, de Bakhtin (2011) e de Jameson (1996) e da análise da obra em estudo que se buscou a união da paródia com o pastiche, denominando assim, a técnica *paródia do pastiche*. Até o presente momento não foram identificados estudos acerca desta técnica, logo, entende-se por *paródia do pastiche* o ato de parodiar o uso do estilo do pastiche durante a escrita ou releitura de uma obra literária, ou seja, é a reescrita de um texto, utilizando-se da ironia a fim de criticar a cópia e a mistura incessante de textos e estilos preexistentes.

Neste sentido, assim como são produzidas paródias de textos, imagens, estilos, músicas e pinturas, também é possível parodiar o uso de determinada técnica, neste caso, o pastiche, com o objetivo de criticar e satirizar seu uso constante, uma vez que é a “canibalização aleatória de todos o estilos do passado” (JAMESON, 1996 p. 45).

2. A OBRA OPISANIE ŚWIATA DE VERONICA STIGGER

Com o propósito de apresentar as nuances referentes ao livro *Opisnie świata* de Veronica Stigger discorreremos, neste capítulo, sobre a vida e obras da autora, a composição da obra, as ações que compõem o romance e as cores e imagens que integram a narrativa.

2.1 Vida e obras da autora

Veronica Antonine Stigger⁸ nasceu em 1973 em Porto Alegre no estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. É escritora, jornalista, crítica de arte e professora. Doutora pela USP em Teoria e Crítica de Arte, professora universitária e autora de mais de sete livros, dentre eles *O trágico e Outras Comédias* (2003), *Gran cabaret demenzial* (Cosac Naify, 2007), *Os anões* (2010), *Delírio de Damasco* (2012), *Opisnie świata* (2013) e *Sul* (2016). Teve seus contos traduzidos para o catalão, espanhol, francês, sueco, inglês e italiano.

Estuda teoria da arte, nomes como Duchamp, Mondrian, Malevitch, Maria Martins, Flávio de Carvalho, estes dois últimos aparecem em sua obra *Os anões*. Suas pesquisas em artes visuais influenciam seu trabalho, a autora faz alusão a artistas e escritores estudados por ela, como por exemplo, a obra *Opisnie świata*, em seu pós-doutorado Stigger estudou o artista polonês Roman Opalka (nome que tomou emprestado para nomear uma dos protagonistas da narrativa).

Interessa-se por artistas e escritores “que correm um tanto à margem da narrativa tradicional da história da literatura e/ou da arte”. Dois de seus livros foram elaborados a partir de intervenções artísticas: *Delírio de Damasco*, em que elaborou as pré-histórias pintadas sobre placas de madeiras e *Minha Novela*, exibido em formato de vídeo.

Ao escrever suas obras gosta de trabalhar com a forma, “brincar” com os diferentes gêneros discursivos e literários, inclusive desrespeita de forma proposital o limite dos gêneros. A maioria de suas obras é composta por contos curtos que funcionam “como uma lufada inesperada de ar que golpeia o rosto do leitor e o deixa sem saber o que, afinal, acaba de acontecer”. Em seus livros trabalha com a apropriação e deslocamento do contexto original.

⁸ Disponível em <https://blog.saraiva.com.br/veronica-stigger-e-suas-estranhas-e-pequenas-historias/>. Acesso em 12/09/2018.

2.2 A composição da obra *Opisynie świata*

Primeiro romance de Veronica Stigger, *Opisynie świata*, homenageia/parodia o modernismo. Publicado pela editora Cosac Naify em 2013, vencedor de prêmios como “Machado de Assis da Biblioteca Nacional” (2013); Prêmio São Paulo de Literatura” (2014) “Açorianos de Literatura para Narrativas Longas (2014)”. Foi finalista do Portugal Telecom e Jabuti (2014), tendo conquistado o terceiro lugar neste último. O título é escrito em polonês, ao ser questionada sobre esta escolha, em uma entrevista publicada no Suplemento Cultural do Diário oficial do Estado de Pernambuco⁹, Stigger explica:

Opisynie świata é o título de uma série de gravuras de Roman Opalka, artista polonês que eu estudava à época em que comecei a escrever o romance. Fiquei obcecada com esse título e fui pesquisar de onde vinha. Descobri que se tratava do modo como se chama, em polonês, *Il Milione*, o livro de viagens de Marco Polo, aquele livro que, aqui no Brasil, recebe o título de *As viagens* ou *O livro das maravilhas*, dependendo da edição. Eu já vinha pensando em escrever um romance que fosse uma espécie de livro de viagens, e um dia decidi (ou descobri...) que meu personagem seria um polonês numa viagem de volta ao Brasil, mais especificamente à Amazônia. Na hora, ele já passou a se chamar Opalka, e o livro, *Opisynie świata*. Meu romance é uma descrição do mundo na medida em que toda viagem, em que todo deslocamento, ao tirar o sujeito de sua posição confortável e segura, proporciona um contato renovado com as coisas, com o mundo. Descrever é, nesse sentido, descobrir, transformar em palavras aquilo que se descobre, em suma, escrever (literatura).

Em outra entrevista publicada na revista Garupa a autora ainda fala sobre o que a motivou a escrever este projeto literário tendo como cenário a Polônia e o Brasil:

O *Opisynie świata*, por exemplo, partiu, de uma certa maneira, das pesquisas que estava desenvolvendo na época. Estudava, no meu pós-doutorado, entre outros, o artista polonês Roman Opalka (de quem tomei emprestado o nome para o protagonista da narrativa) e a escultora brasileira Maria Martins, principalmente sua série de esculturas e textos sobre os mitos amazônicos. Um dia, meu marido, o poeta e crítico literário Eduardo Sterzi, ao me ver absorvida naqueles dois universos tão distintos – a Polônia e a Amazônia –, me fez uma provocação: “por que tu não escreves um romance que comece na Polônia e termine na Amazônia?”. Foi o que bastou para eu começar a elaborar o livro. Como não podia deixar de ser, incluí nele uma série de personagens que fazem referência, mesmo que vagamente, a personalidades históricas também estudadas por mim, como Raul Bopp, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Kurt Schwitters.

⁹ Disponível em <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em 13/09/2018.

O livro de Stigger é composto por 160 páginas e dividido em dezessete capítulos intitulados “How to be happy in Warsaw”, “Ano novo”, “Vai, Priscila, dança a tarantela”, “Rema, rema, rema”, “Meus amigos no navio”, “Talvez possamos ouvi-la”, “Não se vá, Margarida!”, “Como soubemos? Fomos até a cozinha”, “Imponente e frágil”, “Netuno é um bom camarada”, “Nossa Senhora do Desejo”, “Desesperadamente verde”, “Tudo acabou”, “O que você vê quando me vê”, “O caderno de Natanael”, “Para não esquecer” e “Descrição do mundo”. Compõe a primeira narrativa longa de Stigger, o nome da obra aparece em polonês e significa “descrição do mundo”, a autora explica a escolha do título em relação ao leitor na entrevista¹⁰ cedida ao Jornal do Commercio em 15 de dezembro de 2013:

há o estranhamento do próprio leitor, que se defronta com um título em polonês. Queria colocá-lo, nem que fosse por um breve instante, na mesma posição de estrangeiro do protagonista do livro, o polonês Opalka. O próprio Brasil, como você bem percebe, é visto por um olhar de fora. Logo no início da narrativa, Opalka recebe de presente um guia de viagens, em inglês, sobre a América Latina. Fragmentos das ideias contidas neste guia pontuam o desenrolar da viagem, em que o Brasil é visto de maneira estranha, estrangeira. Em *Opisanie swiata*, não é só Opalka o estrangeiro. Todos os personagens, com exceção de um ou no máximo dois, são estrangeiros, na medida em que se encontram deslocados de seus lugares de origem. De certa maneira, venho trabalhando a condição do estrangeiro, do deslocado, desde meu primeiro livro.

Ao compor seu romance a autora utiliza narradores em 1º e 3º pessoa, além da linguagem fragmentada com uso de imagens e anúncios de época. As personagens principais são Opalka, personagem que remete ao artista Roman Opalka, nascido na França, filho de pais poloneses, na narrativa a personagem é um polonês que já havia viajado ao Brasil e acabara de descobrir que tem um filho neste país; e Bopp, personagem que faz referência a Raul Bopp escritor modernista, um brasileiro que acompanha Opalka durante sua viagem ao Brasil.

No desenvolver das ações outras personagens vão surgindo, todas estrangeiras por sinal, como o russo, Priscila Antonini, dona Oliva, as Olivinhas, senhor e senhora Andrade, Curto Chivito, Hans, o cozinheiro, o comandante, as crianças (uma menina e dois meninos loirinhos), uma cachorrinha chamada Margarida, o barbeiro, o foguista, a enfermeira, os alemães, o inglês, as quatro Clodiás, Jean- Pierre e Dr. Amado Silva (o médico).

Em alguns momentos há a presença do narrador onisciente, que conhece toda a história, até mesmo o pensamento das personagens, narra a história de Opalka com maior

¹⁰ Disponível em <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/12/15/veronica-stigger-fala-do-seu-premiado-livro-opisanie-swiata-109463.php> Acesso em 18 de outubro de 2017.

ênfase nas ações de Bopp, há também uma narração, que são recortes do guia de viagens que Bopp dá a Opalka.

A narrativa se constrói a partir da apropriação de estilos e formatos de outros textos preexistentes, o que caracteriza a técnica do pastiche, além das referências e alusões a artistas e escritores da vida real, de forma que apenas o leitor atento, consegue identificá-los. Raquel Illescas Bueno em seu artigo: *Opisanie świata: uma viagem contemporânea ao primeiro modernismo brasileiro*, afirma que “as personagens históricas “(Bopp, “o senhor Andrade”, dona Oliva e as duas Olivinhas) só são identificadas como tais pelo leitor que conheça bastante do modernismo brasileiro.” Sendo assim, percebe-se que ambos fazem referência aos modernistas: Oswald de Andrade, Dona Olívia, sua sobrinha Margarida Guedes Nogueira e a filha de Tarsila do Amaral, Dulce do Amaral Pinto, as três mulheres que acompanharam Mário de Andrade em uma viagem à Amazônia. “Funcionam, portanto, como elementos a mais de ancoragem numa temporalidade específica – o período compreendido entre 1920 e 1940.”

A narrativa inicia na página 23 e apresenta-se a partir dos dois textos, sendo o primeiro um aviso do médico Dr. Amado Silva comunicando a Opalka que seu filho estava muito doente e o segundo uma carta assinada por Natanael requerendo a presença do pai, em seguida embarca num navio rumo ao Brasil, junto com Bopp, um brasileiro que conhecera na estação de trem.

A partir daí surgem passageiros de diversos lugares do mundo com distintas características, alguns permanecem no desdobramento das ações, outros desaparecem sem deixar vestígios, contudo cada personagem e cada detalhe são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. No percurso da viagem o narrador em 3º pessoa descreve em curtos episódios as atitudes e condutas que envolvem as personagens, as ações ocorridas contribuem para alimentar a expectativa do leitor em contemplar o momento mais esperado, o grande encontro entre pai e filho.

2.3 As ações que compõem o romance *Opisanie świata*

O primeiro capítulo é denominado “How to be happy in warsaw”, em português significa “Como ser feliz em Varsóvia”. Após a leitura de uma carta enviada por Natanael declarando ser seu filho e revelando que se encontra muito doente, Opalka se dirige imediatamente a uma estação de trem em Varsóvia onde conhece Bopp, um brasileiro

bastante desastrado, que ao vê-lo sentado em um dos bancos lendo seu jornal enquanto esperava o trem, vai, rapidamente, em sua direção, porém cai ao tropeçar na barra do quimono de seda que trajava. Ao se levantar aproxima-se de Opalka, senta-se ao seu lado e inicia o diálogo em polonês perguntando se poderia ajudá-lo em algo, este, logo não o compreendeu, uma vez que a língua natural de Bopp é a portuguesa, porém havia decidido arriscar o polonês, a fim de falar com Opalka, e ambos tentavam se comunicar sem muito sucesso.

Como Bopp era bastante atrapalhado, qualquer ação que tentasse desenvolver acabava em desastre, sem nenhum êxito, até mesmo o simples ato de comer uma maçã não foi realizado com eficácia. Ao perceber que havia engolido um bicho tenta forçar o vômito e é nesse momento que Opalka se dirige a ele em português a fim de ajudá-lo e ambos travam um diálogo com mais clareza e compreensão. Depois de algum tempo, o trem chega e seguem viagem juntos em direção ao porto.

No segundo capítulo “Ano Novo” é narrada a estadia de Opalka dentro do trem, este que por vez se concentra na leitura de seu jornal, o que se torna praticamente impossível com a chegada de Bopp, uma vez que insiste em manter o diálogo, não conseguia ficar calado um só instante, tirando assim, toda a paz necessária para uma boa leitura. Após algum tempo ele presenteia o polonês com um diário de viagens sobre o Brasil e a América Latina, todavia, em seguida, Opalka explica que não está indo ao Brasil a passeio, mas sim ao encontro de seu filho que estava muito doente e vive na Amazônia, Bopp bastante empolgado conta que já esteve lá e que sente muita falta do lugar, chega a sentir o cheiro da mata quando acorda no meio da noite.

Após algum tempo de conversa Opalka revela que não conhece e nem mesmo sabia da existência do seu filho, neste momento Bopp encontra-se sem palavras, “se deu conta de como era difícil fechar um sorriso” (STIGGER, 2013, p. 43), enquanto Opalka folheava o diário de viagens que ganhara ele logo se ocupou de observar a paisagem da janela do trem, lembrou-se de sua infância, das viagens de trem, até que anunciou a Opalka que voltaria ao Brasil junto com ele para visitar Natanael.

No capítulo: “Vai Priscila, dança a tarantela”, Bopp leva suas malas para a cabine de Opalka, uma vez que decidira seguir viagem com o polonês até o Brasil, todavia ambos não estarão sozinhos, no percurso que o trem faz da estação ao porto terão como companhia um russo “de cerca de quarenta anos, cabeça grande, cabelo ralo, olhos claros, bochechas rosadas e uma barriga enorme” (STIGGER, 2013, p. 47).

O homem entrara no trem sem falar uma sequer palavra, passara a noite toda olhando pela janela, Bopp como sempre procurou conversa, todavia o tal russo não lhe dera confiança nem mesmo quando arriscou fazer mímicas e até mesmo gritar. O brasileiro, por vez, não se deixou vencer pelo silêncio, mas Opalka o repreendeu pedindo para que deixasse o homem sossegado. Depois de alguns instantes o russo tenta abrir a janela da cabine e mesmo sem obter sucesso continua na insistência. Bopp tenta explicar que ela não abre, há momentos que chega a gritar, mas o russo não lhe dá atenção.

No capítulo seguinte: “Rema, rema, rema”, após o jantar enquanto Opalka cochilava, já no navio, Bopp se dirige ao convés e põe-se a cantar baixinho a seguinte canção:

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

Logo uma senhora que o ouvira também cantou a canção e assim contagiou os demais viajantes que ali estavam e se puseram a cantarolar. Após algum tempo Opalka acorda e presencia a cantoria, mas permanece calado enquanto todos se divertem cantando.

No capítulo seguinte intitulado “Meus amigos no navio”, o narrador narra a ação de Bopp ao anotar em um de seus caderninhos pretos os nomes e as características de seus amigos do navio: Dona Oliva, viúva; as Olivinhas, sobrinhas de Dona Oliva, são muito parecidas; senhor e senhora Andrade, brasileiros que perderam grande parte de suas fortunas devido a crise; Curto Chivito, um uruguaio que rouba vários objetos por todos os navios que passa; Hans, alemão, amigo de Curto Chivito, fala pouco e bebe muito; e por último Opalka, polonês quieto e discreto, Bopp o considera como seu melhor amigo.

A cada capítulo apresentado na obra de Stigger, o leitor se depara com a narrativa de pequenos episódios que ocorrem durante a estadia de Opalka e Bopp no navio, várias ações acontecem no percurso da viagem, o que acaba desviando a atenção do fato inicial: o encontro com o filho desconhecido, encontro esse que não se concretiza, uma vez que ao chegar na Amazônia Opalka fica sabendo da morte de Natanael.

2.4 As cores e imagens que integram a narrativa

Ao falar de “cor” se faz necessário compreender o seu significado. De acordo com o Dicionário Online Aurélio (2016) é a “Impressão que a luz refletida pelos corpos produz no órgão da vista; coloração ou tonalidade que algo apresenta, geralmente por oposição ao branco e ao preto; tonalidade forte, carregada ou escura”. Para Farina (2006, p. 1) “a cor é uma onda luminosa, um raio de luz branca que atravessa nossos olhos”.

A partir das definições acima, depreende-se que “cor” é a impressão captada pelos olhos através do reflexo da luz, refletindo assim, em cada ser, a coloração ou tonalidade. O mundo que nos cerca é composto por inúmeras cores, logo essas se fazem presentes em toda parte desde as tonalidades mais claras as mais escuras, todavia não se constituem apenas como artifícios de decoração ou simplesmente como mera coincidência, estas são carregadas de representações e sentido.

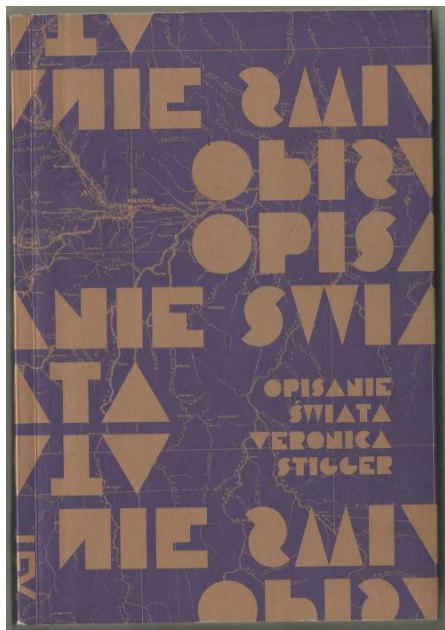
O livro *Opisinie świata*, foi cuidadosamente planejado, principalmente em relação ao seu aspecto visual, os elementos gráficos se destacam a partir do formato das letras que compõem o nome do livro e da autora, da escolha de cores metalizadas para tecer as capas (roxo e dourado escuro) e as cores sólidas para compor as páginas do livro (roxo escuro, roxo claro, azul escuro, azul claro, cobre, amarelo claro e tom pastel). Este capítulo não trata de uma análise das cores em si, uma vez que isso demandaria mais tempo, tendo em vista que a autora é artista plástica e muito provavelmente a escolha dessas cores tem relação com a obra de Opalka, a importância das cores está relacionada à análise discursiva, uma vez que cada cor destaca um local de enunciação.

Algo que também chama a atenção do leitor são os diversos gêneros discursivos que compõem a obra, dentre eles cartas, fotos, anúncios publicitários, o que se percebe é um enredo construído além do texto como afirma Veronica Stigger em uma entrevista publicada no jornal:

Para mim, um livro não se resume ao texto. Costumo pensá-lo como um todo. Quando o estou escrevendo, já vou imaginando a forma que darei a ele, a organização interna dos textos, o tipo de papel, a capa, se terá ilustrações, que ilustrações, etc. Por conta disso, quando entrego os originais na editora, sento-me com a equipe de design gráfico e explico toda a concepção do livro em seus mínimos detalhes.

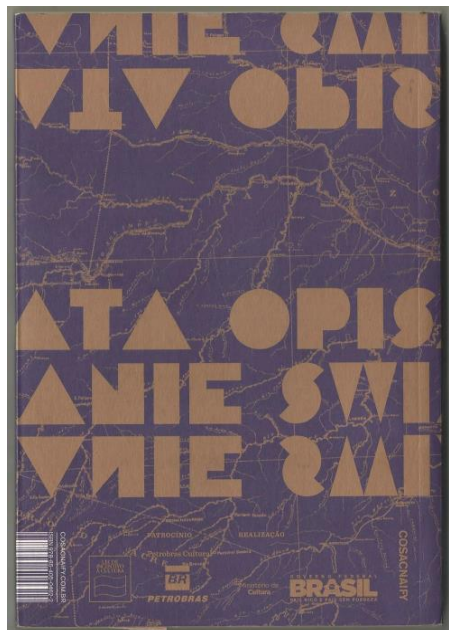
O título da obra se inicia na primeira capa e se estende até a quarta capa, a ilustração do mapa da região Norte integra ambas as capas e também as orelhas do livro, onde consta o texto de apresentação escrito por Flora Süssekind, crítica literária e professora brasileira.

Figura 4 - Capa do livro de Veronica Stigger



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 5 - Verso da capa do livro de Veronica Stigger



Fonte: Veronica Stigger (2013)

De acordo com o dicionário de cores¹¹, o roxo representa o exagero, desejo, concentração, é uma cor criada a partir da mistura do azul (cor fria) com o vermelho (cor quente), representa realeza, poder, nobreza, porém também pode se remeter a tristeza. Ao utilizar esta cor a produção de sentido implícita consiste em uma forma de destacar a grandeza, esplendor da obra, e ao mesmo tempo enfatiza os momentos de angústia e tristeza vivenciados por Opalka ao sair à procura do filho (Natanael) que se encontrava em estado grave em um hospital, até o momento que ele chega ao Brasil e descobre que Natanael acabara de falecer.

O roxo também está associado ao mistério, isso explica a sua escolha para compor principalmente a capa do livro, uma vez que é a primeira parte que o leitor lança o olhar antes mesmo de entrar em contato com a obra, desta forma, esta cor instiga a curiosidade induzindo o leitor à investigação, a uma análise mais detalhada, percebe-se que até mesmo o título contribui para despertar tal interesse, uma vez que é redigido em polonês e não em português, assim, o leitor se depara com a necessidade de abrir e explorar.

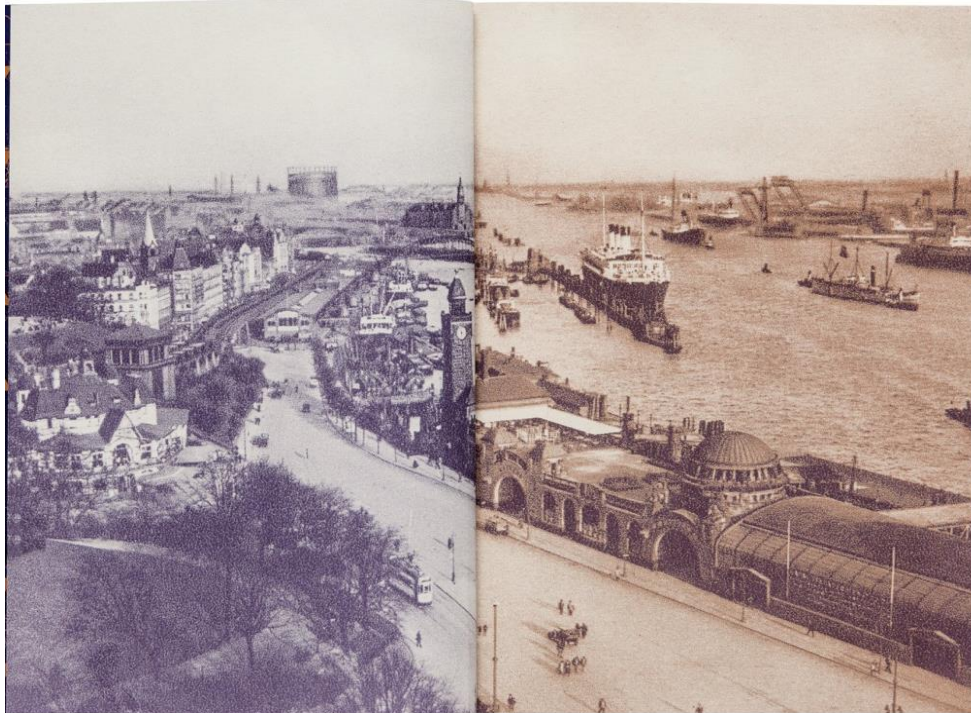
¹¹ Priberan Dicionário. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/cor> . 2017. Acesso em 10/10/2017.

O dourado foi usado para constituir o nome do livro, da autora e do contorno do mapa do estado do Amazonas que aparece ao fundo. A presença do mapa da região Norte na capa pode ser devido ao fato de o enredo retratar a viagem de Opalka da Polônia ao Brasil (Amazônia).

No dicionário das cores o dourado está associado ao ouro, riqueza e prosperidade, simboliza ainda poder, confiança e força. Portanto, a escolha desta cor para compor o título da obra e o contorno do mapa do estado do Amazonas pode se relacionar às riquezas presentes no Brasil, principalmente em torno da Amazônia, considerada uma das regiões mais ricas do mundo.

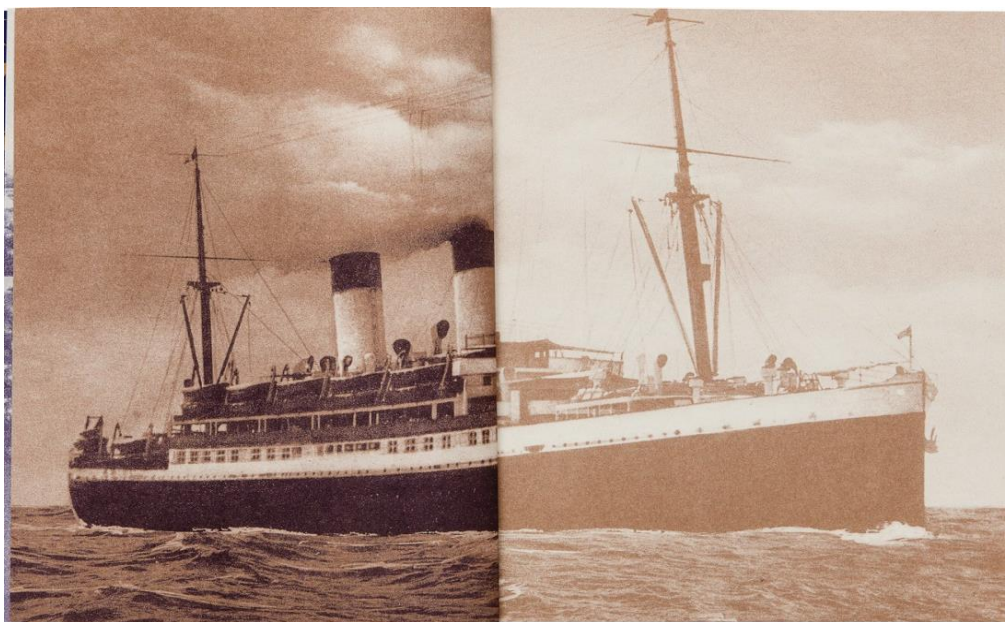
As páginas iniciais aparecem em tons roxo e sépia e são ilustradas por lugares históricos de Varsóvia (Polônia) na década de 1930: a igreja da Cruz (p.1), o porto e um navio (p.2/5);

Figura 6 - Cartão postal: Varsóvia (capital da Polônia)



Fonte: Veronica Stigger (2013)

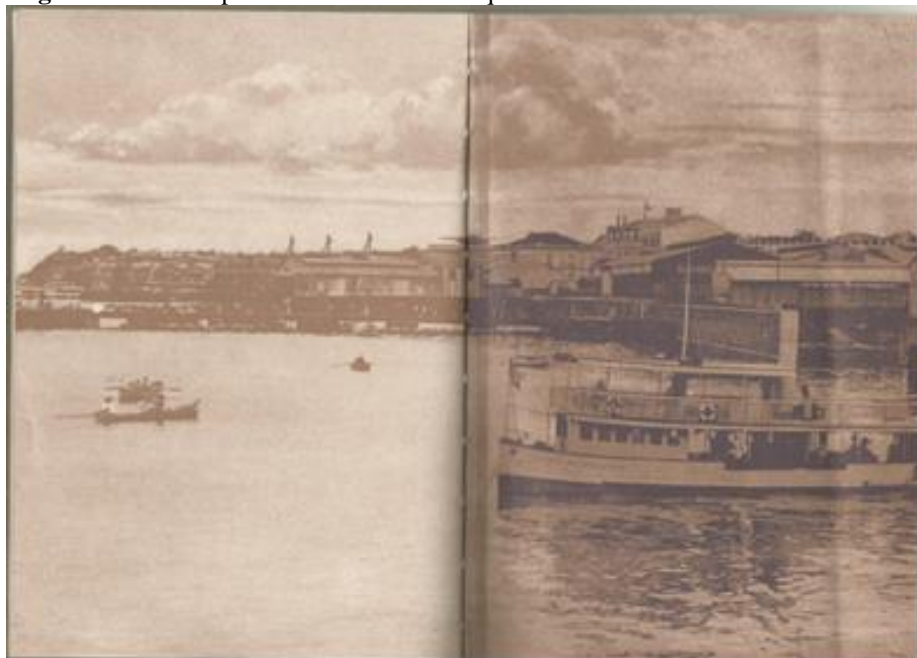
Figura 7 - Cartão postal: navio da cia. Hamburg Südamerikaniche, c.1930.



Fonte: Veronica Stigger (2013)

As páginas finais também são apresentadas em tom sépia e ilustram alguns lugares que provavelmente integram o cartão postal da do estado do Amazonas (Brasil) (p. 158-160).

Figura 8 - Cartões postais do acervo de Joaquim Melo



Fonte: Verônica Stigger (2013)

Figura 9 - Cartão postal



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Sabe-se que a fotografia em tom sépia foi um dos primeiros tons utilizados antes do cinema sem cores. Ao fazer a pesquisa acerca do surgimento do tom sépia¹² constatou-se que esta cor foi surgindo devido as fotografias serem guardadas sem cuidado e com o tempo passaram a obter o aspecto “envelhecido”. Com o passar do tempo começaram-se a utilizar técnicas que reproduzissem esse efeito em fotos atuais, o nome da cor se deve a criatura “Sepia Officinalis”(molusco marinho), visto que utilizavam a tinta da lula para atingirem a aparência de “velha”. Neste sentido, ao usar este tom em sua obra, Stigger acaba por referenciar as memórias de Opalka, o que pode ser uma técnica paródica, uma vez que atualmente as pessoas utilizam deste recurso a partir de meios tecnológicos para que as fotos atuais pareçam antigas, com o aspecto envelhecido.

O uso do tom roxo e sépia nas fotografias ilustradas acima, provavelmente, simboliza a passagem do tempo, seria como se a imagem em roxo claro representasse a realidade de Varsóvia antes da partida de Opalka, e a imagem em tom sépia retratasse apenas a foto, a memória de como era a capital polonesa antes da guerra. Infere-se que devido a impressão de papel envelhecido, amarelado, pode se remeter a história de Varsóvia, sua personalidade, marcos e lembranças que ficaram na memória de Opalka, pois ao chegar no Brasil antes de descobrir que seu filho havia falecido, recebe a triste notícia da ocupação da

¹² Priberan Dicionário. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/sepia>. - Acesso em 15/10/2017.

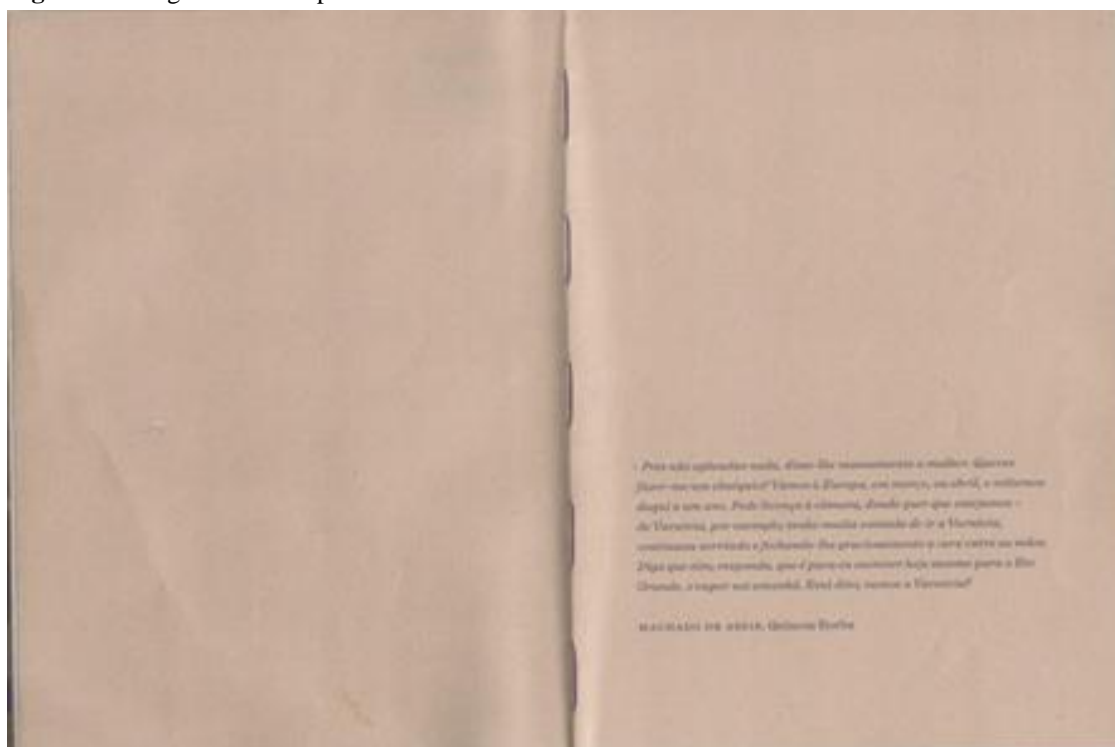
Polônia em virtude da segunda guerra mundial como pode ser visto nos trechos que representam a fala do personagem Jean Pierre:

...a cidade hoje está morta. O senhor vai ter que se acostumar com isso. Porque o senhor sabe que não poderá voltar, pelo menos não por agora, não sabe? O senhor ouviu as últimas notícias? A Polônia acabou. Anunciaram hoje. Acabou. Foi tomada. Daqui a pouco, toda a Europa não vai existir mais, se é que ainda existe. O negócio é ficar por aqui mesmo... (p. 127)

Desta forma, Opalka é obrigado a viver na condição de estrangeiro no Brasil, longe de sua terra natal, restando assim, apenas as memórias e lembranças que podem ser revividas por meio das fotos de uma lugar que deixou de existir (Polônia).

Após as ilustrações nas páginas iniciais, antes mesmo de iniciar a narrativa, estas aparecem na cor azul acinzentado e apresentam dois textos, sendo o primeiro um aviso e o segundo uma carta. As duas páginas a seguir, na cor da capa (roxo escuro), revelam mais uma vez o nome da obra, da autora, dos patrocinadores e da editora. Depois disso ocorre a mudança de cores novamente, desta vez, adotou-se o tom pastel, nestas páginas surgem citações de Machado de Assis, Quincas Borba (p.17) e de Michel Foucault sobre a Polônia (p.19) e logo após apresenta-se a dedicatória de Veronica Stigger ao seu pai Ivo Stigger (p.21).

Figura 10 - Páginas em tom pastel



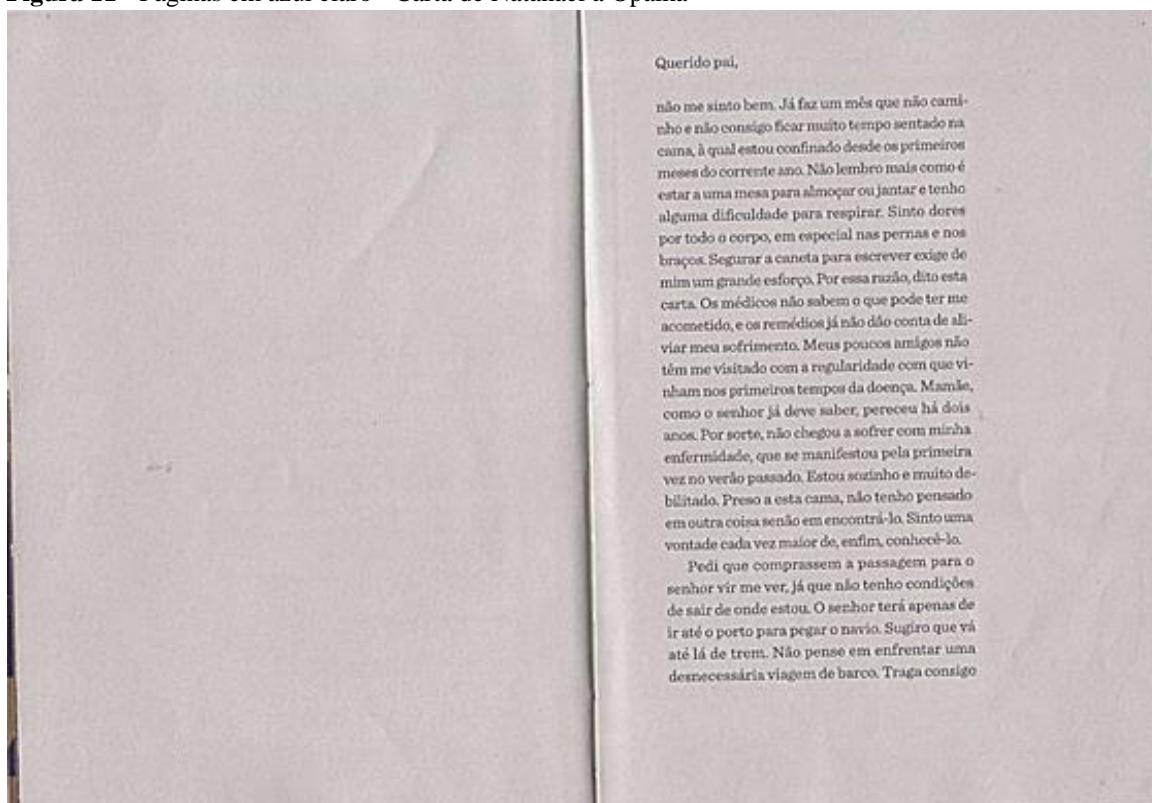
Fonte: Verônica Stigger (2013)

Em seguida inicia-se a narrativa em 3º pessoa nas páginas de cores amarelas, a partir deste momento as cores das páginas se alternam entre as cores azul claro, azul escuro, amarela, cobre, lilás, em meio a estas mudanças corta-se a narrativa e surgem outros textos incorporados à narrativa, dentre eles, narrativas em 1º pessoa, cartas, avisos, bilhetes, fotos e anúncios publicitários.

Ao explorar o livro de Stigger nota-se que as cinco primeiras páginas são ilustradas por fotos em tons de lilás e sépia dos lugares históricos de Varsóvia, sendo a Igreja da Cruz (p.1), o porto e outras fotos como as dos navios da cia. Hamburg Südamerikanische (p. 2-5), que fazem parte da composição do cartão postal da cidade na década de 1930.

Em seguida, o leitor se depara com as páginas na cor azul claro (p.6-13), nota-se a presença de um bilhete/aviso (p.7) assinado por Dr. Amado Silva, o médico de Natanael, que informa a Opalka sobre a existência do filho que até então ele desconhecia, nas páginas seguintes como se estivesse em anexo ao bilhete, apresenta-se a carta de Natanael ao pai (p.9-13), nesta Natanael não revela qual é sua enfermidade, mas trata de enumerar instruções para que o pai siga durante sua viagem ao Brasil.

Figura 11 - Páginas em azul claro - Carta de Natanael a Opalka



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Após a carta de Natanael, as duas páginas que seguem apresentam-se na cor azul escuro com o nome da obra e dos patrocinadores em letras douradas (p.14-15), a autora afirmou em uma entrevista publicada no Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco¹³ que o jogo visual do livro ocorre como em uma abertura de filme “Assim, depois das imagens da Polônia, as cartas são os primeiros textos que aparecem, como uma espécie de cena antes dos “créditos” (o título do livro e minha assinatura em duas páginas). Só depois disso é que vêm as epígrafes, a dedicatória, os capítulos.” Isto posto, as próximas páginas (p.16-21) estão em tom pastel, nelas constam as epígrafes de Machado de Assis, Quincas Borba e Michel Foucault, carta a um amigo 22 de novembro de 1958, ambos falam da Polônia.

Figura 12 - Ilustração que simula a abertura de um filme

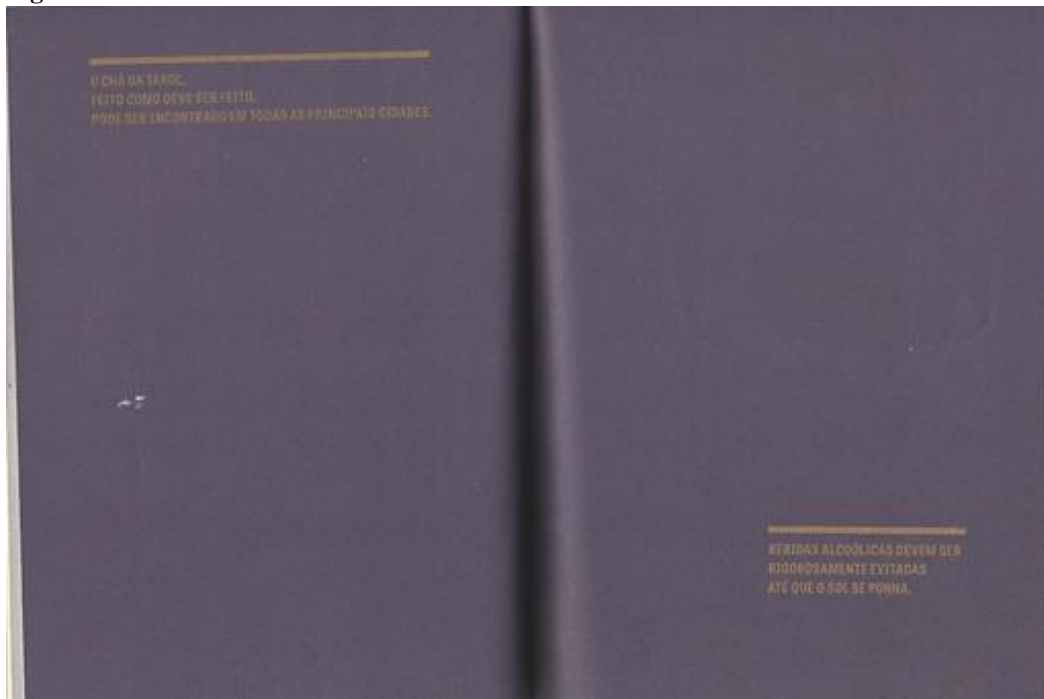


Fonte: Verônica Stigger (2013)

A narrativa inicia-se a partir da página 23, e é dividida por capítulos, porém, entre as páginas que narram as ações da história surgem recortes de textos em páginas na cor azul escuro, o que provoca uma pausa na leitura a fim de apreciá-los.

¹³ Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em: 06/09/2018

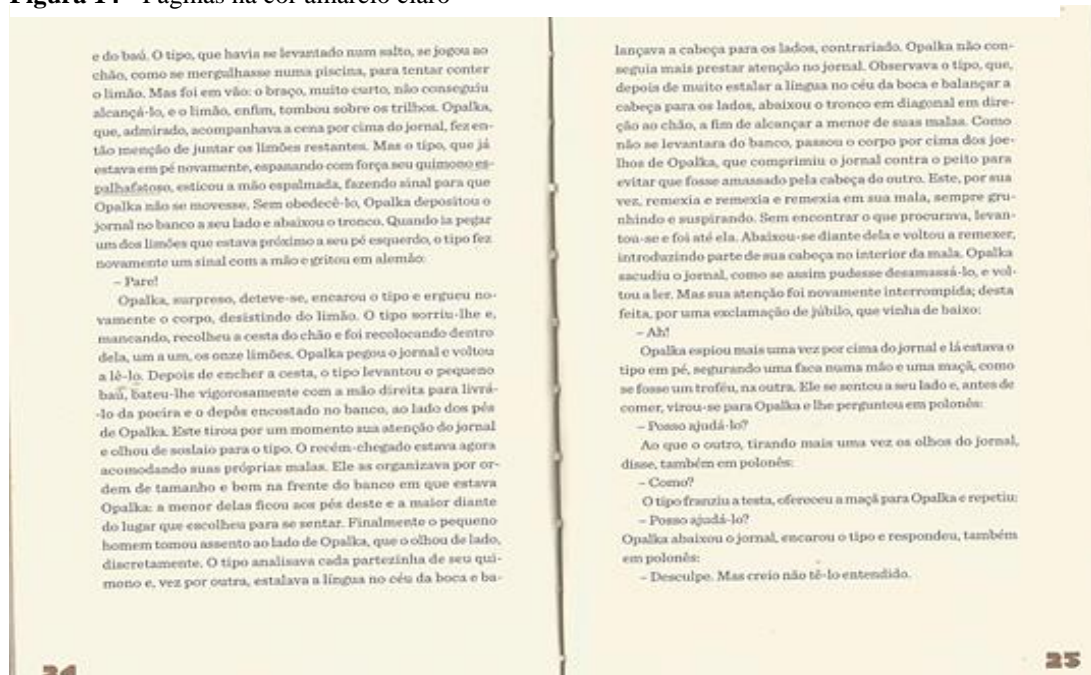
Figura 13 - Recortes de textos



Fonte: Veronica Stigger (2013)

As páginas 22-29/36-44/47-57/64-65/72-73/75-78/81-83/88-91/94-97/100-113/116-117/119-121/124 128/131-136/138-143/145/148-151 aparecem na cor amarela clara, ao se tratar da relação entre as cores e os narradores presentes no romance, percebe-se que nestas páginas o narrador é onisciente e narra a história de Opalka com ênfase nas ações de Bopp.

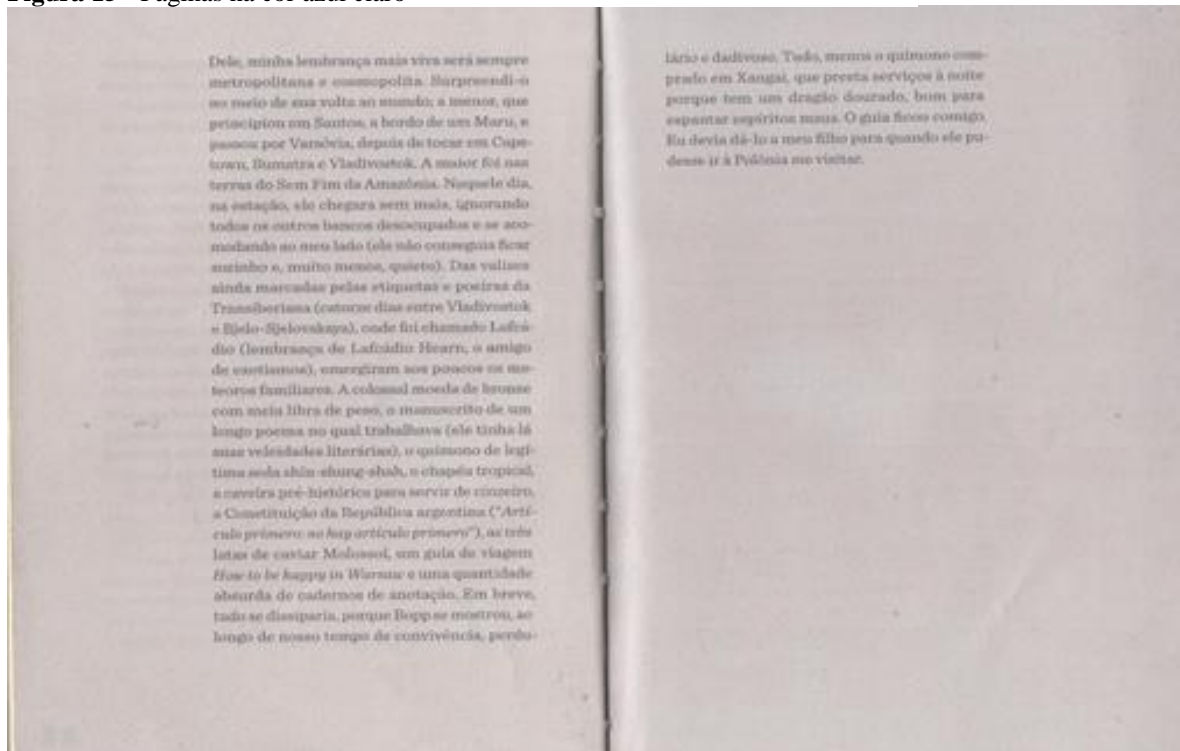
Figura 14 - Páginas na cor amarelo claro



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Já as páginas em cor azul claro, maioritariamente, apresentam o narrador em primeira pessoa, trata-se de esclarecimentos sobre a América do Sul, uma narração que possivelmente pode ser dos recortes do guia de viagens que Bopp deu a Opalka.

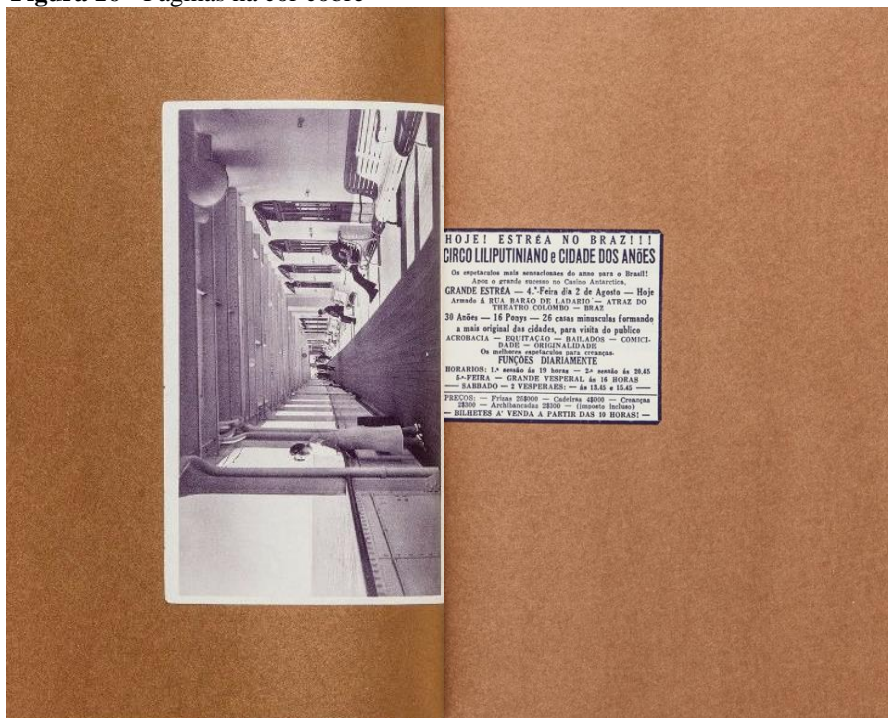
Figura 15 - Páginas na cor azul claro



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Nas páginas que aparecem na cor cobre há fotografias antigas, anúncios, propagandas e avisos da época retratada (1930), outras se apresentam em roxo escuro, também há avisos, informações e recomendações, supostamente, presentes no navio com o objetivo de orientar os passageiros.

Figura 16 - Páginas na cor cobre



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Ao folhear o livro de Stigger nota-se a importância das cores na composição do enredo e que destacam um local de enunciação, entretanto, além das cores que carregam intenções e sentidos na construção da narrativa, o livro também é composto a partir da apropriação de vozes alheias, o que será discutido no capítulo a seguir.

3. AS DIFERENTES VOZES

Partindo da teoria de Bakhtin (2011) a respeito de tudo o que é dito por um locutor/encunciador não é apenas dele, ou seja, seu discurso é carregado de outras vozes, percebe-se que a construção da narrativa em *Opisynie Źwiata* ocorre a partir da apropriação de vozes alheias, ou seja, a autora estabeleceu um diálogo com outras vozes, o que tem sido bastante comum na literatura contemporânea. Beth Brait (2003) amparada nas ideias bakhtinianas afirma:

Tanto as palavras quanto as idéias que vêm de outrem, como condição discursiva, tecem o discurso individual de forma que as vozes – elaboradas, citadas, assimiladas ou simplesmente mascaradas – interpenetram-se de maneira a fazer-se ouvir ou a ficar nas sombras autoritárias de um discurso monologizado.

Isto posto, Veronica Stigger assume claramente algumas das vozes presentes no livro *Opisynie Źwiata* em uma entrevista¹⁴ publicada no Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco em 02 de outubro de 2013:

Não me parece haver um distanciamento tão grande em relação ao que fiz anteriormente. Pelo contrário, vejo muito não só de continuação, como também de resgate. A dicção do personagem Hans ao narrar uma história para seus companheiros de viagem, no capítulo intitulado “Desesperadamente verde”, por exemplo, parece recuperar a voz narrativa da maioria dos contos do meu primeiro livro, *O trágico e outras comédias*: há um quê de jocoso e quase infantil no seu jeito de falar. A experimentação com as formas narrativas também está presente. O romance se constitui a partir de cartas, poemas, notícias, vinhetas, narrativas em terceira e em primeira pessoa, além de lançar mão de imagens, como postais e anúncios de jornal. Creio que também se acentua em *Opisynie Źwiata* uma atenção aos gestos dos personagens, que vinha desenvolvendo em textos anteriores, como “Tristeza e Isidoro”, “Caverna”, “Pat e Morg”, “2035”, para citar só alguns. Segue também presente neste livro uma característica que vem se acentuando nos meus últimos trabalhos, *Os anões*, *Massamorda* e, principalmente, *Delírio de Damasco*, que é a inserção de citações, a construção do texto, em certa medida, a partir da apropriação de vozes alheias. Encontra-se portanto no *Opisynie Źwiata* um pouquinho de cada um dos livros anteriores. Isso tem muito a ver, aliás, com a tradição do romance modernista que ele evoca e invoca. Imaginei o livro tomando a forma que ele tem enquanto eu o escrevia. Isto está no *Ulysses* de Joyce, no *Macunaíma* de Mário, no *Serafim Ponte Grande* de Oswald.

¹⁴ Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html> Acesso em 06/09/2018.

Por meio das palavras da autora percebe-se que o romance supracitado aproxima-se bastante de suas obras anteriores, Stigger apropria-se das vozes de suas próprias obras que ajudam na composição do livro.

Ao partir da existência das diversas vozes presentes no discurso segundo a Análise do discurso (AD), logo todo texto é formado de intertexto, ou seja, de interdiscursos. Isto posto, a obra de Stigger apresenta diversos discursos capazes de construir as identidades destacadas no livro e que merecem a atenção do leitor, ao começar pelo cenário escolhido para compor o enredo.

A autora apresenta uma viagem da Polônia ao Brasil, a carta recebida por Opalka apresenta algo curioso que acaba gerando certo estranhamento, Natanael se ocupa de poucas linhas para noticiar sua doença cujo motivo não é revelado, as demais e longas linhas são utilizadas a fim de enumerar os objetos que o pai precisará levar nas malas e as ações a serem realizadas desde a sua saída de Varsóvia até a sua chegada na Amazônia. Segue algumas das instruções:

...O senhor terá apenas de ir até o porto para pegar o navio. Sugiro que vá até lá de trem. Não pense em enfrentar uma viagem desnecessária viagem de barco. Traga consigo um paletó de inverno. Embora aí seja verão, pode haver noites frias no navio. Aqui na floresta, como é de seu conhecimento, faz calor o ano inteiro. E chove muito. Por isso, traga também a gabardine. O guarda-chuva o senhor pode deixar em casa, pois os tenho aos montes. Não preciso dizer-lhe que aqui não se usam as mesmas roupas que aí. O senhor sabe que nem os maiores magnatas daqui vestem roupas de lã. Preferem a percalina. Se o senhor tiver fatiotas de percalina não hesite em trazê-las. Se tiver camisas de seda, também. É sempre bom ter um par delas para não descuidar jamais da elegância. Traga consigo o relógio e, se achar conveniente, o travesseiro ... (STIGGER, 2013, p. 9-10)

As instruções do filho dadas ao pai se tornam irrelevantes, visto que o fato de Opalka ter um filho no Brasil já revela ao leitor sua estadia no país, além da narrativa que aos poucos descreve outras viagens feitas pelo polonês, tais instruções reforçam o discurso sobre o contraste entre a Europa e o a América do sul, além disso, nota-se a preocupação de Natanael em relação a acolhida de seu pai no país sul-americano, o discurso presente nas linhas redigidas por ele demonstra a preocupação em fazer com que Opalka se sinta em casa.

3.1 Os pastiches na criação de *Opisynie świata*

É notório que Stigger ao criar o romance utiliza-se do pastiche, dessa forma, de onde vêm as incríveis histórias de *Opisynie świata*? Da bibliografia de Raul Bopp? De fragmentos de histórias narradas por amigos de Bopp? De histórias sobre Oswald de Andrade? Sabe-se que há muitas referências no enredo, e isso pode ser comprovado durante a leitura da obra e através da fala da autora registrada em uma entrevista publicada no site Culture.pl/brasil¹⁵ no ano de 2016:

Neste diário de viagem, em que Opalka descreve Bopp, cito as declarações de outras personalidades reais, que descreveram o poeta verdadeiro, Raul Bopp. Várias citações foram usadas no texto, mas nem o leitor percebe isso, porque não usei aspas. Misturo a minha linguagem com os testemunhos de outros...De outra inspiração me serviu uma correspondência dos imigrantes poloneses no Brasil que encontrei na internet. Usei trechos destas cartas no início do meu livro, na carta, na qual o filho moribundo de Opalka pede ao pai para visitá-lo. Este não é de forma alguma um trabalho acadêmico, não queria usar aspas. Roubei-lhes estas passagens, apropriei-me delas, era a minha intenção literária consciente.

Isto posto, nota-se que no desdobramento das ações ocorridas no navio durante a viagem de Opalka são revelados trechos e fragmentos de outros textos preexistentes que contribuem na composição da narrativa.

O pastiche desenvolve-se em *Opisynie świata* a partir da transcrição de letras de músicas, poemas, contos, crenças populares, entre outros, além da recriação de personagens históricos, como Roman Opalka, Raul Bopp, Oswald de Andrade, logo, a autora trabalha com a questão do “deslocamento” do referente histórico, ou seja, os significados que essas figuras representam na história acabam se perdendo, o que para Jameson (1996, p. 51) contribui para “a reificação destes personagens e para nos tornar impossível a recepção de sua representação sem a intromissão anterior de um conhecimento já adquirido ou de uma doxa.” O pastiche, nas palavras de Jameson, não é apenas a citação de outro texto, mas também o esvaziamento do referente, de um modo geral isso ocorre porque em todas as referências há outros textos atravessando textos.

¹⁵ Disponível em <https://culture.pl/pt/article/como-escrever-um-best-seller-com-um-acento-polones-entrevista>. Acesso em 10/09/2018.

A seguir apresentam-se os pastiches utilizados na composição do livro, segue ainda a análise de alguns dos textos que o compõe. Não se faz necessário analisar todas as referências, uma vez que esse não é o objetivo dessa pesquisa, todavia essa questão será esclarecida nas discussões.

A autora inicia o primeiro capítulo intitulado “How to be happy in Warsaw” descrevendo detalhadamente as características da personagem Bopp, o companheiro de viagem de Opalka. Dentre as características apresentadas há uma que desperta a atenção e pode ser uma referência ao pintor espanhol Salvador Dalí, uma vez que ilustra uma marca específica da sua imagem: o bigode, conforme pode ser visto na descrição: “...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”. (STIGGER, 2013, p. 23).

Ana Filipa da Silva (2015) afirma que o bigode peculiar do artista surrealista surgiu de uma grande admiração que ele tinha pelo pintor Diego Velásquez e foi evoluindo com o passar do tempo, em algumas épocas apresenta-se com as pontas levemente para cima, e em outras, grande parte do seu bigode aparece para o alto, o que pode ser visto na sequência de imagens a seguir:

Figura 17 - Bigodes de Salvador Dalí



Fonte: Google Imagens

Ainda neste capítulo Stigger traz para o enredo uma situação envolvendo uma maçã, uma faca e um bicho, como pode ser observado no seguinte trecho: “O tipo, que acabara de encontrar um bicho em sua maçã levantou-se para arremessar a fruta e a faca em direção ao vão dos trilhos, enquanto gritava, furioso, em sua própria língua: - Um bicho! Que nojo!” (STIGGER, 2013, p.27). Este trecho possivelmente foi utilizado como uma referência à pintura intitulada *Maçã borboleta* (1965) do surrealista Vladimir Kush, um pintor russo

influenciado pelas obras de Dalí, considerado um dos maiores artistas contemporâneos, nota-se em sua pintura a ilustração de uma maçã, uma faca e um bicho.

Figura 18 - Maçã Borboleta, Vladimir Kush (Rússia, 1965)



Fonte: Google imagens

No capítulo: “Vai Priscila, dança a tarantela”, nota-se que a autora faz uma homenagem à Tarantela, uma dança folclórica típica da Itália no século XIV. A origem da dança é baseada em uma crença popular de que a picada da aranha tarântula causa febre e delírio, fazendo com que a pessoa pule e dance até sair da crise e do estado de delírio provocados pelo veneno da aranha. No capítulo supracitado uma jovem chamada Priscila deixa cair e quebrar um pote de vidro onde guardava uma tarântula, que tinha por nome Maria Antonieta, e acaba sendo mordida pela aranha que em sequência desaparece dentro do trem. Logo, Priscila cai no chão como se estivesse desmaiada e ao acordar diz: “Vasculhem com atenção, o carro-restaurante. Maria Antonieta não resiste a uma migalha de sonho”. Segue a descrição:

Priscila fechou os olhos e começou a balançar o corpo. Estremecida toda no chão, elevando o 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. Bopp e Opalka, em pé num canto da cabine, acompanhavam ,atônitos, a agitação de Priscila. Ela ergueu o tronco, mas permaneceu com as mãos no chão e as pernas um tanto flexionadas, e assim saiu andando pelo vagão, de quatro, deixando um rastro de sangue. Bopp e Opalka foram atrás. Já o russo permaneceu na janela. Priscila se levantou, arremessou longe o chapéu em

forma de capacete e pôs-se a saltitar, sempre assoviando, com os fartos cabelos crespos cobrindo boa parte de seu rosto. (STIGGER, 2013 p. 53-54)

O capítulo “Talvez possamos ouvi-la” apresenta pastiche ao utilizar-se de fragmentos que referenciam a epopeia *Odisséia* de Homero¹⁶ cujo Canto XII narra a passagem de Ulisses próximo a ilha de Capri, cheia de sereias, que possuem um grande poder de encanto sobre os homens que ao ouvi-las se jogam nos mares sobre as pedras e morrem, como é apresentado na descrição:

A satisfação, e ela assim discorre:
“Pois bem; atende agora, e um deus na mente
Meu conselho te imprima. Hás de as sereias
Primeiro deparar, cuja harmonia
Adormenta e fascina os que as escutam:
Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos
Não regozijará nos doces lares;
Que a vocal melodia o atraí às veigas,
Onde em cúmulo assentam-se de humanos
Ossos e podres carnes. Surde avante;
As orelhas aos teus com cera tapes,
Eusurdeçam de todo. Ouvi-las podes
Contanto que do mastro ao longo estejas
De pés e mãos atado; e se, absorvido
No prazer, ordenares que te soltem,
Liguem-te com mais força os companheiros.
“Dali passado, a via não te aponto
Que te cumpre seguir; tu mesmo a escolhas.
Há dous penedos, que os Supremos chamam
Errantes onde fremem de Anfitrite
Ondas azuis, por onde nem transvoam
Fracas pombas, que a Jove ambrosia levam;
Precipita-se alguma, e o Padre logo
Produz outra e seu número completa.
Ai da próxima nau! maruja e lenho
Devoram chamas, furacões destroçam:
À de Argos só fadado foi transpô-los,
De Etas vogando; e ali talvez jazera,
Se não fora Jasão tão caro a Juno.
“De um fere os céus o tope, calvo e a pique
De inverno ou de verão sempre enublado;
Vinte pés tenha e mãos, ninguém trepá-lo
Ou deslizar por seu declive pode.
Antro abre em meio para as trevas do Orco;
Lá forçar cumpre a voga, ó nobre Ulisses.
(HOMERO, 2009, p. 133-134)

¹⁶ Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/odisseiap.pdf>. Acesso em 08/09/2018

Em *Opisynie świata* há uma referência a este trecho, alguém anuncia que há uma sereia no mar e todos ficam aterrorizados com a possibilidade de ouvirem o seu canto, pois se encantariam e acabariam pulando no mar e morrendo afogados:

Ninguém lembrava mais quem entrara arfante na sala de jantar gritando que havia uma sereia lá fora. Nem em que língua o anúncio fora feito. Mas não havia como esquecer o rebuliço que a notícia provocara. Mesmo sem terem terminado suas refeições, todos se levantaram de suas mesas e se puseram a falar ao mesmo tempo. As mulheres tentaram conter os maridos, algumas em prantos. Não queriam que eles fossem levados pelo canto da sereia. Mas não adiantou. Os homens foram os primeiros a debandar e, entre eles, o mais afoito era o senhor Andrade. Dizia não acreditar em deuses, muito menos em milagres, mas, à noite, em segredo, quando a casa se calava. (STIGGER, 2013 p.75)

O que se percebe nos trechos de *Opisynie świata* é uma reprodução desprovida de sentido, o pastiche assume a característica atribuída por Jameson de “o plágio alusivo e fugidio de tramas mais antigas” (JAMESON, 1996, p. 32).

No capítulo “Imponente e frágil” a narrativa se desenvolve em torno de um enorme e desengonçado elefante feito de papel e de filetes de madeira, construído pelas três crianças na companhia de Margarida, a cachorrinha, e que ao brincarem correndo pelo navio, aos poucos vai se desfazendo, como é possível notar nos trechos a seguir:

Os meninos retornaram carregando filetes de madeira finos e compridos, a menina levava um pote com uma goma feita de farinha de trigo e água e Margarida apareceu com um rolo de barbante na boca. Agacharam-se ao lado do tonel e espalharam os papéis pelo chão. Passaram a lambuzar as bordas dos papéis com goma e grudavam um pedaço no outro. Entre alguns deles, fixavam os filetes de madeira. Ficaram a manhã e o início da tarde entretidos com isso. Davam a impressão de estar construindo uma imensa pandorga, que, aos poucos, ia ocupando a área central do convés. (STIGGER, 2013, p. 94)

Em seguida, os três se afastaram uns dos outros, criando um grande triângulo, a fim de fazer com que a papelada se elevasse do chão. Uma vez que ela estava no ar, começaram a correr. De início, os papéis colados voavam baixo, quase tocando o piso...com o deslocamento de ar produzido pela corrida, os papéis começaram a voar mais alto...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)

O elefante oscilava para um lado e para o outro. O vento que o colocava de pé era o mesmo que forçava sua matéria. Pouco a pouco, ele foi se desmanchando. Sua orelha direita se soltou e, soprada pela brisa marinha,

voou em direção ao mar. A outra se despegou logo em seguida e subiu leve aos céus, perdendo-se de vista... (STIGGER, 2013, p. 96)

O fragmento acima se trata, certamente, de pastiche, uma vez que referencia a construção de um elefante, assim como no texto de Carlos Drummond Andrade (2000, p. 104-107) “O elefante”:

O elefante

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.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.

Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.

Eis meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê nos bicho
e duvida das coisas.
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.

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
E 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 na cidade
alma que se disponha
a recolher em si
desse corpo sensível
a fugitiva imagem,
o passo desastrado
mas faminto e tocante.

Mas faminto de seres
e situações patéticas,
de encontros ao luar
no mais profundo oceano,
sob a raiz das árvores
ou no seio das conchas,
de luzes que não cegam
e brilham através
dos troncos mais espessos,
esse passo que vai
sem esmagar as plantas
no campo de batalha,
à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se

sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,

eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.

Nos versos de Carlos Drummond de Andrade aparecem discursos que requer compreensão levando em consideração o contexto histórico, além da posição e crença do sujeito. Orlandi (2009, p. 15) afirma: “o discurso é a palavra em movimento, prática de linguagem”, ou seja, este se apresenta além da fala, texto, língua, ainda que precise de ambos para sua existência; discurso é a prática da linguagem.

Partindo da categoria do dito e o não dito da AD, percebe-se explícito nos versos a ação do “trabalho” que constitui a sociedade capitalista, em que o trabalhador sai em busca de seu sustento. Nos versos o eu-lírico narra a construção de um elefante em seus “poucos recursos” como pode ser visto nos dois primeiros versos, um elefante “imponente”, pobre, simples, este por sua vez representa um sujeito que precisa sair em meio a uma sociedade movida pela “aparência” que julga pelos bens materiais que o outro possui, pelas roupas, calçados, carros e casas adquiridos, enfim a ausência de fartura traz ao sujeito a imagem de derrota, em meio a uma comunidade que aponta o “ter” como obrigação do ser humano enquanto ser social.

Neste contexto, é possível constatar nos versos de Drummond que a sociedade despreza a imagem do elefante, ao se tratar das ideias implícitas, observa-se a existência de um discurso que reforça os mecanismos de consumo próprios do capitalismo em que o “ter” é mais importante que o “ser”, como é apresentado nos versos a seguir:

Vai o meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir
da cauda que ameaça
deixá-lo ir sozinho.
E todo graça, embora
as pernas não ajudem
e seu ventre balofo

se arrisque a desabar
ao mais leve empurrão.

Ao construir seu elefante o eu lírico apresenta sua simplicidade, expõe aspectos relacionados à alienação do ser humano, que vive em uma sociedade onde não assume a necessidade de questionar, indagar, apenas aceita o que é imposto. Neste contexto, o mercado consumista se apropria da necessidade que o ser humano tem de preencher os “vazios”, isto é, o que ainda não “possui”, seja bens materiais ou até mesmo elementos relacionados à aparência, instalados na humanidade, que busca a perfeição, o belo, sem preocupar-se com o que realmente é necessário. Sendo assim, o elefante ao buscar elementos simples e puros em uma sociedade moderna, acaba voltando para casa sem muito sucesso, mas na esperança de que amanhã encontrará.

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham no pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,
o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.

Veronica Stigger ao referenciar o texto “O elefante”, o que para Jameson (1996) se configura como pastiche uma vez que existem outros textos atravessados no mesmo trecho, embaralha os fragmentos de textos preexistentes, utilizando-se da colagem de pedaços de outros textos, e mesmo assim, é necessário o conhecimento da obra de Drummond, uma vez que a autora oferece apenas pistas.

No capítulo intitulado “Netuno é um bom camarada” é perceptível a técnica do pastiche como, por exemplo, no trecho “Senhoras e senhores, meus mais prezados passageiros, é com muito orgulho que vos comunico a chegada a este navio de meu egrégio pai, o excelentíssimo senhor Netuno, deus dos mares – e estendeu o braço em direção ao comandante” (STIGGER, 2013 p. 102) e ainda no trecho “Todos o aplaudiram de novo, ainda mais entusiasticamente que antes. Voltaram a berrar o nome de Netuno e a dizer que o deus era um bom camarada.”(p.105), O pastiche é evidenciado ao apresentar elementos referentes a mitologia romana em que Netuno é considerado o deus dos mares (JEAN CHEVALIER, 1996).

Ainda em relação ao capítulo supracitado a técnica do pastiche é apresentada de outra maneira no trecho: “O Netuno é um bom camarada. O Netuno é um bom camarada. O Netuno é um bom camaraaaaadaaaaa. Ninguém pode negar.” (p.103), percebe-se que tal descrição remete a canção britânica e americana "For He's a Jolly Good Fellow" que em português significa “Ele é um bom companheiro” cantada em um momento especial na vida de alguém, principalmente, com o intuito de parabenizar a pessoa. Neste mesmo capítulo evidencia-se também o pastiche no trecho a seguir:

Embrulhara a cabeça com uma toalha, e no alto desse turbante inusitado, prendera um cacho de uvas, cinco bananas e duas maçãs. Em cima do arranjo, pusera ainda uma coroa de papel dourado igual à do comandante, só que um pouco menor. A cada um dos lados do carrinho, seguiam o barbeiro e o foguista. (STIGGER, 2013, P. 101)

O fragmento acima traz indícios de ser uma referência à caracterização de Carmen Miranda, cantora e atriz nascida em Portugal, aos dois anos de idade veio morar no Brasil. Ao se apresentar caracterizava-se como uma típica baiana, usava roupas coloridas, enfeites e turbantes com frutas tropicais. Suas músicas e danças homenageavam aspectos da cultura tropical brasileira. Sua carreira ocorreu entre 1930 e 1950 no Brasil e Estados Unidos. (MONTEIRO, 1989) Vale ressaltar que a obra de Stigger transcorre na década de 1930 entre Brasil e Polônia.

No decorrer da leitura do romance, percebe-se que em um mesmo trecho não circula apenas um texto, mas outros textos, o que ocorre é uma mistura incessante de pedaços de textos, que Jameson (1996) descreveu como: “metalivros que canibalizam outros livros, metatextos que fazem colagem de pedaços de outros textos”, tal prática dificulta a distinção do texto original e do texto alheio, e pode ser vista em grande parte da obra, principalmente no capítulo analisado a seguir.

O capítulo denominado “Desesperadamente verde” provavelmente faz referência a Mário Quintana, escritor e jornalista, considerado um dos maiores poetas do século XX, se alistou no Batalhão dos Caçadores do Rio de Janeiro, durante a Revolução de 1930. Quintana escrevia sobre as coisas simples da vida, dentre elas escreveu o seguinte pensamento¹⁷: “Nesses tempos de céus de cinzas e chumbos, nós precisamos de árvores desesperadamente

¹⁷ Disponível em <https://www.oeco.org.br/biblioteca/25548-melhores-frases-e-pensamentos-sobre-a-natureza/>. Acesso em 14/09/2018.

verdes”. No livro de Stigger, além desta inspiração aparecer no título que nomeia o capítulo aparece também no trecho a seguir:

A felicidade da família era a sua felicidade, e isso, para ele, era a única coisa que importava – concluiu Hans, voltando-se finalmente para seus companheiros de viagem que, agora despertos, olhavam para ele e , além dele, para a infinita e assombrosa floresta que se avistava ao fundo, desesperadamente verde como uma esmeralda. (STIGGER, 2013, p. 121)

Ainda neste capítulo é notória a presença de fragmentos de outras obras, como por exemplo, ao referenciar a epopeia sertanista de Olavo Bilac “Caçador de Esmeraldas” que compõe a obra *Antologia Poética* (1902), e um personagem bastante famoso nos contos populares, principalmente, por sua esperteza, Pedro Malasartes¹⁸, um matuto que conta com suas peripécias e artimanhas para alcançar seus objetivos. Em *Opisynie świata*, o diálogo estabelecido com a epopeia de Bilac é apresentado no momento em que todos os viajantes do navio se encontram prostrados nas espreguiçadeiras do convés e Hans debruça-se na amurada do convés e resolve falar como nunca havia falado antes:

Contou que tinha um amigo que morava no Brasil e que esse amigo falava muito de um tio, um tio que já morrera. Esse tio fora um dia fazendeiro respeitado em sua cidade. As pessoas acudiam à sua casa para lhe pedir conselhos. Tinha fama de ponderado (...) Só uma coisa o tirava do prumo: as esmeraldas. Era louco por elas. Vivia com uma delas debaixo da língua, porque dizia que, assim, poderia prever o futuro. Recém-casado com a filha de um fazendeiro, decidiu que estava na hora de se dedicar ao que tanto amava. Vendeu a fazenda, as cabeças de gado, as galinhas e os porcos e comprou várias terras em que acreditava haver esmeraldas, terras que ficavam longe e para as quais ele se mudou com a esposa. Contratou dezenas de garimpeiros e os espalhou pelas novas terras. Queria ver o quanto antes suas pedras preciosas. Quando a mãe ficou sabendo o que o filho fizera, caiu no choro. O pai lhe disse que aquilo tudo era insanidade (...). A mulher era a única que lhe dava apoio, embora, à noite, tivesse pesadelos, nunca revelados a quem quer que fosse, em que se via de volta à fazenda, com a roupa em farrapos, descabelada no meio de um monte gigante de feno a procurar por esmeraldas sem jamais encontrá-las. O tio seguiu com seu plano. O tempo passou e nada de achar esmeraldas em seus terrenos. A mulher, já grávida de sua filha (que, é claro, chamou Esmeralda), cobrava resultados e ele lhe garantia que era preciso ter paciência, que as esmeraldas não custariam muito a aparecer. Mas elas não apareceram e não apareceriam, porque elas não existiam. Jamais se extrairiam esmeraldas daquelas terras, e o tio começou a desconfiar disso. (STIGGER, 2013, p. 119-121)

¹⁸ <https://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/Pedro-Malasartes/483447>. Acesso em 02/10/2018.

O trecho acima descreve a ação de um homem louco por esmeraldas que estava sujeito a qualquer coisa para consegui-las, até descobrir que na verdade não há esmeraldas em suas terras, assim como Fernão Dias Pais Leme, um paulista que liderou uma viagem à Minas gerais e meados do século XVII, cobiçava esmeraldas que muitos acreditavam existir nos sertões do estado. Sua história em busca das esmeraldas foi narrada por Bilac em uma epopeia denominada “O caçador de esmeraldas”, no desenrolar dos episódios o bandeirante encontra pedras verdes e fica maravilhado ao imaginar que são esmeraldas, gastou-se anos a fim de encontrá-las, todavia é tomado por uma febre, morre acreditando que as pedras eram esmeraldas. Segue alguns versos do poema¹⁹:

O CAÇADOR DE ESMERALDAS
Episódio da Epopéia Sertanista do XVII Século

I

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
- Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão.

Ah! quem te vira assim, no alvorecer da vida,
Bruta Pátria, no berço, entre as selvas dormida,
No virginal pudor das primitivas eras,
Quando, aos beijos do sol, mal compreendendo o anseio
Do mundo por nascer que trazias no seio,
Reboavas ao tropel dos índios e das feras!

Já lá fora, da ourela azul das enseadas,
Das angras verdes, onde as águas repousadas
Vêm, borbulhando, à flor dos cachopos cantar;
Das abras e da foz dos tumultuosos rios,
Tomadas de pavor, dando contra os baixios,
As pirogas dos teus fugiam pelo mar...

De longe, ao duro vento opondo as largas velas,
Bailando ao furacão, vinham as caravelas,
Entre os uivos do mar e o silêncio dos astros;
E tu, do litoral, de rojo nas areias,
Vias o Oceano arfar, vias as ondas cheias
De uma palpitação de proas e de mastros.

Pelo deserto imenso e líquido, os penhascos
Feriam-nas em vão, roíam-lhes os cascos...

¹⁹ O texto completo encontra-se no anexo.

A quantas, quanta vez, rodando aos ventos maus,
O primeiro pegão, como a baixéis, quebrava!
E lá iam, no alvor da espumarada brava,
Despojos da ambição, cadáveres de naus.

Outras vinham, na lebre heróica da conquista!
E quando, de entre os véus das neblinas, à vista
Dos nautas fulgurava o teu verde sorriso,
Os seus olhos, ó Pátria, enchiam-se de pranto:
Era como se, erguendo a ponta do teu manto,
Vissem, à beira d'água, abrir-se o Paraíso!

Mais numerosa, mais audaz, de dia em dia,
Engrossava a invasão. Como a enchente bravia,
Que sobre as terras, palmo a palmo, abre o lençol
Da água devastadora, - os brancos avançavam:
E os teus filhos de bronze ante eles recuavam,
Como a sombra recua ante a invasão do sol.

Já nas faldas da serra apinhavam-se aldeias;
Levantava-se a cruz sobre as alvas areias,
Onde, ao brando mover dos leques das juçaras,
Vivera e progredira a tua gente forte.
Soprara a destruição, como um vento de morte,
Desterrando os pajés, abatendo as caiçaras.

Mas além, por detrás das broncas serranias,
Na cerrada região das florestas sombrias,
Cujos troncos, rompendo as lianas e os cipós,
Alastravam no céu léguas de rama escura;
Nos matagais, em cuja horrível espessura
Só corria a anta leve e uivava a onça feroz:

Além da áspera brenha, onde as tribos errantes
À sombra maternal das árvores gigantes
Acampavam; além das sossegadas águas
Das lagoas, dormindo entre aningais floridos;
Dos rios, acachoando em quedas e bramidos,
Mordendo os alcantis, roncando pelas fráguas;

- Aí, não ia ecoar o estrupido da luta.
E, no seio nutriz da natureza bruta,
Resguardava o pudor teu verde coração!
Ah! quem te vira assim, entre as selvas sonhando,
Quando a bandeira entrou pelo teu seio, quando
Fernão Dias Pais Leme invadiu o sertão!
(BILAC, 2002, p. 37-55)

Conforme foi mencionado, na obra de Stigger, é feita uma breve referência ao personagem de Pedro Malasartes, ainda na história contada por Hans no capítulo supracitado. São perceptíveis as características desta personagem presentes na composição da personagem

que representa o tio do amigo de Hans, como por exemplo, mentiroso e esperto, visto que ao descobrir que em suas terras não havia esmeraldas age como Pedro Malasartes e usa a mentira para enganar as pessoas, principalmente, sua família. Segue a descrição.

Com o dinheiro que lhe sobrara, foi a metrópole, comprou uma centena de esmeraldas brutas e, de madrugada, enterrou-as uma a uma nas suas terras. Nos dias subsequentes, os garimpeiros começaram a encontrá-las. As esmeraldas lhes apareciam soltas e eles estranharam isso, mas não comentaram nada. Acharam que se tratava de um milagre: uma resposta de Nossa Senhora Aparecida aos apelos desesperados que a mulher do patrão dirigia à santa nos últimos tempos. (STIGGER, 2013, p. 121)

Outra referência ao conto popular representado por essa figura, exemplo da esperteza, em *Opisynie swiata*, é quando o tio convida a família para uma grande almoço a fim de comemorar o nascimento de sua filha e o sucesso de seu negócio (esmeraldas): “Um porco inteiro, recheado com galinha, foi assado e levado à mesa com uma coroa de esmeraldas na cabeça.” (STIGGER, 2013, p. 121). Segue o conto de Pedro Malasartes²⁰:

Malasartes fez o urubu falar

Quando o pai de Pedro Malasartes entregou a alma a Deus, fez-se a partilha dos bens - uma casinha velha - entre os filhos; e tocou a Pedro uma das bandeiras da porta da casa, com o que ele ficou muito contente. Pôs a porta no ombro e saiu pelo mundo. Em caminho viu um bando de urubus sobre um burro morto. Atirou a porta sobre eles e caçou um urubu que ficou com a perna quebrada. Apanhou-o, pôs a porta às costas e continuou viagem. Obra de uma légua ou mais, avistou uma casa de onde saía fumaça, o que queria dizer que se estava preparando o jantar. Pedro Malasartes, que sentia fome, bateu à porta e pediu de comer. Veio atendê-lo uma preta lambisgóia que foi logo dizer à patroa que ali estava um vagabundo, com um urubu e uma porta, a pedir de jantar. A mulher mandou que o despachasse, que sua casa não era coito de malandros. O marido estava de viagem e a mulher no seu bem bom a preparar um banquete para quem ela muito bem o destinava. Neste mundo há coisas! Pedro Malasartes, tão mal recebido que foi, resolveu subir para o telhado, valendo-se da porta que trazia e lhe serviria de escada. Subiu e ficou espreitando o que se passava naquela casa, tanto mais que sentia o cheiro dos bons petiscos. Espiando pelos vãos das telhas viu os preparativos e tomou nota das iguarias, e ouviu as conversas e confidências da patroa e da negra. Justamente na hora do jantar chegou o dono da casa que resolvera voltar inesperado da viagem que fazia.

Quando a mulher percebeu que ele se aproximava, mandou esconder os pratos do banquete e veio recebê-lo e abraçá-lo, muito fingida, muito risonha, mas por dentro queimando de raiva. Vai daí mandou pôr na mesa a janta que constava de feijão aguado, paçoca de carne seca, dizendo:

- Por que não me avisou, marido? Sempre se havia de aprontar mais alguma coisa... Sentaram-se à mesa. Pedro Malasartes desceu de seu posto e bateu na porta, trazendo o urubu. O dono da casa levantou-se e foi ver quem era. O rapaz pediu-lhe um prato de comida e ele chamou-o para a mesa a servir-se do pouco que havia. A mulher estava desesperada, desconfiando com a volta do Malasartes.

²⁰ <http://www.botucatu.sp.gov.br/eventos/2007/conthistorias/bauhistorias/Pedro%20Malasartes.pdf>. Acesso em 12/10/2018.

Pedro tomou assento, puxou o urubu para debaixo da mesa, preso pelo pé num pedaço de corda. Estavam os dois homens conversando, quando de repente o Malasartes pisou no pé quebrado do bicho e este se pôs a gritar: Uh! uh! uh!

O dono da casa levou um susto e perguntou que diabo teria o bicho. Pedro respondeu muito sério:

- Nada! São coisas. Está falando comigo.

- Falando! Pois o seu bicho fala?!

- Sim senhor, nós nos entendemos. Não vê como o trago sempre comigo? É um bicho mágico, mas muito intrometido.

- Como assim? - Agora, por exemplo, está dizendo que a patroa teve aviso oculto da volta do senhor e por isso lhe preparou uma boa surpresa.

- Uma surpresa! Conte lá isso como é.

- É deveras! Uma excelente leitoa assada que está ali naquele armário...

- Pois é possível! Ó mulher, é verdade o que diz o urubu deste moço? Ela com receio de ser apanhada com todo o banquete e certa já de que Pedro sabia da marosca, apressou-se em responder:

- Pois então? Pura verdade! O bicho adivinhou. Queria fazer-te a surpresa no fim do jantar. E gritou pela preta:

- Maria, traz a leitoa. A negra veio logo correndo, mas de má cara, com a leitoa assada na travessa. Daí a pouco Pedro Malasartes pisou outra vez no urubu que soltou novo grito. O dono da casa perguntou:

- O que é que ele está dizendo?

- Bicho intrometido! Está candongando outra boca, bicho!

- O que é?

- Outras surpresas... - Outras!

- Sim senhor: um peru recheado... - É verdade, mulher?

- Uma surpresa, maridinho do coração! Maria, traz o peru recheado que preparei para teu amo. Veio o peru. E pelo mesmo expediente conseguiu Pedro Malasartes que viessem para a mesa todas as iguarias, doces e bebidas que havia em casa. Ao fim do jantar, o dono da casa, encantado com as proezas do urubu, propôs comprá-lo a Pedro Malasartes que o vendeu muito bem vendido, enquanto a mulher e a preta bufavam de raiva, crentes também no poder mágico do bicho, que assim seria um constante espião de tudo quanto fizessem. Fechado o negócio, Pedro Malasartes partiu satisfeito e vingado.

Partindo do pressuposto de Jameson (1996) percebe-se que o livro possui a forma do pastiche, uma vez que se estrutura a partir de diversos fragmentos que referenciam obras e estilos de outros artistas e escritores. É uma espécie de amontoado de referências que aparentemente se apresentam sem sentido, a impressão que se tem é que as narrativas de Stigger são pequenos contos isolados que não se ligam.

Em uma entrevista à revista Garupa²¹, ao ser questionada sobre seu projeto ser considerado “completo” por Silviano Santiago a autora responde: “Quanto a ser um projeto “completo”, diria que é mais ou menos como uma investigação policial: o inquérito está concluído, até que alguém, ao descobrir novas evidências, invente de reabri-lo”, desta forma, esta pesquisa trata-se de reabrir o inquérito mencionado pela autora a fim de analisar a possibilidade de paródia neste romance contemporâneo.

²¹ Entrevista disponível em <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-zero/pagina/entrevista/>. Acesso em 12/09/2018.

Neste contexto, trabalha-se com a hipótese de que a obra *Opisynie świata* seja o que se nomeia por *paródia do pastiche*, e que Stigger ao criar o enredo tenha parodiado o uso da técnica do pastiche, já que muitos autores se valem desta composição literária na construção de suas obras pós-modernas, o que será discutido no subitem a seguir.

3.2 A Hipótese de Paródia do Estilo do Pastiche em *Opisynie świata*

Para Jameson “o pós-modernismo esgotou as possibilidades de inovação estilística e em seu lugar surgiram o pastiche e aquilo que ele entende como uma temporalidade esquizofrênica” (JAMESON, 1989a, p. 39). Partindo deste pressuposto será discutida neste tópico a possibilidade de Verônica Stigger utilizar do pastiche no livro *Opisynie świata* a fim de parodiar o uso desta técnica literária, uma vez que muitos autores pós-modernos a utilizaram, transformando suas obras em um amontoado de referências não explicitadas de outros textos.

Como já foi mencionado nesta pesquisa, a obra *Opisynie świata* integra a literatura brasileira contemporânea, uma vez que se constitui de uma estrutura fragmentária e da técnica do pastiche na composição da narrativa. O romance faz alusão à tradição literária moderna mediante o uso do pastiche, o que o caracterizaria, em um primeiro momento, como uma obra pós-moderna se levarmos em consideração a proposta de periodização formulada por Fredric Jameson (1996).

Neste contexto, Stigger apropria-se de trechos de outras obras e insere na sua, em uma espécie de colcha de retalhos de estilos e de outros textos preexistentes conforme é apresentado no Diário de Pernambuco ²²“sua obra mistura frases colhidas em jornais, ouvidas na rua, interjeições de outros segmentos artísticos, tudo reunido num processo de condensação que deixa o leitor numa posição estranha, ainda que jamais estrangeira, diante do texto.” Todavia, a técnica do pastiche utilizada pela autora tem sido bastante comum na literatura contemporânea, muitos autores utilizam esta técnica na composição de suas obras. Isto posto, surge a seguinte inquietação: seria o livro *Opisynie świata* uma *paródia do estilo do pastiche*?

Ao folhear o livro, o leitor se depara com a presença de elementos que antecedem e atravessam a narrativa, sendo imagens que ilustram pontos turísticos de Varsóvia, na Polônia

²² Disponível em <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/982-um-livro-antigo-e-por-isso-uma-obra-bastante-moderna.html>. Acesso em 12/11/2018.

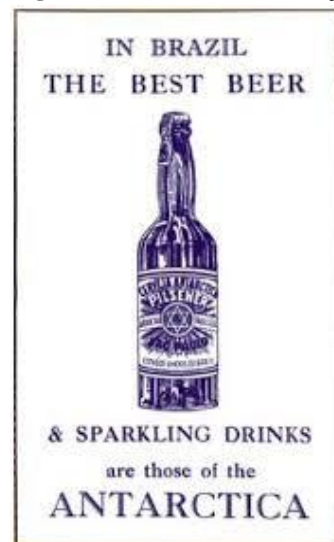
e da Amazônia, no Brasil, anúncios publicitários, citações, avisos, fotos, notícias, cartazes, cores e mais cores. Seguem alguns destes textos:

Figura 19 - Anúncio do circo



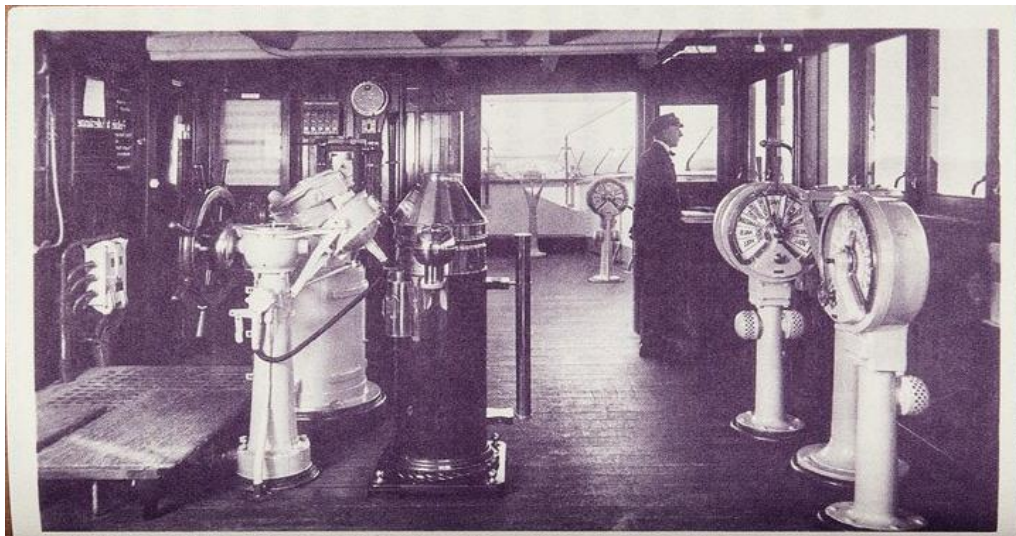
Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 20 - Anúncio de cerveja



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 21 - Foto do interior de um navio



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 22 - Aviso



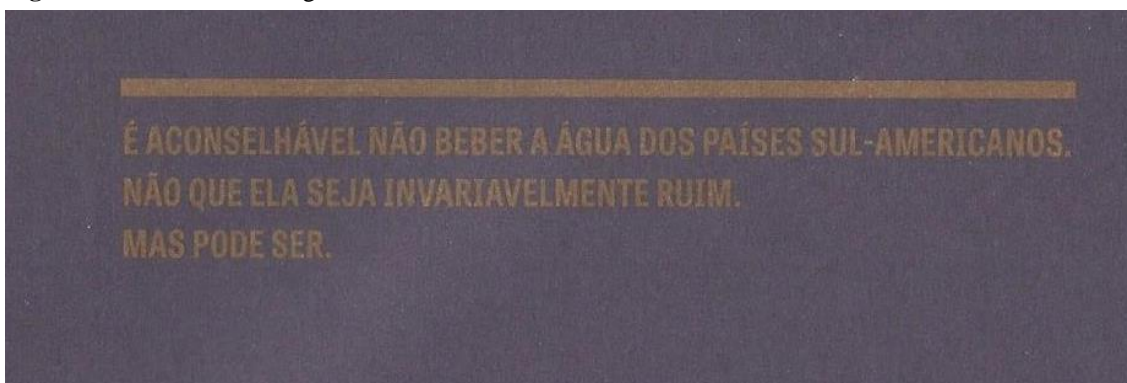
Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 23 - Anúncio publicitário



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 24 - Aviso sobre a água



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 25 - Anúncio de pomada



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Tais elementos demonstram a intenção paródica, uma vez que estão presentes na sociedade pós-moderna e fazem parte do cotidiano das pessoas, que a todo o momento se deparam com os discursos das mídias atravessados em suas vidas. Isto posto, Jameson (1996, p. 92) afirma:

É justamente porque tivemos que aprender que a cultura hoje é uma questão de mídia que começamos a perceber que a cultura sempre foi assim e que as formas e gêneros mais antigos, e até mesmo os exercícios espirituais e

meditações mais antigos, os pensamentos e as expressões, também eram ao seu modo, produtos da mídia. A intervenção da máquina, a mecanização da cultura pela Indústria da Consciência estão em toda parte.

Ao retomar estes elementos midiáticos e compor sua narrativa, como em uma espécie de colagem (de forma irônica), Stigger, parece parodiar a utilização destes fragmentos e recortes, que querendo ou não atravessam a vida do sujeito pós-moderno, o que pode ser um indício de *paródia do pastiche*.

Em seguida após a apresentação dos fragmentos, a autora inicia a narrativa na página 23, o capítulo intitulado “How to be happy in Warsaw” começa com a descrição da personagem Bopp:

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 só tinha o bigode, 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.
(STIGGER, 2013, p. 23)

A figura de Bopp é apresentada na descrição acima em tom humorístico, sarcástico, uma personagem espontânea, muito alegre e extrovertida, que contagia todos ao seu redor. É notável o papel de destaque de Bopp no romance, é uma espécie de guia de viagem de Opalka, ou melhor, um grande companheiro, além de circular entre as demais personagens da história.

Existem, pelo menos, três pontos de vistas importantes em relação à personagem de Bopp: a) o do narrador em primeira pessoa, no caso Opalka que fala sobre si e sobre Bopp; b) um narrador em terceira pessoa, com o foco em Opalka: (é este narrador acompanha as peripécias de Bopp.); c) há ainda um foco em Bopp que aparece distribuído na narrativa. É justamente a descrição e o conjunto de ações envolvendo esta personagem que gera certa inquietação em relação ao seu verdadeiro papel na narrativa. Bopp é bastante atrapalhado, como pode ser visto na descrição a seguir quando conhece Opalka:

Levava, com esforço, quatro malas de tamanhos diferentes: duas em cada uma das mãos e duas debaixo dos braços truncudos. Ao ver Opalka, sentado num dos bancos da estação, lendo compenetrado o jornal, sorriu feliz. Acelerou o passinho, tropeçou na barra do quimono e se espatifou no chão a apenas alguns passos do banco. Com a queda, arremessou involuntariamente para a frente suas malas, que se esparramaram defronte a Opalka, fazendo barulho. Como num boliche, as quatro malas derrubaram o pequeno baú de Opalka, o qual por sua vez, caiu sobre a sua cesta de limões, virando-a. (STIGGER, 2013, p. 23)

A cada aparição, Bopp traz consigo o riso e o humor. Logo, partindo do conceito de Bakhtin (2011) sabe-se que a paródia é a deformação e o rebaixamento da palavra do outro, é um discurso que dialoga com outro, todavia o faz de forma crítica ou no sentido de deformar, satirizar por meio da ironia e humor. Sendo assim, é notório que a personagem de Bopp representa o tom cômico no romance, acredita-se que ele assume a função da própria paródia, como um dispositivo, o que será discutido no decorrer desta análise. Sua aparição traz destaque no enredo, uma vez que ele demonstra a sátira e comicidade no decorrer da história.

Outra ocorrência da possibilidade de *paródia do pastiche* no romance se dá no primeiro capítulo quando Stigger referencia a pintura “Maçã Borboleta” de Vladimir Kush, Bopp aparece todo atrapalhado e agitado defronte a Opalka com uma maçã e uma faca nas mãos. Seguem alguns trechos:

Opalka espiou mais uma vez por cima do jornal e lá estava o tipo em pé, segurando uma faca numa mão e uma maçã, como se fosse um troféu, na outra. Ele se sentou a seu lado e, antes de comer, virou-se para Opalka e lhe perguntou em polonês: - Posso ajuda-lo?. Ao que o outro, tirando mais uma vez os olhos do jornal, disse, também em polonês: - Como?. O tipo franziu a testa, ofereceu a maçã para Opalka. (STIGGER, 2013, p. 25)

O tipo, sem dizer palavra, fitou Opalka e em seguida fitou a maçã e a faca, que continuavam em suas mãos. Opalka largou o jornal no banco a seu lado e estendeu os dois braços em direção às mãos do sujeito, fazendo sinal com os dedos para que este último lhe passasse a maçã e a faca. O tipo sorriu satisfeito e lhe entregou a fruta e o utensílio. Depois limpou uma mão na outra e foi até sua mala pequena. (STIGGER, 2013, p. 26)

O tipo, que segurava o caderno preto na mão direita, esticou a mão esquerda para tomar de volta a maçã e a faca. Opalka lhe entregou a maçã, mas não conseguiu lhe passar a faca porque a mão do outro, muito pequena, não dava conta das duas coisas ao mesmo tempo. O tipo devolveu a maçã a Opalka e acomodou o caderno sobre as pernas. Para mantê-lo aberto na página que lhe interessava, depositou sobre ele o outro caderno preto fechado. Feito isso, pegou a maçã e a faca de volta. (STIGGER, 2013, p. 27)

Em seguida puxou o jornal, que estava sobre o banco, debaixo do guia de viagem, e tentou continuar a leitura. O tipo, por sua vez, descascou toda a

maçã antes de cortá-la em pedacinhos pequenos, os quais enfiavam na boca e mastigava feliz. Opalka não conseguia sair da mesma página – já havia lido três vezes o mesmo parágrafo -, porque o ruído da mastigação do outro o desconcentra.(STIGGER, 2013, p. 27)

É notório o tom humorístico e cômico que a personagem apresenta em relação à pintura de Kush, uma vez que a presença do “tipo” (Bopp) desconstrói o texto original, o que ocorre é o cruzamento de duas linguagens, a que é parodiada e a que parodia, como se lutassem entre si, uma tomando consciência da outra conforme afirma Bakhtin (2011). Deste modo, se torna relevante retomar a pintura apresentada no tópico anterior:

Figura 26 - Maçã Borboleta, Vladimir Kush (Rússia, 1965)



Fonte: Google imagens

O pintor Vladimir Kush é conhecido por suas pinturas que aparentam imagens “impossíveis” ao utilizar elementos que se transformam em outros, na mesma imagem, o que se denominou de “novas formas”. É um artista contemporâneo classificado por muitos como surrealista, uma vez que este movimento literário e artístico pauta-se na inconsciência, fantasias e ausência de lógica, assim como a personagem de Bopp é apresentada no enredo de Stigger, o Bopp que se vê, parece viver em meio a sonhos e fantasias, muitas vezes sem consciência de suas ações.

Neste sentido, as ações de Bopp descritas acima podem ser indícios de *paródia do pastiche*, pois há o diálogo entre a linguagem que representa a pintura “Maçã Borboleta”

(pastiche utilizado pela autora) e a linguagem apresentada pela personagem, que confere um discurso distinto daquele presente na pintura, ou seja, Bopp fala e representa a linguagem do outro (pintura), porém de forma oposta ao original.

Em outro episódio Bopp como sempre, bastante extrovertido, aparece mais uma vez acompanhado de humor e sarcasmo de forma a deformar o texto original referenciado pela autora. Ao entrar no trem com suas indispensáveis quatro malas, se dirige a cabine de Opalka, onde também estava um russo, em seguida Bopp tenta puxar conversa, mas sem sucesso, uma vez que ele não dominava a língua russa. Tentou de todas as formas comunicar com o estrangeiro como pode ser visto no trecho a seguir:

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. (STIGGER, 2013, p. 47)

De todas as formas que Bopp tentava era em vão, o russo não queria contato, muito menos conversa, fez até gestos de ameaças a Bopp, que começou a tirar sarro dele e logo foi contido por Opalka. A confusão continuou por algum tempo até que entra na cabine uma italiana chamada Priscila carregando um pote de vidro, esta se encontrava bastante nervosa. Bopp não perdendo tempo, logo trata de cumprimentá-la, demonstrando interesse na moça, que ao perceber sua intenção “recolheu a mão depressa e sentou ao lado do russo” (STIGGER, 2013, p. 50), em seguida o russo começa encará-la, passando a língua nos lábios superiores, Priscila não aprova tal ação e demonstra ter nojo. Bopp que observa tudo “revirou os olhos, suspirou fundo e resmungou: ‘Russo desgraçado. Está louco para levar uma sova’” (STIGGER, 2013, p. 50).

Após algum tempo Priscila deixa o pote de vidro cair, e afirma ter sido mordida por Maria Antonieta, “uma aranha grande e peluda, com as patas listradas de laranja e preto” (STIGGER, 2013, p.57), logo, suplica para que a encontrem. Em seguida começa a se contorcer, como se estivesse dançando em um ritmo frenético, Bopp e Opalka passaram a segui-la e pediam ajuda a todos para que encontrassem Maria Antonieta mesmo não sabendo do que se tratava.

Em relação a este episódio em seu artigo *Opisanie Świata: Uma Viagem Contemporânea ao Primeiro Modernismo Brasileiro* Raquel Bueno (2015, p. 9) afirma; “O humor se apoia no jogo verbal entre “tarântula”, “tarantela” e “tarantismo”, doença cuja epidemia mais famosa se deu na cidade italiana de Taranto, e que é caracterizada por acessos

históricos de mulheres supostamente picadas por aranhas.” Assim, Stigger utiliza mais uma vez um pastiche (fragmento da crença popular italiana) em sua narrativa e a presença de Bopp conseqüentemente traz o humor, riso e ironia acerca do pastiche apresentado.

Neste contexto, a partir das ações descritas, percebe-se que Stigger apresenta em seu enredo várias histórias que não se relacionam, todavia a presença de Bopp se destaca em cada uma delas, o Bopp que aparece no romance é o responsável pela costura do texto como pode ser visto em vários episódios, principalmente em “Vai, Priscila, dança a tarantela” ao narrar a confusão envolvendo ele, o russo e em seqüência a personagem de Priscila, que quebra o pote de vidro e nos demais episódios.

Para Bakhtin (2011) a ironia é um recurso utilizado em tempos que não se ousa mais falar verdades, logo o sujeito contenta-se em citar, já não fala mais em seu próprio nome, o humor e a ironia emergiram nas palavras e nas formas. Assim, a tentativa de Bopp em unir os cacos se torna irônica, uma vez que o vidro não voltará a sua forma original, tal ação pode ser mais um indício de *paródia do pastiche*, assim, a autora parece criticar o uso exagerado da técnica do pastiche, visto que em seu romance apresenta um amontoado de outros textos preexistentes que não se ligam e por ora acaba distraíndo o leitor da realidade enfrentada por Opalka: o estado de saúde do filho. Em seu artigo *Canto/Contracanto: a paródia* Rodrigues afirma:

O que caracteriza a paródia e a une à sua origem é o elemento crítico (ligado ao tópico “mundo às avessas”) e é esse mesmo elemento que estabelece uma outra característica, a do distanciamento. Assim, a paródia ao ser um duplo (desentronizado) do discurso do outro, destrói a sua unidade, apontando para uma nova leitura, em um novo contexto. (p. 243)

Neste sentido, o episódio em que Priscila após ser picada por uma aranha dança a tarantela parece fazer uma crítica a esse acontecimento, uma vez que trata de uma crença popular italiana. A forma como este episódio é descrito traz a tona este “mundo às avessas”, aponta para uma nova leitura, em um novo contexto (no navio), na história de Stigger a ação se concretiza diferentemente da realidade.

Partindo da ideia de Bakhtin (2011) de que na paródia uma segunda voz é instalada no discurso do outro de forma a apresentar um sentido contrário ao original, percebe-se em outro episódio a deformação do texto primeiro e o tom de comicidade presente no enredo, mais uma vez com a presença de Bopp, o que também pode ser indício de *paródia do pastiche*. Trata-se do momento em que anunciaram a existência de uma sereia lá fora, logo, as

mulheres desesperadas começaram a chorar e a gritar, dirigiam-se até seus maridos tentando contê-los para que não ouvissem o canto, como pode ser visto a seguir:

O comandante empalideceu. Foi até o sistema de alto-falantes e exigiu silêncio. Nem todos o ouviram, mas os que o ouviram pediram aos outros que ficassem quietos e, assim, aos poucos, o convés foi emudecendo. Se não a vemos, disse o comandante, talvez possamos ouvi-la. Vamos nos concentrar para sentir seu canto. Todos apuraram os ouvidos. Mas o silêncio não durou, pois as mulheres logo voltaram a protestar. Se escutassem o canto da sereia, todos se encantariam, mergulhariam nas águas e acabariam, sem nem mesmo perceber, afogados no fundo do mar. Era muito arriscado. (STIGGER, 2013, p. 76)

É notória a presença do pastiche que referencia as sereias de Ulisses, como já foi identificado neste estudo. Desta forma, sabe-se que em *Odisséia* de Homero, Ulisses narra suas ações e aventuras descrevendo a maneira como ouviu o cantar das sereias sem se deixar seduzir por elas, todavia em *Opisynie świata* a ideia do canto das sereias é desconstruída a partir do momento em que descobriram que não era uma sereia e sim um cadáver “inchado como um balão. São gases, esclareceu Bopp. Era o corpo de uma mulher. Restos de um vestido floreado tapavam-lhe as costas e parte das pernas.” (STIGGER, 2013, p.78)

Neste contexto, acredita-se que Stigger parodia o uso do pastiche, uma vez que referencia o canto da sereia, mas em seguida revela a sua inexistência (a partir da explicação de Bopp e da descrição do narrador) de forma a deformar e subverter o texto original, o que se vê é um corpo de uma mulher em estado de decomposição, que acaba por anular o poder encantador das sereias, ou seja, a autora pode ter utilizado o pastiche com a intenção de parodiar, fazer uma crítica ao uso exagerado desta técnica.

No capítulo “Imponente e frágil” narra-se as ações de três crianças que “traziam nos braços pilhas e mais pilhas de papéis de todos os tipos, tamanhos e cores. Eram jornais velhos, postais descartados, folhas usadas de caderno, menus antigos, bilhetes, cartas, envelopes e páginas de livros” (STIGGER, 2013, p. 94), ironicamente, o enredo de Stigger também é composto por estes tipos de textos e cores, o que também pode ser uma possibilidade de *paródia do pastiche*, uma vez que a autora ao compor seu enredo parece deixar pistas que conduzem o leitor a perceber a intenção paródica.

Neste episódio as crianças vinham acompanhadas de uma cachorrinha chamada Margarida, traziam filetes de madeira e um pote de goma feita de farinha de trigo e água, constroem uma grande pandorga que, aos poucos, vai obtendo o formato de um elefante desengonçado, que faz referência ao poema Drummondiano “O elefante”.

Pode se dizer que este capítulo ilustra a possibilidade de *paródia do pastiche*, uma vez que além de referenciar o poema de Carlos Drummond de Andrade também apresenta a apropriação paródica, visto que mais uma vez Bopp assume a função de tentar colar, reunir, porém neste episódio trata-se do momento em que junta os pedaços de papéis na tentativa de unir o que se desfez (o elefante). Segue o trecho:

Pouco a pouco, ele foi se desmanchando. Sua orelha direita se soltou e, soprada pela brisa marinha, voou em direção ao mar. A outra se despegou logo em seguida e subiu leve aos céus, perdendo-se de vista. A tromba não durou muito. Caiu e se embrenhou nas pernas da menina que, com um pontapé, a fez flutuar até a mureta do navio, onde ficou enroscada. O corpo do elefante começou a rasgar. Fragmentos de papel se desprendiam do todo e saíam livres pelo ar. O que antes era lombo voltou a ser postal, anotação, carta. E as crianças continuavam a correr com o pouco que ainda restara do animal, uma carcaça outra vez irreconhecível. Os papéis se despedaçavam e voavam até o rosto dos passageiros que saíam ao convés para ver, assombrados, a corrida do elefante. Quando o último pedaço de papel se foi, a menina e os meninos se jogaram no chão, exaustos. Seus rostos estavam vermelhos e seus peitos arfavam. Suas roupas pingavam de tanto suor. Margarida lambeu cada um deles. E eles começaram a rir. Gargalharam, rolando pelo chão, até que, de repente, ficaram sérios, respirando fundo e pausadamente. Foi então que Bopp se abaixou perto deles e lhes entregou a pilha de papéis rasgados que conseguira recolher enquanto o elefante deixava de existir. (STIGGER, 2013, p. 96-97)

Vale ressaltar que o texto de Drummond é um pastiche moderno, ou seja, um texto fragmentado, tenso, mas dotado de significação. É importante salientar que Drummond não se notabiliza tanto pelos fragmentos em si, mas pelo lirismo do fragmento, ou seja, pela maneira como se organiza a experiência estética. Em um primeiro nível, essa passagem no romance de Stigger pode ser interpretada como um pastiche esvaziado de sentido, lembrando que para Jameson (1996) o discurso intertextual é a-histórico e geralmente se resume a um exercício de busca que ao final se revela vazio. De fato, o romance não recupera o lirismo de Drummond, mas ao encenar a técnica do fragmento do fragmento o texto se deixa contaminar por um impulso carnavalesco (Bakhtin, 2011), retomando, portanto, à paródia e, em última instância, à tragédia vivenciada por Opalka.

É perceptível que Bopp surge *do nada* sempre próximo aos pastiches apresentados na obra, muitas vezes tentando colar, unir e ligar pedaços de objetos, o que se torna irônico, uma vez que depois de quebrado e desfeito, o objeto não volta a sua forma original. Deste modo, a composição do romance de Stigger parece ilustrar a ação de Bopp, visto que apresenta um amontoado de textos preexistentes que não se unem e não se ligam, a impressão que se tem é

que em *Opisynie świata* as histórias podem ser lidas a partir de qualquer episódio ou capítulo, sem necessariamente obedecer a ordem cronológica do enredo.

Isto pode ser um indício de *paródia do pastiche*, pois por mais que a autora utilize de pastiches para compor sua narrativa, estes aparecem de forma isolada, em fragmentos, aparentemente sem sentido, ou seja, não se unem a história de Stigger, ao contrário interrompem a narrativa, o que para Jameson (1996) são denominados como “momentos de interrupção”, logo ele afirma:

a predominância provisória de um signo ou logotipo sobre outro, que ele interpreta e reescreve de acordo com sua própria lógica narrativa – se propaga rapidamente pela sequência, como um refletor queimado no filme, naquele ponto “sustentado” por um tempo suficiente para gerar e emitir uma mensagem temática que é inconsistente com a lógica textual do todo. (p. 113)

Pode-se dizer, portanto, que Jameson faz uma crítica ao pós-moderno por considerá-lo muito fragmentado, ele vai chamar de *estética esquizofrênica*, pois as partes fragmentadas não se ligam, logo conclui que a estética pós-moderna se parece com um tipo de surrealismo sem inconsciente, assim como em *Opisynie świata*, uma vez que a autora embaralha as diversas vozes e textos apresentando assim, o esvaziamento do referente.

Jameson (1996) discorre acerca da “crise da historicidade”, momento em que o sujeito se torna incapaz de produzir, organizar e viver a sua própria existência na sociedade pós-moderna, visto que se depara com um “amontoado de fragmentos”. Assim, ele afirma:

se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um “amontoado de fragmentos” e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (JAMESON, 1996, p. 52)

As palavras do autor conduz a outro elemento que possibilita apresentar o livro de Stigger como *paródia do pastiche*, o final do enredo, quando Opalka retorna para a casa do filho morto, no instante em que senta para escrever suas lembranças da viagem feita da Polônia ao Brasil. Segue a descrição:

Tomou o caderninho preto que Bopp havia lhe dado, abriu-o e, com a pena e a tinta vermelha de Natanael, escreveu em maiúsculas no centro da primeira página: OPISINIE ŚWIATA. 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: DESCRIÇÃO DE 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 do 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. (STIGGER, 2013, p. 148-149)

A tentativa de Opalka em colocar no papel as memórias vivenciadas na travessia até o Brasil continuou assim, agonizante, solitária, na companhia de um papel em branco, por um bom tempo. Tentou escrever de todas as formas, apagou novamente, chegou a cogitar o título “BOPP”, apagou de novo e continuou na busca por suas recordações.

Logo, as ações de Opalka no final do livro parecem conduzir a possibilidade de *paródia do pastiche*, uma vez que o polonês não consegue passar para o caderno suas vivências, que foram atravessadas por inúmeras imagens, mídias, textos, como uma espécie de simulacro fotográfico, resultando assim, na ausência de historicidade. Contudo, o que era para ser um livro de memórias transformou-se em um amontoado de fragmentos que compõem o livro de Stigger e que Opalka tanto insistiu em escrever, todavia não o fez de forma a criar representações de si, mas procurou unir pedaços de textos (alguns narrados por Bopp entre outros) a fim de representar seu passado.

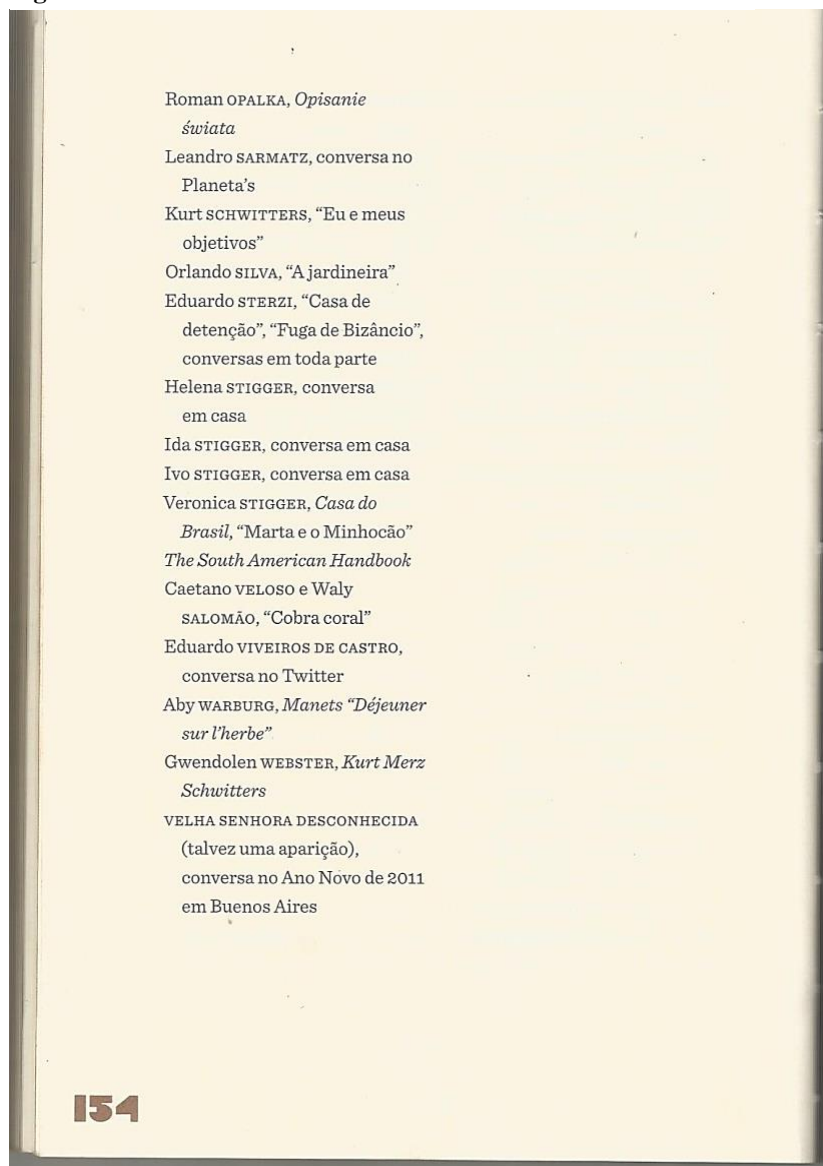
Outro fato que gera estranhamento na obra é que no final do livro onde deveriam aparecer as referências bibliográficas, aparece uma lista intitulada “Deveres”, parte destinada pela autora a referenciar autores, livros, músicas, diálogos, pessoas, inclusive parentes e amigos, que de certa forma, serviram de inspiração para Verônica Stigger produzir o enredo de *Opisynie świata*. O que se percebe em relação aos nomes listados nesta parte do livro, é que fazem parte do arcabouço teórico lido e explorado pela escritora, que serviu de base na criação do enredo. Seguem as ilustrações:

Figura 27 - Lista de referências

DEVERES	
Antônio ALMEIDA e Oldemar GALHÃES, "Marcha do remador"	Kátia BRASIL, "Baleia é achada viva, encalhada em areia do rio Tapajós, no PA", <i>Folha de S. Paulo</i> , 16 de novembro de 2007
Franklin ALVES DASSIE, conversa na rua do Ouvidor	Sergio BUARQUE DE HOLANDA, "Bopp e o Dragão"
Francisco ALVIM, "Eta-ferro"	Luisa BUSTAMANTE, conversa na rua do Ouvidor
Jorge AMADO, "Poeta, viajante e pintor de tabuletas"	"Caiu morto em Jundiá", <i>A Noite</i> , 20 de agosto de 1939
AMILCKA e CHOCOLATE, "Som de preto"	Frei Gaspar de CARVAJAL, <i>Descubrimiento del río de las Amazonas: Relación de Fray Gaspar de Carvajal expoliada de la obra de José Toribio Medina, edición de Sevilla, 1894, por Juan B. Bueno Medina</i>
Wes ANDERSON, <i>Viagem a Darjeeling</i>	Flávio de CARVALHO, <i>A deusa loura</i> , "A grande aventura nos confins da Amazônia", <i>Os ossos do mundo</i>
Mário de ANDRADE, <i>O turista aprendiz</i>	Rita CARVALHO, conversa no Planeta's
Oswald de ANDRADE, <i>Serafim Ponte Grande</i>	Bitu CASSUNDÉ e Ricardo RESENDE (curadoria), <i>Leonilson: Sob o peso dos meus amores</i>
"Anti-'Roll' nato a Parigi", <i>Il Popolo Italiano</i> , 2 de novembro de 1956	
Carlito AZEVEDO, conversa na rua do Ouvidor	
A. BAKALARSKI, carta a esposa e filhos, 10 de janeiro de 1891	
François BAZZOLI, <i>Kurt Schwitters</i>	
Valérie BÉLIARD, <i>Picasso a Roma</i>	
Raul BOPP, <i>Cobra Norato, Coisas do Oriente, Longitudes, Putirum, Samburá, Vida e morte da antropofagia</i>	
	João Cézar de CASTRO ROCHA, conversa em Paraty
	Dorival CAYMMI (interpretado por Carmen MIRANDA), "O que é que a baiana tem?"
	Álvaro COSTA E SILVA, o MARECHAL, conversa na rua do Ouvidor
	Pietro Martire D'ANGHIERA, <i>De Orbe Novo</i>
	Claude DEBUSSY, "Clair de lune"
	Ernesto DE MARTINO, <i>La terra del rimorso</i>
	Carlos DRUMMOND DE ANDRADE, "O elefante"
	Marcel DUCHAMP, carta a Maria Martins, 3 de abril de 1949
	Américo FACÓ, "Poesia das Terras do Sem Fim"
	Federico FELLINI, <i>8 1/2, Amarcord, La dolce vita, Roma</i>
	Pedro FRANÇA, <i>Do que se consegue pelas próprias forças</i>
	João Emilio GERODETTI e Carlos CORNEJO, <i>Navios e portos do Brasil nos cartões-postais e álbuns de lembranças</i>
	João GILBERTO, exegese de "Saudosa maloca", de Adoniran Barbosa
	Miguel GOMES, <i>Aquele querido mês de agosto, Tabu</i>
	Luiz GONZAGA, "Ása branca"
	Cao GUIMARÃES, <i>Da janela do meu quarto</i>
	Lyman B. JACKES, "Terão os marcianos visitado a Terra?", <i>Folha da Manhã</i> , 1º de agosto de 1939
	R. D. KEYNES (ed.), <i>Charles Darwin's Beagle Diary</i>
	"Kinkiliba", <i>Il Paese</i> , 2 de novembro de 1956
	"Kinkiliba' sconfigge il 'Rock and Roll'", <i>Paese Sera</i> , 1-2 de novembro de 1956
	Claude LÉVI-STRAUSS, <i>Saudades do Brasil</i>
	José LINS DO REGO, "Sobre um poeta e um contador de histórias"
	Clarice LISPECTOR, "Viajando por mar"
	Maria MARTINS, <i>Amazônia, A tue-tête</i>
	Murilo MENDES, "Raul Bopp"
	Augusto MEYER, "Nota preliminar" a <i>Cobra Norato</i>
	Gian Franco MINGOZZI, <i>La Taranta</i>
	Nuno NUNES-FERREIRA, <i>Matriarca</i>

Fonte: Veronica Stigger (2013)

Figura 28 - Lista de referências



Fonte: Veronica Stigger (2013)

Para Hutcheon (1985) a paródia recupera uma referência seja ela um texto ou até mesmo um estilo, todavia ao fazê-la coloca-a entre aspas, ou seja, cita, referencia e marca sua diferença numa leitura crítica. Logo, em *Opisanie świata* a autora utiliza dos fragmentos e pastiches na construção da narrativa referenciando-os no final do livro ao apresenta-los em uma lista destacando as cópias e alusões a outros textos. Sendo assim, cabe ao leitor identificar estas referências, mas se não fazê-lo, estas se apresentam escancaradas para a quem interessar.

Neste contexto, a possibilidade de o romance se tratar de uma *paródia do estilo do pastiche* se torna ainda mais evidente, uma vez que Stigger parece utilizar os pastiches de forma intencional a fim de parodiar o uso desta técnica, isto fica claro a partir do momento em

que ela apresenta os devidos créditos, desconstruindo assim, a ideia de pastiche esvaziado de Jameson, lançando luz da constituição da paródia.

Ao narrar a viagem de Opalka da Polônia ao Brasil e as ações que ocorrem no percurso, o livro de Stigger traz um amontoado de referências que não se sabe de onde vêm, algumas até são reveladas pela autora em entrevistas cedidas à jornais e revistas, outras são percebidas pelo leitor no decorrer da leitura, além das demais que são listadas na seção “Deveres”, como pode ser visto acima.

Em seu livro “Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio”, Jameson (1996) analisa o vídeo "Alienation", trata-se de um vídeo fragmentado e aparentemente sem sentido. Jameson procura os referentes do texto e, depois de muito esforço encontra-os, mas conclui que essa procura é inútil e que o vídeo é na verdade um pastiche. Ao longo do texto Jameson se propõe a analisar o texto em busca das pistas que podem levá-lo ao referente, ou ao sentido final do texto, seguindo estas pistas ele consegue conectar os textos e consegue, inclusive, chegar ao referente, isto é, ao sentido final. No entanto, o autor admite que os significados poderiam ser muitos outros e por isso ele desiste desta via e conclui que o texto é um pastiche pós-moderno: um texto fragmentado sem inconsciente, por isso ele vai qualificar este tipo de texto no âmbito de uma estética esquizofrênica.

Por outro lado, percebe-se que o livro de Verônica Stigger é um amontoado de referências assemelhando-se, portanto, à estrutura do vídeo, "Alienation". Contudo, no final do romance a autora nos apresenta, de maneira irônica, todas as fontes de seus fragmentos, cabendo ao leitor, se quiser, buscá-las a fim de reconstruir o percurso paródico. No entanto, ela parece nos dizer que não há sentido algum em buscar essas referências, mas, se alguém quiser fazer isso, as obras estão aí.

A lista, portanto, ao lado da personagem-guia, Bopp, a chave para a compreensão da paródia do estilo do pastiche. A tentativa de Bopp de ligar os sentidos é semelhante à busca de Jameson ao tentar analisar o vídeo “Alienation”. Bopp, no entanto, é a própria paródia de quem busca nos fragmentos o esvaziamento da vida: no final do romance, inscrito por cima do estilo do pastiche persiste o *pathos* vivenciado por Opalka diante da folha em branco.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o propósito de compreender se o livro *Opisinie świata*, de Verônica Stigger é uma *paródia do pastiche* buscamos as concepções de Bakhtin (2011) acerca da paródia e de Jameson (1996) sobre o pastiche para a sustentação da pesquisa. Por meio da leitura destas teorias, dentre outros estudiosos, de pesquisas em artigos, livros, dissertações, resenhas e entrevistas realizadas com a autora do romance, reunimos informações que ampararam as discussões apresentadas no presente estudo.

Como já foi constatado por Jameson (1996) que em pleno pós-modernismo tudo pode ser considerado texto, e o que antes eram consideradas “obras” podem ser relidas a partir de vários tipos de textos por meio de fragmentos, intertextualidades, logo, “a obra de arte autônoma – juntamente com o velho sujeito autônomo ou ego -, parece ter desaparecido, ter-se volatilizado”, pode-se dizer que tal concepção é percebida no livro *Opisinie świata*, uma vez que a autora recorre, de forma intencional, a fragmentos e estilos de obras do passado que atravessam constantemente o seu enredo, muitas vezes, de forma desconectada e sem sentido aparente.

Sabe-se que o uso de pastiche é frequente na literatura pós-moderna, técnica que consiste na mistura incessante de diversos textos e estilos do passado, formando assim, uma espécie de bricolagem com estes fragmentos, no entanto, Jameson (1996) faz uma crítica ao pós-moderno por considerá-lo muito fragmentado, ele o denomina de estética esquizofrênica, pois as partes fragmentadas não se unem.

A partir das diversas vozes que compõem o enredo e das possibilidades, ou melhor, pluralidades de leituras de um texto, a análise do livro foi realizada a fim de compreender se a obra *Opisinie świata*, de Stigger se enquadra ou não nas concepções pós-modernas, que se pautam em artifícios da paródia e do pastiche. Inicialmente, abordamos o percurso metodológico desde a escolha do objeto de estudo à leitura e análise da obra. Em seguida, ocupamos do referencial teórico para discorrer sobre as concepções de paráfrase, paródia e pastiche apresentando exemplos de ambas as composições em textos literários, a partir da perspectiva bakhtiniana de paródia e de Jameson sobre pastiche.

No capítulo 2 apresentamos a obra *Opisinie świata* (2013) de Veronica Stigger, sua composição, as ações que constituem o romance, as cores e imagens que integram a narrativa, a capa que chama a atenção pelo design gráfico, desde as cores cuidadosamente escolhidas pela editora até os formatos e tamanhos de letras que integram o nome da obra e da autora.

Em sequência destacamos algumas informações relevantes sobre a vida e demais obras da autora.

No terceiro capítulo tratamos das vozes discursivas e pastiches na obra de Stigger. Apresentamos diversos pastiches utilizados pela autora na composição de seu romance, todavia é importante ressaltar que há muitos outros fragmentos e pastiches misturados ao enredo. Por fim, discutimos se essas vozes discursivas e pastiches foram utilizados com o intuito de parodiar o uso constante de pastiche, visto que muitos autores pós-modernos se valem deste recurso literário na construção de suas obras.

Logo, encontramos indícios de que a autora ao compor o romance revisitando textos e utilizando pastiches, na realidade acaba por parodiar o uso constante de ambos, uma vez que é comum entre escritores se basearem nesta construção, ou seja, apropriarem-se de outros textos ao escreverem suas obras.

Neste contexto, é notório que o livro de Stigger foi muito bem planejado, com personagens bem construídos, além de possuir um enredo riquíssimo em detalhes, que conduz a uma leitura prazerosa, todavia o que despertou a atenção e foi um dos principais pontos de discussão nessa pesquisa, é a presença de textos preexistentes, Stigger faz referências a textos de outros autores compondo assim, um “novo” texto, o que é evidenciado por meio da utilização de pastiches na construção do livro. Entretanto, o enredo de Stigger não apenas apresenta os pastiches, como os utiliza a fim de parodiar e criticar o uso constante desta técnica literária nas obras contemporâneas, o que fica visível no final do livro quando ela apresenta a lista de “Deveres” citando as obras que a inspiraram na escrita de seu romance.

Desta pesquisa emergiu a concepção de *paródia do pastiche* enquanto técnica narrativa contemporânea, que consiste no ato de parodiar o uso de pastiche durante a escrita de uma obra literária, ou seja, é a reescrita de um texto, utilizando-se da ironia a fim de criticar a cópia e a mistura incessante de textos e estilos preexistentes.

Não temos a intenção de colocar aqui um ponto final em relação às análises discutidas e propostas, mas como já foi sugerido por Stigger em relação à sua obra, a qual considera como uma investigação policial, que pode ser reaberta caso novos indícios venham a surgir, a presente pesquisa pode também ser ampliada a partir de novos elementos que por ventura sejam identificados no futuro por outros leitores com olhares atentos as possibilidades de leitura que essa obra oferece.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. 21ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Antologia poética**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras. Editora Schwarcz s.a, 2012.
- _____. **Nova Reunião: 23 livros de poesia**/Carlos Drummond de Andrade – 1ª edição – São Paulo: Companhia das letras. Editora Schwarcz s.a, 2015.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. **Dom Casmurro**. – 2ª ed. – São Paulo: Ciranda cultural, 2008.
- _____. **O Cônego ou Metafísica do Estilo**. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II.
- AURÉLIO. **Dicionário de Português Online: Significado de “cor”**. 2016. Disponível em <https://dicionariodoaurelio.com/cor> . Acesso em 15/10/2017.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988. _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BILAC, Olavo. **Poesias: antologia**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BUARQUE, Chico. _____. Site de Chico Buarque. **Até o fim**. Disponível em: www.chicobuarque.com.br. Acesso em: 14/10/2018.
- BUENO, Raquel Illescas. **Opisanie świata: uma viagem contemporânea ao primeiro modernismo brasileiro**. Belém – Pará. Abralic – XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias. ISSN 2317-157X. 1-11 págs. 29 de junho de 2015
- CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia, 2010**. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Ed. Herder. Adap. Por José Olives, 1986.
- DIAS, Gonçalves 1823-1864. **Melhores poemas de Gonçalves Dias**/seleção de José carlos Garbuglio. – 6ª ed. – São Paulo: GLOBAL, 2001. – (Melhores poemas;24).
- EAGLETON, Terry. **Capitalismo, modernismo e pós-modernismo**. Crítica Marxista, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p.53-68.
- FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FOUCAULT, M (1983). **O sujeito e o Poder**. In Rabinow, P e Dreyfus. Foucault, Uma Trajetória Filosófica . Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Edição francesa: Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éd. du Seuil, 1982. (Points Essais). Edições Viva Voz Belo Horizonte 2010.

GIL, Antonio Carlos, 1946 – **Como elaborar projetos de pesquisa** /Antonio Carlos Gil. – 5. Ed. – São Paulo: Atlas, 2010.

HOMERO. **Odisséia** – Tradução em versos por Manoel Odorico Mendes. 3ª edição. Editora Atena, 2009.

HILGERT, José Gaston. **Procedimentos de Reformulação: a paráfrase**. In: PRETI, Dino. (org.). *Análise de textos orais*. 4 ed. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP, 1999- (PROJETOS PARALELOS: V. 1).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX**. Edições 70 (Brasil), Rio de Janeiro-RJ 1985.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo: a lógica do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. Revista Novos Estudos CEBRAP, São Paulo nº 12, pp. 16-26, junho de 1985.

MARANHÃO, Haroldo. **Memorial do fim: a morte de Machado de Assis**. São Paulo. Ed. Marco Zero. ISBN: 85-279-0125-0. Setembro de 1991.

MARQUES, Welisson. **Metodologia de Pesquisa em Análise do Discurso**. Revista Eletrônica de Linguística. Volume 5, nº 1 – ISSN 1980-5799 1º semestre, 2011.

MENDES, Murilo. **Antologia Poética**. Organização, estabelecimento de texto e posfácios: Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MIRANDA, Ana. **Boca do Inferno: romance** – 3ª edição - São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**/Massaud Moisés. – 12 ed. Ver e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Martha Gil. **Carmen Miranda: Uma biografia não autorizada**. Rio de Janeiro: Distribuidora Record de Serviços de Imprensa S.A, 1989. 318 pp.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Do sujeito na história e no simbólico**. Escritos nº 4. Campinas, SP: publicação do Laboratório de Estudos Urbanos Nudecric/LABERURB, maio, 1999, p. 17 - 27.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 7 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PARÁFRASE. **Dicionário online de Português**, 24 de agos. 2018. Disponível em <https://www.dicio.com.br/parafrase/>. Acesso em 24 de agosto de 2018.

PARENTE, Shirlene Lima. OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. **A intertextualidade e o dialogismo em Memorial do fim: a morte de Machado de Assis (1991)**, de Haroldo Maranhão. Portugal.revistaeletrônica, 2013.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Le Livros. S/D. Domínio Público. Disponível em: file:///D:/Users/Cliente/Downloads/Bagagem%20-%20Adelia%20Prado.pdf. Acesso em 12/12/2018.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do Cárcere**. Editora Record – Volume I. Disponível em https://social.stoa.usp.br/articles/0016/5313/MemA_rias_do_CA_rcere_Vol._I.pdf Acesso em 15/09/2018.

RIBEIRO, Roberto Carlos. **Escrita do eu: crítica e ficção em Silviano Santiago**. Juiz de Fora – MG. DARANDINA revistaeletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF – Volume 2 – número 2. ISSN: 1983-8379. Junho de 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia..** Editora Ática. 7ª edição. São Paulo – SP, 2003.

SANTIAGO, Silviano. **Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco,1994.

SOUZA, Eneida Maria de. **Márioswald pós-moderno**. In: CUNHA, Eneida Leal (Org.). Leituras críticas sobre Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. 238 p.

VASKES SANTCHES, Irina. **Posmodernidad Estética De Frederick Jameson: Pastiche Y Esquizofrenia**. Prax. filos., Cali , n. 33, p. 53-74, Dec. 2011. Available from <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012046882011000200003&lng=en&nrm=iso>. access on 10 Sept. 2018.

SILVA, Ana Filipa Fidalgo Vaz Coelho Da. **As problemáticas da identidade de Salvador Dalí**. ISPA, 2015. 132p.

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

VERCILLO, Jorge. **Monalisa**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/jorge-vercillo/72636/>. Acesso em 30/10/2018.

ANEXO

O CAÇADOR DE ESMERALDAS Episódio da Epopéia Sertanista do XVII Século

I

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
- Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão.

Ah! quem te vira assim, no alvorecer da vida,
Bruta Pátria, no berço, entre as selvas dormida,
No virginal pudor das primitivas eras,
Quando, aos beijos do sol, mal compreendendo o anseio
Do mundo por nascer que trazias no seio,
Reboavas ao tropel dos índios e das feras!

Já lá fora, da ourela azul das enseadas,
Das angras verdes, onde as águas repousadas
Vêm, borbulhando, à flor dos cachopos cantar;
Das abras e da foz dos tumultuosos rios,
Tomadas de pavor, dando contra os baixios,
As pirogas dos teus fugiam pelo mar...

De longe, ao duro vento opondo as largas velas,
Bailando ao furacão, vinham as caravelas,
Entre os uivos do mar e o silêncio dos astros;
E tu, do litoral, de rojo nas areias,
Vias o Oceano arfar, vias as ondas cheias
De uma palpitação de proas e de mastros.

Pelo deserto imenso e líquido, os penhascos
Feriam-nas em vão, roíam-lhes os cascos...
A quantas, quanta vez, rodando aos ventos maus,
O primeiro pegão, como a baixéis, quebrava!
E lá iam, no alvor da espumarada brava,
Despojos da ambição, cadáveres de naus.

Outras vinham, na lebre heróica da conquista!
E quando, de entre os véus das neblinas, à vista
Dos nautas fulgurava o teu verde sorriso,
Os seus olhos, ó Pátria, enchiam-se de pranto:
Era como se, erguendo a ponta do teu manto,
Vissem, à beira d'água, abrir-se o Paraíso!

Mais numerosa, mais audaz, de dia em dia,
Engrossava a invasão. Como a enchente bravia,
Que sobre as terras, palmo a palmo, abre o lençol
Da água devastadora, - os brancos avançavam:

E os teus filhos de bronze ante eles recuavam,
Como a sombra recua ante a invasão do sol.

Já nas faldas da serra apinhavam-se aldeias;
Levantava-se a cruz sobre as alvas areias,
Onde, ao brando mover dos leques das juçaras,
Vivera e progredira a tua gente forte.
Soprara a destruição, como um vento de morte,
Desterrando os pajés, abatendo as caiçaras.

Mas além, por detrás das broncas serranias,
Na cerrada região das florestas sombrias,
Cujos troncos, rompendo as lianas e os cipós,
Alastravam no céu léguas de rama escura;
Nos matagais, em cuja horrível espessura
Só corria a anta leve e uivava a onça feroz:

Além da áspera brenha, onde as tribos errantes
À sombra maternal das árvores gigantes
Acampavam; além das sossegadas águas
Das lagoas, dormindo entre aningais floridos;
Dos rios, acachoando em quedas e bramidos,
Mordendo os alcantis, roncando pelas fráguas;

- Aí, não ia ecoar o estrupido da luta.
E, no seio nutriz da natureza bruta,
Resguardava o pudor teu verde coração!
Ah! quem te vira assim, entre as selvas sonhando,
Quando a bandeira entrou pelo teu seio, quando
Fernão Dias Pais Leme invadiu o sertão!

II

Para o norte inclinando a lombada brumosa,
Entre os nateiros jaz a serra misteriosa;
A azul Vupabuçu beija-lhe as verdes faldas,
E águas crespas, galgando abismos e barrancos
Atulhados de prata, umedecem-lhe os flancos
Em cujos socavões dormem as esmeraldas.

Verde sonho!... é a jornada ao país da Loucura!
Quantas bandeiras já, pela mesma aventura
Levadas, em tropel, na ânsia de enriquecer!
Em cada tremedal, em cada escarpa, em cada
Brenha rude, o luar beija à noite uma ossada,
Que vêm, a uivar de fome, as onças remexer.

Que importa o desamparo em meio do deserto,
E essa vida sem lar, e esse vaguear incerto
De terror em terror, lutando braço a braço
Com a inclemência do céu e a dureza da sorte?
Serra bruta! dar-lhe-ás, antes de dar-lhe a morte,
As pedras de Cortez, que escondes no regaço!

E sete anos, de fio em fio destramando
O mistério, de passo em passo penetrando
O verde arcano, foi o bandeirante audaz.
- Marcha horrenda! derrota implacável e calma,
Sem uma hora de amor, estrangulando na alma
Toda a recordação do que ficava atrás!

A cada volta, a Morte, afiando o olhar faminto,
Incansável no ardil, rondando o labirinto
Em que às tontas errava a bandeira nas matas,
Cercando-a com o crescer dos rios iracundos,
Espionando-a no pendor dos boqueirões profundos,
Onde vinham ruir com fragor as cascatas.

Aqui, tapando o espaço, entrelaçando as grenhas
Em negros paredões, levantavam-se as brenhas,
Cujas muralhas, em vão, sem a poder dobrar,
Vinham acometer os temporais, aos roncões;
E os machados, de sol a sol mordendo os troncos,
Contra esse adarve bruto em vão rodavam no ar.

Dentro, no frio horror das balseiras escuras,
Viscosas e oscilando, úmidas colgaduras
Pendiam de cipós na escuridão noturna;
E um mundo de reptis silvava no negrume;
Cada folha pisada exalava um queixume,
E uma pupila má chispava em cada fumaça.

Depois, nos chapadões, o rude acampamento:
As barracas, voando em frangalhos ao vento,
Ao granizo, à invernada, à chuva, ao temporal.
E quantos deles, nus, sequiosos, no abandono,
Iam ficando atrás, no derradeiro sono,
Sem chegar ao sopé da colina fatal!

Que importava? Ao clarear da manhã, a companha
Buscava no horizonte o perfil da montanha...
Quando apareceria enfim, vergando a espalda,
Desenhada no céu entre as neblinas claras,
A grande serra, mie das esmeraldas raras,
Verde e faiscante como uma grande esmeralda?

Avante! e os aguaçais seguiam-se às florestas...
Vinham os lamarões, as leziras funestas,
De água paralisada e decomposta ao sol,
Em cuja face, como um bando de fantasmas,
Erravam dia e noite as febres e os miasmas,
Numa ronda letal sobre o podre lençol.

Agora, o áspero morro, os caminhos fragosos.
Leve, de quando em quando, entre os troncos nodosos
Passa um plúmeo coçar, como uma ave que voa...
Uma frecha, subtil, silva e zarguncha... É a guerra!

São os índios! Retumba o eco da bruta serra
Ao tropel... E o estridor da batalha reboia.

Depois, os ribeirões, nas levadas, transpondo
As ribas, rebramando, e de estrondo em estrondo
Inchando em macaréus o seio destruidor,
E desenraizando os troncos seculares,
No esto da aluvão estremecendo os ares,
E indo torvos rolar nos vales com fragor...

Sete anos! combatendo índios, febres, paludes,
Feras, reptis, - contendo os sertanejos rudes,
Dominando o furor da amotinada escolta...
Sete anos! .. E ei-lo de volta, enfim, com o seu tesouro!
Com que amor, contra o peito, a sacola de couro
Aperta, a transbordar de pedras verdes! - volta...

Mas num desvio da mata, uma tarde, ao sol posto,
Pára. Um frio livor se lhe espalha no rosto...
E a febre! O Vencedor não passará dali!
Na terra que venceu há de cair vencido:
E a febre: é a morte! E o Herói, trôpego e envelhecido,
Roto, e sem forças, cai junto do Guaicuí...

III

Fernão Dias Pais Leme agoniza. Um lamento
Chora longo, a rolar na longa voz do vento.
Mugem soturnamente as águas. O céu arde.
Trasmonta fulvo o sol. E a natureza assiste,
Na mesma solidão e na mesma hora triste,
À agonia do herói e à agonia da tarde.

Piam perto, na sombra, as aves agoireiras.
Silvam as cobras. Longe, as feras carniceiras
Uivam nas lapas. Desce a noite, como um véu...
Pálido, no palor da luz, o sertanejo
Estorce-se no crebro e derradeiro arquejo.
- Fernão Dias Pais Leme agoniza, e olha o céu.

Oh! esse último olhar ao firmamento! A vida
Em surtos de paixão e febre repartida,
Toda, num só olhar, devorando as estrelas!
Esse olhar, que sai como um beijo da pupila,
- Que as implora, que bebe a sua luz tranqüila,
Que morre... e nunca mais, nunca mais há de vê-las!

Ei-las todas, enchendo o céu, de canto a canto.
Nunca assim se espalhou, resplandecendo tanto,
Tanta constelação pela planície azul!
Nunca Vênus assim fulgiu! Nunca tão perto,
Nunca com tanto amor sobre o sertão deserto
Pairou tremulamente o Cruzeiro do Sul!

Noites de outrora!... Enquanto a bandeira dormia
Exausta, e áspero o vento em derredor zunia,
E a voz do noitibó soava como um agouro,
- Quantas vezes Fernão, do cabeço de um monte,
Via lenta subir do fundo do horizonte
A clara procissão dessas bandeiras de ouro!

Adeus, astros da noite! Adeus, frescas ramagens
Que a aurora desmanchava em perfumes selvagens!
Ninhos cantando no ar! suspensos gineceus
Ressoantes de amor! outonos benfeitores!
Nuvens e aves, adeus! adeus, feras e flores!
Fernão Dias Pais Leme espera a morte... Adeus!

O Sertanista ousado agoniza, sozinho.
Empasta-lhe o suor a barba em desalinho;
E com a roupa de couro em farrapos, deitado,
Com a garganta afogada em uivos, ululante,
Entre os troncos da brenha hirsuta, - o Bandeirante
Jaz por terra, à feição de um tronco derribado...

E o delírio começa. A mio, que a febre agita,
Ergue-se, treme no ar, sobe, descamba aflita,
Crispa os dedos, e sonda a terra, e escarva o chio:
Sangra as unhas, revolve as raízes, acerta,
Agarra o saco, e apalpa-o, e contra o peito o aperta,
Como para o enterrar dentro do coração.

Ah! mísero demente! o teu tesouro é falso!
Tu caminhaste em vão, por sete anos, no encalço
De uma nuvem falaz, de um sonho malfazejo!
Enganou-te a ambição! mais pobre que um mendigo,
Agonizas, sem luz, sem amor, sem amigo,
Sem ter quem te conceda a extrema-unção de um beijo!

E foi para morrer de cansaço e de fome,
Sem ter quem, murmurando em lágrimas teu nome,
Te dê uma oração e um punhado de cal,
- Que tantos corações calcaste sob os passos,
E na alma da mulher que te estendia os braços
Sem piedade lançaste um veneno mortal!

E ei-la, a morte! e ei-lo, o fim! A palidez aumenta;
Fernão Dias se esvai, numa síncope lenta...
Mas, agora, um dano ilumina-lhe a face:
E essa face cavada e magra, que a tortura
Da fome e as privações maceraram, - fulgura,
Como se a asa ideal de um arcanjo a roçasse.

IV

Adoça-se-lhe o olhar, num fulgor indeciso:
Leve, na boca aflante, esvoaça-lhe um sorriso...
- E adelgaça-se o véu das sombras. O luar

Abre no horror da noite uma verde clareira.
Como para abraçar a natureza inteira,
Fernão Dias Pais Leme estira os braços no ar.

Verdes, os astros no alto abrem-se em verdes chamas;
Verdes, na verde mata, embaçam-se as ramas;
E flores verdes no ar brandamente se movem;
Chispam verdes fuzis riscando o céu sombrio;
Em esmeraldas flui a água verde do rio,
E do céu, todo verde, as esmeraldas chovem...

E é uma ressurreição! O corpo se levanta:
Nos olhos, já sem luz, a vida exsurge e canta!
E esse destroço humano, esse pouco de pó
Contra a destruição se aferra à vida, e luta,
E treme, e cresce, e brilha, e afia o ouvido, e escuta
A voz, que na solidão só ele escuta, - só:

"Morre! morrem-te às mãos as pedras desejadas,
Desfeitas como um sonho, e em lodo desmanchadas...
Que importa? dorme em paz, que o teu labor é findo!
Nos campos, no pendor das montanhas fragosas,
Como um grande colar de esmeraldas gloriosas,
As tuas povoações se estenderão fulgindo!

Quando do acampamento o bando peregrino
Saia, antemanhã, ao sabor do destino,
Em busca, ao norte e ao sul, de jazida melhor,
- No cômodo de terra, em que teu pé poisara,
Os colmados de palha aprumavam-se, e clara
A luz de uma clareira espancava o arredor.

Nesse louco vagar, nessa marcha perdida,
Tu foste, como o sol, uma fonte de vida:
Cada passada tua era um caminho aberto!
Cada pouso mudado, uma nova conquista!
E enquanto ias, sonhando o teu sonho egoísta,
Teu pé, como o de um deus, fecundava o deserto!

Morre! tu viverás nas estradas que abriste!
Teu nome rolará no largo choro triste
Da água do Guaicuí... Morre, Conquistador!
Viverás quando, feito em seiva o sangue, aos ares
Subires, e, nutrindo uma árvore, cantares
Numa ramada verde entre um ninho e uma flor!

Morre! germinarão as sagradas sementes
Das gotas de suor, das lágrimas ardentes!
Hão de frutificar as fomes e as vigílias!
E um dia, povoada a terra em que te deitas,
Quando, aos beijos do sol, sobrarem as colheitas,
Quando, aos beijos do amor, crescerem as famílias,

Tu cantarás na voz dos sinos, nas charruas,
No esto da multidão, no tumultuar das ruas,
No clamor do trabalho e nos hinos da paz!
E, subjugando o olvido, através das idades,
Violador de sertões, plantador de cidades,
Dentro do coração da Pátria viverás!"

Cala-se a estranha voz. Dorme de novo tudo.
Agora, a deslizar pelo arvoredo mudo,
Como um choro de prata algente o luar escorre.
E sereno, feliz, no maternal regaço
Da terra, sob a paz estrelada do espaço,
Fernão Dias Pais Leme os olhos cerra. E morre.
(BILAC, 2002, p. 37-55)