



A dicção híbrida e inespecífica da ficção de Veronica Stigger

The Hybrid and Unspecific Diction of Veronica Stigger's Fiction

Paulo Alberto da Silva Sales

Instituto Federal Goiano (IF Goiano), Hidrolândia, Goiás / Brasil

paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-9980-2561>

Resumo: Este artigo objetiva examinar os processos da escrita ficcional de Veronica Stigger, a partir das noções de hibridismo e de inespecificidade. Desde as primeiras publicações até as obras mais recentes, a escritora tem apresentado narrativas que colocam em xeque os limites de certos gêneros literários e não literários, por meio de construções que evidenciam a fusão desses mesmos gêneros com outros campos e/ou discursos. Em nossa leitura, destacamos os diversos entrecruzamentos de gêneros, discursos e dicções – cômicas, irônicas, trágicas – em sua escrita que tornam seus textos “frutos estranhos”. Por fim, concluímos que o intenso hibridismo e a inespecificidade em suas narrativas levam ao esmaecimento dos limites entre as formas literárias tradicionais, o que configura sua ficção como pós-autônoma.

Palavras-chave: hibridismo; inespecificidade; pós-autonomia; Veronica Stigger.

Abstract: This article aims to examine Veronica Stigger's fictional writing process, from the notions of hybridism and unspecificity. From the first publications to the most recent works this writer has presented narratives that question the limits of some literary and non-literary genres, by using constructions that evidence the fusion of those same genres with other fields and/or speeches. In our reading, we point out the crossover of many genres, speeches, and dictions – comic, ironic, tragic – in her writing that make her texts “strange fruits”. Ultimately, we conclude that the intense hybridism and unspecificity in her narratives lead to blurring the limits between the traditional literary forms, which configurate Stigger's fictions as post-autonomous.

Keywords: hybridism; unspecific; post-autonomous; Veronica Stigger.

As obras não simplesmente “suspendem” a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser. (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 20)

A ficção pós-autônoma: hibridismo e inespecificidade

Néstor García Canclini (2016), em *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*, ao examinar as especificidades da arte contemporânea, ressalta que ela tem dramatizado a agonia das utopias emancipadoras da modernidade. As práticas artísticas recentes têm se constituído sob a perspectiva da iminência, ou seja, daquilo que está próximo ou prestes a acontecer. Ao se colocar fora de si, essa arte contemporânea ressalta a insignificância dos relatos totalizantes diante de um mundo em que as grandes narrativas já não são mais possíveis e que é marcado também pela incredulidade nas metanarrativas que foram, no contexto pós-moderno, deslegitimadas. Para García Canclini (2016), a arte que emerge do aqui e do agora procede do atrativo de anunciar algo que pode acontecer ou, pelo menos, se modificar. Essa perspectiva de arte, e mais especificamente da literatura, presentifica-se no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade versus ficção e verdade versus simulacro. Aqui, a perspectiva de jogo é incorporada ao texto literário, que, por sua vez, passa a ter outros suportes e outras funções, resultando, tal como definiu Wander Melo Miranda (2014, p. 135-136), em “formas mutantes”.¹ Nelas, há uma dicção heterogênea que revela heterotopias por meio das quais a ideia de arte autônoma e independente aparece suplantada por uma arte outra que afigura como parte do mundo, revelando um “dispositivo da montagem que os constrói [e] ‘se realiza por meio de cortes, de migrações e de sobrevivências de figuras em que os eventos narrados se transformam’”. (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014, p. 13)

¹ No ensaio “Formas mutantes”, que integra o livro *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, organizado por Ana Kiffer e Florencia Garramuño (2014), Wander Miranda apresenta a noção de formas mutantes para se referir a corpos mutilados de textos que apresentam desconexões temporais entre pensamento e palavra. Tais criações se configuram por meio de outras realidades. Essa proposta de uma construção mutante dialoga amplamente com a noção de pós-autonomia criada por Josefina Ludmer (2007). Segundo Miranda (2014, p. 135-136), as formas mutantes assemelham-se aos textos pós-autônomos que, por sua vez, não podem mais ser lidos por meio de categorias literárias consagradas como as de autor, de obra, de estilo, de *écriture*, de texto ou de sentido: “São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler”.

É sob essa perspectiva da literatura fora de si que também pode ser pensada, preliminarmente, a noção de pós-autonomia, teorizada por Josefina Ludmer (2007), em seu texto “Literaturas Postautónomas”, que a crítica considera como um manifesto da noção de pós-autonomia.² Ludmer destaca em seu estudo a ambivalência de textos latino-americanos (basicamente ficcionais), produzidos nas últimas décadas, que se posicionam, ao mesmo tempo, dentro e fora do que tradicionalmente se denomina literatura e ficção. Nesses escritos, há um trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se “fabricam realidades” através do discurso. Essa literatura pós-autônoma

seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais do que textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 165-166)

A abordagem da literatura, segundo a perspectiva da pós-autonomia, propõe o abandono de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estanques de que a teoria e a crítica literária, sobretudo até a metade do século XX costumavam se ocupar. Vale ressaltar que essa perspectiva pós-autônoma do texto literário tem raízes mais profundas, principalmente relacionadas com as indagações levantadas por Barthes (2004) e por Foucault (2007), ao questionarem a relação entre autor e texto, ainda nos anos 1960. O que se depreende dessas problematizações dos pensadores pós-estruturalistas e que chega à tona no cenário da escrita ficcional do século XXI é a constatação de uma proliferação de narrativas altamente híbridas, ou seja, que se valem de outras formas e meios. Ora, a perspectiva da pós-autonomia evidencia, essencialmente, a “dissolução das fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como na ficção necessária para a sustentação do

² Em *Indicionário do contemporâneo* (PEDROSA; KLINGER; WOLFF; CÂMARA, 2018), a noção de pós-autonomia aparece como um dos verbetes que problematizam o atual cenário de leitura-escritura indicial das diversas linguagens e conceitos em voga. Essa noção está relacionada às “práticas inespecíficas”, verbeete que vem apresentado em seguida no mesmo livro.

paradigma), entre gêneros literários, entre realidade e ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão”. (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 168) Tais escrituras ou literaturas pós-autônomas se fundam, como também aponta Miranda (2014), em dois postulados do mundo atual:

(1) “todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)”; fazendo eco aqui a formulações de Fredric Jameson, que no livro *Pós-Modernismo – A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, aponta para o fato de que a dissolução de um esfera autônoma para a produção estética deve ser imaginada em termos de uma larga expansão da cultura por todo o terreno social e que o desmoronamento geral das divisões entre as disciplinas deixa as análises estéticas numa grande incerteza, como se a produção e o consumo da arte em nossos dias tivesse sofrido uma mutação fundamental, que torna irrelevante os paradigmas anteriores; (2) a realidade (pensada nos meios que a constituem) é ficção e a ficção é realidade. Atuam nas fronteiras da “literatura”, mas também da “ficção”, ficando dentro-fora de ambas. Reformulam a categoria da realidade: não se pode lê-las como mero “realismo” em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam forma de testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, do diário íntimo, da etnografia. Saem da literatura e entram na realidade do cotidiano. [...] A realidade cotidiana não é a realidade histórica verossímil e referencial do pensamento realista e sua história política e social. Mas sim uma realidade construída pelos meios, pelas tecnologias. Uma realidade que não quer ser representada, pois já é pura representação: tecido de imagens e palavras de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico, o fantasmático. (MIRANDA, 2014, p. 136-137)

As expansões dos campos relacionados à realidade cotidiana, nessa perspectiva da pós-autonomia, revelam hibridismos que negam os binarismos entre sujeito x realidade histórica, literatura x história e, sobretudo, ficção x realidade. Como destacou Miranda (2014), as diferentes dicções – sejam elas autobiográficas, etnográficas, diarísticas – atuam nas fronteiras entre realidade e ficção. Logo, os textos pós-autônomos são acontecimentos que reverberam elementos ficcionais e reais, sem contrapô-los. Daí a constatação do hibridismo característico dessas práticas, responsável pela criação de novas formas de representação literária.

Pensando a respeito da noção de hibridismo/hibridação, Vladimir Krysinski (2012) entende que tais práticas, na literatura – em textos que rompem as fronteiras dos gêneros – transgridem as normas formais estabelecidas e se manifestam como fusões e/ou aglutinações de diferentes elementos. A nosso ver, o hibridismo promove misturas de elementos diversos em prol de novas possibilidades de escrita literária de forma análoga à perspectiva da pós-autonomia. Embora essas ocorrências de entrecruzamentos existam desde a antiguidade, a presença progressiva e até mesmo a proliferação dessa prática seja associada à literatura contemporânea, a constatação desse *crossover* como marca da escrita ficcional de fins do século XX e do início do século XXI é uma prova incontornável da força do hibridismo. Interrelacionadas à intensa hibridação presente nas escritas literárias recentes, destacamos, como resultado, as “práticas inespecíficas”.

Ao questionarem as especificidades dos meios e por colocarem um modo de estarem sempre fora de si, deparamo-nos com os “frutos estranhos”³ (GARRAMUÑO, 2014), ou melhor, com construções questionadoras que apostam no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade. São textos que põem em xeque as marcas canônicas do romance, por exemplo, ao adotar estratégias, formas, imagens, discursos e elementos de outros campos artísticos ou não-artísticos, tornando-se híbridos. Por meio dessa apropriação de meios que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar na matéria romanesca, esses frutos estranhos nos levam a nos interrogar sobre seu pertencimento a um domínio artístico específico. Aliás, como afirma García Canclini (2016): “A história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam” (p. 23). Nessa transgressão das formas tradicionais e das fronteiras genéricas, a arte contemporânea aposta, então, segundo Garramuño (2014), no inespecífico, uma vez que as obras elaboram uma linguagem comum

³ Florencia Garramuño (2014), em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, apresenta alguns norteamientos para a compreensão da arte contemporânea cujos artefatos são compostos por partes dissonantes e feitos de meios discursivos distintos. O título de seu ensaio foi inspirado em uma instalação do artista Nuno Ramos, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 2010. A composição era feita de elementos diversos que negavam a especificidade da linguagem artística. Por meio desses conjuntos de meios heteróclitos que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar, esses frutos estranhos põem em xeque a construção da arte tradicional.

que partilha meios diversos do não pertencimento e da não especificidade de uma arte ou uma ideia. Por essa razão, trata-se de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Garramuño (2014) retoma, também, a noção de instalação, isto é, construções linguísticas questionadoras que desafiam os limites de certos gêneros e que passaram, então, a apostar na inespecificidade e, também, no hibridismo de gêneros, discursos e dicções. Podemos considerar, então, que há uma interpenetração entre a noção de instalação e a de literatura, já que nesse tipo de obra de arte encontramos textos compostos de fragmentos, fotografias, discursos de outras áreas do conhecimento, outras formas e outros gêneros. O texto ficcional torna-se, então, uma instalação. Logo, não há como distinguir o que seria verdade ou simulacro e

nessa indistinção pessoal se imbrica também a indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar os limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

No caso específico da ficção brasileira contemporânea, principalmente na prosa romanesca iniciada nos anos 2000, verifica-se que há textos que podem ser lidos como instalações. Algumas narrativas ficcionais contemporâneas de autores como Bernardo Carvalho, Haroldo Maranhão, Luiz Ruffato, Tatiana Salem Levy e, principalmente, Veronica Stigger têm rompido as fronteiras que separavam os gêneros literários e mesmo os não literários, o que as torna exemplares desses novos experimentos narrativos. São textos que levam a crítica a questionar seu estatuto, pois colocam em xeque quais seriam as especificidades de um meio ou de um campo do saber. Além disso, as narrativas inespecíficas também compartilham de estruturas e de aspectos de gêneros diversos que promovem uma nova forma de pensar o gênero romance. Em especial, chamamos a atenção para a produção ficcional da escritora gaúcha Veronica Stigger, que tem se destacado na recente prosa brasileira, por apresentar uma poética do inespecífico. De fato, suas obras ficcionais desestruturam e mesclam os gêneros, tanto literários quanto não literários, ao criarem uma “máquina performática e uma literatura em campo experimental” (AGUILAR; CÂMARA, 2017), aspectos esses que examinaremos nas páginas seguintes.

Práticas híbridas e inespecíficas em Veronica Stigger

Karl Erik Schøllhammer (2009) situa a produção literária de Veronica Stigger entre a de uma plêiade de escritores que desenvolveram estilos próprios e que não deixaram de lado as influências surgidas na “geração 90”: “[uma] característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais”. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38) Essa geração apostou também no retorno do autor na ficção, desestruturando a tradicional divisão entre biografia e ficção. Veremos que Stigger também aposta em uma escrita performática, ou seja, há uma construção do eu no papel por meio do que Barthes (2005) chamou de biografemas – resquícios do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture*. Os experimentos narrativos da ficcionista gaúcha, além de romperem as fronteiras dos gêneros e introduzir neles elementos de outros campos, permite que sejam, também, considerados como literatura em campo expandido.⁴

Desde sua primeira obra, *Trágico e outras comédias* (2003), até suas mais recentes publicações, é notório como Stigger tem apresentado uma escrita particular na qual os limites entre ficção e não ficção são problematizados. Reconhecida como uma das grandes vozes da recente ficção brasileira contemporânea, sobretudo no que se refere à produção de contos, seus escritos sempre têm ressaltado a posição da escritora como uma leitora que sempre pensou a literatura para além das fronteiras dos gêneros. É aquela leitora-escritora que lê e se apropria com liberdade de enredos e histórias da tradição, cujos contos se assemelham em muitos momentos às *Ficciones* de Jorge Luis Borges (2007).⁵ Ressalte-se que, em suas obras, há a presença de elementos intertextuais relacionados aos entrecruzamentos de gêneros e discursos semelhantes aos de Jorge Luis Borges, bem como

⁴ A noção de literatura em campo expandido é uma derivação da noção de arte, ou melhor, de escultura em campo expandido proposta por Roselind Krauss (1984), em seu estudo “A escultura em campo ampliado”.

⁵ Ver, sobretudo, os contos “As ruínas circulares”, “Exame da obra de Herbert Quain” e, principalmente, o conto “O sul”. (BORGES, 2007) Em todas essas narrativas, nota-se a hibridação da forma conto com as dicções ensaísticas, enciclopédicas e autobiográficas, resultando, então, em textos inespecíficos. Em sua obra *Sul* (2016), Stigger faz, dentre outras coisas, intertextualidade direta com o conto “O sul”, de Borges.

há alusões à Bíblia,⁶ aos contos de fadas, ao cotidiano das grandes cidades etc. Além de recorrer à transgressão, à fusão de gêneros e à criação de constantes estranhamentos por meio da banalização do que seria “real” –, Stigger também se apropria de realidades discursivas de outros universos em seus textos ficcionais. A esse respeito, podemos destacar o livro *Delírio de Damasco* (2012), que foi, segundo a própria autora (VERONICA, 2013a, 20013b), todo construído a partir de conversas ouvidas e frases coletadas no dia a dia de diversos ambientes e espaços citadinos. Trata-se de pequenos diálogos banais que não evidenciam quaisquer propostas de enredo, tempo, espaço e/ou personagens. Eis as primeiras quatro passagens do livro que ilustram esses diálogos coletados de contextos diversos e transmigrados para a “realidade” pós-autônoma da obra:

Eu vou morrer.
Mas não vou morrer debaixo da ponte.
Não vou morrer debaixo da ponte de boca calada.

Tem uma coxinha.
famosa.
Quer comer agora?

Eu não posso tomar sopa.
Eu não posso tomar café.
Eu não posso mais comer.

Os chineses
vêm aqui
e comem tudo.

⁶ Ver, em especial, o conto “O maquinista”, presente na obra *Sombrio ermo turvo* (2019), sua mais recente publicação. Nessa narrativa, aparecem referências às personagens bíblicas João, Mateus, Pedro, Tiago e André, que são inseridos em uma situação inusitada na qual a ação da estória é anulada. Nela, a alusão a Jesus pode ser relacionada ao próprio maquinista que, por sua vez, não tem nenhum sentido no enredo. Juntos nessa nova “realidade”, os até então apóstolos parecem não saber qual missão terão de cumprir. Pedro afirma: “Cá estamos, companheiros, para o que der e vier” (STIGGER, 2019, p. 25) e João, por sua vez, após terminar uma “reza” afirma: “vamos lá, camaradas, não podemos correr o risco de que os outros cheguem. Todos sorriam, ainda que com certa tristeza. Vestiram seus óculos escuros, ajeitaram os capacetes e se puseram em marcha. Apenas João não colocou os óculos escuros”. (STIGGER, 2019, p. 25)

Estou morrendo.
Está vendo a sonda?
Estou doente.

Quando morei na Ásia,
comi muito cachorro.
A carne é boa, bem boa.
(STIGGER, 2012, p. 11-16)

Aparentemente desconexos, tais trechos, todos compostos de três frases, encontram-se dispostos em páginas diferentes. Todos criam pequenos novos universos discursivos que colocam em questionamento do que, de fato, tratam. Nesse livro inespecífico, Stigger parte da ideia de “escrever sem escrever”, que, segundo Leonardo Villa-Forte (2019), trata-se de criações artísticas nas quais o artista dilui as fronteiras entre o ler e o criar. Para ele, *Delírio de Damasco* parece partir de um conceito – escrever frases ouvidas por aí – e um agrupamento – a partir dos critérios de Stigger. Essa obra “é uma restrição: uma regra-máquina de gerar textos. A regra: algo que ouço. O critério: que desperte a atenção e esteja dentro de certa temática. Curadoria de ouvido”. (VILLA-FORTE, 2019, p. 157)

Assim como em *Delírio de Damasco*, as outras publicações de Stigger têm apostado na hibridização entre discursos e formas que questionam o que comumente pensávamos ser ficção. Ressalte-se, também, que suas obras se valem de uma confluência de dicções, nas quais, com frequência, as fronteiras entre o cômico e o trágico se esmaecem. A obra *Gran Cabaret Demenzial* (2007), em especial, é exemplar no que se refere ao processo de deformação de gêneros e, sobretudo, da não demarcação do que seria cômico, trágico e/ou absurdo. Escritos por meio de uma mímica de processos materiais do corpo dentro do tempo cronológico, notam-se situações inexplicáveis – se nos pautarmos na referencialidade externa ao texto – que acontecem sem explicações plausíveis. Personagens fora de si mesmas vivem situações absurdas a contrapelo dos universos aos quais poderiam pertencer. Tais textos são arquitetados por diversos experimentos gráficos, em que se vislumbram desenhos feitos a partir das cores branca, rosa e preta, e por textos de formatos variados, tais como anúncios, reportagens, poemas, microcontos e pequenas peças teatrais. Partindo da perspectiva aqui adotada, o livro apresenta diversas construções de realidades pós-autônomas que merecem ser refletidas. Uma das mais instigantes é intitulada “Sheila e o Miguelão”:

Sheila era uma privada. Mas ela odiava que a chamassem assim. Preferia vaso, patente, latrina. Desde que Picasso pintava flores coloridas em sua tampa, anda toda cheia de si. Achava que era a rainha da cocada preta e que podia fazer o que quisesse. Foi quando começou a se revoltar. Primeiro, cuspiu água na bunda de quem nela sentava. Depois, arremessava nas pessoas as cacacas por elas produzidas. Por fim, tragava todos os que dela se aproveitassem.

O escândalo se deu no Natal em que engoliu o Papa. Tiveram que pedir ajuda a Miguelão, um notável pintor de paredes local, amigo do Sumo Pontífice. O rapaz mergulhou em Sheila e, com extrema perícia, puxou o amigo pela mitra. Foi puxando, foi puxando, até que todo o Papa apareceu, nu e vivo, para receber aplausos da turba cristã aliviada.

Isso aconteceu há muito tempo. (Sheila não existe mais.) Mas hoje é o fato lembrado pela população que, quando realiza uma grande façanha, diz que tal foi feita “à moda Miguelão”.

(STIGGER, 2007, p. 71)

O episódio ilustra bem a perspectiva mutante da escrita pós-autônoma: entrecruzam-se elementos de realidades distintas que, no texto ficcional, passam a ter uma outra existência. As dicções cômica e absurda ganham um tom fatídico quando, ao término do conto, há uma correlação do acontecimento ocorrido entre a personagem Sheila e o Papa com os ditados populares utilizados por vários sujeitos. Outra passagem surpreendente, que também integra o livro *Gran Cabaret Demenzial*, é intitulada “Legenda”. Nela, um suicídio é narrado de forma banalizada, bem como os registros desse fato aparecem relacionados a uma gravura, feita com as cores roxa, preta e branca. Ao mesclar a dicção de uma reportagem, feita em tom descritivo, a voz narrativa anuncia:

Os míticos jogadores Setembrino Souza, na foto acima, e Luciano Menezes, ao lado, protagonistas de duas goleadas, respectivamente com o X... (em 1983) e com o Y... (em 1974). Menezes morreu na tarde de janeiro de 1977, quando entrou na joalheria do Centro e, por brincadeira, encenou um roubo: o proprietário não o reconheceu e disparou. Setembrino morreu suicida no verão de 1994.

(STIGGER, 2007, p. 21)

Tanto em “Legenda” quanto em “Sheila e Miguelão”, nota-se o hibridismo entre diversos campos discursivos que se entrecruzam e, então, deslegitimam os binarismos realidade/ficção e, também, absurdo/seriedade.

A nosso ver, essas são as principais facetas da escrita fictícia de Stigger: fundem-se, no mesmo texto, diversos campos e/ou registros. Neles, cria-se uma nova realidade que não pode ser explicada por meio das noções tradicionais de representação literária. Esses frutos estranhos, característicos de prosa, por sua vez, destacam

uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiwa e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade e a especificidade. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21)

É importante salientar a presença da multiplicidade de registros, que entrelaçam, também, no mesmo texto, referências tiradas da vida da própria autora – que é performatizada na escrita por meio da perspectiva da autoficção (KLINGER, 2008) – bem como da presença da ironia, do fantástico, do humor e da violência. Um de seus trabalhos mais intrigantes é o livro de contos *Os anões* (2010). Nessa obra, em específico, interessamos destacar como a escritora articula nos microcontos o hibridismo feito por meio do jogo entre realidade e ficção, assim como pela indiferenciação entre absurdo/cômico/trágico. Publicada inicialmente pela editora Cosac Naify e depois pela editora Sesi-SP, a obra chama a atenção do leitor pelo tamanho reduzido do livro, que faz associação ao título. Essa ironia, que é latente em seus escritos, se instaura desde a epígrafe, cuja autoria é de Carlos Drummond de Andrade: “É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém”. (STIGGER, 2018, p. 3) Os hibridismos e as inespecificidades são detectadas desde os títulos dos textos que se seguem. O primeiro conto é “Os anões”, que intitula a obra. Em seguida, “Teste”, que consiste na seguinte passagem: “— Que tal fazer, então, o mesmo teste com mulheres gordinhas, de cabelos crespos?” (STIGGER, 2018, p. 13), e o texto inespecífico “Curta-Metragem”, que encena um diálogo – que se vale das rubricas e indicações de cena típicas do texto dramático – e alude ao cenário de gravações de filmes. É um texto bastante instigante, no qual, assim como em vários outros textos de Stigger, notifica-se um suicídio apresentado de forma corriqueira. Eis o texto:

Cena 1

Ela está na sala, sentada no sofá velho, de óculos e pijama azul-céu, vendo televisão. Ele, na sacada da sala, de pijama xadrez vermelho, observa o movimento noturno da rua. A câmera passeia de um para o outro até que para nele, em plano geral, como se o visse a partir do sofá da sala. Ele, então, coloca a perna direita sobre a murada da sacada, projeta o corpo para frente e diz a ela, sorrindo.

ELE

Olha só.

A câmera muda de direção. Agora, mostra ela, como se a olhasse da sacada, também em plano geral. Ela tira os olhos da televisão, olha para a sacada e fala para ele.

ELA

Você podia, pelo menos, trocar essa calça.

Ela volta a assistir à televisão. A câmera retorna a ele e se aproxima até focá-lo em plano americano. Ele se joga da sacada.

(STIGGER, 2018, p. 15-16, grifo da autora)

Nesse texto inespecífico, seguem-se a cena 2 e 3. Nelas, a personagem Ela, sem qualquer explicação, admira o corpo do personagem Ele, que acabou se suicidar. Ela vai ao parapeito da sacada do apartamento e deixa seus óculos caírem. Sem qualquer causa verossímil, essa personagem também se suicida. A curta-metragem termina com a câmera focalizando lentamente a situação trágico-absurda: “Quando se recupera a nitidez da imagem, vê-se o corpo dela caindo sobre o dele. Depois de alguns poucos segundos, a imagem dela sobre ele vai gradativamente escurecendo, das bordas para o centro, como nos filmes antigos”. (STIGGER, 2018, p. 17)

Além dessas passagens inespecíficas, interessa-nos destacar como a escritora articula nos microcontos o processo de duplicação feito por meio do jogo entre realidade e ficção. O conto que intitula a obra, por exemplo, traz uma situação hipotética que não poderia ser analisada como verdade ou ficção. Trata-se desse entre-lugar dos discursos, se considerarmos que, na perspectiva da pós-autonomia, a ficção inespecífica se projeta como um campo outro por meio de suas práticas expansivas. Situações banais do cotidiano adquirem caráter, ao mesmo tempo, trágico-cômico-absurdo.

Embora os leitores, na grande maioria dos seus textos, fiquem em busca da “ação” ou daquilo que Edgar Allan Poe nomeou “unidade de efeito”, suas expectativas – devido ao hibridismo intencional – acabam sendo frustradas. Outro conto, “200m²”, chama-nos a atenção. Nele, de forma irônica, Stigger projeta-se em sua escrita e faz questão de matar a si mesma:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) prepararam pães, patês, bolos e sangria para a noite de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô e colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu. (STIGGER, 2018, p. 18)

A dramatização de si começa pela grafia⁷ (Verônica), e o hibridismo entre realidade e ficção manifesta-se no jogo textual a partir da referência a Eduardo, o marido da personagem Verônica e que também é o nome do esposo de Stigger. Nas descrições das comemorações em seu novo apartamento que ficou repleto de convidados, a personagem central se autoaniquila sem qualquer motivo aparente. Note-se o contraste entre descrições de cunho realista com as projeções simbólicas das cores – “seus miolos foram parar na parede azul”. O evento “anormal” se “normaliza”, e o esposo de Verônica “leu o conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém entendeu”. Interessante destacar o jogo entre realidade/ficção nesse texto que será retomado em suas obras mais recentes. Em Stigger, o eu é sempre fingido. Prova disso é a provocação que a escritora faz, ao final

⁷ O nome civil da autora é Veronica Stigger, sem o acento circunflexo. Interessante ressaltar que, no texto inespecífico intitulado “Livro”, que integra o livro *Sombrio ermo turvo* (2019), também se verifica uma construção performática do eu. Novamente, a “Verônica” entra em cena. Contudo, uma personagem-palestrante – que irá falar sobre um livro recém-lançado de Verônica Stigger, denominado *Rancho* – diz que a escritora gaúcha nunca mais foi vista, induzindo o leitor ao seu suposto suicídio: “Ela foi vista pela última vez às cinco horas e quarenta e cinco minutos da manhã de 14 de outubro de 2013, na esteira de número três da retirada de bagagem do desembarque internacional do aeroporto de Guarulhos”. (STIGGER, 2019, p. 45)

de *Os anões*, ao inserir sua suposta certidão de nascimento, cujo registro evidencia o nascimento de uma criança do sexo masculino (Figura 1):

Figura 1 – Páginas 56 e 57 do livro *Os anões*



Fonte: Stigger (2018).

Para além da ideia de não pertencimento a um meio ou a uma ideia de arte específica, o conto “200m²” e a suposta certidão de nascimento da personagem “Verônica” esmaecem o pacto realista ou puramente representacional de uma ideia. Esses textos, sejam imagéticos ou escritos, criam práticas e formas da impertinência que tornam porosos os limites entre os gêneros e entre os discursos – em prol de uma “linguagem do comum” (GARRAMUÑO, 2014), também se fazem presentes em suas obras mais recentes, principalmente em *Opisanie Swiata* (2013), *Sul* (2016) e *Sombrio ermo turvo* (2019).

No que se refere à narrativa *Opisanie Swiata*, primeira incursão de Stigger pelo universo das narrativas romanescas, o hibridismo é construído a partir de uma junção proposital de diversos gêneros literários e não literários. Na verdade, toda a construção gráfica dessa narrativa é fundamental para que o espectador possa “assistir” à história que está em suas mãos. O romance – se assim pudermos nos referir a esse texto inespecífico – é construído a

partir de fragmentos “que rompem as fronteiras dos gêneros, transgridem as normas formais estabelecidas [...] produtos de uma combinação, fusão mistura ou aglutinação de elementos diferentes”. (KRYŚINSKI, 2012, p. 230) Constata-se a junção de uma série de gêneros literários e não literários no enredo, tais como: fotografias, cartas, anúncios publicitários, cartões postais e relatos de jornais, como perceptível nos seguintes trechos:

Pomada Borisal
Cicatrizante feridas

Contra mosquitos: luvas para proteger as mãos.
Sapatos de cano alto para as canelas
E um véu para o rosto e pescoço.
(STIGGER, 2013, p. 114-115)

Ao lado de relatos sobre a vida na Amazônia nos primeiros decênios do século XX, há episódios narrados por um narrador heterodiegético que retomam fatos ocorridos nos anos 1920 e, também, textos memorialísticos sobre autores do modernismo brasileiro, com referências diretas a Raul Bopp, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e a pintora Tarsila do Amaral.

Essas estratégias tornam a narrativa visivelmente cinematográfica, tanto pelas montagens de fragmentos quanto pelos elementos visuais empregados, a começar pelo título. As letras que compõem o título *Opisanie Świata*, proveniente do polonês, que em língua portuguesa significa “descrição do mundo”, estão dispostas na capa e contracapa do livro em fontes espelhadas, intercaladas e em tamanhos diversos que lembram experimentos concretistas. As palavras, em tom acobreado, dispostas na totalidade da capa e da contracapa, contrastam com o pano de fundo de cor roxa, em que sobressaem mapas das bacias hidrográficas pertencentes aos estados que compõem a região amazônica. A capa do livro traz elementos emblemáticos ao se valer desses mapas, o que sugere ao leitor que a obra trará como cenário uma narrativa de viagem e que retomará a fase heroica do modernismo brasileiro:

Figura 2 – Capa do livro *Opisanie Swiata*

Fonte: Stigger (2013).

Nas primeiras páginas, há a apropriação de fotografias da Igreja da Cruz, em Varsóvia, capital da Polônia, e de cartões-postais de navios da Companhia Hamburg Südamerikanische, ambos datados de 1930. Esses elementos extratextuais dão indícios de que o enredo tratará de viagens e de sujeitos em trânsito. A não demarcação espaço-temporal se fará presente por meio de toda concatenação dos episódios da “descrição” de “mundos” diferentes no navio. O livro utiliza recursos gráficos para fazer a transposição de gêneros e utiliza cores e fontes tipográficas diversas, que contribuem para a fragmentação da obra. Entretanto, os recursos empregados não são articulados no intuito puramente estético, mas ressaltam que os gêneros ainda possuem elementos que lhes são basilares, como, por exemplo, as cartas e os diversos anúncios de revistas e de jornais de época. A importância do hibridismo de gêneros pode ser evidenciada na sua contribuição para situar o leitor na “reconexão” vivenciada pela personagem Opalka. Este, ao retornar

ao Brasil, retorna também ao seu antigo “Eu”, e isso se confirma no momento em que ele vê o cadáver de seu filho segurando a foto de seu pai. Nesse livro, Stigger retoma, na pós-modernidade, o movimento antropofágico. Raul Bopp (1898-1984), importante poeta desse movimento, é retratado em *Opisanie Swiata* como um personagem tipo, o que o torna o mais próximo de Opalka – também uma apropriação do nome do pintor polonês Roman Opalka (1931-2011). A personalidade da personagem Bopp assemelha-se bastante à do poeta antropófago: o jeito espalhafatoso e extrovertido que era característico do autor de *Cobra Norato* (1931). Dessa forma, Stigger assume para si uma postura antropofágica ao criar personagens retomadas do modernismo e por recriar situações que são ressignificadas no século XXI.

Já na obra *Sul*, publicada em 2016 pela editora 34, Stigger apresenta uma composição “ficcional” feita de um amálgama de três partes aparentemente distintas: um conto, uma peça teatral e um poema. Uma quarta parte é acrescentada à obra, e a decisão de leitura desta composição alternativa também parte do leitor, uma vez que o conteúdo se apresenta lacrado.⁸ Cabe, então, a esse mesmo leitor decidir se deve ou não violar o lacre e adentrar na espécie de “suplemento de escritura” (DERRIDA, 2008) de Stigger. Na capa dessa obra, dois fatores chamam a atenção do leitor: Stigger utiliza uma fotografia sua, que leva o leitor a perceber que se trata, também, de um hibridismo não só de gêneros, mas entre autobiografia e ficção:

⁸ Uma quarta parte presente no livro se apresenta lacrada, cabendo, então, ao leitor, violar esse texto, caso deseje ter acesso à última parte do livro. Ela se intitula “A verdade sobre o coração dos homens”.

Figura 3 – Capa do livro *Sul*

Veronica Stigger

SUL

editora 34



Fonte: Stigger (2016).

A dicção híbrida e inespecífica em *Sul* problematiza a construção dos gêneros – distintos entre si – e, ao mesmo tempo, os integra em uma mesma obra. Na primeira parte do livro, há um conto intitulado “2035”. Trata-se de uma narrativa distópica que faz alusão direta à Guerra dos Farrapos, que ocorreu na província de São Pedro do Rio Grande do Sul, de 1835 a 1845. “2035” narra a história fantástica de uma garotinha chamada Constância, escolhida para ser peça principal do ritual que ocorrerá na cidade. No dia de seu aniversário, ela é levada para uma praça onde acontecerá o rito sacrificial. Constância é morta de maneira trágica, todavia, a violência sofrida pela garotinha é vista como algo normal: é apenas uma etapa do rito. Transcrevemos um trecho que explicita a normalidade do absurdo narrado:

Os civis desfilaram ao longo do parque com Constância sentada no andor: foram até o outro extremo e voltaram. Dez grupos de dez crianças cada – todas de dez anos e também vestidas com túnicas brancas – dançavam em volta do andor de Constância. A menina olhara para tudo e para todos, sorrindo. O grupo chegou ao centro do gramado do parque e parou ao redor de uma imensa almofada azul, sobre a qual os quatro civis depositaram Constância, antes de saírem dali carregando o andor vazio. O primeiro civil, aquele que trouxera Constância em seu riquixá, virou-se para trás enquanto se afastava e, com um sorriso triste, admirou a menina. Quatro oficiais se aproximavam de Constância e a seguravam cada um por um de seus membros, erguendo-a no ar. Quatro homens, todos de branco, vestindo calças de pernas folgadas e camisas de mangas compridas, se aproximaram, a cavalo, dos quatro oficiais. Cada um dos oficiais amarrou uma das pernas ou um dos braços de Constância na sela de cada um dos cavalos. Constância sentiu o calor do sol no rosto, fechou os olhos e sorriu mais uma vez. Os quatro cavaleiros, ao som do primeiro disparo de canhão, comprimiram simultaneamente suas esporas contra as costelas dos cavalos que montavam, fazendo-os disparar. Cada um correu para um lado, levando consigo um dos membros de Constância e deixando um rastro vermelho sobre a grama verde. O tronco da menina pousou novamente sobre a grande almofada azul, na qual estavam bordadas, com um fio muito claro e vivo, pequenas estrelas brancas. (STIGGER, 2016, p. 26-27)

Na segunda parte do livro, encontra-se a peça “Mancha”, que retrata aspectos relacionados à violência de um modo tragicômico. O diálogo entre as duas personagens, Carol 1 e Carol 2, inicia-se pelo questionamento de Carol 2, quando esta última percebe manchas de sangue por todo o apartamento de Carol 1. Na peça, Carol 2 mostra-se indignada com tantas manchas de sangue por diversas partes do apartamento, o que a faz questionar a origem dessas manchas. Carol 1 diz que tais marcas no tapete e em diversos outros lugares são de um homem que se encontra no banheiro, cujo nome e paradeiro não são revelados ao leitor. As personagens discutem questões banais – maquiagem e outras questões relacionadas à beleza – até mudarem de assunto. Deixando o homem misterioso a tomar banho no chuveiro de lado, ambas passam a falar sobre a orientação sexual de uma certa celebridade. A peça se encerra com um diálogo um tanto quanto incomum, que beira o nonsense do teatro do absurdo. Mescla-se a esse absurdo a comicidade e mesmo o tom de mistério que fica em aberto na encenação: quem seria o suposto homem a tomar banho? Qual o significado de sua presença no contexto da peça? Eis a passagem final:

CAROL 2

É. A Morgana não é. Eu até já vi o pau dela.

CARO 1

Que frase, hein, Carol? Deve ser isso a pós-modernidade: “Eu até já vi o pau dela”. O pau dela...

As duas riem. Começam a rir timidamente, mas aos poucos, o riso vai se tornando contagiante e as duas caem na gargalhada.

CAROL 1

(Limpendo as lágrimas de tanto rir) O pau dela!

CAROL 2

(Soluçando de risada) O pau dela!

Elas continuam gargalhando.

CAROL 1

O pau dela.

CAROL 2

O pau dela.

As gargalhadas vão aos poucos esmorecendo. Elas passam a apenas rir. Olham-se, de vez em quando, e riem um pouco mais. Mas a risada vai morrendo, até que elas param totalmente de rir e voltam a ficar sérias. Carol 1 pega novamente o estojo de maquiagem e, olhando-se no espelhinho, corrige um ou outro borrão. Carol 2 volta a cruzar braços e pernas e fica observando Carol 1. Ouve-se o barulho da água do chuveiro caindo. Esse barulho se torna cada vez mais forte, como se uma mancha de som se alastrasse por toda a sala. Quando o barulho beira o insuportável, a luz se apaga subitamente. Fim.

(STIGGER, 2016, p. 56-57)

Na terceira parte, “O coração dos homens”, há um poema em prosa que narra a história de uma menina, em fase púbere, que menstrua pela primeira vez durante uma peça de teatro da escola. Nessa encenação, a menina representa o papel de espelho da história de *A branca de neve*. Entrecruzando autobiografia com ficção, o poema performatiza uma série de fatos da vida da autora, agora, personagem. Dentre eles, o fato de menstruar-se demasiadamente e, também, de sua família ser de descendência italiana.

Contudo, esses apontamentos presentes nos versos são desmentidos na segunda parte do poema “A verdade sobre o coração dos homens”, que vem lacrada em uma quarta parte do livro para que o leitor, caso queira saber a “verdade”, tenha de rasgar o velcro que sela as páginas. Eis um trecho do poema: “Quando era pequena, fiz parte de uma encenação de Branca de Neve e os Sete Anões. Mas não fui o espelho. [...] Nunca menstruei em excesso. [...] Minha bisavó não era de Vicenza – talvez nem fosse italiana”. (STIGGER, 2016, p. 83-85)

A respeito do hibridismo e da inespecificidade da obra *Sul*, podemos concluir que, apesar de ser feita de gêneros diferentes, todos estão interligados pela questão do excesso de violência e pelo sangue, fios condutores de todo o livro. Nessa obra, também encontramos uma das principais características da arte contemporânea: a interação entre a arte e o espectador, na qual atribui-se ao leitor o papel de coautor do texto. Stigger, ao convocar os leitores a entrecruzarem os sentidos desses textos inespecíficos, leva-os, então, a perceberem as novas realidades que eles promovem em cada novo ato de leitura.

Por fim, chegamos à conclusão de que é impossível passar diante de uma obra de Stigger e não ser atingido pelo estranhamento provocado por ela. Logo, os episódios retratados nos livros *Os anões*, *Gran Cabaret Demenzial*, *Opisanie Swiata* e *Sul*, na verdade, são, na sua grande maioria, situações que estão ocorrendo a nossa volta, mas quando jogados de forma banal e explícita, nos causam estranhamento. Tais obras são, a nosso ver, paradigmáticas, e trazem novas formas de pensar a escrita ficcional brasileira a partir dos anos 2000, permeada, como vimos, pela perspectiva das práticas da escrita pós-autônoma.

Referências

AGUILAR, Gonzalo.; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Antonio. *et al.* Pós-autonomia. In: PEDROSA, Celia.; KLINGER, Diana.; WOLFF, Jorge.; CÂMARA, Mario. (Org.). *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p. 165-204.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2007.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. *In*: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 7-15.

KLINGER, Diana. A escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Salvador, n. 12, p. 11-30, 2008.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas de hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução de Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 230-241, 2012.

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas. *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, New Haven, n. 17, 2007.

MIRANDA, Wander. Formas mutantes. *In*: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 135-152.

PEDROSA, Celia.; KLINGER, Diana.; WOLFF, Jorge.; CÂMARA, Mário. (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl. Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STIGGER, Veronica. *Delírio de Damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STIGGER, Veronica.- Imagem da Palavra - Parte 1. [S.l.: s.n.], 2013a. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal *Imagem da Palavra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NHFFgD0DvM>. Acesso em: 15 mar. 2022.

STIGGER, Veronica. - Imagem da Palavra - Parte 2. [S.l.: s.n.], 2013b. 1 vídeo (15 min.). Publicado pelo canal *Imagem da Palavra*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vHywMF-ztLI>. Acesso em: 15 mar. 2022.

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

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Sesi, 2018.

STIGGER, Veronica. *Sombrio ermo turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

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

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.