

A CRÍTICA PÓS-AUTÔNOMA NA FICÇÃO DE VERONICA STIGGER

THE POST-AUTONOMOUS CRITIC IN VERONICA STIGGER'S FICTION

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO: Desenvolve-se uma reflexão em torno das noções de campo expandido, de hibridismo, de inespecificidade e, principalmente, de pós-autonomia que, embora tenham surgido em diferentes momentos da crítica literária contemporânea, convergem entre si no que diz respeito à recepção de produções literárias latino-americanas no último quartel do século XX e no início do século XXI. Para fins exegeticos, lê-se evidências de uma ficção pós-autônoma que também possibilita leituras críticas sob essa mesma perspectiva na produção recente da escritora brasileira Veronica Stigger, sobretudo em seu livro *Sombrio Ermo Turvo* (2019). Verifica-se que os vinte e quatro textos que compõem essa obra apresentam modos de expansividade de uma arte fora de si, o que os tornam “formas mutantes”. Por fim, conclui-se que o intenso *crossover* de dicções (autobiográfica, autofictícia, cômica, dramática, ensaística, irônica, intertextual, lírica, metafictícia, performática, realista, trágica), de discursos e de formas nos textos inclassificáveis de *Sombrio Ermo Turvo* expande os limites entre as fronteiras literárias tradicionais. Logo, os hibridismos típicos da escrita de Stigger tornam obsoletos os binarismos ficção/realidade, verdade/simulacro, autobiografia/autoficção e testemunho/invenção, o que possibilita a crítica ler seus escritos inespecíficos como ficções pós-autônomas.

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

ABSTRACT: This article is a reflection on the notions of expanded field, hybridism, unspecific and mainly of post-autonomy that, although have arisen in different moments of contemporary literary criticism, tend to converge in what refers to the reception of Latin-American literary productions of the last decades of XX century and the beginning of the XXI. For exegetical purposes, it reads evidence of a post-autonomous fiction that also enables critical readings under the same perspective in recent publications of the Brazilian writer Veronica Stigger, mainly in her book *Sombrio Ermo Turvo* (2019). The twenty-four texts of the work show ways of expansive art out of itself, which can configure them as “mutant forms”. Finally, it is concluded that the intense crossover of dictions (autobiographic, autofictional, comic, dramatic, essayistic, ironic, intertextuality, lyric, metafictional, performative, realistic, tragic), speeches and forms in unclassifiable texts of *Sombrio Ermo Turvo* expands the limits between the traditional literary frontiers. In this sense, the typical hybridisms of Stigger’s writing makes the binarisms fiction/reality, truth/simulacrum, autobiography/autofiction and testimony/creation obsolete.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás-UFG. Docente da área de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Câmpus Hidrolândia, Goiás, Brasil, e no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil.

In other words, her texts enable the critic to read them as post-autonomous fiction.

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

Há tempos Eduardo vinha adiando esta violência e esta felicidade. Finalmente, às onze horas do dia mais longo do ano, lá se encontrava ele diante de José, o estanceiro na fronteira do Uruguai com o Rio Grande do Sul, lendário praticante da arte de assar o gado dentro do próprio couro. José tinha sido claro: o tiro deveria ser dado pelas costas e na cabeça. Se o boi desconfiasse que estava prestes a morrer, a carne endureceria. Eduardo assentiu sem uma palavra. Porém, ao se aproximar do boi, sussurrou algo, talvez um nome, talvez uma prece, para que o animal se voltasse e, no instante do tiro, o olhasse nos olhos. (STIGGER, 2019, p. 31)

Utilizada como epígrafe, a narrativa “O boi”, que integra a primeira parte de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), apresenta uma das principais linhas de força da ficção de Veronica Stigger e possibilita refletir sobre as questões que, aqui, propõe-se a examinar: a expansão do campo literário a partir de outras formas, por outras dicções e por meio de outros discursos. Não se trata, apenas, de pensar sobre a implosão do meio específico, mas sim, de aprofundar o questionamento sobre o lugar de pertencimento como uma definição estável e circunscrita em sua especificidade. Logo, essa literatura entendida como pós-autônoma, segundo Josefina Ludmer (2007), articula suportes e funções de outros campos do saber por meio da perspectiva da iminência por meio de práticas de hibridismo que criam acontecimentos que estão próximos ou prestes a se apresentarem. Para Canclini (2016), ao se colocar fora de si, essa arte contemporânea ressalta a insignificância dos relatos totalizantes diante de um mundo em que as grandes histórias já não são mais possíveis, mundo esse que é marcado, também, pela incredulidade nas metanarrativas que foram deslegitimadas. Essa crítica de arte e mais especificamente de uma literatura fora de si, como quer Ana Kiffer (2014), instaura-se no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade *versus* ficção e verdade *versus* simulacro, uma vez que “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 suspensão da realidade histórica a que estamos submetidos, bem como a constatação de um momento prévio em que a perspectiva do real ainda não se desfez e está a ponto de ser podem orientar a leitura dos diferentes textos que integram a última obra ficcional de Stigger.

Composto por vinte e quatro composições inclassificáveis,² *Sombrio Ermo Turvo* concatena elementos da narrativa curta junto às dicções de epifanias, de causos, de diálogos, de poemas e até mesmo a supostos *papers*. Em todas essas construções, é comum a multiplicidade de registros que não abrem mão da ironia, do fantástico, do humor e da violência, sem que haja, na maioria das vezes, distinção entre essas dicções. Uma questão fulcral, que aparece em vários textos desse livro inespecífico, reside na constatação de certa gravidade por trás de atos aparentemente banais. Dividido em quatro partes, que embora apresentem “movimentos”

² Apesar de terem, na sua grande maioria, formatos de contos, os textos presentes na obra expandem suas dimensões estruturais e composicionais ao se valerem de dicções de outros campos e de outras disciplinas.

distintos que integram uma mesma “sinfonia”, o livro expande sua abordagem aos elementos da música clássica bem como a de outros campos artísticos e/ou discursivos. Não à toa, na quarta página, após a dedicatória, há uma pauta musical com três notas Sol repetidas que se referem à quinta sinfonia de Beethoven.³ No entanto, a quarta nota que integra o famoso “tan-tan-tan-tan” é suprimida da pauta. Deduz-se por meio dessa apropriação que a obra será composta por diversas formas de supressão, de acréscimos, de entrecruzamentos, de hibridações e de transgressões na tessitura pamlipséstica dos textos inespecíficos. O título *Sombrio Ermo Turvo* se refere, a princípio, a nomes de cidades interioranas do sul de Santa Catarina, na fronteira com o Rio Grande do Sul,⁴ perto de onde Stigger nasceu. Para além do jogo com a questão autobiográfica, Stigger divide os textos “sombrios” em quatro partes que são nomeadas como: I. *Allegro ma no troppo, un poco majestoso*; II. *Scherzo grazioso*; III. *Adagio molto semplice e cantabile*; IV. *Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia*. Pelos títulos, ficam evidentes as diferentes cadências e movimentos que compõem a “sinfonia” literária de Stigger. Nela, percebe-se o jogo interdisciplinar com os significados dos nomes apropriados, os quais apresentam associações com finalidades paródicas e lúdicas.⁵ *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* (rápido, mas não muito, um pouco majestoso), além de fazer alusão ao início do primeiro movimento da nona sinfonia de Beethoven –composta para piano– refere-se às velocidades de execução. Os nove textos inespecíficos que integram o primeiro movimento dessa sinfonia são intitulados como “O poço”, “A ponte”, “A caixa”, “O maquinista”, “O herói”, “O boi”, “O anão”, “A pele” e “A festa”. São composições que desconfiguram os binarismos que separavam –ou pelo menos tentam diferenciar os procedimentos de leitura crítica oitocentista e formalista– a realidade e a ficção e a verdade e o simulacro.

A composição “O boi” ilustra bem esse entrecruzamento de elementos prévios que estão a ponto de ser que García Canclini (2016) se refere ao tratar da arte da iminência. Nessa narrativa, a realidade *per se* não seria um meio suficientemente adequado para explicar a multiplicidade de registros. Percebe-se, por meio da voz heterodiegética, a mescla de dicções literárias e não literárias, bem como a presença da ironia, do trágico e, em certa medida, do cômico em uma situação de violência cotidiana que é banalizada não só nele, mas em grande parte da produção de Stigger.⁶ É imprescindível ressaltar nessa composição curta a presença do hibridismo entre referencialidades e dicções que esmaecem as fronteiras entre os campos e os discursos. Observe-se nela como a extensão dos simulacros cria uma paisagem na qual certas pretensões das artes –surpresa, transgressão da ordem– vão se diluindo. A menção ao nome de Eduardo, comum também em outros textos desse e de outros textos da escritora, refere-se ao artista e fotógrafo Eduardo Sterzi, esposo da autora Veronica Stigger. Soma-se a essa

³ Na primeira página do livro, há uma clave de sol com apenas três notas musicais semelhantes, que se referem à Sinfonia N. 5, em Dó Menor, Op. 67, de Ludwig Van Beethoven.

⁴ Em entrevista cedida ao Jornalista Manoel da Costa Pinto, em 14 de setembro de 2019 no programa *Segundas intenções*, a autora fornece esses dados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-09mH_x11MY>.

⁵ Por se tratarem de estrangeirismos comumente utilizados nos livretos de óperas e de sinfonias, *Allegro*, *Adagio* e *Scherzo* aparecem no livro de Stigger como novos acontecimentos composicionais permeados pela ironia, pelo riso e pelo tom trágico. Na maioria das vezes, tais dicções estão amalgamadas e não se percebe uma diferenciação na forma representacional entre uma ou outra perspectiva.

⁶ Cf. *Trágico e outras comédias* (2003), *Grand cabaret demenzial* (2007), *Os Anões* (2010) e, sobretudo, *Sul* (2016) são obras nas quais Stigger trata da banalidade da violência cotidiana de forma trágico-cômico-irônica. Especificamente no livro *Sul*, verifica-se que, apesar de ser composto de gêneros diferentes, todos os textos estão interligados pela questão do excesso de violência e pelo sangue, que são os fios condutores que os unem. Nessa obra, também encontramos uma das principais características da arte contemporânea: é a interação entre a arte e o espectador (RANCIÈRE, 2012), 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 perceber as novas realidades que eles promovem em cada novo ato de leitura.

“coincidência” uma narração que evoca elementos da realidade da ficcionista gaúcha –menção à fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai– que, ao mesmo tempo, são amalgamados à construção de uma cena enigmática –relacionada à possível prece ou oração não identificada– em que a personagem Eduardo é a protagonista. A ação da narrativa é suprimida no momento em que Eduardo mira nos olhos do animal antes de atirar uma bala na cabeça na altura dos olhos. A narrativa curta termina sem uma provável ação e, por sua vez, “as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis”. (GARCÍA CANCLINI, 2016, p. 22)

Ainda em “O boi”, nota-se uma não diferenciação na forma de representar os sentimentos de perplexidade/piedade, bem como não se verifica, como a crítica tradicional costumava a ler textos ficcionais do século XIX, uma distinção entre ficção e realidade. Ao contrário, a construção de Stigger “instala” –e essa ideia de instalação é produtiva, uma vez que reverbera na ideia de *performance*⁷– uma tensão por meio de uma “sorte de intercâmbio entre potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 22). “O boi”, bem como nos outros textos de *Sombrio Ermo Turvo*, aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade. No conjunto da obra, observa-se uma tentativa de saída da especificidade –do autobiográfico, do real, do estritamente ficcional– em prol da expansão desses campos, tornando-os, ao mesmo tempo, ficção e não ficção, sem oposições binárias. “O poço” é outra pequena narrativa que integra a primeira parte do livro e que também apresenta transgressões na escrita que permeiam vida e afeto. Por ser o primeiro texto do livro, apresenta-se como um convite aos leitores a adentrarem nas diferentes realidades e ficções simultâneas presentes nas instalações “turvas”:

O poço

Para Donizete Galvão

Deitei-me de corpo inteiro, como um papa, à beira do poço, com as costelas roçando o chão e as formigas vermelhas subindo pela minha barriga em direção aos meus braços, que naquele instante preciso enlaçavam a borda inesperadamente quente do poço, mas, quando inclinei a cabeça para beijar a água pura como fazia todos os dias ao fechar os olhos antes de pegar no sono desde o domingo em que deixara o poço para trás, não havia água; o poço não era mais um poço, era um buraco negro, infinito, de onde emanava um calor abafado, que me fez sorrir ao perceber que finalmente encontrara o que tanto procurava naqueles anos todos em que, sob a desculpa de matar a sede, me deitei de corpo inteiro, como um papa, à beira do poço: o único caminho de retorno possível ao útero ardente da terra. (STIGGER, 2019, p. 13)

A voz autodiegética, que pode ser da narradora, da autora e/ou manifestada por meio de

⁷ Ver *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003), Judith Butler. Essa noção de performance é fundamental para entender a noção de autoficção, que é uma prática comum da literatura contemporânea. Vários textos de Stigger podem ser lidos sob a perspectiva da autoficção, ou seja, de uma escrita performática na qual os elementos relacionados ao autobiográfico são mesclados à ficção sem que haja discernimentos dos elementos empregados. A perspectiva do jogo da *écriture*, como entendem Barthes (2004) e Derrida (2008), é fundamental para compreender essa perspectiva de leitura crítica dos textos ficcionais de *Sombrio Ermo Turvo*.

um jogo autofictício em que a ambiguidade se instaura entre real e ficcional, entrecruza diferentes referencialidades de universos distintos. Imagens desconexas –quando pensadas na realidade exterior ao texto– aparecem associadas na descrição de um acontecimento que fica em aberto: um corpo deitado no chão que se assemelha à imagem de um papa (?) está à beira de um poço com bordas escaldantes. Elementos contrastantes se emparelham em uma construção que não quer instruir o espectador, mas sim “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (RANCIÈRE, 2012, p. 18). Não se consegue vislumbrar um espaço e/ou um tempo definido, tampouco há uma justaposição de elementos que desencadeiem uma ação premeditada. Por se tratar de uma instalação, ou melhor, uma construção pós-autônoma, cria-se uma realidade que não quer ser representada porque, em si mesma, já é pura representação: “um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático” (LUDMER, 2007, p. 2). Aqui, entrelaçam-se todos os realismos históricos, sociais, mágicos, os costumes, os surrealismos e os naturalismos. Para Ludmer, a escritura pós-autônoma absorve e funde toda a mimese do passado para que se possa construir, a partir da emancipação do espectador, tal como discutido por Jacques Rancière (2012); ficções do/no presente. O resultado dessas práticas impertinentes e de hibridação se distinguem das propostas de representações ficcionais clássicas e modernas, já que na arte pós-autônoma a realidade cotidiana não se opõe a noção de “sujeito” e nem a de “realidade” histórica. Muito pelo contrário, criam-se textos inespecíficos que emancipam os espectadores por meio do embaralhamento da fronteira entre os que leem e o quem escrevem. Por se tratar de textos performáticos, ou seja, que projetam situações inusitadas e hipotéticas, Stigger, a nosso ver, une

o que se sabe ao que se ignora, ser[em] [leitores e autor] ao mesmo tempo *performers* a exibirem suas competências e espectadores a observarem o que essas competências podem produzir num contexto novo, junto a outros espectadores. Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores. (RANCIÈRE, 2012, p. 25, grifo do autor)

Tanto em “O boi” quanto em “O poço”, 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, pp. 135-136), em “formas mutantes⁸”. Nelas, há uma

⁸ No ensaio “Formas mutantes”, que integra o livro *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas* (2014), organizado por Ana Kiffer e Florencia Garramuño, Wander Miranda apresenta a noção de formas mutantes para se referir aos 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 apresenta amplo diálogo com a noção de pós-autonomia criada por Josefina Ludmer (2007). Segundo Miranda (2014, pp. 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”.

dicção heterogênea que revela heterotopias por meio das quais a ideia de arte que seria 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 et al, 2014, p. 13)

É sob essa perspectiva da literatura fora de si que pode ser associada a noção de pós-autonomia, teorizada por Ludmer (2007) em “Literaturas postautónomas”, texto, esse que a crítica literária contemporânea considera como um manifesto da noção de pós-autonomia.⁹ 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. No caso específico da literatura brasileira, uma leitura produtiva dos textos de Stigger pode ser realizada a partir da confluência e/ou do trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se fabricam realidades outras. Para a abordagem da literatura pós-autônoma atribui-se um regime de leitura que

implicaria [n]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, pp. 165-166)

A abordagem da literatura segundo essa perspectiva pós-autônoma propõe o abandono de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estancos do que a teoria e a crítica literária, sobretudo até a metade do século XX, costumavam a 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 (2006), 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 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 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, p. 136), em dois postulados do mundo atual. São elas:

1) “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o 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

⁹ Em *Indicionário do contemporâneo* (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.

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, pp. 136-137)

As expansões dos campos relacionados à realidade cotidiana, na perspectiva pós-autônoma, revelam hibridismos que negam os binarismos entre sujeito/realidade histórica, literatura/história e, sobretudo, ficção/realidade. Como destacou Miranda, as diferentes dicções –sejam elas autobiográficas, etnográficas, diarísticas– atuam nas fronteiras entre realidade e ficção. Pode-se, então, ler os textos pós-autônomos como 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. A esse respeito, ressalta-se o texto inespecífico “A pele”, que está incluído na primeira parte da sinfonia de *Sombrio Ermo Turvo*. Em sua tessitura, mesclam-se referências a marcas conhecidas de produtos de beleza –como alusão ao consumismo desenfreado imposto pelas mídias digitais e sociais contemporâneas– que manipulam os meios de comunicação ao ditarem padrões de beleza a serem seguidos juntamente a uma dicção surrealista e/ou onírica. Nessa construção, narra-se a rotina de um sujeito –descrito apenas como “Ele”– obcecado pelo cuidado excessivo com a sua epiderme:

Ele

sentia tamanha aversão a pelos que chegou a arrancá-los todos de seu corpo com cera quente e pinça, não poupando nem mesmo os cílios e as sobrancelhas, nem mesmo os pelos de dentro do nariz, em favor de uma feição que fosse pura pele, a mais lisa, macia e imaculada pele, a qual hidratava três vezes ao dia com uma abundante camada do tradicional creme nívea da latinha chata e azul, creme branco e espesso que levava o mesmo nome de sua avó materna, morta centenária com a pele firme e elástica devido ao uso constante daquele creme que mandava vir da Alemanha e que ele, anos depois, espalhava religiosamente sobre todo o corpo como se passasse a própria avó em sua pele, absorvendo pelos poros sua herança genética, sua mais arraigada tradição. (STIGGER, 2019, p. 39)

A paranoia perceptível no excesso de cuidado com a pele, que fez o sujeito arrancar todos os pelos que possuía e que pudessem vir a nascer, o deixou transtornado ao ponto que o fez notar com seus “olhos de lupa (olhos míopes)” (STIGGER, 2019, p. 39), em uma tarde chuvosa de agosto de 1984, um único pelo grisalho, grosso e longo, que aparecia junto com uma ferida em seu pulso esquerdo. Ao arrancá-lo, saiu dessa mesma ferida outro pelo “que logo se ergueu majestoso sobre o primeiro” (p. 40). Com a ajuda de uma pinça, “Ele” arrancou esse outro pelo que fez a ferida abrir ainda mais. Então,

Ele

percebeu que seria inútil continuar tentando arrancar com os próprios dedos os pelos que emergiam de dentro de si e segurou com firmeza a pele rasgada pela ferida, levantando-a com cuidado como se quisesse descascar uma batata cozida de uma só vez, ou como se retirasse um penso de um machucado ainda aberto e muito doído, e conforme ia puxando delicadamente a pele ia descobrindo uma mata de pelos grossos, grisalhos, um tanto longos que se apossavam sem nenhuma cerimônia do seu braço esquerdo, e ele seguiu tirando a pele que hidratou com tanto esmero por tanto tempo, desvelando sem seus braços, pernas, pés, tronco, pescoço, cabeça, uma quantidade inimaginável de pelos que agora cobriam por inteiro seu mais novo corpo de lobo. (STIGGER, 2019, p. 40)

As diferentes dicções que flertam entre elementos realistas e surrealistas se mesclam a uma descrição que, ao final, também incorpora o tom de uma fábula e/ou um conto de fadas. Todos esses elementos amalgamados presentes em “A pele” evidenciam o rompimento das fronteiras dos gêneros, que transgridem as normas formais estabelecidas e se manifestam como fusões e/ou aglutinações de diferentes elementos. Segundo Krysinski (2012), o hibridismo promove misturas de elementos diversos em prol de novas possibilidades de escrita literária no século XX e, também, do século XXI. 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.

Textos como “A pele”, ao questionarem as especificidades dos meios e ao colocarem um modo de estarem sempre fora de si, podem ser lidos como “frutos estranhos¹⁰” (GARRAMUÑO, 2014), ou melhor, como construções questionadoras que apostam no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade. Por meio dessa apropriação de meios que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar na ficção, esses frutos estranhos nos levam a nos

¹⁰ Florencia Garramuño (2014), em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da estética contemporânea*, apresenta alguns norteamentos 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, que foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2010. Sua 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.

interrogar sobre seu pertencimento a um domínio artístico específico. Aliás, como afirma García Canclini (2016, p. 23), “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”. Nessa transgressão das formas tradicionais e das fronteiras genéricas, a arte contemporânea aposta, então, segundo Garramuño (2014, p. 16), no inespecífico, uma vez que as obras elaboram uma linguagem comum que partilham meios diversos do não pertencimento e nem à especificidade de uma arte ou a uma ideia. Por essa razão, trata-se de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Garramuño retoma, também, a noção de instalação, isto é, construções linguísticas questionadoras que põem em xeque os limites aos quais certos gêneros pertenciam e que passaram, então, a apostar na inespecificidade e, também, no hibridismo de gêneros, de discursos e de 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. Os textos de Stigger tornam-se, sob essa perspectiva crítica, instalações. 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)

Ao se valer da implosão de um meio específico ao questionar o lugar próprio, *Sombrio Ermo Turvo* apresenta textos inespecíficos que elaboram uma linguagem do “comum”, sem fronteiras, que propicia modos diversos de não pertencimento “à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica” (GARRAMUÑO, 2014, p. 16). A inespecificidade presente nesse e em outros livros de Stigger, bem como em outras obras literárias contemporâneas,¹¹ cria práticas e formas de impertinência que põem em xeque quaisquer tentativas de categorização de uma arte formal. Nessa mesma linha de raciocínio, pode-se associar à perspectiva do inespecífico presente nos textos pós-autônomas a noção de campo expandido de Rosalind Krauss (2007). Em seu clássico *Sculpture in the expanded field*, originalmente publicado em 1979, Krauss reflete a ideia de expansão da arte por meio da reformação da noção de escultura. Sua reflexão está associada às propostas do cenário pós-modernista que se opõem às do modernismo, principalmente aquelas relacionadas às tendências da antiforma (seja ela aberta ou disjuntiva), da espontaneidade, do acaso, da performance, da descrição, da desconstrução, da desterritorialização e da indeterminação. A noção de campo expandido de Krauss marca a perda do lugar do monumento como uma estrutura unívoca e constituída com uma identidade reconhecível. Se relacionarmos essa perspectiva de expansividade, junto à perspectiva do hibridismo e da inespecificidade inerente aos textos pós-autônomos com a produção ficcional de Stigger, constata-se que a recepção dos textos de Stigger exige leituras também “expandidas”, uma vez que essa noção de espacialidade ampliada faz com que seus textos desestabilizem categorias universais e impossibilitem a demarcação de lugares fixos.

¹¹ Cf. *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, e *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho são citados por Garramuño e podem ser lidos como construções pós-autônomas.

Pensada como uma literatura em campo expandido, a ficção de Stigger é marcada por um intenso hibridismo entre elementos literários e audiovisuais.¹² Desde sua primeira obra intitulada *Trágico e outras comédias* (2003) até suas mais recentes publicações, é notório como Stigger sempre tem ressaltado a sua posição de uma escritora-leitora que sempre pensou a literatura para além das fronteiras dos gêneros. Nota-se a prática de “escrever sem escrever” (VILLA-FORTE, 2019), na qual a ficcionista 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). Além disso, em suas obras, há a presença de elementos intertextuais relacionados aos entrecruzamentos de gêneros e discursos semelhantes aos de Jorge Luis Borges, bem como há alusões à Bíblia, aos contos de fadas, ao cotidiano das grandes cidades, dentre outras realidades. 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. O texto “O maquinista”, ainda de *Allegro ma no troppo, un poco maestoso*, apresenta situações aparentemente banais que causam estranhamento no momento em que mudam-se as ordens binárias entre Bíblia e realidade. A presença deslocada dos “apóstolos” João, Mateus, Tiago, Pedro e André, que se reúnem em um vagão parado em um trilho a procura de um suposto maquinista mostra-se transgressiva e incompreensível, visto que não há o desenrolar de uma ação. Um a um, todos vão chegando a esse lugar “ermo” trajados de capacetes, luvas, uniformes e até mesmo alguns pareciam “rezar”, ou mesmo “fingiam rezar”. O primeiro a chegar foi Mateus. Saíra de casa ainda de madrugada e viera andando pelos trilhos porque “gostava de sentir o ar gelado da madrugada no rosto” e “precisou sair de casa às quatro da manhã para não se atrasar para o encontro marcado para as cinco” (STIGGER, 2019, p. 23). Ao chegar, encontra-se com João, com as mãos juntas à altura do peito, de cabeça baixa, junto aos trilhos: “Mateus achou estranho, nunca o vira rezando. Achara até que o amigo fosse ateu” (p. 23). Os outros companheiros, Tiago e os irmãos Pedro e André, foram ao encontro daqueles. Todos uniformizados e portando consigo rádios de comunicação, ao que tudo indica, pareciam preparados para o desenrolar de uma “ação” que, no entanto, não é narrada. A composição termina quando todos estão juntos e próximo ao maquinista –incomunicável– e começam a apresentar comportamentos *sui generis*:

João, então, juntou as mãos na altura do peito em mais uma prece. Pedro e André alongaram-se como se estivessem prestes a praticar algum esporte, elevando os braços ora para o alto, ora para os lados. Tiago, seguindo o exemplo dos dois, segurou o peito do pé direito e ergueu a perna para trás, encostando-a ao glúteo, para forçar o músculo da coxa. Ficou segurando o pé durante uns vinte segundos e repetiu o mesmo gesto com a perna esquerda. Mateus, sem saber o que fazer, roía as unhas. Impaciente, caminhava de um lado para o outro, parando apenas para conferir as horas, a intervalos muito

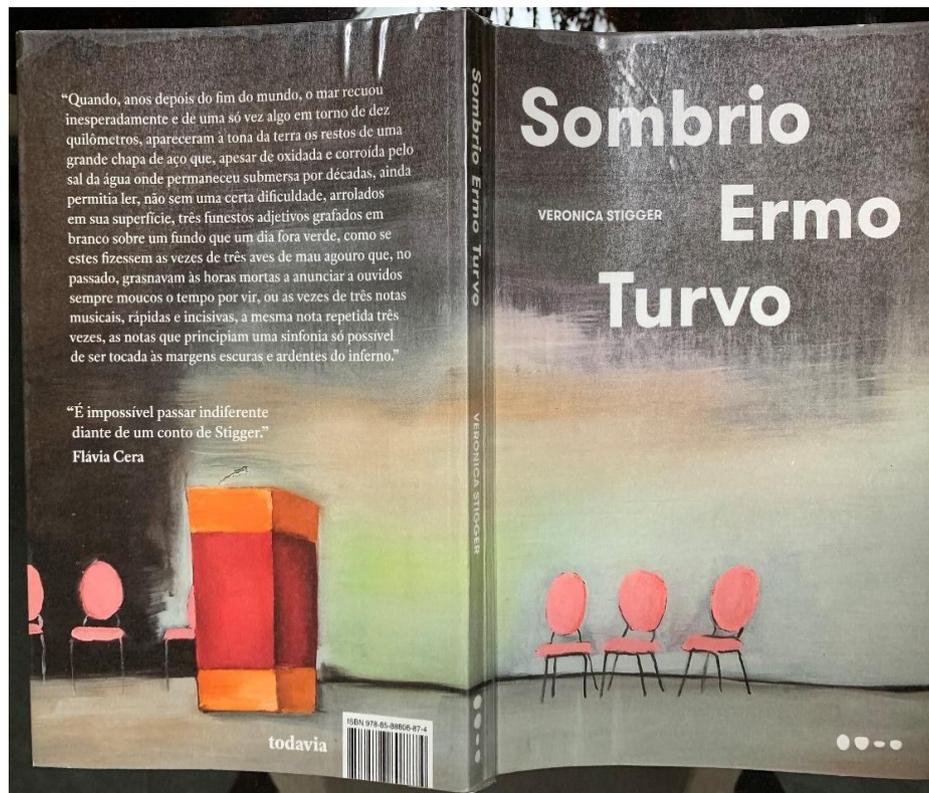
¹² Em *Opisanie Swiata* (2013), primeira incursão de Stigger pelo universo das narrativas romanescas, o hibridismo é construído a partir de uma junção proposital de diversos gêneros literários e não literários. Em um dos vários debates concedidos nos meios virtuais, Veronica explica como materializou suas ideias para esse livro: “Quando eu cheguei e sentei com os meus originais, eu disse o seguinte: eu queria que ele (o livro) começasse tipo um filminho.” Na verdade, toda a construção gráfica dessa narrativa é fundamental para que o espectador possa “assistir” à história que está em suas mãos. 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. Vale ressaltar, também, o uso das cores roxa e cobre que alternam as diversas partes do texto.

curtos e regulares. Terminada a reza, João fez novamente sua estranha reverência. Recomposto, respirou fundo e conclamou, batendo palmas: vamos lá, camaradas, não podemos correr o risco de que os outros cheguem. Todos sorriram, 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)

Além dessa confluência de elementos dissonantes relacionados a contextos discursivos sem quaisquer relações semânticas aproximativas no encontro dos cinco sujeitos que se puseram em marcha, no texto de Stigger eles passam a ter uma realidade outra, ou seja, pós-autônoma. Além das narrativas já mencionadas, ressalte-se, também, a improvável relação que se estabelece entre a imagem presente na capa/contracapa de *Sombrio Ermo Turvo* e os textos. O leitor só conseguirá fazer essa possível associação ao ler a narrativa “A caixa”, ainda integrada ao primeiro movimento sinfônico. Trata-se de uma écfrase¹³ de parte do cenário do auditório que ambienta o texto “A caixa”. Nesse cenário, em que na capa e a contracapa aparecem pintadas por meio de perspectivas impressionistas e/ou surrealistas, fundem-se tonalidades das cores cinza e verde-musgo e, ao centro da imagem, ficam em destaque seis cadeiras róseas e um púlpito nas cores vermelha e laranja. No texto inespecífico “A caixa”, apresenta-se uma imensa caixa de papelão, com aproximadamente um metro de largura e sessenta centímetros de profundidade. Três “tipos” –designação comum entre os personagens de Stigger que já apareceu em outros livros anteriores– carregam essa caixa, escondendo seus rostos e parte dos seus troncos. Os sujeitos inominados andam por várias partes da cidade (igualmente inominada) que amanheceu “cinzenta”, até que se dão conta de que anoiteceu. Dirigiram-se, então, para uma escola, cujo nome e identificação toponímica também não são mencionados. Apresentados por uma voz homodiegética¹⁴ e como uma personagem secreta, tais sujeitos são descritos detalhadamente por meio de uma voz que se assemelha à do “lobo mal”, da história de *Chapeuzinho vermelho*: “Escurecia. A noite era de lua cheia. Gosto das noites assim. Aguçam meu olfato” (STIGGER, 2019, p. 21). Esse ser que os observa e narra os fatos afirma que tais sujeitos não puderam vê-lo. Aliás, “ninguém me via, nunca. Todos preferiram acreditar que eu não existia, embora soubessem que eu estava ali para fazer o trabalho sujo, o trabalho que ninguém deles tinha coragem de fazer” (p. 21). Carregando a imensa caixa, os três tipos adentraram no auditório da escola e, sem alguma explicação, subiram no palco, que continha seis cadeiras, três à esquerda e três à direita, além de um púlpito. A narrativa termina sem uma ação provável: a personagem misteriosa esperaria o momento que os três tipos deixassem a caixa em algum lugar da escola para os atacar. A descrição do cenário feita por esse narrador misterioso encontra-se na pintura que serve de capa e contracapa de *Sombrio Ermo Turvo*:

¹³ Segundo Carlos Ceia (2021), no *Edicionário de termos literários*: “trata-se da descrição literária ou pictórica de um objecto real ou imaginário. O termo foi delimitado por alguns estudiosos à descrição de objectos de arte, objectos estes que teriam detalhes visuais significativos. Seria, portanto, um exercício ou mecanismo de retórica que permitiria a relação directa entre um *medium* artístico com outro, i.e., funcionaria como um género de “ponte” entre duas esferas artísticas (e.g. pintura e literatura, pintura e escultura, literatura e escultura), definindo e descrevendo as respectivas essências e formas de maneira a ilustrar um objecto artístico de forma vívida através de um *medium* distinto.

¹⁴ De acordo com a terminologia de Gérard Genette (1995) e grafada no *Dicionário de teoria da narrativa* (1988), de Carlos Reis e Ana Lopes, o narrador homodiegético é a entidade que veicula informações advindas de sua própria experiência diegética. Em outras palavras, trata-se de um narrador-personagem que não é o protagonista mas, sim, uma personagem secundária e/ou testemunha, que pode aparecer nos “bastidores” do texto.

Figura 1 – Capa e contracapa do livro *Sombrio Ermo Turvo*

Fonte: STIGGER, 2019

Continuando a sinfonia, na segunda parte em específico intitulada *Scherzo grazioso* –que indica um gênero musical composto por obras com movimentos de maior duração– encontram-se outras construções pós-autônomas emblemáticas. Nelas, muda-se o movimento na composição dos textos, cuja extensão dos escritos será mais lenta aos olhos dos expectadores/leitores. O jogo irônico se instala no título *Scherzo*, que em italiano também significa “piada”, “chiste”. Não por acaso, uma das composições mais emblemáticas da obra abre o segundo movimento sinfônico. Denominada como “O livro”, essa construção se apresenta, simultaneamente, por realidades que excedem os limites de representação fictícia. O enredo é tecido por meio da fusão de dicções permeadas por elementos da autoficção, do ensaio, da palestra e da performance teatral. Em “O livro”, observa-se como o processo de duplicação é feito por meio do jogo entre realidade e ficção ao adotar uma escrita *mise en abyme*. Contudo, a proposta vai além do processo de espelhamentos. O texto se apresenta como uma espécie de palestra no qual o/a pesquisador/a promete falar a respeito de um livro inédito de Stigger, denominado *Rancho*. Em uma hipotética nota de rodapé, na primeira página dessa construção mista, consta que essa palestra foi proferida em 10 de março de 2017, em São Paulo, e em 1 de junho do mesmo ano em Porto Alegre.¹⁵ Eis como se inicia o suposto *paper* e/ou performance e/ou ficção pós-autônoma:

¹⁵Nota-se elementos performáticos nessa escrita, uma vez que em algumas entrevistas, Stigger afirma que o texto “O livro” foi pensado partiu de uma palestra para a qual ela foi convidada para tratar de livros inexistentes. Vale lembrar que essa perspectiva fictício-ensaística sobre livros inexistentes fora tratada por Borges em *Ficciones*, importante referência para a escrita de Stigger.

Boa noite a todos. Gostaria primeiramente de agradecer o convite para estar aqui. É uma grande alegria poder falar de minhas pesquisas recentes para uma plateia tão qualificada. Pretendo discorrer um pouco sobre um livro inédito, chamado *Rancho*, o mais recente e talvez derradeiro volume de Veronica Stigger, escritora gaúcha que venho estudando há algum tempo. Como todos sabem, Stigger está desaparecida há quase quatro anos. 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 da bagagem do desembarque internacional do aeroporto de Guarulhos. Sete dias depois do seu sumiço, chegou ao meu endereço, chegou ao meu endereço um envelope enviado de Montevidéu, com data do carimbo ilegível, contendo um livro feito artesanalmente em tamanho padrão (14x21 centímetros), capa em cartolina amarelo-gema, costurado à mão de maneira grosseira, com linha vermelha, como se pode ver aqui no slide: os pontos são largos, tortos e desiguais. Salta aos olhos a qualidade pouco refinada da impressão –o que contrasta com o luxo das publicações dos seus livros pela editora Cosac & Naify, que encerrou suas atividades em novembro de 2015. (STIGGER, 2019, p. 45)

A/O conferencista e/ou narrador-autodiegético e/ou ensaísta faz a apresentação da obra *Rancho* à plateia. Nessa composição, há vários entrecruzamentos de realidades de outros universos tanto ficcionais da própria Stigger –referências intertextuais às obras *Opisanie Swiata*, *Os anões*, *Sul* e *Trágico e outras comédias*– bem como a performances de fundo autoficcional e de comentários digressivos e metaficcional. “O livro” trata da obra

Rancho [que] conta a história, em primeira pessoa, de uma mulher, Verônica, que percorre o mundo promovendo apresentações em que ela lê sempre o mesmo texto: um poema longo, em tercetos, dividido em três partes (Stigger sempre se achou muito hegeliana). A personagem afirma, no livro, sem qualquer modéstia, que aquele poema é a sua *Divina Comédia*. Essa ausência total de modéstia, diga-se de passagem, é (ou era: não sabemos que fim levou Stigger) uma característica também da autora, não só da personagem, como explicarei logo mais. (STIGGER, 2019, p. 47)

Dentre outras questões, “O livro” apresenta um jogo irônico entre autoficção e ensaio, o que possibilita refletir sobre a sua natureza enquanto texto literário. Na construção, de forma irônica, a autora é chamada de narcisista, já que no suposto livro *Rancho* há uma personagem que também se chama “Verônica Stigger” que sai pelo mundo a ler um longo poema feito a partir de tercetos.¹⁶ Essa projeção de elementos autorais circunscritos no papel, que Barthes

¹⁶ Trata-se de uma intertextualidade que Stigger faz com a própria obra. Em *Sul*, especificamente na terceira parte intitulada “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, essa 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, então, caso o leitor queira saber a “verdade”, ele terá 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

(2005) chamou de biografemas –resquícios do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture*– são narrados por meio do suposto “sumiço” da autora Stigger. Nota-se uma outra performance do eu, ao contrário da narrativa “200m²”, de *Os anões*, na qual Stigger se mata:

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 noitada 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)

Em “200m²”, a dramatização de si começa pela grafia (Verônica). 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”. Já a narrativa “O livro”

desdobra-se em quatro níveis textuais: em um primeiro momento, temos a escritora real, Veronica Stigger, que escreve o conto “O livro”; em um segundo nível, temos a fictícia escritora, também nomeada Veronica Stigger, que desaparece e envia, para o narrador, uma espécie de crítico literário, uma obra inédita: *Rancho*; o terceiro nível narra a história de outra escritora, Verônica (que se diferencia das outras apenas pelo acento circunflexo em seu nome), que faz leituras performáticas de um poema narrativo que escreveu, “O coração dos homens”; e, por fim, o quarto nível narrativo revela o enredo desse poema, considerado “autobiográfico” pelo narrador de “O livro”, que narra um episódio traumático da infância de Verônica (com acento circunflexo, reparem). Esse movimento de *mise en abyme*, para além da inserção de uma história dentro da outra, surpreende pelo desdobramento autoral nele presente: a escritora real desdobra-se em outras três, criando, a cada vez, uma ficção de si em um diálogo intertextual com sua própria produção literária. (FERRAZ, 2021, p. 176)

Sucedem ao texto “O livro” as composições “O bar”, “O sangue”, “O concunhado” e “A casa”. Já na terceira parte –*Adagio molto semplice e cantabile* (do latim *adagio*, “comodamente”, que indica andamento musical lento comum nos segundos e terceiros movimentos de sinfonias e de sonatas)– Stigger envereda-se pelo diálogo teatral¹⁷ que já aparece, também, no texto “A

anões. Mas não fui o espelho. [...] Nunca menstruei em excesso. [...] Minha bisavó não era de Vicenza –talvez nem fosse italiana. [...]. (STIGGER, 2016, pp. 83-85).

¹⁷ Em *Sul* (2016), de Stigger, especificamente 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, se inicia pelo questionamento de Carol 2, quando esta última percebe manchas de sangue por todo o

casa” do movimento anterior, no qual há o diálogo entre Lena¹⁸ e Lina -intitulado “A piscina”. Trata-se de um único texto e, por essa razão, há uma duração maior na apresentação da ação. Por fim, *Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia* (Andantino com flocos de neve e areia da praia) é a última parte do livro que retoma a rápida execução presente no início da sinfonia. Os textos “A neve”, “A praia”, “Os pobres”, “O passeio”, “O fado”, “O boneco”, “A visita”, “O fogo” e “O fim” enceram o movimento sinfônico. Dessa última parte da sinfonia, especificamente no último texto do movimento, ressalta-se a dicção híbrida que mescla elementos do gênero distopia e da própria sinfonia em si mesma ao fazer menção às três notas musicais apropriadas de Beethoven usadas como epígrafe. Não obstante, alude-se, ainda, aos três nomes *Sombrio Ermo Turvo*, grafados em cores brancas sobre um fundo esverdeado, tal como vem apresentados na capa:

O fim

Quando, anos depois do fim do mundo, o mar recuou inesperadamente e de uma só vez algo em torno de dez quilômetros, apareceram à tona da terra os restos de uma grande chapa de aço que, apesar de oxidada e corroída pelo sal da água onde permaneceu submersa por décadas, ainda permitia ler, não sem uma certa dificuldade, arrolados em sua superfície, três funestos adjetivos grafados em branco sobre um fundo que um dia foi verde, como se estes fizessem as vezes de três aves de mau agouro que, no passado, grasnavam às horas mortas a anunciar a ouvidos sempre mouros o tempo por vir, ou as vezes de três notas musicais, rápidas e incisivas, a mesma nota repetida três vezes, as notas que principiam uma sinfonia só possível de ser tocada às margens escuras e ardentes do inferno. (STIGGER, 2019, p. 141)

Por fim, pensados como textos em campo expandido, por meio de hibridismos, de práticas inespecíficas, pertencentes a contextos diversos e transmigrados todos para a “realidade” pós-autônoma, os textos de *Sombrio Ermo Turvo* possibilitam fundir, na mesma experiência literária, diversos campos e/ou registros. Neles, criam-se novas realidades discursivo-literárias que não podem ser explicadas por meio das noções tradicionais de representação.

Referências

ANDRADE, A. et al. Pós-autonomia. In: _____. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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 sobre 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 nem paradeiro não são revelados ao leitor. As personagens discutem sobre 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, dentre outras possíveis realidades, ao *nonsense* do teatro do absurdo.

¹⁸ Referência ao nome da irmã da autora que aparece transfigurado pela realidade pós-autônoma da obra. Na dedicatória presente em *Sombrio Ermo Turvo*, está escrito: “Para Lena, minha irmã, que vê gente morta” (STIGGER, 2019, p. 5)

- ANDRADE, A. et al. Práticas inespecíficas. In: _____. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CEIA, C. Ecphrasis ou Ekphrasis. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecphrasis/>>. Acesso em: 09 nov 2021.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERRAZ, B. O conto autoficcional de Veronica Stigger. *Letras de hoje*, n. 56, pp. 173-181, 2021. <<https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40138>> Acesso em: 09 nov 2021.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.
- GARCÍA CANCLINI, N. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- KIFFER, A. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. Apresentação. In: *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- KLINGER, D. A escrita de si como performance. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 12, pp. 11-30, 2008.
- KRAUSS, R. A escultura em campo ampliado. *Gávea*, n. 1, pp. 129-138, 1984.
- KRYSINSKI, V. Sobre algumas genealogias e formas de hibridismo nas literaturas do século XX. Trad. e apresentação Zênia de Faria. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, pp. 230-241, 2012.
- LUDMER, J. Literaturas postautônomas. *Ciberletras Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, 2007.
- MIRANDA, W. M. Formas mutantes. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- STIGGER, V. *Delírio de Damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.
- STIGGER, V. *Grand Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- STIGGER, V. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- STIGGER, V. *Os anões*. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- STIGGER, V. *Sombrio Ermo Turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.
- STIGGER, V.. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

REIS, C.; LOPES, A. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

Recebido em: 16/12/2021

Aceito em: 02/03/2022