UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE – UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: INTERFACES ENTRE LÍNGUA E LITERATURA

O TRANSBORDAMENTO DO SANGUE EM VERONICA STIGGER: IMAGEM, TEMPO E LINGUAGEM

FERNANDA MOTTER

GUARAPUAVA
2019

FERNANDA MOTTER

O TRANSBORDAMENTO DO SANGUE EM VERONICA STIGGER: IMAGEM, TEMPO E LINGUAGEM

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da Unicentro.
Linha de Pesquisa: Texto, Memória e Cultura.
Orientadora: Profª. Drª. Nilcéia Valdati

Guarapuava, PR

2019

Catalogação na Publicação
Biblioteca Central da Unicentro, Campus Cedeteg

M922t

Motter, Fernanda
O transbordamento do sangue em Veronica Stigger: imagem, tempo e linguagem / Fernanda Motter. – – Guarapuava, 2019.
xii, 112 f. : il. ; 28 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Interfaces entre Língua e Literatura. Linha de Pesquisa: Texto, Memória e Cultura, 2019

Orientadora: Nilcéia Valdati
Banca examinadora: Nilcéia Valdati, Débora Cota, Maria Salete Borba

Bibliografia

1. Letras. 2. Veronica Stigger. 3. Sangue. 4. Imagem. 5. Linguagem. 6. Literatura Contemporânea. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 869.935

PPGL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL

TERMO DE APROVAÇÃO

Fernanda Motter

"O TRANSBORDAMENTO DO SANGUE EM VERONICA STIGGER: IMAGEM, TEMPO E LINGUAGEM"

Dissertação aprovada em 06/12/2019 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Nilceia Valdati - UNICENTRO - Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Débora Cota - UNILA - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Maria Salete Borba – UNICENTRO - Membro Titular

GUARAPUAVA-PR
2019

Dedico esse trabalho aos meus pais,
Noeli e Zeferino, meus exemplos de vida.

AGRADECIMENTOS

Dizem que a vida é feita de obstáculos. Mas, eu diria que há mais aprendizados do que pedras no caminho. Desde que nascemos somos conduzidos por mestres, que compartilham ensinamentos para que trilhemos com sabedoria pelo caminho até a maturidade. Se hoje posso dizer que sou mestre, chegou a hora de agradecer às pessoas que me fortaleceram ao longo dessa trajetória.

Quando criança, nossos primeiros heróis são nossos pais. Quando crescemos, vemos que na verdade, são mestres. Meu mais profundo amor e gratidão aos meus primeiros mestres, minha Mãe Noeli e meu pai Zeferino. Com tão pouco, fizeram tanto por mim.

À minha orientadora, professora Drª Nilcéia Valdati, não só pelas leituras atentas, comentários certeiros, mas também pelo incentivo de sempre acreditar em meu potencial e neste trabalho, mostrando em meio ao caos, sua empatia pelas pessoas e o amor pela profissão. Você é e sempre será uma grande inspiração, independente dos caminhos que serão percorridos daqui em diante.

Agradeço as professoras Drª Maria Salete Borba e Drª Débora Cota, por todas as contribuições na qualificação, seus comentários para o enriquecimento do trabalho, bem como as leituras essenciais para a construção do mesmo.

Gratidão à professora Drª Adenize Franco, por todas as contribuições ao longo de disciplinas e eventos científicos, ao professor Drº Gabriel Pinezi, por todas as discussões ao longo do grupo de estudos.

À professora Drª Maria Cleci Venturini, chefe do Programa de Pós-Graduação em Letras, por todo o suporte necessário e por não medir forças para ajudar a todos.

Aos secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras, Jardel Trajano e Carla Stefany Nascimento dos Santos, por toda a ajuda solicitada.

Ao meu esposo, Rafael Ricardo de Oliveira, que dedicou parte de seu tempo lendo e revisando esta dissertação. Além disso, agradeço pela paciência e empatia nos momentos em que tudo estava confuso.

Aos meus sobrinhos, João Vitor, Lucas e Gabriel, minhas inspirações e alegrias diárias.

Gratidão e louvor aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que lecionaram com muita riqueza de conteúdo, mostrando compromisso e amor à profissão.

À Unicentro, minha segunda casa, onde convivi nesses últimos anos.

[...] No meio de tanta vaga impossibilidade e de tanto sol, ali estava a solução para a criança vermelha. E no meio de tantas ruas a serem trotadas, de tantos cães maiores, de tantos esgotos secos – lá estava uma menina, como se fora carne de sua ruiva carne. Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes de Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam.

Clarice Lispector, *Felicidade Clandestina*

MOTTER, Fernanda. *O transbordamento de sangue em Veronica Stigger: imagem, tempo e linguagem.* (110 f.) Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Orientadora: (Nilcéia Valdati). Guarapuava, 2019.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar *Sul* (2016) e *Os anões* (2010), de Veronica Stigger, a partir do que nomeamos como transbordamento do sangue, designação carregada de imagem, tempo e linguagem e caracterizada por gestos cômicos, trágicos e irônicos. Sendo assim, esse sangue, que perpassa os escritos de Stigger, se apresenta de diversas formas. Em *Sul* (2016), jorra e percorre todos os textos que compõem o livro, da capa até a última página; em *Os anões* (2010), está imerso na maioria dos contos e minicontos que, de maneira ardilosa e espetacular, produzem efeitos e sentidos no texto. Esse sangue escorre até *Sombrio ermo turvo* (2019), em especial no conto intitulado "O livro", o qual passa a dar novas significações às duas publicações aqui analisadas. Nelas, nota-se que a literatura de Veronica Stigger, através do experimentalismo, transforma narrativas em experiências sensoriais e imagéticas para os leitores. Assim, para dar suporte teórico-metodológico, nossas leituras voltam-se para Giorgio Agamben (2007; 2009; 2012) e Alberto Pucheu (2014) para discussão sobre a noção de contemporâneo; Walter Benjamin (1984) a fim de pôr em evidência os conceitos de alegoria, tempo e imagem; Georges Didi-Huberman (2018; 2017; 2015; 2012) para dialogar com aspectos da imagem, da montagem e com o conceito de "olho-jorro". Além destes, destacam-se os trabalhos de Aguilar e Cámara (2017), que nos propõem a pensar no corpo através do conceito de performance; bem como os estudos de Rosalind Krauss (1984), Florencia Garramuño (2014) e Natalia Brizuela (2014) sobre as considerações em torno do experimentalismo ser uma expansão do literário.

Palavras-chave: Veronica Stigger; Sangue; Imagem; Linguagem; Literatura Contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze Veronica Stigger's *Sul* (2016) and *Os Anões* (2010), from what we call blood overflow, a designation loaded of image, time and language and characterized by comic, tragic and ironic gestures. Thus, this blood, which runs through Stigger's writings, comes in many forms. In *Sul* (2016), gushes and runs through all the texts that make up the book, from the cover to the last page; in *Os Anões* (2010), is immersed in most of the short stories and and flash fictions that, in a cunning and spectacular way, produce effects and meanings in the text. This blood trickles down to *Sombrio ermo turvo* (2019), especially in the short story entitled "O livro", which gives new meanings to the two publications analyzed here. In them, it is noted that the literature of Veronica Stigger, through experimentalism, transforms narratives into sensory and imaginary experiences for readers. Thus, to give theoretical-methodological support, our readings turn to Giorgio Agamben (2007; 2009; 2012) and Alberto Pucheu (2014) to discuss the notion of contemporary; Walter Benjamin (1984) in order to highlight the concepts of allegory, time and image; Georges Didi-Huberman (2018; 2017; 2015; 2012) to dialogue with aspects of image, montage and the concept of "olho-jorro". Besides these, we highlight the works of Aguilar and Cámara (2017), which propose us to think about the body through the concept of performance; as well as the studies by Rosalind Krauss (1984), Florencia Garramuño (2014) and Natalia Brizuela (2014) on considerations around experimentalism to be an expansion of the literary.

Keywords: Veronica Stigger; Blood; Image; Language; Contemporary Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

1. A HEMORRAGIA DE VERONICA STIGGER: *SUL* 16

1.1 O sangue que jorra.....22

1.2 O sangue em *Sul* de Stigger (2016) e "O Sul" de Borges (2008): alguns apontamentos.....54

2. O OLHO-JORRO EM *OS ANÕES*.....61

2.1 Vermelho: a metáfora do sangue.....65

2.2 As faces de *Os anões*.....86

2.3 A escrita de Veronica Stigger: a espiral de sentidos e efeitos.....93

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....103

REFERÊNCIAS.....108

INTRODUÇÃO

Entre as características mais comuns da arte brasileira a partir da metade do século XX, estão o desenvolvimento tecnológico, a Bossa Nova, o Cinema Novo, o teatro, as vanguardas, o Movimento Tropicalista e a televisão, por exemplo. Com essa miscigenação de espaços e estruturas para o fazer artístico, é possível pensar a literatura, como algo restrito aos livros, à linguagem e, principalmente, isolada de outras artes, como a pintura, escultura, música, cinema ou teatro? No Brasil, foi a partir do modernismo que essas modificações ficaram mais nítidas e com a integração de novos elementos na obra de Oswald de Andrade e Mário de Andrade essa prática começou a ser vista mais frequentemente. A inovação no uso da linguagem, exploração da cultura nacional e a coloquialidade passaram a fazer parte da literatura.

De modo geral, a literatura contemporânea abarca uma série de características, das quais podem ser citadas a intertextualidade, a redução de fronteiras entre o popular e o erudito, estilos diversos de narrativas, preocupação com o presente, temas cotidianos, o uso de metalinguagem, novas técnicas de escrita e o diálogo outras linguagens. Ou seja, na literatura dos dias de hoje, é comum encontrar estilos e formas alternativas do fazer literário. Portanto, como ler essas obras? Ou, como ler a mudança pela qual a literatura passou? Segundo Natalia Brizuela (2014) em *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*, obras chamadas de híbridas, onde textos, fotografias e ilustrações compartilham do mesmo espaço, ou seja, o livro são "[...] tão radicais em suas formas, que não precisam incluir imagens fotográficas para tornar presente o fotográfico no texto, levam a crítica a ter de pensar em novos termos". (BRIZUELA, 2014, p. 83).

Essa miscigenação de gêneros literários pode vir de um mesmo escritor que amplia seus recursos, dando-lhes múltiplos sentidos para uma mesma obra, como é o caso da escritora, crítica de arte, professora e pesquisadora Veronica Stigger, que vem desenvolvendo ao longo dos últimos anos, diversos escritos que se parecem, porém, nunca se repetem. Entre as principais características dessa autora, considerada pela crítica contemporânea como uma escritora de "literatura experimental", está o fato de usar o espaço do livro sem fronteiras, perpassando, em muitos casos, por extremos em suas narrativas.

Veronica Stigger iniciou sua carreira de escritora com o livro *Trágico e outras comédias*, publicado por encomenda da editora portuguesa Angelus Novus em 2003. Já a

edição brasileira, foi publicada pela editora 7 Letras. Posteriormente, em 2007, publicou *Gran Cabaret Demenzial*. Ali, sua carreira como escritora já tinha um estilo de escrita traçado e novas publicações surgiram, como *Os anões* em 2010, *Dora e o Sol* (2010) e *Delírio de Damasco* em 2012. Seus livros mais recentes são *Opisanie swiata* (2013) *Onde a onça bebe água* em 2015 e *Sul*, inicialmente publicado na Argentina em 2013 e no Brasil em 2016. Seu último lançamento é o livro *Sombrio ermo turvo*, em abril de 2019.

A partir de suas publicações, muitos termos foram designados à autora. Além de ser considerada uma escritora que prima pelo experimentalismo, suas obras beiram o "trágico" (DIAS, 2011), "fim de mundo" (SILVA, 2015), "antropofagia desidratada" (DIAS, 2015), "literatura exigente" (PERRONE-MOISÉS, 2012) e outros. Todos esses termos foram atribuídos à Veronica Stigger por pesquisadores, ao referir-se aos livros da autora. Ângela Maria Dias (2011), em "Obsessões e desvarios na obra de Veronica Stigger", afirma que o "trágico" se faz presente em seus escritos, graças ao efeito de desumanização e desfamiliarização em que se apresentam os textos de Veronica Stigger. Gustavo Ramos da Silva (2015) em sua dissertação de mestrado e também uma das primeiras publicações referente ao livro *Opisanie swiata* de Veronica Stigger, propõe o conceito de "fim de mundo". De acordo com ele, a procura por essa completude da imagem se revela uma viagem sem fim, sempre em vias de acontecer a qualquer momento, misturando os tempos e impossibilitando o conhecimento, pois a origem está no final e o final também está na origem.

Ângela Maria Dias (2015), em outro artigo intitulado como "A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada", define os escritos de Stigger como "Antropofagia Desidratada". Ao propor essa conceituação, afirma que desde o alto modernismo, a autoconsciência da forma constitui um padrão instituído de apropriação crítica do fazer criativo.

Leyla Perrone-Moisés (2012) em entrevista para a Folha de São Paulo, trabalha o conceito de "literatura exigente". De acordo com ela, "após ter consolidado uma literatura vendável, de entretenimento, o Brasil vê florescer uma geração de autores que praticam uma 'literatura exigente', 'de proposta'. Herdeira das vanguardas do século 20, a prosa desses autores é marcada pelo ensaísmo, pelas artes plásticas e pela recusa da linearidade narrativa" (PERRONE-MOISÉS, 2012, s/p).

Assim como Leyla Perrone-Moisés (2012), Raquel Bueno (2015) trabalha com a mesma ideia em seu artigo "*Opisanie Swiata*: uma viagem contemporânea ao primeiro

modernismo brasileiro", sugere que no livro em questão, Stigger (2013) rememora a ideia de Perrone-Moisés, chamando a literatura de Stigger de "exigente".

Mas, o que nos compete, é que Veronica Stigger faz inúmeras rupturas e cortes em suas narrativas, buscando trazer para a obra diversas significações, que, segundo Roland Barthes, em *A morte do autor* (2004), é exatamente a função do escritor, que multiplica significações, sem preenchê-las ou finalizá-las.

Portanto, em seus livros, a autora cria condições para o surgimento de um ritmo de leitura em meio às rupturas e utiliza também, recursos como, rascunhos, bilhetes, conversas casuais, *ready mades* e citações para ampliar a gama de sentidos e dialogar, a partir de outros formatos com o leitor. Porém, mesmo com tantas diferenciações em seus escritos, é possível envolver o estilo de Veronica Stigger, com um processo de criação de algo novo, com vários elementos que compõem as artes como um todo. Sendo assim, alguns temas entre as crônicas, contos, minicontos, poemas, peças teatrais e até mesmo em seu único autodenominado romance, vão se aproximando, em relação às suas características de escrita. O trágico, o cômico, o sarcasmo, o *nonsense*, a violência e o sangue juntos, caracterizam um conjunto de elementos que acompanham Veronica Stigger em seu processo de escrita.

O sangue, um dos elementos recorrentes nos escritos de Veronica Stigger aparece, momentos mais, outros menos intenso. Ao buscar um dicionário, é possível ver que sangue significa um "líquido espesso, ordinariamente vermelho, que circula pelas artérias e veias. Princípio de existência, de força, de entusiasmo, de atividade". (DICIONÁRIO AURÉLIO, 1996, p. 660). Na Bíblia, por exemplo, encontram-se outras ressignificações, mas que, ao seu modo, só enfatizam a noção de vida para a palavra "sangue". "[...] Mas não comam carne com sangue, que é vida. A todo aquele que derramar sangue, tanto homem como animal, pedirei contas; a cada um pedirei contas da vida do seu próximo". (BÍBLIA, Gênesis, 9:3-5).

Veronica Stigger trabalha com o sangue a partir de vários ângulos, especialmente se tratando de morte e fantasia. Em *Sul* (2016), a escritora trabalha com três formatos literários: um conto "2035", uma peça teatral "Mancha", um poema narrativo "O coração dos homens" e "A verdade sobre "'O coração dos homens'", que se propõe a revelar o que é biográfico ou não em "O coração dos homens". Ao longo dos textos, o sangue vai percorrendo o livro, intimamente ligado a violência e a morte.

Em *Os anões* (2010), o sangue é tratado a partir da possibilidade de imaginar mortes, suicídios e assassinatos da forma mais absurda e grotesca e ao mesmo tempo,

contado como algo banal, onde o leitor é colocado como integrante do texto e assim, toma uma série de pré-conceitos sobre o livro durante a leitura. Aqui, o sangue, que também simboliza a morte, pode ser lido com o fim do autor e ascensão do leitor. Em *Sombrio ermo turvo*, Stigger (2019) revela à maior parte de suas narrativas de forma mais extensa e atribuindo vários elementos da realidade fantástica, retomando publicações anteriores, como no conto "O livro". Através de uma organização que reúne 24 textos divididos em 4 sessões, explora fragilidades do corpo e da mente, utilizando a estrutura teatral para a montagem do livro de maneira orquestrada.

Portanto, partindo do termo "sangue", que perpassa *Sul* (2016) e *Os anões* (2010), será analisado de que forma o sangue, enquanto elemento em destaque, torna-se uma "hemorragia", quando trabalhado por Veronica Stigger, se espalha e causa um derramamento, ou seja, produz múltiplas significações. Assim, a hemorragia que a escritora cria só será suturada pelo leitor, através da leitura.

Dessa forma, o trabalho está dividido em dois capítulos. O primeiro, intitulado "A hemorragia de Veronica Stigger: *Sul*", traz para a análise o livro *Sul* (2016). Essa publicação contempla quatro textos e em todos eles o sangue aparece de forma vultuosa. Portanto, *Sul* é o livro em que o sangue está em todos os lugares, a começar pela capa. Por assim dizer, nesse capítulo será abordado a temática sangue num primeiro tópico chamado de "O sangue que jorra". Nele, Stigger (2016) faz um movimento, criando uma imagem de sangue. Para averiguar de que forma essa imagem acontece, utiliza-se como base teórica-metodológica os estudos de Georges Didi-Huberman (2018; 2017; 2015) e Jacques Rancière (2012; 2017), para analisar as várias atribuições de uma imagem, que dentro dela, pode carregar "outras imagens". Roland Barthes (2004) nos ajuda a compreender como o texto é produzido e assim, construir um novo diálogo, que mesmo escrito por alguém, o texto é de total responsabilidade do leitor. Já Agamben (2007b), reflete sobre a função-autor bem como o gesto produzido por ele.

Além disso, discute-se a ideia de corpo para a escritura. Ou seja, ao fazer com que o sangue jorre, Stigger (2013) mutila esse corpo, expondo o sangue e causando um derramamento. O capítulo, portanto, delineia o movimento do sangue a partir de fraturas, como sugere Agamben (2009). Em seguida, deslocam-se os estudos para a proximidade de temas do livro *Sul* com o conto de Jorge Luis Borges "O Sul". No conto, o autor percorre o caminho com elementos em jogo, como a história, ficção, realidade, imaginário, o sul ideológico e o sangue, assim como Stigger (2016). Portanto, em "O sangue em *Sul* de Stigger (2016) e 'O Sul' de Borges (2008): alguns apontamentos",

reforça-se a ideia de sangue enquanto morte e a "coincidência" de temas proposta por Stigger (2016).

No segundo capítulo, dando continuidade a mesma proposta, de que o sangue torna-se uma característica intimamente ligada com seus temas, em *Os anões* (2010) o mesmo urge, liga-se a linguagem, o corpo e a política. Esse sangue que não jorra como em *Sul* (2016), em alguns momentos, torna-se mascarado. Porém, de maneira sarcástica e ardilosa, Stigger (2010) trabalha a ideia de morte e de banalização através de um espetáculo visual. Portanto, "O olho-jorro em *Os anões*" usa uma linguagem performática que se relaciona com as artes visuais, gerando comicidade através da falta de sentidos. O "olho-jorro", conceito criado por Didi-Huberman (2012), propõe-se a pensar na pintura, no pintor e em sua sapiência. Já o movimento de *performance* – outro conceito que permeia as nossas discussões foi proposto por Gonzalo Aguilar e Mário Câmara (2017), acontece num espaço no qual corpos e vozes são apresentados de maneira inesperada.

"Vermelho: a metáfora do sangue", primeiro tópico deste capítulo busca um olho-jorro que surge no livro de forma visual a partir da utilização de metáforas com a palavra "vermelho" além de, em vários momentos, fazer o leitor questionar-se sobre o que é realidade, mas que, ao entrar no mundo ficcional, deixa de ser verdade e passa a ter novas significações, assim como acontece em "Imagem verdadeira". Já no segundo tópico, intitulado como "As faces de *Os anões*", busca-se entender como é o percurso criativo de Stigger (2010), de que maneira a *performance* de escritora, professora e pesquisadora se unem no texto e possibilitam diversas conexões através de suas pesquisas, viagens e leituras.

No terceiro e último tópico, nomeado como "A escrita de Veronica Stigger: a espiral de sentidos e efeitos" trabalhamos aspectos relacionados ao conto "O livro". Nele, Stigger (2019) cria uma nova ficção baseada em suas publicações anteriores. Dessa forma, atribuímos ao conto às características de uma escrita experimental e para isso, será utilizado como suporte teórico os escritos de Rosalind Krauss (1984), Florencia Garramuño (2014) e Natalia Brizuela (2014), além de Georges Didi-Huberman (2017; 2012), para compreender de que forma a literatura opera através da instabilidade e dessemelhanças ou como propõe Garramunõ (2014, p. 16) por meio de "objetos inespecíficos".

1. A HEMORRAGIA DE VERONICA STIGGER: *SUL*

> "Já imaginou que horror: o sangue jorrando
> do sujeito como se fosse uma fonte?"
> (STIGGER, 2016, p. 56)

O livro da escritora gaúcha Veronica Stigger intitulado *Sul* (2016) é narrado em uma versão particular, onde o Sul (geográfico) e o sangue se misturam. Como enuncia Alexandre Nodari (2016, s\p, grifo do autor), autor da orelha desta edição, "Sul é sangue: não o que corre *nas* veias, mas o sangue que corre *das* veias, manchando o sujeito, o ambiente e até mesmo a história coletiva. Sangue que não unifica os membros, mas que jorra de um desmembramento violento [...]".

Uma mistura que começou a ser delineada em meados de 2009, quando a autora foi convidada a participar da coletânea *Todas as guerras,* organizada por Nelson de Oliveira, a qual, trouxe a proposta de que cada um dos convidados escrevesse sobre alguma das revoltas nacionalistas, selecionadas em sorteio. Coube a Veronica a responsabilidade de abordar a Revolução Farroupilha. Foi então, que ela criou o conto que se revela em uma realidade distópica "2035", ambientado após um lapso de 200 anos do início dessa revolução.

A Revolta dos Farrapos foi um conflito regional contrário ao governo imperial brasileiro e com caráter republicano. Ocorreu na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul, entre 20 de setembro de 1835 a 1 de março de 1845. Entre as suas principais causas estavam o descontentamento político com o governo imperial, a busca por autonomia das províncias e o questionamento sobre os altos impostos cobrados no comércio de couro e charque**,** os quais eram importantes produtos para a economia gaúcha daquela época. Os farroupilhas também se colocavam contra a entrada de concorrência do charque e do couro vindo de outros países, com custo mais baixo, dificultando o comércio do Rio Grande do Sul.

Comandados por Bento Gonçalves, os revolucionários tomaram a cidade de Porto Alegre, forçando a retirada das tropas imperiais da região. Posteriormente, com a prisão de seu líder em 1835, o comando passou para as mãos de Antônio de Souza Neto. Em 11 de setembro de 1836 é proclamada pelos revoltosos, a República Rio-Grandense. Mas, após fugir da prisão, Bento Gonçalves assume a presidência da recém-criada República. Em 24 de julho de 1839, os farroupilhas proclamam a República de Juliana, onde atualmente se encontra o atual estado de Santa Catarina.

O fim do conflito se deu a partir da nomeação do Duque de Caxias para comandar uma ação militar. Em 1845, após vários confrontos, os farroupilhas foram se enfraquecendo e aceitaram o acordo proposto por Duque de Caxias e a Guerra dos Farrapos teve fim. A partir de então, a República Rio-Grandense e a República de Juliana foram reintegradas ao Império Brasileiro.

Sul[1] é o livro em que a escritora mescla diversos pontos de convergência e divergência sobre o sangue nos textos. No início do texto, Stigger (2016) escreve um pequeno conto, como uma espécie de epígrafe, fazendo referência à região Sul.

> ‘Agora vocês vão ver’, dizia ele aos irmãos e aos primos, que gargalhavam como aves de mau agouro, enquanto espalhava pelas paredes brancas do quarto o sangue que saia aos borbotões de seu portentoso nariz, ‘vou lá contar tudo para o pai e ele vai dar uma surra bem dada em vocês, seus guris de merda’. Ninguém – nem mesmo o pai que entraria no quarto minutos depois – percebeu que a mancha de sangue na parede branca assumira o contorno do mapa do Sul. (STIGGER, 2016, p. 11)

O sangue que Veronica Stigger nos apresenta em *Sul* (2016) se dilui ao longo do texto. Isso acontece através de diversas fraturas e cortes que a autora faz um em sequência do outro. Esse derramamento causa uma hemorragia de sangue que só é estancado pelo leitor, através de sua leitura. Cabe a ele decidir se quer ou não saber as verdades por detrás daquela que seria a “verdade ficcional”. É então que a partir das quebras Veronica fratura as “vértebras do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Entre as discussões sobre os efeitos do contemporâneo, Agamben (2009) nos faz pensar nas vértebras quebradas, das quais nos mantemos no ponto da fratura. Ele relembra versos do poeta russo Osip Mandel’stam, que escreve uma poesia que se intitula “O século” e que, nas palavras russas, tem o significado de “época”. Nele, o poeta faz uma reflexão sobre o século e sua relação com o poeta e o seu tempo, ou seja, o contemporâneo.

> Meu século, minha fera, quem poderá
> Olhar-te dentro dos olhos

[1]*Sul* foi publicado em 2013 na Argentina. Nessa primeira edição, no livro só continha os três primeiros textos, sendo eles, o conto “2035”, “Mancha” e “O coração dos homens”. Já na edição brasileira, de 2016, Veronica Stigger anexou “A verdade sobre ‘o coração dos homens’”. Com tradução feita por Gonzalo Aguilar, a versão argentina do livro foi publicada pela editora Grumo. Veronica Stigger desliza em redes de espetáculo e através de questões contemporâneas de máxima urgência, enquanto um sentido vazio do mundo, faz do fantástico e do absurdo a sua literatura.

> E soldar com o seu sangue
> As vértebras de dois séculos?
> (MANDEL'STAM apud AGAMBEN, 2009, p. 60)

De acordo com Agamben (2009, p. 60), o poeta deveria pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar no seu tempo e "soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo e o tempo histórico coletivo [...]" (AGAMBEN, 2009, p. 60).

As vértebras quebradas do texto de Stigger (2016) são lançadas na linguagem, na maneira que Stigger (2016) deixa fluir o texto, através de conversações, diálogos entre as personagens que estão em torno do sangue como um nada: esse sangue pode significar tudo e ao mesmo tempo nada. Ele marca presença durante todo o texto, se dissimulando, porém, carregado de mistério, vazio e inacabado. A imagem alegórica que vem da leitura da peça, é de certo modo, um paralelismo entre o tempo e as vértebras, que ao se mostrarem fraturadas, demonstram ao leitor que a sutura só é feita pelo indivíduo, que como sugere Agamben (2010, p. 62) contempla suas próprias pegadas, exemplificando a partir da retomada estrofes do poeta russo.

> Mas está fraturado o teu dorso
> meu estupendo e pobre século.
> Com um sorriso insensato
> como uma fera um tempo graciosa
> tu te voltas para trás, fraca e cruel,
> para contemplar as tuas pegadas.
> (MANDEL'STAM apud AGAMBEN, 2009, p. 62)

Pensando nas questões fundamentais do papel do contemporâneo, em *Ninfas*, Agamben (2012) nos propõe retomar indagações aprofundadas por Aby Warburg em relação aos seus estudos acerca do movimento dos detalhes sintomáticos em imagens de diferentes períodos históricos. Nesse livro, o autor propõe resgatar a noção histórica da sociedade moderna e como se condicionou ao morto, ao esquecimento. "Ninfa", portanto, ao discutir na esfera de vários campos artísticos, pode ser uma passagem, ou a "imagem da imagem". A partir desse movimento, Agamben (2012) nos leva ao mais próximo do que Warburg chama de "vida em movimento", problematizando as imagens carregadas

de tempo e suas possibilidades de “sobrevivência” entre o passado e o presente, ao retomar uma exposição de Bill Viola, intitulada “Passions”.

> [...] à primeira vista, as imagens sobre a tela pareciam imóveis, mas, depois de alguns segundos, elas começavam, quase que imperceptivelmente, a se tornar animadas. O espectador percebia então que, na verdade, elas tinham estado o tempo todo em movimento e que, somente, a extrema lentidão, dilatando o movimento, as fazia parecer imóveis. Isso explica as impressões, simultâneas, de familiaridade e de estranhamento que as imagens suscitavam. Era como se, entrando nas salas de um museu onde estavam expostas as telas de antigos mestres, estas começaram miraculosamente a se mover. (AGAMBEN, 2012, p. 19)

Assim, Stigger (2016) lança ao leitor um movimento do sangue, a partir da imagem. Esse movimento vai perpassando os textos, envolvendo o leitor e através da linguagem e da história, que, aos olhos inquietos do leitor, torna-se uma hemorragia. Agamben (2012) defende o plano da imaginação como o princípio que rege o homem e delimita esse lugar de potência, que se situa entre a sensação e o pensamento, através da capacidade de pensar numa história outra. “E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir” (AGAMBEN, 2012, p. 63).

O caráter fragmentário, pontual e ilimitado dos escritos de Veronica Stigger em *Sul* torna vã qualquer tentativa de classificar ou a pôr regras nos textos. De acordo com Didi-Huberman (2017, p. 89), a desordem e o caos fazem “jorrar alto a existência fora do leito do tempo”. Sendo assim, Stigger (2016) cria uma desordem a partir de uma “dialética do montador”, que desorganiza radicalmente o conteúdo de previsibilidade que se teria o direito de esperar por uma “dialética filosófica”, descrevendo os progressos da razão na história, como o que Stigger (2016) faz com o contexto da Revolução Farroupilha.

> A dialética do montador – do artista, do mostrador – porque abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades, não ‘dis-põe’ as coisas, senão fazendo experimentar sua intrínseca vocação à *desordem*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 91, grifo do autor)

Jacques Rancière (2012) em *O destino das imagens* reforça que a maneira dialética investiu a potência caótica na criação de pequenas "maquinarias do heterogêneo". Portanto, foi fragmentando contínuos, distanciando termos que se atraem, ou aproximando elementos que não se assemelham e acabam por criar choques. Ao incorporar a maneira dialética em Stigger (2016) trilha-se, ao longo da leitura uma espécie de encontro com incompatíveis, elementos incomuns, mas que Veronica dá a eles um tratamento de normalidade, o que causa ainda mais espanto, já que a escritora é capaz de ver um encontro de elementos que não se combinam. "O encontro dos incompatíveis põe em evidência o poder de outra comunidade, estabelecendo outra medida, impondo a realidade absoluta do desejo e do sonho" (RANCIÈRE, 2012, p. 66).

Durante esse capítulo, analisaremos o livro *Sul* (2016). Em diversos momentos, Stigger (2016) lança narrativas em que o sangue torna-se o elo dos textos. Dessa forma, verificaremos como o sangue espalha-se, manchado as fronteiras do livro e, por consequência, criando um derramamento pelo texto. Através de uma imagem alegórica, que perpassa o tempo e a linguagem, Stigger (2016) compõe por meio do sangue, da morte, da violência, do absurdo e do espetáculo, um imaginário sangrento que causa um derramamento. Com base nisso, foram analisados os quatro textos de *Sul*, sendo eles "2035", "Mancha", "O coração dos homens" e "A verdade sobre 'coração dos homens'".

O referencial teórico utilizado será com base no que propõe Giorgio Agamben (2005; 2007; 2009; 2012), ao traçar um panorama da contemporaneidade, bem como o conceito de fratura e seus pensamentos sobre a função-autor e o gesto; Walter Benjamin (1984; 1987a; 1987b; 1994; 2012), retomando os conceitos de imagem dialética e imagem alegórica; Georges Didi-Huberman (2012; 2015; 2017; 2018), ao buscar o conceito de imagem; Jacques Rancière (2012; 2017), ao propor um pensamento sobre o destino da imagem, imersa em uma sociedade saturada e os aspectos que envolvem a dicotomia público e privado. Ao pensar no trabalho do leitor, propomos uma relação entre Roland Barthes (2004), Antoine Compagnon (2010) e Ricardo Piglia (2006). Autores como Georges Bataille (1989) e Maurice Blanchot (2015), nos fazem pensar na relação entre literatura e a violência, resultando num mal social ou num desastre. No tópico "O sangue que jorra" (1.1), serão analisadas as perspectivas em que o sangue aparece, o seu papel no texto e a maneira como Stigger (2016) o conduz.

Levando em consideração o fato de que Veronica Stigger é uma leitora de muitos autores e entre eles está Jorge Luis Borges, a "coincidência" de características entre "O Sul" de Borges e *Sul* de Stigger se torna improvável. Os elementos em jogo, como

história, ficção, realidade, imaginário, delírio, a região sul e a imigração convergem em ambas as narrativas. Portanto, o segundo tópico deste capítulo, intitulado como "*Sul* de Stigger (2016) e 'O Sul' de Borges (2008): alguns apontamentos" busca elencar o caráter semelhante entre o conto de Jorge Luis Borges e o livro de Veronica Stigger, reforçando ainda mais o elemento sangue enquanto morte.

Ao estudar *Sul* (2016), atribui-se a ideia de corpo ao escrito. Nesse livro, o sangue jorra, como se Veronica Stigger mutilasse esse corpo e, as palavras, representadas como corrente sanguínea são cortadas, fazendo com que o sangue fique exposto e cause um derramamento. O sangue, portanto, é responsabilidade do leitor e a nós, cabe fazer com que esse sangue fique ainda mais evidente, conforme proposto na análise. De acordo com Roland Barthes (2004, p. 64) em "A morte do autor", o texto é feito de várias escrituras, vindas de várias culturas que juntas, constroem um novo diálogo, por mais que escrito por alguém, esse texto pertence ao leitor.

> [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é construído o escrito [...]. (BARTHES, 2004, p. 64)

Além de acreditar que o leitor é o responsável por atribuir significações aos escritos, Barthes (2004) ainda se refere ao texto como plural, detentor de vários sentidos, de passagens e travessias, não dependendo apenas de uma interpretação, mas de múltiplas, comparando o leitor do texto a um sujeito desocupado, ou seja, capaz de passear pelas linhas e quando menos espera capturar uma ideia. Portanto, quanto à imagem de sangue construída no texto, cabe ao leitor contê-lo ou evidenciá-lo em sua leitura.

Agamben (2007) em "O autor como gesto", sugere que autor e leitor são testemunhas, ainda que ser fiador do inexausto ato de se jogar não seja suficiente. "[...] desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo" (AGAMBEN, 2007, p. 12).

1.1 O sangue que jorra

Veronica Stigger é considerada uma escritora contemporânea e, ao atribuir a ela tamanha carga temporal e conceitual pensamos em um enigma que nas palavras de Alberto Pucheu (2014) em "Efeitos do Contemporâneo", vem se atualizando cada vez que seus efeitos comparecem gerando uma relação entre nós e a ideia, expelindo toda e qualquer gramática e língua que "uma vez postas para fora, disjuntas, não retomam a coincidir com ele, apesar de trazerem suas marcas" (PUCHEU, 2014, p. 324). Ao compor seus escritos, Veronica Stigger foge do comum, através de seu estilo, mas também pelo fato de falar sem dizer, entrechocando as frases, sem pensar em como o leitor pretende decifrar ou digerir tudo o que acabou de experenciar.

Mas, para que Veronica Stigger alcançasse esse status, a escritora percorreu por vários caminhos quase sempre no limiar de influências literárias e das artes visuais. Seus traços literários passam por uma série de referências, muitas delas vindas do modernismo brasileiro. Suas temáticas beiram o absurdo, o cômico e o trágico na maioria das vezes, de maneira grotesca. Apesar dessas temáticas se parecerem, a forma como Veronica usa a linguagem é diferente. O movimento da literatura de Stigger pode ser amparado pelo que Benjamin (1987a) nos propõe: a relação entre a escrita e a alegoria, onde as quebras de Stigger são elementos importantes para o todo.

"2035" é um conto, retratado a partir de uma realidade distópica, que trata de Constância, uma menina que completava 10 anos de vida. Por estar na expectativa de seu aniversário, a jovem sonhava que a fada dos presentes chegasse e lhe presenteasse naquele dia. Mas, ao acordar, percebeu que seu pai e sua mãe conversavam com homens fardados, que queriam levá-la para as ditas "comemorações". Então, os homens a carregam, e, ao longo do trajeto a menina cria uma imagem de comemoração, mas o conto acaba com a sua morte, através da dilaceração de seus membros, remontando um cenário de um ato sacrificial.

Ao pensar nos ritos sacrificiais, Jacques Lacan (1992) que em *O seminário, livro VIII – A transferência*, refere-se à operação sacrificial, que ocupa um cargo de memorial que celebra a castração, por exemplo, deixando como resultante, o significado como dívida por aquilo que se recebeu como um dom do outro. Se para o outro falta algo, abre-se uma possibilidade para um laço com ele. O laço com o qual Lacan (1992) dialoga, diz respeito a transferência entre paciente e o psicanalista, e a partir da falta de algo em si, busca encontrar no outro, gerando assim, uma transferência. Constância sonhava com

uma festa de aniversário que seus pais não tinham condições de lhe proporcionar. Sendo assim, com o discurso ilusório dos oficiais, a menina associou tudo o que estava acontecendo com uma linda festa, ou seja, algo que ela jamais poderia ter.

Assim como Lacan (1992), Bataille (2004) em *O erotismo,* trabalha com diversas noções e uma delas é de sacrifício. Segundo o autor, o sacrifício permeia a ordem sagrada e também a comunitária social e jurídica do Ocidente. Esse conceito, visto em um campo estético, esvai o indivíduo enquanto linguagem e processo de construção de um corpo no texto. A existência de um vínculo efetivo entre a enunciação, ato de linguagem e contexto político[2] e cultural em que a obra é produzida é importante para que o leitor-espectador compreenda seu sentido. Dessa forma, a demarcação da noção de sacrifício se constitui a partir da imagem de um matador e uma vítima, que se encontram implicados numa ordenação comunitária ainda maior.

A quebra, portanto, acontece quando aquilo que parecia algo bom, aos olhos de Constância, tornou-se a segregação de sua liberdade e o fim de sua infância. Mesmo se tratando de sua morte, a menina sorri.

> [...] 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 cavalheiros, 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. 27)

Descrevendo a alegoria como um processo de constituição de sentido, Benjamin (1987) ressalta que a arbitrariedade é um princípio para a subjetividade. A alegoria se relaciona com o signo linguístico, no mundo histórico, em que as coisas deixaram de ter sentido por si próprias. A alegorização acontece essencialmente como fragmentação. “Se o objeto se torna alegórico sobre o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entre incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer” (BENJAMIN, 1987, p. 197).

---

[2] No livro de Eduardo Galeano (1971) *As veias abertas da América Latina* o escritor fez uma análise da história da América Latina sob o ponto de vista da exploração econômica e dominação política, desde a colonização europeia até a contemporaneidade da época em que foi lançado.

A alegoria benjaminiana trata de imagens nunca acabadas, sempre abertas e passíveis de novos sentidos. A alegoria não busca o aparente e sim a essência. Através dela, ocorre uma desvalorização proposital do mundo aparente. Ou seja, não há um único juízo na obra de arte. Existem múltiplos sentidos que poderiam partir de uma leitura inicial do crítico, para depois ressignificar numa segunda leitura desta crítica pelo leitor.

Para entender a alegoria de Benjamin é preciso averiguar sua teoria sobre o conhecimento e a linguagem. Em seu ensaio *Origem do Drama Barroco Alemão* (1984), o autor trata inicialmente, da crítica ou teoria do conhecimento, a investigação filosófica como busca da representação, ligando-a à ordem das ideias. Portanto, a alegoria enquanto processo de constituição de sentidos, se relaciona com o signo linguístico que no mundo histórico deixaram de ter sentido em si próprias. Sendo assim, as coisas, as palavras e o intérprete estão envoltos em historicidade.

No conto de abertura do livro, o processo de alegorização acontece a partir da relação entre linguagem e história, estabelecida por Stigger (2016) como o fio condutor do texto. Imerso a uma realidade distópica, o jogo entre passado e futuro, vida e morte, história e ficção apresenta um movimento no qual a personagem Constância passa por um ato sacrificial. Em consequência, a alegoria apenas conhece a história como história do declínio, através do movimento direcionado ao passado e não ao futuro. “2035” refere-se a um território e uma nação que surgiu imersa a guerras e conflitos sangrentos.

Embora Walter Benjamin e Georges Bataille apresentem pensamentos distintos em diversos estudos, ambos concentram um ponto em comum: a noção de tempo e sua relação com a história. Para Bataille (1975) em *A parte maldita*, a história surge como um contratempo, no não saber que se constitui como forma de rever o passado através das contradições que constroem o presente. Para Benjamin (1984), história e memória vão de mãos dadas com a exploração do passado. Ao “escavar” o passado, Benjamin (1984) se aproxima a uma arqueologia da história, tentando recuperar a memória e salvá-la do esquecimento.

Sua preocupação com a violência esfacela a noção de sujeito e da razão. Bataille (1989, p. 22) em *A literatura e o mal*, vê que a literatura pode dizer tudo, como uma transgressão da lei moral, um perigo.

> O que é sempre reencontrado nesse movimento de ruptura e de morte é a inocência e a embriaguez do ser. O ser isolado se *perde* em outra coisa que não ele. Pouco importa a representação dada ‘outra coisa’. É sempre uma realidade que ultrapassa os limites comuns. Também tão profundamente ilimitada que antes de tudo não é uma coisa; é *nada*.

Os oficiais traziam com eles facões, um pé de cabra e um civil, que puxava um riquixá e tinha roupas velhas e esfarrapadas. Sem compreender o que estava acontecendo, o pai de Constância pergunta aos oficiais qual era o motivo para levar a sua filha e eles afirmam que a menina seria levada por ordens do governo, e que se tratava de "grandes comemorações" (STIGGER, 2016, p. 15). A menina é capturada pelos oficiais e a partir disso, a narrativa descreve o caminho até a suposta festa, em um cenário cinzento, devastado e que remete a um período de pós-guerra, de destruição. Somente sacos coloridos davam cor à cidade.

> As ruas estavam silenciosas e praticamente desertas. Eles cruzaram apenas por um grupo de três pessoas, talvez uma família como a de Constância, que procuravam alguma coisa em meio a uma série de sacos cheios e fechados que coloriam a calçada em frente a um prédio largo, parecido com um caixote, que ocupava quase todo o quarteirão. (STIGGER, 2016, p. 19)

O nome "Constância", dado à personagem, indica a quebra que o homem faz ao "mundo fechado", que é a infância, bem como, o reflexo de uma violência constante (por isso, Constância) que indica uma necessidade humana de expropriá-la de sua infância, ou seja, de retirar a inocência dessa garota. "[...] o Bem e o Mal, a dor e a alegria. Este ponto, uma literatura violenta e a violência da experiência mística, ambas o representam. A via pouco importa: somente o ponto importa" (BATAILLE, 1989, p. 26).

O ponto de partida de Stigger (2016) é a história. Através da relação estabelecida com a linguagem, que a infância, estudada por Agamben (2005) em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, é a consequência da quebra do "mundo fechado" do signo e transforma a língua pura em um discurso humano. Quando existe uma infância, o sujeito não pode entrar na língua enquanto sistema sem transformá-la de forma radical, sem construir um discurso de fala. Ao retomar Benjamin, o autor pensa na construção de sentidos a partir da historicidade do mundo e "mostra ao observador a *facies hippocrita* da história com protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido, malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira" (BENJAMIN, 1984, p. 188).

O Sul, região onde a escritora nasceu, está presente em todas as narrativas. Porém, em “2035” isso fica mais evidente pela descrição de características típicas do Rio Grande do Sul, por uma narrativa em terceira pessoa. “Usava um gorro preto e um longo poncho marrom, já bastante puído (embora a primavera estivesse para começar, ainda se sentia o vento frio que vinha do sul)” (STIGGER, 2016, p. 13). Diana Klinger (2008) em seu artigo “A escrita de si como performance”, retoma Foucault que reafirma a existência do autor enquanto “função autor”. Além disso, para o pensador, o autor é a unidade da escritura, mantendo sempre sua influência.

> [...] para Foucault, o autor existe como *função autor:* um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto desse discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura. Nem todos os discursos possuem uma *função autor,* mas em nossos dias, essa função existe plenamente nas obras literárias. Para a crítica literária moderna, o autor é quem permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações diversas. O autor é também o princípio de uma cerca unidade de escritura- é preciso que todas as diferenças se reduzam ao mínimo graças a princípios de evolução, de amadurecimento ou de influência. Finalmente, o autor é um certo ‘lar de expressão’ que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta tanto e com o mesmo valor em obras, em rascunhos, em cartas, em fragmentos, etc. Quer dizer que, para Foucault, o vazio deixado pela ‘morte do autor’ é preenchido pela categoria ‘função autor’ que se constrói em diálogo com a obra. (KLINGER, 2008, p. 16-17, grifo do autor)

Agamben (2007), ao estudar Foucault, também discorre sobre a função do autor em uma obra. Segundo ele, há várias características, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função. Foucault opõe drasticamente o autor enquanto indivíduo real à função autor. “O autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras” (AGAMBEN, 2007, p. 03). Portanto, segundo o diagnóstico de Foucault, a marca do escritor reside unicamente na singularidade da sua ausência, cabendo a ele o papel de “morto” no jogo da escritura.

Stigger (2016) apropria-se do papel do autor, mantendo-se no limiar, dentro e fora ao mesmo tempo. O texto prossegue e, no caminho, Constância cria imaginários sobre o local das “comemorações”. “Ela perguntou aos oficiais se seria lá, naquele parque que aconteceriam as festividades. Os oficiais, que conversavam distraídos, não entenderam

imediatamente ao que ela se referia, mas logo perceberam o engano da menina [...]" (STIGGER, 2016, p. 20). A cena consegue ser ainda mais violenta na medida que há muitos espectadores. A naturalidade com que é descrita se contrapõe ao estranhamento do leitor ao deparar-se com o fato. Isso só reforça as características de escrita de Veronica Stigger, que beiram o absurdo em meio a cenas trágicas e cômicas ao mesmo tempo, proporcionando choques e rupturas.

Agamben (2009) nos propõe pensar o contemporâneo não apenas percebendo o escuro do presente. É estar à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. O que Veronica Stigger faz é "voltar a um presente que jamais estivemos" (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Ao tratar de um ato sacrificial, Veronica flui o movimento da vida para a morte, relacionando passado e futuro. Ao longo do percurso narrativo descreve várias fraturas que têm como resultado uma hemorragia que Stigger (2016) causa, através do fim, que se dá com a morte de Constância. A garota se desfalece em pedaços, onde o que permanece é um corpo sem articulações. O sangue que jorra no conto é consequência da violência que acontece no rito que retrata um sacrifício canalizado pela violência da sociedade. Constância, pode ser vista como a alegoria de nação, que se constrói com base em uma história de destruição e imersa a violência se dilacera, jorrando o sangue da morte. É a demolição do futuro, com uma democracia que nasce abandonada, vazia e destruída.

Seguindo a trilha benjaminiana, Georges Didi-Huberman (2018, p. 209), se questiona sobre "que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?". Talvez seja suficiente dizer que seu caráter nem específico, nem fechado crie uma "encruzilhada de caminhos", pela qual ele retoma a biblioteca de Aby Warburg, ao buscar seus livros de história, de arte, de ilustração científica ou de imaginário político, que não pode entender-se, nem sequer pode utilizar-se sem o uso cruzado.

Ao atribuir o questionamento sobre o lugar que a imagem ocupa, se ampliam os pensamentos sobre a imagem dialética, estudada por Didi-Huberman e Jacques Rancière, seguindo a proposta de Benjamin. Rancière (2012, p. 67), por sua vez, afirma que a colagem de imagens produz choques, que funcionam como protesto político. "[...] Teria, pois, deixado de haver uma intolerável realidade que a imagem pudesse opor ao prestígio das aparências, tendo passado a existir apenas um mesmo fluxo de imagens, um único

regime de exibição universal, e seria este regime que constituiria hoje o intolerável" (RANCIÈRE, 2010, p. 127). Além disso, afirma que a montagem acontece a partir de uma lógica inversa, em que as partes sem relação se misturam umas com as outras. Entre os elementos distintos, busca-se estabelecer uma familiaridade, uma analogia ocasional "atestando uma relação mais fundamental de co-pertencimento, um mundo comum em que os heterogêneos são capturados num mesmo tecido essencial, portanto, sempre sujeitos a se reunir segundo a fraternidade de uma nova metáfora". Sendo assim, a "encruzilhada de caminhos" de Didi-Huberman (2018), bem como, a montagem descrita por Rancière (2012) aparecem no livro de Stigger (2016) que, mesclados entre tantos outros aforismos, buscam através da linguagem e da história criar um imaginário sangrento.

Já Gilles Deleuze (1996) em *Mil platôs* se propôs a pensar conceitos não apenas como definições, mas como caminhos, processos e acessos para a composição do pensamento. Um desses conceitos é o rizoma, em que o pensamento se abre como raízes ou galhos. Uma espécie de vincos, de braços abertos dentro da trajetória histórica que interrompem o fluxo da história e abrem novas possibilidades de articulação do pensamento.

> É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, de maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões que se dispõe. [...] há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, e a erva daninha. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. (DELEUZE, 1996, p. 15)

Assim como a articulação de um rizoma propõe um texto inacabado e com múltiplas significações, podemos pensar também no que propõe Bataille (1969) ao trabalhar com informes. A noção foi originalmente publicada como verbete na sétima edição da revista *Documents*, na altura dirigida por ele, Michel Leiris e Carl Einstein, entre outros, e postula, dentro do arcabouço que diz respeito aos fundamentos do propósito editorial, a relação entre palavra/imagem e dessemelhança.

> INFORME – Un dicionário comenzaria en el momento en que ya no daria el sentido sino las necesidades de las palabras. Así, *informe* no es sólo un adjetivo con determinado sentido sino un término que sirve para desubicar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que él designa carece de derechos en todosentido y se hace aplastar por todas partes como una aranã o un gusano de tierra. En efecto, para que los

> académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a lo que es, uma levita matemática. En cambio, afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es *informe* es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo. (BATAILLE, 1969, s/p)

Já Rosalind Krauss (1997), buscou a partir do conceito de "informe" dar sentido e concebê-lo como uma defesa do rebaixamento à arte, como uma espécie de profanação decorrente da restituição do uso comum de objetos, formas e atividades artísticas. Kraus (2015) foi a que mais enfatizou a instabilidade permanente estabelecida entre forma e informe, como ocorre em *The optical unconscious:*

> [...] concibamos lo informe como algo que la propia forma genera, como uma lógica que actúa logicamente contra sí miesma desde dentro de sí misma, la forma que general a heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro. (KRAUSS, 1997, p. 179)

A articulação de rizoma, proposta por Deleuze (1996) e a ideia de informe de Bataille (1969) e Krauss (1997) nos ajudam a pensar de que maneira Veronica Stigger monta seus textos. Sendo assim, essa autora vai trilhando caminhos junto ao leitor e as informações que aparecem soltas no texto e desempenham um papel importante para a construção do mesmo e, de maneira não-linear, vão sugerindo ao longo das narrativas, indícios de que o fim não seria uma festa, mas um ato sacrificial, por exemplo. Mas, é preciso pensar que os textos escritos por Stigger (2016) são inacabados, ou seja, sem formas ou "informes". Não cabem neles classificações. Ao incorporar uma narrativa sem nomeação, com diversas encruzilhadas e rizomas propostos de maneira inacabada, a escritora contrapõe-se a qualquer tentativa de classificação.

Assim como Didi-Huberman (2018) sugere uma "encruzilhada", Benjamin (1987) refere-se ao escrito como uma cidade, para a qual as palavras são mil portas. Essas portas, nos ajudam a perceber como Stigger (2016) cria possibilidades de leitura. Logo no início,

> [...] um dos oficiais enfiou o pé de cabra no meio do cadeado e os dois juntos, com uma solenidade aparentemente incompatível com a situação, se puseram a girar a ferramenta em sentido anti-horário. Sem demora, o cadeado cedeu e eles passaram para o jardim de entrada do edifício. Com os facões, foram abrindo caminho entre a vegetação [...] às seis em ponto, os oficiais pressionaram a campainha do apartamento de Constância, que

> não soou. Um dos oficiais bateu, com o pé de cabra na porta do apartamento, o único do andar. [...]. (STIGGER, 2016, p. 14)

O pé de cabra que aparece junto com o facão que os civis usavam para tentar arrombar a porta de Constância é uma alavanca, cuja a finalidade é arrancar pregos e abrir caixas de madeira. Mas, para adentrar à casa de Constância, os instrumentos foram usados como arma. Mesmo com toda a brutalidade que os civis impõem para que os pais da menina abrissem a porta, Constância não enxerga a crueldade, mas seus pais, antes mesmo de abrirem a porta, tinham consciência do que queriam e de qual seria o final de Constância. "O pai soltou a mão de Constância e começou a acariciar os seus cabelos, enredando os dedos nos fios longos e embaraçados. De súbito, pegou-a no colo e deu-lhe um beijo estalado na bochecha, enquanto Constância mantinha os olhos fixos no oficial". (STIGGER, 2016, p. 17).

Constância e sua família viviam em situação de extrema pobreza. Segundo Georgina Martins (2013) em um artigo publicado pela *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, "Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea", são três categorias principais de pobreza na literatura: a orfandade, o abandono e a precariedade. "Entendemos essa última não só como uma consequência direta das outras duas, mas também como condição determinante da trajetória de personagens que, muito embora inseridas em contexto familiar, vivenciam uma experiência negativa de uma infância rejeitada e envergonhada [...]" (MARTINS, 2013, p.1).

> [...] Os oficiais bateram e gritaram mais uma vez, exigindo a abertura da porta. O marido já não escondia a chave nas costas. Segurava-a na ponta dos dedos, olhando-a como se a completasse. Num gesto repentino, abriu a porta, e o casal, em **suas esfarrapadas roupas de dormir**, se viu subitamente cara a cara com os dois oficiais em vestes cinza-chumbo. Esses últimos imediatamente corrigiram a postura e, empertigados, repetiram que haviam recebido ordens para conduzir Constância às comemorações. [...] O oficial devolveu o papel ao bolso e explicou que Constância seria a atração principal das comemorações e que eles deveriam levá-la o quanto antes [...]. (STIGGER, 2016, p. 16, grifo nosso)

Durante a narrativa, o leitor é posto em duas direções principais. Uma, indica que Constância faz parte de um ritual em que ela será sacrificada e a outra é dada através das ditas "comemorações" das quais os civis se referem para levar Constância, que no fundo

carrega um tom vago e um ar de surpresa. Portanto, opor as imagens e as palavras produz o que Didi-Huberman (2018) chama de “incêndio”. Ou seja, “[...] nos encontramos, portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 211).

O sacrifício no qual a menina é submetida, como nos sugere René Girard (1990) em seu livro *Violência e o sagrado*, é identificado como conflitos e tensões internas de uma sociedade, que se canalizam na violência e, na maioria das vezes, mancham a infância de muitas crianças. Essa, é ainda mais cruel quando o olhar inocente de uma criança, ou seja, de quem é sacrificada, carrega a doçura e a esperança de dias melhores para ela e seus pais. Mas, o que é certo em *Sul* é que cada uma das narrativas acontece de uma maneira particular, com razões próprias e consequências únicas que estão em torno de um tema geral e amplo: a violência.

***

Na peça de teatro “Mancha”, Veronica Stigger escreve um diálogo entre duas personagens chamadas “Carol 1” e “Carol 2”. Nele há conversas desconexas e sobre assuntos banais, mas que sempre chegam a discussão sobre o que aconteceu para ter uma mancha de sangue no tapete da sala de Carol 1. Banais, ao ponto do sangue aparecer jorrando**,** enquanto Carol 1 está preocupada apenas com sua vaidade. Diversos e sucessivos “mal-entendidos” ocorrem e fazem com que a maquiagem de Carol 1 fique cada vez mais borrada, e isso a deixa irritada. Já Carol 2 ao questionar sobre a imensa poça de sangue, só obtém como resposta banalidades e desvios do assunto.

> CAROL 2
> Carol, por Deus, você estava aqui. Por que as poças vão do tapete até a porta e não até o banheiro?
> CAROL 1
> Pois é, eu estava aqui. Estava mesmo. Estava bem aqui.
> CAROL 2
> E então?
> CAROL 1
> Não sei. (STIGGER, 2016, p. 45)

A diferenciação mais aparente que Veronica Stigger faz com suas duas personagens “Carol 1” e “Carol 2” é a altura. A primeira está usando um vestido branco e botas brancas. A segunda está vestida de forma idêntica. O que as difere é o fato de Carol 1 ser mais alta e também mais vaidosa, o oposto de Carol 2. A peça inteira recai sobre a temática da poça de sangue no tapete de Carol 1. Mesmo as duas descritas com vestimentas iguais e nomes iguais, não confundem o leitor, graças as suas personalidades tão distintas.

O movimento aparece sempre colocando a dúvida no leitor de como uma poça de sangue apareceu no tapete da sala de Carol 1, que não dá explicações convincentes sobre a origem do sangue que está no tapete.

> CAROL 2
> Tem sangue na maçaneta!” [...]
>
> CAROL 2
> (*Voltando-se para Carol 1, que continua a bater o pé impaciente no chão*) Como o sangue pode estar fresco na maçaneta? O sangue não deveria estar coagulado? Ele não deveria estar seco, grudado na maçaneta? (STIGGER, 2016, p. 31)

O sangue, que está na maçaneta, parece ser o mesmo encontrado no tapete em grande quantidade. Mas o que intriga Carol 2 é o fato de estar vibrante, como um rastro recente. É como se o sangue que está exposto fosse posto em questionamento, como uma fonte, que jorra e nunca acaba, fazendo referência à violência, onde o sangue nunca tem fim, assim como um ciclo, onde tragédias são o combustível para que o sangue esteja sempre fresco na sociedade. Para Didi-Huberman (2012, p. 34) em seu livro *A pintura encarnada*, o jorro é considerado milagroso, propiciando um tempo de pausa na sequência transfinita, exaustiva e vã. Esse jorro faz com que o detalhe, ou seja, o sangue vibrante na maçaneta da porta, por exemplo, se destaque, mesmo diante de uma poça de sangue com proporções muito maiores. Além disso, segue suas discussões associando um cinabre, (Sulfeto vermelho que dá origem a cor vermelha) com o sangue, que serve para os pintores como a melhor forma de “imitar o sangue”, ou seja, buscar uma realidade artística.

> [...] como este, ele tende, ao secar, a tornar-se preto; ainda, é uma cor nítida, tirada, como se diz, do sangue dos dragões quando morrem em combate; ou, então, ela provém do fundo da terra, de uma espécie de

> fóssil, de um animal antediluviano cujo odor é tão estranho que é preciso cobrir-se o rosto, devido ao receio de ser por ele infectado [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 34)

O sangue da maçaneta da porta da casa de Carol 1 permanece vibrante e não seca. O sangue é aqui, o que Didi-Huberman (2012, p. 36, grifo do autor) chama de "encarnado". Ou seja, o colorido (vermelho) em ato e em trânsito. "[...] uma trança de branco e de sangue [...]. Mas é uma *trança temporalizada,* por assim dizer: a passagem colorida que não deixa de ser uma dialética indiscreta, sempre imprevisível do aparecimento e do desaparecimento".

O tema da peça teatral "Mancha" volta-se para as manchas de sangue, em especial, a que está no tapete do apartamento de Carol 1. A peça vai se encaminhando para um final em que Carol 2 descubra a origem de todo aquele sangue, que retomando o conceito de Bataille (1969) e Krauss (1997) é informe. Mas, percebe-se que as manchas de sangue se tornaram algo banal também para Carol 2. O que coloca o leitor em dúvida é o fato de Carol 1 assumir que o sangue que estava no tapete era de um homem, que Carol 2 conhecia, mas sua identidade não foi revelada.

> CAROL 2
> Como foi que aconteceu?
>
> CAROL 1
> Não sei. Só ouvi o barulho dele caindo. Foi um estrondo, Carol, você não faz ideia. (*Imitando o som)* Eu só ouvi o blaaaaammmmmm! (*Apontando para a mancha no pelego)* E, depois, ele estava no chão, bem aí, duro e estatelado. (STIGGER, 2016, p. 36)

Conforme destaca o escritor, ensaísta, romancista e crítico Maurice Blanchot (2015) em *A escrita do desastre*, quando o desastre sobrevém, ele não vem. Ou seja, o desastre é iminência, já que o futuro, conforme o tempo vivido, pertence ao desastre.

> [...] O desastre não é maiúsculo, ele oferece, talvez, a morte banal; ele não se sobrepõe, estando aí como suplemento, ao espaçamento do morrer. Morrer nos dá, às vezes (indiretamente, sem dúvida), o sentimento de que se morrêssemos, escaparíamos do desastre e não nos abandonar ao desastre – de onde vem a ilusão de que o suicídio libera (mas a consciência da ilusão não a dissipa, não nos deixa desviar dela). O desastre do qual se deveria atenuar – reforçando-a – a cor preta, expõe-nos a uma certa ideia da passividade. Nós somos passivos em relação ao

> desastre, mas o desastre é talvez a passividade, por ela atravessando e sempre atravessado. (BLANCHOT, 2015, p. 148)

O pensamento do fim nos leva consequentemente ao pensamento da morte. Imerso em banalidades, o diálogo vai se desenrolando e, de forma súbita a conversa termina quando toda a tensão inicial se transforma em comicidade e levanta a dúvida se o homem que estava com Carol 1 está morto no banheiro. Porém, como a existência desse homem pouco importa para ambas, o mesmo cai no esquecimento novamente. Segundo Blanchot (2015, p. 149), esquecer-se não é negativo, pois relaciona-se com o que há de mais antigo, com o que viria do "longínquo das eras sem jamais ter sido dado".

> 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. 57)

Seguindo a trilha de Blanchot, a morte figura como a possibilidade do homem se nomear homem e de dar nome aos seres ou as coisas através da linguagem, que se desenha como base para um mundo real. É a cada mudança verbal que a morte se apresenta como palavra, convertendo-se em ausência após ser dita. "[...] uma mancha de som se alastra por toda a sala" é uma analogia ao sangue ou uma espécie de sinestesia inversa. Som e sangue aqui têm a mesma carga de sentidos. Portanto, a frase poderia ser lida como "[...] uma mancha de sangue se alastra por toda a sala". Ao usar a palavra "som", Veronica Stigger lança uma imagem do sangue que esvai do homem que está no banheiro há horas, como se o sangue que se encontra no tapete da sala pudesse se unir ao do banheiro, que, por debaixo da porta, faz o movimento de encontro. Carol 1 e Carol 2 não estão vendo o sangue, pois o que ambas fazem é uma escolha de não se envolverem e seguirem em uma conversa cotidiana, que não gera esforços, mesmo sabendo da proximidade do sangue. Em "Mancha", Carol 1 e Carol 2 buscam a banalização. De acordo com Rancière (2012, p. 73), a frase-imagem simbolista devorou a frase-imagem dialética, levando sem medida comum à grande fraternidade e comunidade de metáforas.

> Esse movimento não é próprio apenas de um cineasta conhecido por seu temperamento melancólico. À sua maneira, ele traduz um deslocamento da frase-imagem, atestado pelas obras atuais, mesmo quando estas se apresentam ainda legítimas por empréstimos feitos ao léxico dialético. (RANCIÈRE, 2012, p. 73)

E sobre essa luz que se apaga, Agamben (2009, p. 63) nos sugere mais uma definição do que é ser contemporâneo. Sob essa ótica, "é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando apenas nas trevas do presente. Mas o que significa 'ver as trevas', 'perceber o escuro'?". O sangue está, de certa forma, ligado à obscuridade. Inicialmente, faz parte de uma corrente sanguínea, a qual não é vista, mas sem ela, não há existência humana. Mas, quando surge diante de nossos olhos, buscamos ofuscá-lo, escondê-lo ou estancá-lo. Por assim dizer, "contemporâneo é apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade" (AGAMBEN, 2009, p. 63-64).

A fratura em "Mancha" ocorre no momento que o leitor percebe que Carol 1 não tem interesse em falar sobre o ocorrido e Carol 2 entra na conversa de Carol 1, banalizando o fato ocorrido ali.

> CAROL 2
> Deixa eu ir vê-lo.
>
> CAROL 1
> Não, Carol, acho melhor não. Não é a melhor coisa a fazer. Pelo menos, não agora.
>
> *Pausa. Carol 2, séria, olha fixo para Carol 1. Por sua vez, devolve-lhe o silêncio por algum tempo. Não há ódio nem simpatia em suas atitudes. Olham-se como se estivessem prestes a enfrentar-se num duelo. Ouve-se claramente a água do chuveiro caindo.*
>
> CAROL 2
> Você esqueceu da sombra.
>
> CAROL 1
> Eu disse que não sei passar sombra. (STIGGER, 2016, p. 39)

O sangue que flui da peça teatral produz um corte e resulta em uma imagem que ao incorporar as palavras de Didi-Huberman (2018, p. 11), pode ser um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares que

“fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes”.

A mancha de sangue e assuntos corriqueiros estão por toda a peça. Ao chegar no final do texto, tem-se a expectativa de desvendar o ocorrido, mas o sangue se perde nas banalidades. Portanto, o discurso das duas personagens gira em torno do vazio. De acordo com Agamben (2009, p. 48), as sociedades contemporâneas se apresentam como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real.

Através da poça de sangue que escorre pela fratura no tapete de Carol 1, Veronica expõe o sangue que jorra, como fonte de morte. Nesse ponto pode ser feito um comparativo ao que ocorreu com Constância em “2035”, onde a criança observa o ritual de seu próprio sacrifício sem entender o real sentido do que se desenvolvia. Já Carol 1 e Carol 2 são adultas. Carol 1 percebe a gravidade e, por não ser dela o sangue da poça, prefere se afastar. Carol 2 até busca saber mais, porém, também percebe que o melhor a fazer é ver a violência que acontece pela janela (distância) e não pela porta (proximidade) e, por isso, acaba por tomar distanciamento assim como Carol 1.

Portanto, Stigger (2016) lê o seu tempo ao procurar o escuro enquanto origem. Essa origem, para Agamben (2009, p. 64) é uma experiência anônima, que por definição é também impenetrável. O contemporâneo percebe o escuro e recebe em pleno rosto “o facho de trevas que provém do seu tempo”.

***

Em “O coração dos homens”, a fratura acontece em torno da menarca (ou seja, a primeira menstruação de uma menina), tratada como uma espécie de transição em sua vida). Fazendo um jogo de realidade e ficção, verdade e mentira, a escritora sugere ao leitor um poema-narrativo escrito em tercetos. Na descrição da narradora-personagem, estão roupas, atitudes infantis dos colegas que estavam presentes, bem como o papel que cada um deles exercia na encenação de *A Branca de Neve e os sete anões* inclusive o dela, a quem coube a função de ser o espelho da história. A jovem estava por detrás de uma moldura, que antes a mostraria na cena, mas de última hora a professora, que ministrava a disciplina de inglês, colocou dentro da moldura, um espelho, que refletia a plateia. “Eu era o espelho. Minha melhor amiga era a madrasta. Quando a madrasta se transformava em bruxa, aí já era outra pessoa” (STIGGER, 2016, p. 60).

O mundo literário utiliza diversas ferramentas na construção do texto, uma delas são símbolos. Esses, assim como o espelho, são objetos do mundo físico, mas que recebem significações e funcionam a partir disso, como um código. Sendo assim, um único objeto pode simbolizar realidades variadas. Como o espelho que era para destacar a figura da narradora-personagem e passou a refletir a plateia. Ao buscar a origem de *A Branca de Neve*, escrita pelos Irmãos Grimm, Branca de Neve é o nome da menina alva como a neve, carminada como o sangue e com os cabelos negros como o ébano. E o espelho em *A Branca de Neve* carrega a pessoalidade, além de possuir propriedades mágicas, responde verbalmente às perguntas da rainha que se comunica com ele para saciar sua vaidade.

Além da pessoalidade, o objeto que reflete leva também à objetividade. Quando o espelho não diz o que a rainha gostaria de ouvir, está comunicando de maneira nua e crua uma verdade objetiva acerca da realidade por ela questionada.

Em "O coração dos homens", Stigger (2016) também usa da pessoalidade e da objetividade para trabalhar com o espelho. Ao menstruar, a personagem-narradora detrás do espelho está escondida e ninguém percebe que menstruara. Por isso, associa-se o uso do espelho como uma distração para a plateia que mesmo diante da primeira menstruação da garota não percebe nada, graças ao envolvimento com a própria imagem, buscando respostas semelhantes às que a madrasta e a rainha, da primeira versão de *A Branca de Neve*, gostavam de ouvir.

As cenas descritas remetem às figuras de infância e percebe-se que por ser falada em inglês os alunos não entendem com exatidão o que está sendo dito. Veronica brinca com a compreensão e a pronúncia do inglês dos alunos, que nem o português dominavam. "Tínhamos dez anos e mal falávamos inglês. Aliás, mal falávamos português. Havia uma colega que dizia 'largatixa' em vez de 'lagartixa'" (STIGGER, 2016, p. 59). Assim, a linguagem intangível das crianças faz parte da confusão narrada no poema.

> Em geral, nosso inglês era incompreensível. A Branca de Neve, por exemplo, nunca achava nada, ela sempre afundava. Ao colocar os anões para dormir, ela os cobria com merda em vez de lençóis. Ao final da peça, o Príncipe convidava todos para a festa de suas vinte orelhas. (STIGGER, 2016, p. 64)

Esses trechos descritos, demonstram que os alunos trocavam a pronúncia das palavras de língua inglesa, transformando o texto em algo absurdo e em comédia.

Ao detalhar sua primeira menstruação, a menina, de trás do espelho, se mostra envergonhada de si mesma e fica em dúvida do que ocorrera, se tinha urinado, mesmo não lembrando se estava com vontade de ir ao banheiro, questiona-se sobre qual fenômeno tinha acontecido com ela. “Comecei a exalar um cheiro diferente. Um cheiro desconhecido. Um cheiro de podridão. O mijo tem cheiro forte. O sangue tem cheiro forte. Mas o cheiro do sangue não é como o cheiro do mijo”. (STIGGER, 2016, p. 66). No jogo entre puro e impuro, o sangue da menstruação causou um derramamento, apresentado como a transição da garota para a mulher. “[...] Embora ninguém me visse, senti vergonha. Eu devia estar vermelha, como sangue” (STIGGER, 2016, p. 67). Além dessa passagem, há outra possibilidade de ver o sangue a partir da morte: o sangue da menstruação pode ser o sinal de que uma vida não foi gerada, portanto, morte. Nas palavras de Rosângela Lopes Silva (2016) em seu artigo “Corpos vigiados, assuntos segregados: a representação da menstruação em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo”, mesmo com muitos aspectos distintos, Conceição Evaristo tem em comum com Stigger (2016) a escrita de um corpo impuro silenciado e restringido ao espaço doméstico e íntimo, além de assuntos relacionados a sua especificidade, a exemplo da menstruação. Dessa forma, Stigger (2016) nos oferece um diálogo entre prefiguração do mundo e refiguração intermediada pela configuração literária, propiciando uma leitura de mundo estética e política.

Ao conferir o impacto da leitura através de uma imagem, Didi-Huberman (2015) em seu livro *A invenção da histeria: Charcot e a Iconografia fotográfica da Salpêtriére* pensou na estética da fotografia no século XIX, estudou a forma como a feminilidade passou a ser associada ao irracional, à loucura e o útero era entendido como um “animal” que se deslocava pelo corpo, sendo esse um dos motivos para a histeria. E essa máscara vai continuando ao longo dos séculos, perpassando a história e a linguagem. No dito popular, expressões como “o chico”, “ficou mocinha”, “tá com a boiada”, entre outras, são usadas) para referirem-se à menstruação como forma de atenuar o sentido dessa palavra. Ao buscar desvendar o modo como o feminino era visto de forma misteriosa ou fora do comum, encarou-o como inspirador para a arte e lançou seu olhar ao sangue como a vida que falta em uma obra. “[...] E isso era ‘a vida’ que faltava ao quadro: uma mistura reticulada, uma fibrina, improjetável (no sentido do projeto), unicamente ‘jetável’, de humores brancos e vermelhos: baba e sangue” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 21). A baba ou saliva, é abundante e produzida de forma involuntária, bem como o sangue que só circula através da vida. E essa é a hemorragia do livro de Stigger (2016): um sangue que

verte, que mancha e urge. De acordo com Baitalle (1989, p. 24), a imagem do mundo é sem coerência porque encontrou sua coesão. Na literatura de Stigger (2016), esse conjunto de ideias se desenvolve a partir da violência e com Constância e a narradora-personagem de “O coração dos homens” na infância.

> O misticismo escapa à espontaneidade da infância, assim como à condição acidental da paixão. Mas na expressão dos transes ele serve do vocabulário do amor, e na contemplação liberada da reflexão discursiva, da simplicidade de um sorriso de criança. (BATAILLE, 1989, p. 24)

Assim como Baitalle (1989) associa a infância a uma reflexão sobre a violência, Rancière (2012, p. 43) vê a literatura e o cinema como agentes, capazes de produzir desastres de seu tempo e também a incapacidade de preveni-los. “[...] por um lado, a imagem vale como potência desvinculadora, forma pura e puro *páthos* desfazendo a ordem clássica dos arranjos de ações ficcionais de uma ligação que compõe a figura de uma *história* comum” (RANCIÈRE, 2012, p. 42-43). Assim, de um ângulo, é uma singularidade incomensurável, como a repressão de menstruar, e de outro, uma operação que se torna comum, a mancha de sangue no tapete da sala de Carol 1, por exemplo.

A barreira, como é visto o ato de menstruar no poema, faz com que a personagem-narradora crie situações atípicas e constrangedoras para encobrir o fato de estar menstruada. O seu humor reverso mascara a violência e transforma o cotidiano em intempestividade.

> Embora ninguém me visse, senti vergonha.
> Eu devia estar vermelha,
> como sangue.
>
> Desde então, quando menstruo, o sangue desce feito
> [cascata.
> Se não troco seguidas vezes o absorvente, escorre pelas
> [pernas
> e forma poças dentro das minhas sapatilhas brancas de
> [plástico. (STIGGER, 2016, p. 67)

O sangue é como a violência que mancha a infância dessa personagem. Assim como na capa do livro, montado com base nas cores branco e vermelho e imersa as duas cores está a foto de uma menina, o sangue e o branco deixam evidências dessa tríade entre sangue, infância e pureza. O plástico das sapatilhas brancas dá indícios de que há essa

relação visível dentro das sociedades e o sangue não está apenas mostrando a criança imersa em meio a violência, mas também que a vergonha da personagem-narradora ao menstruar é descrita através da sua face, que "devia estar tão vermelha, como sangue" (STIGGER, 2016, p. 67), onde a pureza da infância se desmancha, abrindo espaço para a sociedade, que se desmembra ainda mais.

Sendo assim, é possível ver o sangue da menstruação como um colaborador para borrar as fronteiras dos gêneros do livro, acabando com os limites entre o público e o privado. A criança, de apenas 10 anos é inserida "à força naquela que por vezes tem se revelado uma máquina de reprodução do pior que há numa sociedade, que é a escola", afirma Veronica Stigger (2017) em entrevista ao *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*.

Ao associar à maçaneta a um local de limite entre o público e o privado, podemos pensar na concepção de uma peça teatral, em que "o limite marca o malogro (um malogro, não uma omissão). Ora, o malogro não é mais que o exercício mesmo da exigência" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 22). No espaço privado, entende-se as questões íntimas e estritamente pessoais, e no público está a identificação com o Estado ou com o ambiente em que ocorrem as relações políticas da sociedade. Portanto, a esfera pública é o que se torna visível, já a privada é o ocultamento. A escola – espaço descrito por Stigger (2016) – é público, enquanto a menstruação é algo íntimo, privado e o que ocorre é a busca pelo ocultamento nas situações em que a narradora-personagem menstrua.

Mas, muitas vezes, o sangue, algo inerente à vida, rememora algo sujo e que antes de ser visto como sangue é considerado sujeira. "Um dia, os meninos me pediram um absorvente usado. Eu lhes dei, e eles o colocaram na maçaneta da sala de aula" (STIGGER, 2016**,** p. 68). Aqui, percebe-se um ponto em comum com "Mancha" onde a maçaneta novamente aparece. Em ambos os casos, ela está coberta por sangue, como um limite entre o que está dentro e o que está fora, ou seja, entre o público e o privado, sendo uma das estratégias ficcionais de Veronica Stigger que permitem o trânsito entre o que é exposto e íntimo.

A sujeira, vista a partir da ótica de Bataille (2003) em *História do olho,* que apresenta uma literatura do absurdo, em que o gosto por tudo o que era considerado "sujo" fica em meio as suas palavras. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. "A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença

e, sobretudo, o universo estrelado...” (BATAILLE, 2003, p. 64). Em Stigger (2016), o sangue é sujo e está no limiar entre o público e o privado.

Uma poesia narrada em prosa que vai revelando diversas passagens constrangedoras envolvendo a menstruação. Outra delas, foi em um trabalho de história, onde a professora dividiu a classe em dois grupos, os italianos e os alemães. Stigger (2016) traz traços marcantes da cultura de uma região do Brasil colonizada por imigrantes italianos e alemães, que se iniciou em meados do século XIX. Um dos principais motivos para a aglomeração destes povos no Sul do Brasil foi o fator econômico e climático, que se parecia mais com suas respectivas regiões. Portanto, a garota, que se descreve como loira dos olhos azuis que fica no grupo germânico, diz que prefere os italianos. “[...] mas queria ter ficado do lado italiano. Não gosto de chucrute, detesto cuca e salsicha não é meu prato preferido. Queria comer massa, polenta e galeto” (STIGGER, 2016, p. 69).

Além de dançar músicas típicas de cada um dos países, a tarefa incluía trazer um prato típico. Após várias tentativas de receitas alemãs sem sucesso de sua mãe, o avô, que era filho de italiano fez uma “de suas maravilhosas polentas rústicas” (STIGGER, 2016, p. 70) recoberta com molho de tomate.

Mesmo sabendo que seu prato não era de culinária alemã, a menina levou a polenta para a escola. Após um surto da professora ao ver a polenta, a garota entra em prantos, pois era a única que trazia consigo um prato que não era do grupo que estava representando. A hora da dança chegava e, ao bailar, a menina vestia camisa branca sob uma jardineira curta e rodada, de cor verde e meias brancas que subiam até os joelhos. Trajes bem característicos do grupo representado.

> Saltinho para cá,
> saltinho para lá,
> menstruei.
> O sangue desceu como uma avalanche.
> Não demorou para chegar aos joelhos.
> Quando o vi se aproximar das malditas meias brancas,
> [não titubeei:
> corri até a mesa das comidas,
> saltei e sentei na polenta rústica do meu avô.
> O vermelho do molho se misturou ao vermelho do
> [sangue.
> Ninguém, de novo, percebeu que eu menstruara.
> Mas fui suspensa por uma semana.
> Desde então, peguei horror a ser mulher. (STIGGER, 2016, p. 73-74)

Novamente, o branco aparece, agora nas meias que, em contato com o sangue que escorre pelas pernas é como se Stigger (2016) dissesse que a violência e a pureza se encontram, se chocam e se entrelaçam, onde o vermelho tinge o branco, deixando manchas e rastros. Aqui o sangue, literalmente, escorre.

Associando o episódio do livro de Stigger (2016) com o que Bataille (2003) escreve, é possível ver uma semelhança em uma das passagens desse autor, que relata um passeio de carro com Simone, uma das personagens do livro. Ao atropelar uma ciclista, cujo pescoço quase foi arrancado pelas rodas e o desespero exalava o cheiro de carne, ele relata o acontecimento de maneira banalizada e, ao falar de Simone, relembra um episódio que assemelha-se com o que a personagem-narradora de Stigger (2016) faz ao sentar na polenta.

> [...] Em geral, Simone é uma pessoa simples. É alta e bonita; nada tem de angustiado no olhar ou na voz. Mas é tão ávida por qualquer coisa que perturbe os sentidos, que o menor apelo confere ao seu rosto uma expressão que evoca o sangue, o pavor súbito, o crime, tudo o que arruína definitivamente a beatitude e a consciência tranquila**. Vi pela primeira vez essa crispação muda e absoluta – que eu partilhava – no dia em que ela meteu a bunda no prato.** Nunca nos olhamos atentamente, a não ser esses momentos. Nunca estamos calmos, nem brincamos, a não ser durante os breves minutos de relaxamento, depois do orgasmo. (BATAILLE, 2003, p. 27-28 grifo nosso)

Didi-Huberman (2017), ao questionar-se sobre um diário de guerra chamado *Journal de travail* de Bertold Brecht, sugere que a forma aberta como esse diário se apresenta e é capaz de romper as barreiras entre o privado e a história, a ficção e o documento, a literatura e o rastro.

> Se há mesmo uma ‘gênese de si’ no trabalho, esta não procura ‘descer na intimidade do indivíduo’, como descreve Pierre Pachet, se não ‘para separá-lo de si mesmo, para colocá-lo em relação consigo mesmo por meio do que há de mais coletivo, de mais universal, de mais impessoal – a linguagem’. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 26-27)

Sendo assim, ao borrar os limites, fronteiras do texto, Stigger (2016) continua sua descrição do sangue, que agora mistura-se com o molho de tomate da polenta rústica. Sangue e molho se tornam uma única imagem, não podendo distingui-los. Essa imagem, que tem o sangue de menstruação como algo impuro, mistura-se ao alimento, que tradicionalmente tem um caráter de higiene. Portanto, o puro e o impuro se misturam e,

novamente Stigger (2016), fratura concepções pré-estabelecidas na sociedade a partir da linguagem e da imagem estabelecida através dela.

> Aproximar-se significa pôr a visão em *obstáculo.* O próximo faz o jogo de algo como um cegamento na ordem mesma da visibilidade. Quiçá uma dilaceração. O olhar aproximado não sabe 'fazer a diferença', portanto o sentido. Ele tende a se esgotar, em sua própria fascinação, como um contato cego. O próximo é o obscuro, ou melhor, a obnubilante claridade. (DID-HUBERMAN, 2012, p.64)

Didi-Huberman (2012) ao fazer referência à dicotomia entre o claro e o escuro, afirma que o olhar sem o determinado distanciamento é visto como um contato cego, ou um obstáculo. Sendo assim, o claro e o escuro, o puro e o impuro, o branco e o vermelho da capa podem se unir a outro questionamento relacionado ao tempo: o passado e o presente. No livro *Sul,* não existem demarcações fixas. O que se encontra são polos desmanchados e indiscerníveis e, quando unidos, dilaceram as linhas e formatações do texto. Ao reestabelecer uma nova conexão com Didi-Huberman (2017), que analisa contrastes, rupturas e dispersões na obra de Aby Warburg,

> tudo se parte para que possa justamente aparecer o espaço entre as coisas, seu fundo comum, a relação despercebida que as agrupa apesar de tudo, ainda que essa relação seja de distância, de inversão, de crueldade, de não sentido [...]. O efeito de *dispersão* deve ser pensado, nessa montagem, sob o ângulo de uma coincidência cruel, e mesmo de uma *concomitância.* Esses três acontecimentos separados no espaço são, como efeito, exatamente contemporâneos. Eles procedem de uma mesma história [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 72)

A inversão ou a falta de sentidos, a distância e a crueldade, que Didi-Huberman (2017) se refere, estão presentes em *Sul,* que com um toque de drama, comédia e características grotescas como o momento em que o alimento se mistura ao sangue da menstruação da personagem-narradora dispersam o leitor na imagem criada, mas remontam também a um imaginário de guerra, seja a Revolução Farroupilha ou o apagamento dos nativos com a chegada dos imigrantes, que se espalharam e tornaram-se a grande maioria no Sul do país. Sendo assim, a dispersão, a inversão e a crueldade são elementos utilizados pela escritora para remontar um cenário de guerra em uma realidade

distópica, lançando o olhar novamente na percepção de tempo, entre passado, presente e futuro.

Ao buscar elementos que perpassam o tempo, um dos questionamentos acontece em relação a escola, a tudo o que é consolidado, e principalmente, as violências dentro do ambiente escolar, que se repetem, como um ciclo, superando os limites do público e privado. Veronica Stigger se propõe a acentuar ainda mais questões transitórias como a menstruação. Ao narrar uma série de ações consecutivas, que resultam no sangue, a autora não se propõe a discutir a forma como isso acontece, mas sim, os gatilhos para a menstruação e suas implicações. Assim, Stigger (2016) brinca com ficção e realidade e, conforme propõe Barthes (2004, p. 57):

> Não será jamais possível saber, pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve.

O desligamento que ocorre entre a escritura e a origem faz com que a voz perca a sua essência e o autor entre em sua própria morte, abrindo-se um caminho para o leitor. "O sentimento desse fenômeno tem sido variável; nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar a *performance,* mas nunca o 'gênio'" (BARTHES, 2004, p. 58).

Em "O autor como gesto", Agamben (2007b) retoma Foucault que não se contenta apenas em ratificar a tese da morte do autor em sua conferência. Ao contrário, não se trata de partir da constatação de um fornecimento, mas volta à questão implicada no título de sua apresentação. O "essencial" não é, por assim dizer, verificar novamente o desaparecimento do autor, mas "descobrir, como lugar vazio – ao mesmo tempo indiferente e obrigatório -, os locais onde sua função é exercida" (FOCAULT, 2001, p. 264).

Agamben (2007b) afirma que um sentimento e um pensamento exigem um sujeito. Porém, para que estejam presentes, precisam de alguém que pegue um livro e faça a leitura. Portanto, o lugar está no gesto no qual o leitor e autor se colocam em jogo no texto e, ao mesmo tempo, fogem disso. A indiferença a respeito do autor como mote fundamental da ética da escrita contemporânea se dá na literatura, não pela expressão de

um sujeito quanto a abertura de um espaço, o autor não escreve para desaparecer, em que a sua marca está unicamente na singularidade da sua ausência. Sendo assim,

> [...] O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade. Nessa altura, Foucault pode esclarecer o sentido de sua operação. Ela se fundamenta na distinção entre duas noções que frequentemente são confundidas: o autor como indivíduo real, que ficará rigorosamente fora de campo, e a função-autor, a única na qual Foucault concentrará toda a sua análise. O nome de autor não é simplesmente um nome próprio como os outros, nem no plano da descrição nem naquele da designação. Se, por exemplo, me dou conta de que Pierre Dupont não tem olhos azuis, ou não nasceu em Paris conforme acreditava, ou não exerce a profissão de médico – o que, por algum motivo, lhe atribuía --, o nome próprio Pierre Dupont continuará para sempre 50. (AGAMBEN, 2007b, p. 01-02)

Portanto, Stigger (2016) escreve delimitando o seu espaço, compartilhando-o com o leitor, mas sempre deixando suas características no texto. Antoine Compagnon (2010, p. 133), em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* ao tratar sobre o mundo dos livros, afirma que "o livro é um mundo", assim como Barthes (2004) observava. O livro é o mundo porque o mundo é um livro. A referência pressupõe uma existência, alguma coisa que existe para que a linguagem possa se referir a ela. Em *Sul* há formas de trabalhar elementos públicos existentes nas sociedades em relação ao privado, buscando elementos interiores, como a menstruação.

> Assim, na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura. (COMPAGNON, 2010, p. 132)

Assim, ao juntar ironia e absurdo imersos ao sangue, Veronica constrói um jogo político. Ao falar de menstruação em um espaço público (sala de aula), isso torna-se um ato de constrangimento público. É possível estabelecer uma relação com a passagem da Bíblia citada por Stigger, que pensa sobre a rejeição da mulher que menstrua, afirmando mais uma vez "a sua condição de objeto em uma sociedade organizada pelos homens", segundo Marina Dias Silva (2017, p. 36), que estudou o livro em sua pesquisa, intitulada "O feminino como transgressão em Sul, de Veronica Stigger*"*. O fim do poema se dá em

um tom de comédia, outra característica marcante na autora. Em outra passagem de menstruação na escola, onde acontecia a Semana da Inversão, em que professores tomavam o lugar de alunos e os alunos eram os professores, a personagem-narradora e sua amiga escolhem a aula de Religião, com o objetivo de ironizarem o texto bíblico e ridicularizarem seus colegas e professores.

> Todos tinham que se ajoelhar no chão duro e gelado
> e entoar cinco pai-nossos, quatro ave-marias e dois
> [credos.
> E, depois, deviam ler, em uníssono, este trecho da Bíblia:
> ‘Quando uma mulher tiver um fluxo de sangue
>
> E que seja fluxo de sangue do seu corpo,
> Permanecerá durante sete dias na impureza de suas
> [regras.
>
> Quem a tocar ficará impuro até a tarde.
> Toda cama sobre a qual se deitar com o seu fluxo ficará
> [impura,
>
> Todo móvel sobre o qual se assentar ficará impuro.
> Todo aquele que tocar em seu leito deverá lavar suas vestes,
> banhar-se em água
> e ficará impuro até a tarde.
>
> Se algum objeto se encontrar sobre o leito
> ou sobre o móvel no qual ela está assentada,
> aquele que o tocar ficará impuro até a tarde.
>
> Se um homem coabitar com ela, a impureza das suas
> [regras o atingirá.
>
> Ficará impuro durante sete dias.
> Todo o leito sobre o qual ele se deitar ficará impuro.
> [...]
> No oitavo dia...’
> ‘Basta!’, interrompeu o professor de religião.
> ‘Vocês estão pensando o quê?’. (STIGGER, 2016, p. 75-76)

Enquanto o professor e o diretor da escola conversam, percebem que a personagem que narra menstrua, formando uma poça de sangue na cadeira na qual ela esteve sentada. A resposta da garota vem novamente em forma de um trecho bíblico:

> Olhei, cabisbaixa para os dois.
> Eles olharam para a cadeira e, em seguida, para mim.
> E eu disse:

> ‘Todo aquele que tocar um móvel, qualquer que seja,
> [onde ela tiver se assentado,
> Deverá lavar suas vestes, banhar-se em água,
> e ficará impuro até a tarde’. (STIGGER, 2016, p. 77)

Desse modo, rememora-se algo do passado, ou seja, a *Bíblia*, para criar uma imagem dialética, fazendo um movimento de volta à origem, mas com uma nova ressignificação, através do gesto cômico, Stigger lança sua crítica a fala religiosa, que, por sua vez, trata o sangue menstrual como elemento impuro em mulheres. A retomada da *Bíblia* não é uma atualização do seu discurso, mas uma crítica que surge, embasando que a ideia de “sujo” ou “impuro” expressa intimidação e violência.

Benjamin (2006), ao atrelar a ideia de uma imagem dialética a “destruição/construção”, coloca em relevo a descontinuidade entre “fragmentos do passado” (em “O coração dos homens”, a *Bíblia*) destacando a importância do instante, da ruptura e da catástrofe. Veronica Stigger critica a forma como a menstruação é negada e segregada dentro das escolas. Buscando, a destruição do conceito de sangue que jorra no período menstrual como impuro, constrói-se a ideia de sangue como parte comum da vida de todas as mulheres. Na alegoria de Benjamin (1987a), a *Bíblia* é rememorada, mas a significação é reconfigurada na atualidade, fazendo um movimento à origem e não uma volta original, ou seja, ao sentido bíblico, utilizando a ironia como agente condutor da fala da narradora-personagem.

É possível reestabelecer uma relação com Constância do conto “2035” e a narradora-personagem de “O coração dos homens”: a violência da sociedade rompe com a infância a partir do sangue da morte. Com Constância, o sangue que rebenta os limites de seu corpo é sinal de morte e, no segundo caso, o sangue se apresenta como a ausência de vida, através do símbolo de sangue, como uma origem não gerada. O que as difere é o fato de que para Constância, o sangue é uma consequência da violência e para a menina que menstrua, o sangue é o gatilho que antecede aos atos de violência moral.

***

O último texto do livro *Sul* está lacrado, as folhas estão unidas por um fechamento elaborado na impressão e que precisa ser rasgado em toda a lateral das páginas para que o leitor tenha acesso ao texto. O poema chama-se “A verdade sobre ‘o coração dos homens’”, que se propõe a revelar fatos sobre aquilo que, de certa forma, se apresenta,

inicialmente, como “verdade”. Então, coloca-se em questão o pacto ficcional. Se o leitor quiser romper esse pacto, terá que fazer uma “fratura” ou um “rasgo” no livro. Segundo Barthes (2004, p. 60), o autor precisa afastar-se ou distanciar-se, tanto pelo fato histórico como também pela escrita.

> Ele transforma radicalmente o texto moderno (ou – o que dá na mesma – o texto é, doravante, feito e lido de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor). O tempo, primeiro, já não é o mesmo. O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois:* considera-se que o Autor nutre o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele [...]. (BARTHES, 2004, p. 60-61)

Ainda segundo Barthes (2004), o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, num eternamente “aqui e agora”. A menstruação pode ser analisada como a morte da garota e o nascimento da mulher e a forma dramática com que isso se torna um fato do presente. Essa relação entre “O coração dos homens” e “A verdade sobre ‘o coração dos homens’” se dá através do tempo. E, segundo Agamben (2009, p. 71), o contemporâneo coloca em ação essa relação. “Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo, (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”.

Sendo assim, o lugar está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto. Segundo Agamben (2007b), o autor é o fiador do texto e o leitor também, pois estão em relação com a obra, sob condição de continuarem inexpressos. Portanto, podemos estabelecer uma relação entre o autor como gesto, proposto por Agamben (2007b) e o poeta contemporâneo. No primeiro, as características da função-autor podem ser dadas no nosso tempo. “Um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos entre textos literários e textos científicos, aos quais correspondem modos diferentes da própria função” (AGAMBEN, 2007b, p. 02). Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo ao encontrar a linguagem e pondo-se nela, exibe em um gesto a própria irredutibilidade. Com relação ao poeta contemporâneo, que assim como o autor está inexpresso na obra, mas, testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e reside com mais força no ponto em que os dispositivos capturam e põem em jogo. “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em

jogo sem reservas, exibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida" (AGAMBEN, 2007b, p. 12).

Mesmo conhecendo o pensamento dos indivíduos, que se unem através de imaginações e fantasmas, leitor e autor se colocam sempre em condições de presença e ausência. Por isso, Agamben (2012, p. 23) continua sua saga de modo a entender a oposição do presente com o passado. Ao pensar na relação da imagem e o tempo, esse autor concentra-se em entender que ela acontece através da teoria aristotélica da memória. Ao ligar tempo, memória e imaginação, compreende que a memória é inexistente quando não é incorporada pela imagem.

Após criar uma imagem para o leitor com o poema "O coração dos homens", Stigger (2016) coloca-se no ponto da fratura ao lançar outro poema, apresentando o que parecem ser "novas verdades", ou seja, são memórias entrelaçadas de imagens, como nos propõe Agamben (2012). Memórias que a personagem-narradora, a mesma do poema anterior vai revelando inversas aos fatos apresentados como passado do poema anterior. Ela inicia desmentindo "mentiras", como confirmando que participou de uma encenação de *A Branca de Neve e os sete anões*, mas que era a bruxa e não o espelho. Não se tratavam de garotas com 10 anos, mas 12. Ao revelar uma nova verdade nesse percurso, Veronica oferece um efeito contrário ao de esclarecer, buscando o real da ficção. Segundo Ricardo Piglia (2006) em seu livro *O último leitor*, a partir de um registro imaginário e quase onírico dos modos de ler, com suas táticas e seus desvios, com modulações e mudanças de ritmo, produz também outro deslocamento, que é uma amostra da forma específica com que a literatura narra as relações. "A experiência está sempre localizada e situada, concentra-se numa cena específica, nunca é abstrata" (PIGLIA, 2006, p. 23).

> Nunca menstruei em excesso.
> Quem menstruava profusamente era uma colega
> que tinha voz doce e cara de buldogue.
> Enquanto todas menstruávamos por três ou quatro
> [dias,
> Ela sangrava por oito dias seguidos a cada três
> [semanas.
> Seu uniforme cheirava a sangue. (STIGGER, 2016, p. 85)

O avô não cozinhou em momento algum polenta rústica. O forte dele era o bacalhau em postas e fígado acebolado. "Nem o bacalhau nem o fígado levavam molho

vermelho", ou "Minha bisavó não era de Vicenza – talvez nem fosse italiana. Faço parte de uma família de mitômanos" (STIGGER, 2016, p. 85), ou seja, de mentirosos, novamente ironizando o fato de não conhecer ao certo sua descendência e a falta de importância dada à sua origem. Assim, Stigger (2016) vai revelando os fatos, desorientando o leitor que cai na armadilha entre verdade e mentira, realidade ou ficção. Em todos os casos, o que a escritora faz é um circuito de criação literária. E o leitor? Qual é o momento do leitor tomar a decisão de estancar a hemorragia causada pelas fraturas de Stigger (2016)?

O que cabe ao leitor é apreciar o jogo e decidir entrar ou não. Segundo Piglia (2006) existem vários tipos de leitores, dos quais estão como aquele que lê mal, ou seja, que distorce ou percebe confusamente o que está lendo. "Na clínica da arte de ler, nem sempre o que tem melhor visão lê melhor" (PIGLIA, 2006, p. 19). E o leitor viciado, que não consegue deixar de ler. Ou seja, entre ler ou não "A verdade sobre 'o coração dos homens'", mesmo que isso se apresente como uma opção, vai sempre decidir por ler. Em entrevista ao jornal *Zero Hora*, Veronica Stigger, enquanto leitora, afirma não ter rompido as páginas.

> O coração dos homens se apresenta como um texto confessional. Então A verdade sobre o coração dos homens promete contar a verdade sobre aquilo que, de certa forma, já se apresenta como verdade. Está colocando em questão o pacto ficcional. Se o leitor quiser romper esse pacto, vai ter que romper o livro, abrir o último caderno – explica a autora. – Ainda não abri o meu. (STIGGER, 2016, s/p)

Piglia (2006) ao descrever as inúmeras possibilidades de leitores, revela-se um leitor de Jorge Luis Borges ao referir-se a ele como um leitor cego. E para esse leitor, tudo é ficção. Sendo assim, essa ficção,

> [...] seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete. Nem tudo é ficção, mas tudo pode ser lido como ficção. Ser borgeano (se é que isso existe) é ter a capacidade de ler tudo como ficção e de acreditar no poder da ficção. A ficção como uma teoria da leitura. (PÍGLIA, 2006, p. 28)

Mas, entre muitas dúvidas, permanece uma: mesmo revelando as "verdades da verdade", existe um elemento que atua como fio condutor de ambas: a menstruação.

Muitos detalhes são “desmentidos” durante o texto. Portanto, como garantir que a personagem-narradora é a menina que passa pelas situações caóticas, elaboradas para apagar a menstruação? Tratando-se de ficção, Stigger (2016) aumenta a dúvida, afastando-se ainda mais de uma possível “verdade” em sua ficção. “Não fui parar na sala do diretor por causa da aula de religião, mas por ter cantado, com todas as minhas forças, ‘quando Jesus pastar” em vez de ‘quando Jesus passar’” (STIGGER, 2016, p. 86). E ela continua:

> Também não lemos o trecho da Bíblia sobre
> [menstruação,
> mas a passagem que diz:
> ‘Iahweh viu que a maldade do homem era grande
> [sobre a terra,
> E que era continuamente mau todo desígnio de seu
> [coração.
> Iahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a
> [terra,
> e afligiu-se o seu coração.
> Disse Iahweh: ‘Farei desaparecer da superfície do
> [solo os homens que criei –
> e com os homens os animais, os répteis e as aves o
> [céu –
> porque me arrependo de os ter feito’”. (STIGGER, 2016, p. 86-87)

A passagem final do poema também é “revelada” e abre uma reflexão sobre o bem e o mal. Antes, o tema que a levou até a sala do diretor era a menstruação. Agora, trata-se de uma passagem da Bíblia em que Deus profere o seu arrependimento de ter criado os homens na Terra. Sobre essa dicotomia, Bataille (1989, p. 27) ressalta que o mal é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão.

> A morte, sendo condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não é consagrado ao Mal, mas deve, se o pode, não se deixar encerrar nos limites, é-lhe necessário reconhecer a necessidade do cálculo do interesse. Mas nos limites, na necessidade que ele reconhece, ele deve saber que nele uma parte irredutível, uma parte soberana escapa. (BATAILLE, 1989, p. 27)

O jogo entre sonho e realidade também está presente. Nisso, Stigger (2016, p. 88) refere-se à linguagem, onde tudo é possível, podendo ser ficcionalizada. Na segunda parte

do poema (que é dividido em parte I, II e III) “Nunca sonhei com a Branca de Neve, nem com o Príncipe, muito menos que estava com vontade de ir ao banheiro”. Nodari (2016, s\p.) sugere que o que Stigger nos propõe é:

> [...] Se a experiência contemporânea da pós-história da linguagem retoma a experiência da pré-história infantil de seu descobrimento, se ela contém, mesmo que pervertida, a verdade do coração da linguagem, então não se trata de restituir uma linguagem articulada que talvez nunca houve, mas de constituir, pela constante e hesitante articulação e desarticulação, a experiência histórica da linguagem, a linguagem do presente, não como uma substância, mas como resultado desse movimento de concentração e dilatação, como a experiência que trazemos no coração e sabemos de cor. E é isso que Veronica faz, ao fazer da língua um coração, coração que faz fluir o sangue, mas também o faz jorrar na linguagem, manchando-a de sístole e diástole, vida e morte – diante de nossos olhos.

Portanto, esse sangue, como nos diz Nodari (2016), só existe por causa do coração, que o faz pulsar. O que Stigger (2016) faz é espalhar o sangue por todo o livro, da capa até a página final, fazendo com que escorra através das palavras e nunca acabe, assim como um jorro, transbordando os limites literários, dando ao leitor a responsabilidade de estancá-lo, por meio de sua maneira de ler o livro, fazendo com que esse o experiencie, indo muito além das palavras. Além da experiência de encenar, Stigger (2016) provoca o leitor através do jogo da construção literária em suas escrituras, em que o leitor entra em contato com o livro enquanto objeto[3], que necessita da ação dele para que a verdade ficcional seja “revelada”. Mesmo a escritora instigando a curiosidade, sabe-se que o poema não se revela, mas se dissimula. O que Veronica Stigger proporciona aos seus leitores é uma experiência sensorial de leitura.

---

[3] As relações entre literatura e imagem, meios de comunicação ou outros gêneros que, segundo Biagio D’Angelo (2013) em seu artigo “Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-Objeto”, eram considerados atividades “impuras” do sistema literário que passaram a integrar o livro, principalmente se tratando de um livro-objeto. Ao longo do tempo, muitas discussões sobre livro-objeto foram acontecendo. Diderot em *Ensaios sobre a Pintura*, Baudelaire, em suas produções críticas e poéticas, Paul Valéry, que destacava a correspondência e a confluência entre as artes. Segundo esses autores, o texto é visto através de “fato literário”, significando um produto artístico, estético e cultural, conforme apontou Gérard Genette (1994) e Roland Barthes (1990), que denominam o literário enquanto um “produto novo”.
Ainda de acordo com D’Angelo (2013, p. 34), “as interseções, os cruzamentos, as interrelações, que são o material vital para a teoria da literatura e para a teoria do livro, são, também, os sinais, os traços, as marcas daquele ritual da ‘hospitalidade’ [...]”. Portanto, o pesquisador considera o livro-objeto a partir do entendimento enquanto produto estético, que se realiza por meio de uma manipulação, quebrando paradigmas das normativas do livro e da narração, criando novas possibilidades de articulação do material, novas informações e rejuvenescimento das capacidades linguísticas. Um bom exemplo dessa ruptura de formulações de um livro é Waltercio Caldas (1996) em *O Livro Velázquez.* Nele, os textos e as imagens estão fora de foco, sem precisão ou nitidez. O autor explora a construção do espaço de Velázquez em sua famosa obra “As Meninas”, removendo os protagonistas, como a Infanta Margarida e suas cortesãs da cena, revelando como o pintor estruturou cada cena onde entrariam os protagonistas.

"Hoje não sonho nada de interessante. E não menstruo mais. Porque também não ovulo" (STIGGER, 2016, p. 88). Encerra, nem vida, nem morte. Em muitos momentos, Veronica faz descrições, por exemplo, em "2035", Constância se vê no espelho como "uma menina loira, de olhos claros, de cabelos bem penteados e cortados na altura dos ombros, com uma franjinha que lhe chegava perto dos olhos", (STIGGER, 2016, p. 25). E também, "Eu fiquei do lado alemão, porque, além de loira, tenho olhos azuis" (STIGGER, 2016, p. 69). O que pode se questionar, é que Stigger (2016) além de colocar-se em jogo com o leitor, faz com que ele experiencie o livro e lhe dê a opção de saber uma "verdade", podendo tomar uma decisão, o que configura características próprias no texto. Veronica parte da infância e dá demonstrações de que irá trabalhar com essa fase já na capa, quando insere uma foto de criança, que pode ser de qualquer criança, mas trata-se de um retrato seu. Posteriormente, quando ela trata da região Sul, em que grande parte da imigração alemã e italiana fixou raízes, faz com que o leitor, desconfie que se trata dela e fique em dúvida se Veronica Stigger é descendente de imigrantes alemães, italianos ou até mesmo de ambos. Por fim, a "verdade" que a autora nos apresenta lacrada traz uma mulher que não menstrua mais, porque não ovula. Isso nos dá a dimensão de tempo, um tempo que passou e a verdade refere-se ao presente, em que tudo não passou de uma epifania, através de uma sensação profunda de que o leitor entendeu a essência do que significa o "lacre", "a verdade" ou o "hímen". O leitor recebe a chave (livro) e o cadeado (texto fechado) e o que faz ele ter a curiosidade de abrir ou não é a sua percepção ou a forma como irá estancar a hemorragia de Veronica Stigger em *Sul*.

É fato que Veronica Stigger (2016) usou nesse livro, diversos elementos que acompanham sua trajetória enquanto leitora, escritora e pesquisadora. O sangue foi um deles e sabe-se que a autora expõe traços de suas referências seja na literatura, na pintura, na escultura, na música ou em outras expressões de cunho artístico. Uma delas é o escritor argentino Jorge Luis Borges, que entre tantos textos escreveu o conto "O Sul", publicado inicialmente no livro *Ficciones*, em 1944, e republicado em outros livros, como o *Antologia pessoal*[4], que reúne vários textos de Borges. No livro *Sul* é possível encontrar características similares ao conto borgiano e uma delas é o sangue.

[4] *Antologia pessoal* foi publicado no Brasil em 2008, pela editora Companhia das Letras. Traduzida no Brasil por Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista, concentra diversos textos do escritor, incluindo "O Sul".

1.2 O sangue em *Sul* de Stigger (2016) e "O Sul" de Borges (2008): alguns apontamentos

Jorge Luis Borges, escritor argentino, trabalhou como bibliotecário e professor universitário no ensino público do país, publicou diversos textos, muitos ligados à realidade fantástica. Ao perceber sua cegueira crescer progressivamente, Borges contribuiu para a criação de novos símbolos literários através da imaginação, já que "os poetas, como os cegos, podem ver o escuro" (BORGES, 1994, p. 52).

Borges tem uma obra muito vasta. Autor de muitos textos com temáticas distintas como filosofia, metafísica, mitologia e teologia, concentrou seus pensamentos na cultura dos Pampas argentinos, como nos contos "O morto", "Homem da esquina rosada" e "O Sul". Além disso, abordou temas como as campanhas militares históricas, guerra argentina contra os índios, geografia fantástica, a mitologia e outros.

O que mais se destaca aqui é a intrigante relação entre *Sul* de Stigger (2016) e "O Sul" de Borges. O conto borgiano apresenta a história de um secretário da Biblioteca Municipal de Buenos Aires, chamado Juan Dahlmann, neto de um pastor evangélico (Johannes Dahlmann) que desembarcou em terras argentinas em 1871. O protagonista, carregava em sua história sangue estrangeiro, vivia dividido entre duas identidades: a de neto de imigrante e argentino. Após sofrer um acidente, que provoca ferimentos que acabam se agravando é internado em um hospital. Numa mistura de sofrimento e delírio, começa a procurar uma origem gaúcha, por ele desejada. Com isso, diante de um misto de história e ficção, o leitor se questiona se aquilo é real ou apenas um delírio em seu leito de morte.

Mesmo conectado ao sul, havia algo que o mantinha na cidade, que se relacionava a sua outra origem e o fazia permanecer em Buenos Aires. A partir de então, Dahlmann carregava uma ideia que não correspondia à realidade da região sul. Ao trazer elementos da intertextualidade, o conto remete à construção de um ideal de herói nacional, o gaúcho dos pampas, e também a memória, ao tempo cronológico e à biblioteca, para reconstruir a história que vem da imigração e do desejo de Dahlmann.

Ao trabalhar com a intertextualidade, Borges (2008) abre uma gama de possibilidades dentro de uma biblioteca com uma infinidade de obras que se relacionam e fazem referência a outros espaços, memórias e leituras. A biblioteca, ambiente em que o autor dedicou grande parte de sua vida na função de bibliotecário retorna em "O Sul", como um mundo ideal do gaúcho, sendo que, uma das obras que mais aparece no decorrer

do conto é *As mil e uma noites*, pois, ao adquirir um exemplar, Dahlmann não esperou o elevador descer, foi depressa subir as escadas, mas sentiu que algo no escuro roçou sua testa. "[...] No rosto da mulher que lhe abriu a porta, viu estampado o horror, e a mão que passou na testa ficou vermelha de sangue" (BORGES, 2008, p. 28). Na mesma noite, ele consegue dormir, mas durante a madrugada acorda com febre e, novamente, o livro *As mil e uma noites* e a febre lhe faziam companhia e "serviram para decorar pesadelos" (BORGES, 2008, p. 28).

Ao transcorrer de oito dias, entre visitas de amigos, Dahlmann recebe a de um médico habitual que o apresentou a outro médico que lhe transportou para uma clínica, com a justificativa de que era imprescindível realizar uma radiografia. Quando chegou, o bibliotecário foi despido, rasparam-lhe a cabeça, prenderam-lhe e, num misto de cegueira e vertigem, um homem mascarado aplicou-lhe uma injeção. Após passar, durante dias, por inúmeras situações como essa, Dahlmann começa a odiar sua identidade, suas necessidades corporais, a humilhação pela qual passava e até mesmo a sua barba, tudo isso, num misto de desidentificação seguido pela violência hospitalar. Entre o real e o imaginário, o bibliotecário volta a ler aquele livro em um bar, no caminho de sua casa no sul, apresentando-se não como uma viagem meramente geográfica, mas como um reencontro com o passado e a imaginação que só acontece graças ao desejo de encontrar-se em sua essência e no delírio, como o elemento capaz de realizar essa vontade. "Dahlmann fechava o livro e simplesmente se entregava à vida" (BORGES, 2008, p. 30).

A fuga de Dahlmann pode ser questionada como o imaginário, buscando em seu próprio delírio uma realidade. Nas palavras de Thaís de Godoy Morais (2013) em sua dissertação de mestrado intitulada como *O livro das Mil e uma Noites em Jorge Luis Borges*, ela descreve as "noites" como uma metáfora da oposição entre realidade e ficção da literatura para o personagem e para o autor.

> [...]. Porém, não se deve entender que esse seja apenas um recurso evasivo da personagem, uma fuga romântica da realidade para mundos exóticos das *Noites*. Na verdade, representa que, através do intelecto, neste caso, da leitura, se é capaz de encontrar uma ordem, e oferecer uma saída para o caos da existência. (MORAIS, 2013, p. 105)

Buscando essa imaginação levantada por Borges (2008), Stigger (2016) entrega ao leitor sua desordem ou seu caos, colocando em jogo o pacto ficcional de diversas maneiras em *Sul*, como em "2035", que se passa em um cenário distópico de pós-guerra,

na poça de sangue no tapete de Carol 1, na menstruação violada da narradora-personagem e, por fim, ao violar o lacre, ou seja, o hímen, faz com que o leitor tome posição, decidindo ou não acabar com o pacto ficcional criado até então.

Por assim dizer, Veronica abre "portas" para brincar com a sagacidade do leitor, podendo ser o gatilho para disparar a ideia de sangue, que como hemorragia abre caminhos e cria desvios que fazem o sangue escorrer e se espalhar. Esse sangue, por vezes de vida, morte, banal ou não, cria um choque, uma fratura ou até mesmo prazer no leitor. Junto com a morte e a vida, estão o melancólico, o escatológico, que encontra formato e tom ideais para a situação exposta. A fratura por vezes desempenha vários papéis, que sempre provém de uma reação. "A ficção seria, então, este olhar especulativo que, a partir de sua natureza imagética, recolhe em meio aos resíduos do real, o ponto desencadeador de um saber", conforme nos propõe Sandro Roberto Maio (2008, p. 3), em "Imagens em Walter Benjamin: universo ficcional e literatura".

Stigger (2016), assim como Borges (2008) apresenta uma leitura fragmentária, com modificações inesperadas, sem linearidade, misturando as fronteiras. Em ambos, o tempo não passa despercebido, com tempos que coexistem, por exemplo, em "Amanhã acordarei na estância", de Borges (2008, p. 31). Ou,

> CAROL 2
> Há quanto tempo ele está no banho?
> CAROL 1
> (*Hesitante)*
> Sei lá. Uns vinte minutos, meia hora. (*Pausa)* Talvez um pouco mais. (*Pausa)* Ou um pouco menos. Não sei ao certo. (STIGGER, 2016, p. 37)

Segundo Hal Foster (2014) em *O retorno do real*, as vanguardas carregam temporalidades que mobilizam tempos paradoxais, ou seja, passado e futuro se alternam, como uma espécie de "eterno retorno" condicionado pela objectualidade e fenomenalidade do objeto artístico. Em *Sul* e "O Sul", o texto é atravessado por "contradições", que de forma alegórica provocam rupturas.

> [...] A arte pós-modernista é alegórica não só por sua ênfase nos espaços em ruínas (como nas instalações efêmeras) e nas imagens fragmentárias (como em apropriações da história da arte e dos meios de comunicação de massa), mas, acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais, para desafiar o ideal modernista de totalidade simbólica. (FOSTER, 2014, p. 92)

Em outra passagem, o livro de Stigger (2016) busca refletir sobre as origens, vindas de imigrantes alemães e italianos, dos quais compõem grande parte da identidade gaúcha, proposta pela autora em “O coração dos homens”. “Os morenos eram italianos. Os loiros, alemães. E a professora de história não sabia o que fazer com nossa única colega negra” (STIGGER, 2016, p. 68), levantando também sua crítica com relação ao preconceito racial e o apagamento da história da imigração africana (forçada) que ocorreu através da escravidão. Já em “A verdade sobre ‘o coração dos homens’”, Veronica lança novas “verdades” e ironiza o fato de não conhecer ao certo suas origens. “Faço parte de uma família de mitômanos” (STIGGER, 2016, p. 85). Mitômanos significa “compulsão por mentir”. Ou seja, Veronica brinca com a linguagem ao dizer que faz parte de uma família de mentirosos em um texto que se propõe a desvendar a verdade.

Com Dahlmann constrói-se um ideal identitário, que é formado a partir do desejo de se aproximar de suas origens. No texto, o lugar não apresenta nenhuma característica peculiar ou de onde sua família argentina morou, encontrando apenas um sul afetivo, através do ideal gaúcho.

Portanto, são encontradas diversas características que se aproximam entre *Sul* (2016) e o conto “O Sul” (2008). Estes mostram perspectivas de ver o sul, seja como uma região sangrenta, a partir de um cenário de pós-guerra, uma sociedade violenta e acostumada com o sangue ou como um sul rústico, uma região marcada pela morte.

Além dessas semelhanças, Stigger (2016) usa em uma das epígrafes um fragmento do conto borgiano. “*Dhlmann empunã com firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura”*. Em uma passagem que Dahlmann segura firmemente uma faca que não sabe usar, deixando-a sobre a mesa.

Fazendo uma analogia, Veronica Stigger escreve *Sul* (2016) propondo o livro como um corpo. Ao fazer diversos cortes, fraturas e rupturas, é como se ela o mutilasse. Como no corpo humano há uma corrente sanguínea que perpassa por todo o sistema, as palavras, juntas, formam uma corrente de sangue, que jorram sob a responsabilidade do leitor, ao qual ela atribui uma decisão de ver o sangue, ignorá-lo, compreender sua função dentro do texto ou estancá-lo.

A alegoria do sangue, pode nos levar à leitura de uma sociedade violenta, como a retratada em *Sul* (2016): os fatos históricos, muitas vezes, mediados pela violência, retornam na atualidade. Talvez, por isso, é que Stigger (2016) lança um conto distópico, mas que remete ao passado. Benjamin (1984) ao pensar sobre o drama barroco, buscou

caracterizar como ideia uma série de manifestações históricas em sua heterogeneidade viva, sem construir uma unidade a partir delas. Portanto, ao perceber a alegoria como forma do drama barroco, reconhece a historicidade por trás e lembra de uma relação mais estreita com a obra de arte. Enquanto, Agamben (2012) nos instiga a pensar na imagem, carregada de tempo, memória e imaginação.

> Como uma imagem pode carregar-se de tempo? Que relação há entre as imagens e o tempo? [...] Certamente que ela provém da teoria aristotélica da memória, compendiada no breve tratado sobre a memória e a reminiscência, que tinha exercido influência decisiva sobre a psicologia medieval e renascentista. Aqui o filósofo, ligando estreitamente entre si tempo, memória e imaginação. [...] A memória não é, de fato, possível sem uma imagem (*phantasma),* que é uma afecção, um *páthos* da sensação ou do pensamento. (AGAMBEN, 2012, p. 23-24, grifo do autor)

A memória e a imaginação, ligadas ao teor irônico, dramático, absurdo e hemorrágico do sangue, que juntos causam espanto, fazem de Veronica Stigger uma escritora que prima pelo experimental[5]. Além disso, ao reinventar-se, a literatura buscou o apoio de outras artes e, o que Veronica traz é um misto de história (a Revolução Farroupilha, por exemplo) e literatura. “Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da sua história” (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Portanto, *Sul* visto de um contexto geral, proporciona multiversos, onde cada leitor vê, no sentido sensorial e conceitual várias formas de ler as narrativas, cada qual a partir de um universo próprio. Portanto, em “2035”, “Mancha”, “O coração dos homens” e “A verdade sobre ‘o coração dos homens’”, o livro é visto como uma unidade organizadora, simbolizando um mundo desastroso. Talvez essa seja uma das possibilidades de ligar os textos através de um fio condutor chamado sangue, mesmo diante de tantas diferenças, ele desperta o leitor para algumas questões sociais além de pôr a prova o fazer literário.

Se for possível atribuir a Stigger (2016) o conceito de uma “escrita desastrosa”, é necessário buscar o que disse Blanchot (2015). Segundo ele, a escrita está na beira do desastre, sem que se possa situá-lo no futuro: “ele é desde sempre passado e, entretanto, estamos na beira ou sob ameaça; todas as formulações que implicariam o porvir se o

[5] O termo literatura experimental será aprofundado no tópico 2.3.

desastre não fosse o que não chega, o que barrou toda chegada" (BLANCHOT, 2015, p. 147). Portanto, para ele, pensar o desastre é não ter mais porvir para pensá-lo.

Retomando os ideais de Borges (2008) no conto "O Sul", dividido em real e imaginário, a morte passa a ser a fratura ou o desastre dos tempos, rememorando um momento histórico que é fundamental para que o personagem Dahlmann realize o seu desejo de morrer de forma gloriosa, buscando o fim de sua história, eternizando-se junto de seus antepassados. Assim como Borges (2008), Stigger (2016) nos permite múltiplas leituras, diferentes encruzilhadas quando uma obra pode ser vista como um pano de fundo para a história, misturando memória e história[6].

> [...] fica claro a partir do fato de que algumas pessoas ficam aflitas quando não conseguem lembrar-se de algo apesar da intensa aplicação da mente, e que a agitação perdura também quando não estão mais tentando lembrar – sobretudo os melancólicos, porque são muito mais abalados pelas imagens. O motivo pelo qual relembrar não está sob o poder dessas pessoas é que, assim como aqueles que lançam um dardo, aquele que procura algo na memória imprime certo movimento à parte corpórea na qual tal paixão reside. (AGAMBEN, 2012, p. 25)

Assim como Stigger (2016) em *Sul* e Borges (2008) no conto "O Sul", Foster (2014) interpreta a História da Arte como um sujeito regido por um pensamento psicanalítico lacaniano, no qual operaria o retorno do real, ou seja, a alternância de antecipações e reconstruções de eventos traumáticos, assim como ocorre com a personagem-narradora de "O coração dos homens" e Dahlmann. Esse mecanismo de Foster (2014) parte de uma concepção dialética inspirada em leituras sobre Karl Marx, a neovanguarda. Segundo ele, a arte pós-moderna foi atacada e poderia indicar outro rumo em sua "percepção", que estaria ligada à sua "linguagem" e instituições e estruturas de significados, bem como expectativa e recepção, dimensões que definem, ambiguidades artísticas atuais.

---

[6] Susan Buck-Morss (2002) em seu livro *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, oferece um guia de orientação no universo labiríntico nas "passagens" parisienses, divide seu trabalho em três partes, e procura mostrar a gênese temporal e espacial do "Passagen-Werk", os principais eixos da organização do material e o alcance político e filosófico das análises benjaminianas. Buck-Morss (2002) chama a atenção para textos menos conhecidos, seja eles resenhas menores, descrições de cidades, ensaios radiofônicos e acrescenta várias fotografias de arquivos históricos ou de artistas contemporâneos com o intuito de lançar uma luz atual sobre as hipóteses formuladas por Benjamin nos anos 1930, a respeito das cultura e política modernas.

Segundo João Carlos Felix de Lima (2014) em seu artigo “Hal Foster – O retorno do real: a vanguarda no final do século XX”, dentre as ambiguidades artísticas atuais das quais Foster (2014) trabalha, estão as *Ready made,* localizadas naquilo que Benjamin (1994, p. 168) enunciou como predicado da extrema autonomia que o objeto artístico singular suporta e de sua presença, já que ele estaria em qualquer lugar, mesmo onde “nunca poderia estar”. Sendo assim, o *Ready made* “articula[ria] as condições enunciadoras da obra de arte *de fora, como objeto extrínseco.* Mas o efeito é *revelar os limites convencionais da arte num tempo e lugar específicos”*. (FOSTER, 2014, p. 37, grifos do original).

Portanto, neste capítulo, ao fazer um apanhado geral do livro, bem como algumas leituras que contribuíram na perspectiva de transbordamento do sangue, foi possível ver *Sul* como um corpo passível de fraturas. Ao fraturá-lo, surgiram novas discussões e percepções, como a relação de *Sul* de Stigger (2016) com “O Sul” de Borges (2008), colocando em jogo questões, como a alegoria do sangue, a encruzilhada de caminhos, revendo o papel do autor enquanto gesto, da linguagem e da imagem, bem como o papel do leitor no livro.

O fato é que em *Sul*, assim como veremos no capítulo seguinte em *Os anões* e no conto “O livro” de *Sombrio ermo turvo,* nos três casos antes de qualquer palavra lida, é preciso consumi-los através do tato. Não é por acaso que os livros de Veronica Stigger demonstram ser um quebra-cabeças para o leitor. O que Veronica propõe é uma experiência e não uma leitura. Essa experiência se dá através do gesto de questionar-se, se o livro, pensado em suas concepções originais, pode ser ainda mais interessante quando traz uma “surpresa”.

2. O OLHO-JORRO EM *OS ANÕES*

> "[...] Ele estava transformado numa espécie de pasta de carne e sangue, com pequenos fragmentos de ossos desarranjando a uniformidade da mistura".
> (STIGGER, 2010, p. 12)

Os anões, livro de Veronica Stigger, publicado em 2010 pela editora Cosac Naify apresenta aos leitores contos, minicontos e dois contos-roteiro. Ao todo, são 21 textos, divididos entre pré-histórias, sendo elas "Caça", "Caverna", "Colheita", "Des cannibales", "Friburgo", "Passo Fundo" e "Teste"; histórias, que englobam "Os anões", "Ceia", "Curta-metragem", "Curta-metragem II", "200 m²", "Tatuagem" e "Teleférico". Já nas histórias da arte estão "L'après-midi de V.S.", "(Flávio de Carvalho)", "Imagem verdadeira", "(João Cabral)", "(Maria Martins)", "Poeta Drummond Flat Service" e "Quand avez-vous le plus souffert".

Ao fazer essa separação entre pré-histórias, histórias e histórias da arte, Stigger (2010), enquanto leitora, explora muitas de suas referências, como Flávio de Carvalho, João Cabral, Maria Martins e Carlos Drummond de Andrade e as integra ao livro enquanto escritora. Além de arte, a autora explora seu olho-jorro, deixando a imaginação fluir, como é o caso de conversas de rua, diálogos com seus amigos, frases e imagens soltas, que são gatilhos que Veronica usa para escrever seus textos.

Ao pensar em anões, cria-se uma imagem de um corpo pequeno e atarracado. Com 60 páginas em papel cartonado, grosso e que mede 16 cm de altura e 12 cm de largura atribui-se as formas do livro à concepção conceitual da palavra. Trata-se de um "livro anão" em que numa mistura de gêneros, Veronica Stigger brinca com as regras, mantendo seu teor irônico e imprevisível a cada página lida. Em um cotidiano distorcido, a escritora vai rompendo padrões nas ações dos personagens, quanto na estética e linguagem do livro. *Os anões* talvez seja o livro onde o absurdo mais aparece, despertando o leitor a refletir sobre as ferramentas de escrita usadas por Veronica Stigger.

Durante a leitura encontram-se caixas com as bordas arredondadas em vários formatos, sempre na cor preta. São páginas que se apresentam somente como espaços vazios, como se fosse responsabilidade do leitor preenchê-los. Diante disso, é possível pensar sobre a literatura contemporânea, na qual Stigger (2010) se inscreve. Ao nos deparar com narrativas fragmentadas ou em muitos momentos mescladas com outras

manifestações de cunho artístico e político, o livro passa de leitura para uma experiência, manifestando diversas sensações.

Essas sensações que começam pelo tato, de um leitor que sente o livro, é também explorado no brilho das páginas, apenas nas cores preta e branca. O arredondamento das páginas e o próprio manuseio do livro despertam o leitor para várias sensações, que fogem da realidade de um livro comum. De acordo com Damásio Marques da Silva (2017) em seu artigo "Os anões: o papel do leitor na literatura de Veronica Stigger", publicado pela *Revista Versalete*, no livro em questão, a experiência começa a partir da corporeidade do objeto, na interação entre o espaço do livro, do seu corpo mesmo, da materialidade tátil e as expansões, percepções e sensações que podem trazer o livro e o texto, antes mesmo de abri-lo.

> [...] Um espetáculo visual que, antes mesmo da leitura do código linguístico, lança o olhar do leitor às páginas negras iniciais e finais, e às tarjas negras que refletem a imagem do leitor como num espelho, evidenciando a obrigatoriedade de sua participação como um coautor da obra. (SILVA, 2017, p. 166)

Em entrevista, Stigger (2010b, s\p) reafirma sua preferência por minicontos e formatos curtos. "A escolha por formas curtas, em alguns casos tão curtas e tão rápidas me parecem funcionar como uma lufada inesperada de ar que golpeia o rosto do leitor e o deixa sem saber o que, afinal, acaba de acontecer". A lufada, que Stigger se refere, é uma metáfora do boxe e no romance é como uma luta em que se vence por pontos e o conto é aquele onde o oponente é derrotado por nocaute, o miniconto seria a luta vencida por nocaute e no início do primeiro assalto.

Segundo Gustavo Ramos de Souza (2016), em "O espetáculo em minicontos de os anões, de Veronica Stigger", publicado pela *Revista Virtual de Letras*, isso acontece a partir da brevidade intrínseca a esse gênero, pois não há sequer espaço para que se desenvolva a tensão que é característica do conto, sendo que o conteúdo está tão condensado que nem mesmo uma vírgula pode ser gratuita.

Imerso a cotidianos absurdos, a escrita de Stigger (2010) coloca em jogo aquilo que já foi dito, percebendo as piadas e acrescentando-as ao texto, fazendo com que seja gerada uma comicidade através do absurdo e da falta de sentidos. Em *Os anões*, vê-se uma linguagem performática com as artes visuais, ocorrendo um deslocamento. Conforme nos propõe os especialistas em literatura latino-americana Gonzalo Aguilar e

Mario Cámara (2017) em *A máquina performática,* o campo literário passa a ser pensado como um campo expandido, ou seja, no qual está implicado o corpo, a voz e o espaço em instâncias menores que pouco são vistas pela crítica tradicional. Portanto, esse campo experimental se transforma em diferentes matérias e signos.

Esse conceito de *performance* que permeia as discussões de Aguilar e Cámara (2017) tem o sentido na enunciação, que, muitas vezes, atua no deslocamento de referências, lugares, significados ou práticas. Sendo assim, os autores estão preocupados em estudar a constituição em ato de uma prática da literatura não literária, isto é, não sujeita a enquadramentos e limitações da palavra escrita.

A partir da *performance* surge o que Aguilar e Cámara (2017) chamam de "dispositivos performáticos". Estes, entendidos como práticas atreladas a um regime em que as correspondências ainda estão por se estabelecer e assumem a tarefa de aprofundar-se nas práticas acessórias ou consideradas menores que envolvam um certo objeto artístico, alterando o seu estado originário.

A literatura de Veronica Stigger em muitos momentos, como em *Os anões,* apresenta seu caráter político que liga-se ao corpo através da linguagem. O jogo político que Stigger (2010) faz tem relação com uma textualidade incorpórea, que altera as expectativas em torno do literário. Para Aguilar e Cámara (2017), a política atua e determina as condições e práticas sobre o corpo, seja ele social, próprio, coletivo ou imaginário, problematizando a ideia de corpo autônomo e inviolável.

Olho-jorro – termo que dá nome a este capítulo e permeia as nossas discussões, é um conceito trabalhado por Didi-Huberman (2012) em *A pintura encarnada*. Ele nos propõe pensar no pintor (e nós elevamos as discussões ao artista) e na sapiência que, em outras palavras, é um grande acervo de conhecimento, fatal quando o mesmo muda seu humor, ou sua forma de criar, já que suas produções são antes de tudo "um paradigma histórico, que nos conta também a louca projeção do *humor* (o líquido colorido) sobre um pincel que lhe fornece figura" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 20, grifo do autor). Essa projeção feita pelo autor refere-se ao jorro, capaz de propiciar um tempo de pausa na sequência, seja ela da pintura ou literatura. O olho-jorro, portanto, se pauta na questão da partilha e arbitragem ainda "às cegas". Didi-Huberman (2012) transfere seu pensamento para uma "ereção do olho", que também acontece através da demanda do humor.

> Imagino, antes, uma exorbitância, isto é, propriamente uma ereção do olho: sua vocação a dar golpes, golpes que o imponente pincel ainda não sabe desferir. E isso passa justamente por uma demanda de humor. O olho

> injeta-se de sangue. Imagino o branco do olho de Apeles injetado do mesmo sangue que aquele de sua esponja, e imagino que é também por isso que a branca baba do cavalo representado finalmente misturava ali tão bem seus *filetes de sangue* [...] E isso era 'a vida' que faltava no quadro: uma mistura reticulada, uma fibrina, improjetável (no sentido do projeto), unicamente 'jetável', de humores brancos e vermelhos. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 21)

Didi-Huberman (2012) retoma um episódio de Cézanniano, em Gasquet, no qual justamente se conjugam dois possíveis motivos: a medida calculável e temporal dos golpes de pincel e o olho que toca, injetado de sangue. E ainda, esses motivos estão intimamente ligados a um terceiro, que o autor chama de "loucura". Portanto, o olho-jorro é aquele que faz a injunção de um sangue em sua própria arte.

É possível encontrar injunções de sangue em muitos dos contos e minicontos que Stigger publicou nesse livro e que trazem a temática para a centralidade das discussões. Portanto, dando sequência ao trabalho realizado com o livro *Sul* (2016), em *Os anões* (2010) essa hemorragia será trabalhada a partir de uma análise fundada no termo "olho-jorro", criado por Didi-Huberman (2012) só que aqui, através da linguagem e do corpo, por meio de uma *performance,* conforme nos propõe Aguilar e Cámara (2017).

Entre tantas características presentes nos textos de Stigger (2010) a capacidade que a autora tem de perceber uma piada ou um gesto cômico e acrescentá-los em seus textos chama a atenção. Porém, em cenários completamente diferentes dos que ela viu ou ouviu, cria cotidianos cheios de absurdos, que resultam em uma comicidade. Entre os absurdos propositais de Stigger (2010), o sangue talvez seja o elo de um texto para o outro e o que dá o posicionamento político da escritora sobre os absurdos da sociedade, gerando assim uma comicidade satírica. Novamente, buscando analisar esse sangue que jorra através de um deslocamento entre campos como as artes visuais e a literatura.

Em muitos momentos, o absurdo pode chamar mais a atenção, já que o sangue jorra naturalmente através da linguagem usada pela autora. Mas, como Stigger (2010) carrega características consideradas próprias, analisa-se também os textos no livro que se referem a história da arte, fazendo alusão a outros artistas, escritores e poetas. Com o seu gesto irônico faz de uma simples conversa nas ruas um conto ou um miniconto sempre com uma intenção, de fazer a literatura ser muito mais do que um conjunto de palavras que carregam apenas uma leitura e sim, um ato político, uma rebeldia. Sendo assim, ao utilizar o conceito de corpo enquanto *performance,* de Aguilar e Cámara (2017), observa-se de que forma Stigger (2010) faz um deslocamento, seja das artes visuais ou da

literatura. Se *Sul* é sangue em sua totalidade, em *Os anões* ele é bombeado, horas mais, horas menos, mas sempre se faz presente, manchando os limites do livro de maneira ardilosa.

2.1 Vermelho: a metáfora do sangue

Como em *Os anões* a leitura se inicia pelo tato. As cores preta e branca já sinalizam os extremos que vão se delineando ao longo do folhear das páginas. Visualmente, o livro nos apresenta uma terceira cor, a vermelha, que surge e vai ficando cada vez mais forte e evidente em meio ao preto e o branco. Esse olho-jorro que Didi-Huberman (2012) atribui às pinturas e nós associamos ao texto de Stigger (2010), propicia uma pausa na sequência transfinita, exaustiva e vã do detalhe que toma forma de um conjunto e permite-se deduzir algo. O vermelho está quase sempre ligado ao sangue e permite que Veronica crie textos em um cenário de morte e tragédia usando a palavra "vermelho" para indicar isso.

No miniconto "Tatuagem", por exemplo, o personagem José, que tatuou um verso de um poema, foi processado e morto pela família do poeta "morto". O uso da palavra "vermelho" refere-se ao sangue de José que escorreu até o sofá da família do poeta "morto".

> José tinha um verso do poeta morto tatuado na barriga, logo abaixo do umbigo. Um dia, a família viva do poeta morto viu José refestelado na areia da praia, com o tal verso bem à vista, logo acima da sunga amarela. Horrorizada com o acinte, a família o processou. Era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público – e num local de frequência coletiva. A família ganhou a causa e a tatuagem, que hoje está emoldurada na grande sala de estar, logo acima do sofá **vermelho**. (STIGGER, 2010, p. 26, grifo nosso)

O absurdo, sem explicações nessa situação**,** tematiza a relação de proximidade entre a arte e a morte, em que o verso de um poeta morto, tatuado pelo personagem, termina na "grande sala de estar" da família daquele poeta. Retomando Ângela Dias (2011), a canibalização de uns pelos outros é sempre abrandada e neutralizada pelo "verniz da farsa que conduz o sentido a um impasse. A progressão no caminho do adensamento do espetáculo fica também assinalada pelo peso dos recursos plásticos e icônicos" (DIAS, 2011, p. 164).

Na história das tatuagens, o ato de tatuar-se se alicerçava em uma crença ou um valor de grupos que tinham pensamentos em comum, como por exemplo, as tatuagens tribais, que aliavam um símbolo a uma determinada tribo. A tatuagem e sua relação com a literatura é similar a isso: a tatuagem literária passou a ser uma forma muito comum de expressão, em que é possível, muitas vezes, descobrir o gosto literário de quem tatuou. O fato de reproduzir algo que já é público, como um poema, não é o grande problema para a família, mas a forma e o local (praia) chamaram a atenção. Severo Sarduy (1979), no livro *Escrito Sobre um Corpo*, conduz seu olhar, no sentido que trata de um corpo, quanto escrito acima de um corpo, como uma tatuagem, metáfora de sua escritura. O autor lê um grupo de autores, analisando seus textos como corpos, com a estrutura e a densidade que isso acarreta. Além da corporeidade da linguagem barroca, ler a obra como um corpo implica, de acordo com Sarduy (1979), não subjugar uma parte pela outra: não pressupor a linguagem como espaço transparente em relação ao seu conteúdo, mas ambos em conjunto, como um todo. É acreditar que há uma verdade de ordem física nos textos.

Além disso, Stigger (2010) sugere uma animalização do humano, já que é muito comum o uso de couros de animais, extintos ou não, nos tapetes e paredes como decoração e, também, a irresponsabilidade da justiça, que leva a escritora ao limite dos efeitos do espetáculo em uma estética de violência gratuita, corpos dilacerados em locais improváveis, como uma sala de estar. De acordo com Flávia Biff Cera (2011) em seu artigo "O estranho porvir de Veronica Stigger", os regimes de verdade que Stigger (2010) faz produzem efeitos na superfície do corpo, tocado pelas imagens ou pelos significantes.

Em um sujeito que se constitui por linguagem, o corpo natural é o que se perde, é o que está ausente, é o que falta. De acordo com Edmundo Gasparini (2015) em seu artigo "Corpolinguagem: 'a natureza' e a cultura", publicado no livro *Corpo, arte e tecnologia*, se propõe a pensar sobre o corpo enquanto linguagem e, para isso, retoma autores como Louis Althusser, Sigmund Freud, Lévi-Strauss e Jacques Lacan através do mito do "Totem e tabu" ao compreender a hipótese de que a linguagem está na base da cultura e portanto, a passagem da natureza para o ambiente cultural implica em uma mortificação do puro vivo. Ou seja, "uma perda do gozo, e o advento do corpo marcado pela linguagem ou, em termos freudianos o advento do corpo pulsional (a pulsão pensada aqui em sua distinção com o extinto animal)" (GASPARINI, 2015, p. 210).

A mortificação em "Tatuagem" nos faz pensar no trocadilho "poeta morto" na produção literária. Assim como propõe Barthes (2004) sobre a morte do autor, a escrita torna-se a destruição de toda voz e origem e desde o momento que um fato é contado, ou

reproduzido, como nas tatuagens, sem a necessidade de agir sobre o real, produz-se um "desfasamento" e a voz perde a sua origem, fazendo com que o autor entre na sua própria morte para dar início a escrita. Para Barthes (2004) o livro é um dependente do leitor.

Agamben (2007b) ao questionar se o lugar ou o "ter lugar" faz parte do gesto, no qual autor e leitor se põem em jogo no texto, ou seja, ambos são fiadores do mesmo, pois se mantém em relação com a obra, sob a condição de permanecerem inexpressos. Sendo assim, para Agamben (2007b, p. 11) o que ocorre não se trata da morte do autor, pois o mesmo passa a ser uma testemunha de sua própria obra:

> [...] segundo a filosofia de Averróis, o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luza não ser aquela – opaca – que irradia do testemunho dessa ausência".

Portanto, Barthes (2004) supõe que o autor alimente o livro, viva com ele e carregue nele diversas sensações. Enquanto, sobre o escritor, Barthes (2004) o vê nascer ao mesmo tempo que o seu texto, não havendo outro tempo que não seja o da enunciação, escrito "eternamente aqui e agora".

> [...] Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas de um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Conforme Agamben (2007b), o autor testemunha a própria presença irredutível, ao mostrar a subjetividade com mais força quando colocada em jogo. Dessa maneira, é possível alinhar os conceitos de "poeta morto" de Barthes (2004) e de "autor como gesto" de Agamben (2007b) para traçar um novo campo de estudo: o poeta contemporâneo. Em *Estâncias,* Agamben (2007a) defende que não se trata de investigar a singularidade do pensamento, mas de, interessados pelas profanações, analisar os limiares entre o seu ser e a arte que o contamina e contagia, quando se abole o limiar entre ciência e poesia. Para ele, filosofia e poesia testemunham a impossibilidade da cultura ocidental possuir plenamente esse objeto de conhecimento.

> Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, e pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la uma velha inimizade. De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (AGAMBEN, 2007a, p. 12)

Associando o que Barthes (2004) e Agamben (2007a; 2007b) propõem sobre a relação autor, leitor e texto, em *Os anões* Stigger (2010), isso faz transparecer relatos, fatos e até mesmo sua relação com outros artistas, seus humores, sentimentos e impressões para criar algo que o leitor desfrute e cause nele a dependência entre livro e leitor, fazendo-o refletir também sobre questões políticas e estéticas que Veronica usa de maneira drástica. Por isso, "[...] texto cumpre, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam" (BARTHES, 2004, p. 75).

***

Em "Os anões", conto de abertura do livro, Veronica assinala que o texto não pode ser tomado apenas como uma metáfora da sociedade contemporânea, mas como um imaginário perverso, como um sentimento estranho que habita em nós. Nesse conto, um casal de anões vai a uma confeitaria. Geralmente, eles não são vistos pelos atendentes, em virtude de sua baixa estatura, mas, naquele dia, o atendimento foi preferencial. Cada um em cima de um banquinho, conseguiam, pela primeira vez, enxergar os doces do balcão. E a demora do casal desperta raiva nos clientes que estavam na fila da confeitaria.

> [...] Nós, até então aguentávamos quietos o comportamento acintoso daqueles dois, começamos a reclamar. Vai demorar muito?, gritei no final da fila. Nós não temos o dia todo para ficar esperando, meu marido acrescentou. E eles nem pestanejavam. Continuavam em cima do banquinho a perguntar sobre os doces e pedir provinhas [...]. (STIGGER, 2010, p. 7-8)

A insatisfação por parte dos que estavam na fila só aumentava na medida em que o cordão humano ia crescendo ainda mais. As pessoas insultavam o casal de anões, que pouco se importava. Porém, nesse momento Stigger (2010) desvia a narrativa de uma abordagem social-civilizatória, para uma concatenação lógica da qual se desprenda um sentido. E a saída é escatológica:

> Eles são bem estranhos, né?
> E lá estavam eles, mudos novamente. Seu Aristides, impaciente, elevou a voz: andem logo, seus merdas! É, acrescentou a senhora, vamos logo! E eu emendei: vocês deviam respeitar os mais velhos, pelo menos! Foi aí que a pequeninha se virou e me olhou. A boca minúscula ainda estava suja de doce. Ela piscou, passeou a língua pelos lábios e continuou a me olhar por cima do ombro, como se, até então, não tivesse percebido que estávamos todos ali, esperando. Que foi?, perguntei a ela. Tá olhando o quê?, falei ainda. E, ela só piscava, impávida. Qual é a tua?, continuei, indo até ela. É, qual é a tua?, repetiu seu Aristides. Nisso, cheguei bem junto da biscazinha e a puxei com força pelo braço. Sua idiota!, disse. Ela estava em cima do banquinho. Com a minha puxada, desequilibrou-se e caiu no chão, de cabeça. Meu marido, que vinha logo atrás de mim, deu um empurrão no homenzinho, que parecia querer socorrer a esposa. Ele também se desequilibrou e caiu do banquinho. Ao seu levantar, fez questão de revidar, e meu marido acertou-lhe um joelhaço no meio do rosto. O narizinho começou a sangrar. Seu Aristides veio correndo e deu outro joelhaço no rosto daquele tipinho, enquanto a neta de seu Aristides chutava-lhe a canela. O sujeitinho caiu no chão de novo, ao lado da mulher. A senhora que estava na fila passou a dar bengaladas nas cabeças e nas costas do casalzinho. Eu chutava, com muita vontade, a barriga da mulherzinha caída. Minha perna doía, mas eu continuava a chutar, sempre no mesmo ponto. A mulher, com cerca de 30 anos se ajoelhou ao lado do casalzinho, pegou o homenzinho pelo pescoço e começou a bater com a cabeça dele no chão, várias vezes, até abrir uma fenda na parte de trás. Uma gosma espessa verde-amarronzada saía de dentro de sua cabeça e melava o chão. Nesse meio tempo, a senhora que estava na fila se concentrou apenas na mulherzinha: ela levantava a bengala e a baixava com força em seu rosto ensanguentado. Meu marido pulava em cima das pernas do homenzinho, enquanto seu Aristides chutava seu tronco. E a neta de seu Aristides, imitando meu marido, pulava sobre a barriga da mulherzinha. (STIGGER, 2010, p. 10-11)

O uso de diminutivos como “anãozinho”, “mulherzinha”, “homenzinho” e “sujeitinho” em contrapartida ao “joelhaço” deixa a impressão de grandiosidade e virilidade por parte das pessoas que estavam na fila e de inferioridade do casal de anões. A ideia de civilização é rompida através de aberrações e comportamentos desviantes que acabam subitamente com a morte. As pessoas que estavam na fila buscaram corrigir um suposto erro dos anões, qual seja, o de se aproveitarem da posição privilegiada, por meio

de uma sucessão de atos, vistos a partir do olhar da civilização como erros graves. A falta de tolerância torna-se uma epidemia entre os que aguardavam, gerando um massacre público.

De maneira peculiar, Stigger (2010) aborda o uso da baixa estatura como um benefício, pois o casal de anões causou descontentamento e uma rebelião coletiva através do sentimento de descompaixão. Ao utilizar o espaço urbano (a confeitaria), a autora mostra seu Aristides (um dos dois personagens que carregam nome próprio) como alguém brilhante e astuto diante de sua neta. Sendo assim, a autora traz esses anões como anônimos e repudiados por uma atitude corriqueira, além disso, mostra esse ato de uma forma irreal, trágica e desconfortante. Ainda, a ação de rebeldia contra os anões é narrada através da naturalidade por um observador, que também reprova a ação dos anões.

Nesse contexto, a funcionária da confeitaria se parece preocupada apenas com a chegada da patroa (a outra personagem com nome próprio) e não com as consequências do vandalismo descrito em seu local de trabalho. “Gente, disse ela, dá para parar com isso que a dona Silvia vem chegando, estou vendo ela dobrar a esquina” (STIGGER, 2010, p. 11-12). É nesse momento que ocorre o desfecho do conto.

> A senhora ainda deu uma última bengalada no que tinha sido um rosto, ajeitou o vestido, se apoiou na bengala e saiu. Seu Aristides, exausto de tanto chutar o homenzinho, parou e fez sua neta também parar. Vamos, querida, deixa isso aí e vamos embora, disse ele para a neta, enquanto a pegava pela mão. Já do outro lado da calçada, olhei para trás para cumprimentar dona Sílvia, que entrava na confeitaria, e vi a balconista, com um grande rodo, empurrando para um canto toda aquela sujeira. (STIGGER, 2010, p. 12)

Diante desse estranhamento causado é possível relacionar com o que muitas pessoas vivem ou já viveram ao ver um ato violento, só que aqui, retratado com naturalidade pelo narrador, ou seja, por quem conta a história e pelos personagens (que presenciam a cena), despertando assim nos demais a tomada de suas devidas posições em relação aqueles “tipinhos”. Essas experiências trazidas por Stigger (2010) podem ser conduzidas a partir do que Maria Elisa Rodrigues Moreira (2015) propõe em seu artigo “Poro, pele, o corpo no mundo: estéticas, políticas” que também faz parte do livro *Corpo, arte e tecnologia*, só que agora no que se refere à literatura e sua relação política. Essa autora retoma Jacques Rancière, que pensa o regime estético das artes, no qual a arte é identificada por conta de sua singularidade e desobrigada de qualquer regra. Além disso,

> [...] vê também diluídas as fronteiras que diferenciavam o fazer artístico de outras formas de fazer social, vê caírem por terra os elementos que se indicavam como os próprios da arte, que se assume o regime estético das artes 'afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo o critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e da identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (MOREIRA, 2015, p. 172)

Outro fato importante a ser observado nesse texto de abertura que impacta o leitor e o coloca imerso ao drama e como parte do texto, é o advento do primeiro quadro negro, em que o leitor se vê refletido, o que elimina as barreiras do artístico e mostra que o leitor faz parte do jogo. O quadro aparece no momento em que o narrador relata que uma senhora que também estava na fila cruzou dias antes com os anões no supermercado e que, com mais de vinte itens em mãos, queriam passar pelo caixa em que só é permitido o número máximo de dez produtos. Mas, sem jeito a moça que estava no caixa precisou explicar a eles que não poderiam estar ali, mas que da mesma forma que ocorrera na confeitaria causou indignação na fila, como uma grávida, que precisou ser acalmada pelo gerente. Esse quadro negro é também um momento de pausa na sequência, que Didi-Huberman (2012, p. 19) diz ser o próprio sentido. "[...] é o entrelaçamento, uma perversidade".

Essa perversidade descrita por Didi-Huberman (2012), Rancière (2017, p. 30-31) chama de "democracia ficcional" que não acompanha a democracia política, resultado de rebeliões às formas de vida tradicionais.

> A igualdade própria à nova ficção pertence a essa redistribuição das formas da experiência sensível da qual também participam as formas de emancipação operária ou a multiplicidade das rebeliões que atacam a hierarquia tradicional das formas de vida. (RANCIÈRE, 2017, p. 30-31)

E assim, Stigger (2010) vai narrando realidades comuns à sociedade só que de maneira incomum e perversa, fazendo seus textos falarem, gritarem ou murmurarem, conforme sugere Aguilar e Cámara (2017). Logo na sequência do conto "Os anões" vem o miniconto "Teste", que diz: "- Que tal fazer, então, o mesmo teste com mulheres gordinhas, de cabelos crespos?" (STIGGER, 2010, p. 13), ironizando tudo o que ocorre com os anões, o que sugere o questionamento de como seria se aquela série de

acontecimentos do conto anterior ocorresse com mulheres “gordinhas” (aqui, novamente, o uso do diminutivo) e de cabelos crespos?

É provável que a rebelião acontecesse de maneira parecida. Junto com o questionamento, Stigger (2010) propõe um olhar político em relação ao diferente e a sua espetacularização. Os anões são esteticamente distintos, e a partir dessa diferenciação, a escritora cria uma comicidade, através da estética dos personagens, retomando sempre o jogo de aparecer e esconder-se.

Portanto, se este gesto político e estético acontece a partir de uma *performance* do corpo, que se transforma no agente principal dessa crítica, em que não há limites para os seus significados, porém, é, tecnicamente, algo que segundo Aguilar e Cámara (2017) ainda é pouco explorado no âmbito literário.

Parte do processo de transição da literatura que dentro do livro interage com outras artes, como a visual, a música e a dramaturgia, isso pode se transformar em *performance*. O ato performático acontece apenas uma vez, ficando apenas o seu registro e não o ato em si. Diante do registro, novos signos surgem, a depender do momento, do corpo, da voz, do espaço, tornando-se mais essenciais do que a obra em si. Portanto, podemos pensar o miniconto “Teste” como um signo que surgiu após o ato performático, só que agora com novos corpos (mulheres gordinhas de cabelos crespos). Sendo assim, Aguilar e Cámara (2017) pensam o corpo nunca lido apenas em si mesmo.

“Teste” de Stigger (2010) faz lembrar do livro *Monsieur Teste*, de Paul Valéry 1997), junto com *Museo de la novea de la eterna,* é uma espécie de “Aleph” da ruptura, modernidade e vanguardas. Tratam-se de textos sem ponto final, deixados em potência, em simultânea ação sobre o presente, passado e futuro. Respondendo a obsessões e fixações que uma vida inteira não é suficiente para resolver. A ficção de Valéry (1997) toma a cabeça como cenário, (em Francês, “tête” significa “cabeça”) e apresenta-o como de fim de partida como um crânio sem pele e sem carne, por onde passam fantasmas e figuras mortas, com duas janelas como olhos e a porta como a boca escancarada. O ato de *performance* desse livro está no fato de contemplar a história da literatura, e o autor enquanto observador e leitor constrói seu livro como imagem e, por isso, preenche todo o abismo do eu.

***

Em “200 m²”, outro miniconto, embora novamente diante de uma morte, neste caso, um suicídio, o espetáculo é ainda maior, contrapondo-se ao tamanho do miniconto.

> Verônica estava trifeliz (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) preparam 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, 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, 2010, p. 18).

Não por acaso os nomes apresentados neste miniconto são de pessoas reais. A começar por Veronica, ou seja, ela mesma, gaúcha; Eduardo Sterzi, gaúcho, marido da autora, professor e ensaísta e Donizete Galvão, poeta mineiro, falecido em 2014 e amigo do casal. Nesse texto, é possível ver a literatura contemporânea e a sua tendência para a autoficção (assim como acontece em *Sul*, com a foto da autora quando criança e com as características intrínsecas a ela).

Neste jogo ficcional, a autora comete um suicídio num sentido metaficcional, quando diz que “Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu” (STIGGER, 2010, p. 18) cria-se uma duplicação espetacular e que, de acordo com Souza (2016, p. 529) o “[mini]conto seja lido precisamente com 200 m²”.

Ao espetacularizar o eu na literatura contemporânea permite-se outras estratégias por parte dos escritores, sempre se voltando para a atualidade, as quais vão delineando personagens e experiências de uma vida real, além de inventar outros *eus* que esfacele a dualidade público/privado e tencionam a relação com o passado, de acordo com o que nos propõe Everton Vinicius de Santa (2016, p. 182) em sua tese intitulada *A espetacularização do escritor*.

Essa relação entre o público e o privado, trabalhada no primeiro capítulo desse estudo, precisa ser retomada nas discussões entre os *eus* que se espetacularizam na literatura contemporânea. Algumas características íntimas da autora se apresentam nesse momento, na esfera pública, separadas por limites muito tênues, por exemplo, a aproximação de Stigger (2010) com temas como a morte, sangue, violência, absurdo, ironia, comédia e tragédia como algo que extrapola os limites do privado, se tornando público e fazendo com que sejam essas as características conectadas ao processo de

produção literária de Veronica. A contemporaneidade faz com que sejam revistas as concepções sobre tempo e espaço, ressoando diversos *eus* que se predispõem a uma visibilidade que finda no culto ao espetáculo.

O passado vê-se refletido no presente, como um rastro. Segundo Paul Ricoeur (2007) em *A memória, a história e o esquecimento***,** todos estes rastros estão no presente e, quando pensamos na ficção, a complexidade só aumenta. Ao observar os textos que inserem elementos autobiográficos, assim como o conto "200 m²", ocorre um preenchimento de lacunas próprias da memória humana que não é possível restabelecer.

Quanto ao suicídio de Veronica, da mesma forma que o conto não foi compreendido, sua morte também deixa dúbio o sentido de que conto e suicídio são uma unidade e o comportamento do artista é a sua própria obra. Ninguém entende o conto e o suicídio de Veronica. A narração da amplitude das peças e a performance suicida adotada por Veronica tomam a atenção do espectador. "Seus miolos foram parar na parede azul" (STIGGER, 2010, p. 18) novamente vem com a ideia de contraste e o sangue manchando as paredes (nesse caso uma parede de cor sóbria). Portanto, a crítica de Stigger (2010) ocorre no espetáculo da mercadoria, pelo sonho de consumo e também, pelo fato de ter realizado esse desejo de comprar um apartamento amplo, ou seja, o principal anseio de sua vida havia se concretizado. A decapitação da vida tem menos importância do que o apartamento de 200 m², pois o objetivo era adquirir o imóvel e não viver nele.

A parede deste miniconto, assim como em "Tatuagem", pode ser vista como uma tela que ocorre uma explosão de cores. "Seus miolos foram parar na parede azul" ou "A família ganhou a causa e a tatuagem, que hoje está emoldurada na grande sala de estar" se apresentam como a concretização da morte, assim como o registro em forma de texto que Veronica deixa para Eduardo ler após o seu suicídio. Um dos precursores da arte performativa é o artista francês Yves Klein, que por meio da cor sustentou certo questionamento existencial que o acompanhou em toda a sua trajetória: evocou o vazio e paradoxalmente, a presença. Seu interesse constante na cidade moderna europeia, no instante e no rastro, fez dele um detentor de características do simbolismo, mas deixa presente, de maneira inevitável, o pulso, que organiza o cotidiano moderno.

Assim como o Teatro do absurdo[7], Stigger (2010) trabalha com temas relacionados a aspectos inesperados do cotidiano e através de seu humor sarcástico,

[7] O *Teatro do absurdo* é um movimento artístico-cultural que ficou conhecido como um gênero teatral, que surgiu no começo da década de 1950, na França. O nome dado, em 1961, pelo crítico teatral húngaro Martin Esslin é conhecido a partir de temas que envolvem o absurdo, tratados nas peças desse gênero.

personagens com comportamentos estranhos e bizarros ganham vida. Muitas vezes, as ações ocorrem sem nenhuma motivação ou intenção, com temáticas fúteis, como a compra de um apartamento, por exemplo.

***

No conto-roteiro "Curta-metragem", Stigger (2010) faz uma brincadeira misturando elementos de uma peça teatral com o cinema, rompendo com características clássicas da dramaturgia. Mas, mesmo que Stigger (2010) faça essa quebra, são os elementos tradicionais nesse "teatro absurdo" que deixam a mistura ainda mais corpórea. O *nonsense*[8], ou seja, falas aparentemente desconexas, se sobressaem como um recurso da autora em muitas de suas construções textuais. Em "Curta-metragem" há duas divisões (sendo "Curta-metragem" e "Curta-metragem II") que se conectam através das estranhezas em sequência. Escritos como roteiros cinematográficos do gênero que dá nome ao**s** conto**s**, a história que se refere à primeira parte apresentaria uma cena corriqueira entre um casal, se não fosse pelo anúncio "Ele, então, coloca a perna direita sobre a murada da sacada, projeta o corpo para a gente e diz a ela, sorrindo. ELE: Olha só." (STIGGER,2010, p. 15-16). E a mulher pouco caso faz, tornado aquilo como um movimento completamente banal, diz: "Você podia, pelo menos, trocar essa calça." (STIGGER, 2010, p. 16). Nesse tempo, ela suspira, como se não gostasse de ter que se levantar. Pega o controle remoto que está na mesa de centro, desliga a tevê, se levanta do sofá que aparece na cor vermelha (enfatizando ainda mais a ideia da cor ligada ao sangue), e vai até a sacada. Quando percebe que ele se jogou, emite um "Não acredito." e, ao se inclinar ainda mais, exalta um "Não acredito!", ainda mais forte, quando seus óculos caem nas costas do homem que está de bruços no chão. Como ação posterior a queda dos óculos, através de uma sequência de planos descritos, a mulher se joga e cai em cima do homem. "Um filete de sangue corre ao seu lado. A câmera fica parada por mais de três minutos, num silêncio quase total, quebrado apenas pela respiração dela. De repente, a imagem se turva, como se algo passasse em frente à câmera e não estivesse longe o

---

[8] A literatura *nonsense* é considerada um gênero bem-humorado de uma figura literária que pode ser expressa em verso ou prosa e até mesmo um modo "livre", buscando gerar trocadilhos que transgridem as formas comuns de sintaxe e semântica, jogos que são estranhos muitas vezes, mas bem-humorados e absurdos, como acontece em Stigger (2010). Também, destaca-se que o *nonsense* no âmbito da literatura significa a falta de sentidos e está ligada a formas de falar, sem preocupar-se com uma lógica, gerando surpresa no leitor.

suficiente para entrar em foco" (STIGGER, 2010, p. 17), fazendo um trocadilho com a falta dos óculos da mulher, que não enxerga nitidamente. E continua: "Quando se recupera a nitidez da imagem, vê-se o corpo dela caindo sobre o dele" (STIGGER, 2010, p. 17).

Deixando claro que a mulher se joga para recuperar os óculos, Stigger (2010) termina o texto com uma imagem clássica de cinema. "Depois de alguns poucos segundos, a imagem dela sobre ele vai gradativamente escurecendo, das bordas para o centro, como nos filmes antigos. Entram os créditos." (STIGGER, 2010, p. 17). A autora deixa a dúvida se ambos morreram, pois não emitem fala alguma. Mas, na continuação, intitulada como "Curta-metragem II", a proposta imagética recupera as falas dos personagens num universo de animações infantis, ressaltando novamente a proposta do *nonsense,* através da ruptura como mediadora de significados. "A imagem vai aparecendo gradualmente, do centro para as bordas, como em desenhos animados antigos. Durante esse movimento, ouve-se um barulho seco, seguido de um profundo gemido de dor. [...] Ela está sobre ele" (STIGGER, 2010, p. 48). Após a descrição da cena, o casal conversa sobre a quebra dos óculos, cujas lentes israelenses haviam custado muito caro. "Sério? Elas custaram tão caro... As lentes eram israelenses. E, você sabe, minha miopia é muito alta. Qualquer lente ordinária sai uma fortuna" (STIGGER, 2010, p. 49). Embora eles não se movimentem, a conversa é completamente absurda diante da imagem dos dois, surgindo assim um gesto cômico.

O "mito do fusca" aparece no final do texto. Esse diz que quando se vê um fusca, em seguida, vê-se outro. De forma inalcançável, os diálogos dos personagens denotam propósitos desconexos e inviáveis. Mas, diante de tantos picos de desconexão, o leitor acaba por aceitar o impossível como uma entre tantas possibilidades. Sempre buscando novos sentidos, o leitor sente-se provocado a trocar de lugar para não perder o ritmo. Assim como nos sugere Benjamin (1987) na imagem, especificamente no alegórico, os sentidos são como setas sempre em movimento e as possibilidades são infinitas.

O olho-jorro de Stigger (2010) para criar textos está intimamente ligado à forma como se apresentam: autobiográficos, *nonsense,* trágico, absurdo sempre que surgem, só funcionam de maneira conjunta. O olhar de Veronica está centrado nas questões estéticas e políticas do fazer literário imerso às banalidades, críticas sociais e à violência – aspecto intimamente ligado aos seus textos. Essa fantasia, rompe com um universo linear na leitura, resgatando crenças e ditos populares perdidos em meio a razão e a ciência. Veronica mantém seu olhar fixo na contemporaneidade, alicerçando-a em diversos outros

tempos, sempre mantendo um humor ardiloso quanto às questões que trabalham em seus textos, um exemplo, é a forma como a autora narra a preocupação da personagem com a calça do homem, que não era adequada para pular a sacada do apartamento.

Agamben (2009) nos sugere formas de pensar o contemporâneo e suas considerações intempestivas, conforme dito no capítulo 1. Em uma delas, aponta que Nietzsche procura conceber como um mal, um inconveniente e um defeito, algo do qual a época se orgulha. E reafirma que a contemporaneidade em relação ao presente acontece a partir da desconexão e dissociação. "Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatual" (AGAMBEN, 2009, p. 27). É através do anacronismo e do deslocamento que o autor considera a forma mais perspicaz de perceber e aprender o seu tempo.

O autor cita como exemplo de experiência do contemporâneo a moda, que com seus ciclos descontínuos, divididos entre atualidade e inatualidade (estar ou não estar na moda como em "Des Cannibales"), Veronica cria ciclos, brinca com o estar dentro ou fora, com a realidade e a ficção que, num passo descontínuo, marcam sua significação numa origem que pulsa no presente.

***

A sequência dos textos "Caça", "Caverna", "Colheita" e "Des cannibales", assim proposta por Stigger (2010) no sumário do livro, não se apresenta de forma seguida. "Caça" é um miniconto que relata a morte de dois caçadores no primeiro dia da temporada de caça. Porém, ambos morreram por engano e uma camponesa foi atingida nas nádegas com um tiro perdido. "A bala foi retirada, e a camponesa passa bem" (STIGGER, 2010, p.42). Escrito como uma espécie de informativo, as mortes por engano são relatadas com uma linguagem meramente informativa e descritiva.

Em "Colheita", também se vê o mesmo estilo de narração do acontecimento. "Primeiro dia da colheita de cogumelos. No hospital local, quinze pessoas já estão internadas com suspeita de envenenamento" (STIGGER, 2010, p. 43). Em "Caça" é possível ver o ato por engano. Em "Colheita" a palavra "já" sugere uma continuação de algo. Esse anonimato descrito pela autora evoca uma guerra contemporânea e, esses informes, funcionam como um despertador para o mundo, em que os acontecimentos de

hoje se transformam em notícia, ou seja, em imagem e mesmo assim, não deixam de ser um acontecimento.

Conforme o que foi analisado no capítulo de abertura deste estudo, Agamben (2012) afirma que as imagens das quais são feitas as transmissões históricas tanto coletivas quanto individuais tendem a se enrijecer quando se quer restituir-lhes a vida. “As imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e memória, sua vida é sempre *Nachleben,* sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (AGAMBEN, 2012, p. 33). Os quatro textos se encontram na classificação de “Pré-histórias”. Além disso, “Caça” é uma das ações iniciais da vida humana em seus primórdios e aliada a “Caverna” formam as características iniciais da vida que deixou de ser nômade. Já “Colheita” indica uma evolução, algo mais elaborado e, “Des cannibales” o momento em que o homem busca acabar com o seu semelhante, em disputas de poder e território.

Em “Caverna”, ocorre um processo de esvaziamento. Com uma descrição curta, porém, exaustiva, Veronica vai detalhando cenas, áreas, cores de cabelo, estilo e corpos em movimento sem nenhuma informação, usando muitas palavras para dizer nada, a não ser a aparência, moda e modos. “Ele vestia uma saia comprida de listras vermelhas e azuis, que fazia um belo conjunto com seu longo cabelo ruivo” (STIGGER, 2010, p. 29).

As características da moda são bem descritas pela autora. Porém, em um cenário completamente escuro, com apenas um feixe de luz, que no final do conto mostrou que a parede branca estava suja, a moda é um dos temas de grande interesse de Flávio de Carvalho, que também dá nome a um dos textos de Stigger (2010). Ele, por sua vez, entendia a moda como uma forma de se colocar no mundo, resultando em uma imagem que projetamos e recebemos o mundo, se apresentando sempre de maneira inacabada e provisória. Retomando Jacques Rancière (2012, p. 32), o autor pensa em três imagens, sendo elas: “imagem nua, ostensiva e metamórfica”. Especialmente sobre a imagem ostensiva, Rancière (2012) afirma que tem potência, porém, uma potência bruta, sem significação e que reclama em nome da arte.

> Ela põe a presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam. (RANCIÉRE, 2012, p. 32-33)

Segundo Flávio de Carvalho (2010), em “Quatro conclusões fundamentais” presente no livro *A moda e o novo homem*, as grandes mudanças da moda acontecem de baixo para cima na hierarquia social e, quando o alto é atingido, as mutações se disseminam como a moda. Portanto, a moda nasce do sofrimento e da dor, através da imaginação das ruas e não nas Cortes, nos palácios e ateliês de alta costura. E ao elaborar esse texto, usa da caverna, ambiente escuro e sombrio para pensar a moda e os modos de vida.

Em “Des cannibales” – título conhecido pelo ensaio de Montaigne, pertence a uma micro-história onde duas pessoas observam uma exposição de imagens, postes totêmicos e roupas, utilizadas por uma tribo canibal africana que tinha uma peculiaridade: só respeitava turistas. De certa forma, é como se a exposição deste relato se concentre nos relatos anteriores. Nela, os mortos, vítimas e algozes, estão imersos a um espetáculo em que só restam os turistas. Esses personagens observados pelos turistas são identificados apenas por gestos de linguagem, como “este”, “aquele”. Essas formas de vidas descritas com tamanha impessoalidade apontam o inacabado como um único aspecto capaz de resguardar algo da singularidade ou individualidade, sendo que são as diferenças que as aproximam enquanto indivíduos e se firmam na indefinição.

O que se estranha em “Des cannibales” é a presença dos turistas em uma espécie de museu ou galeria onde “só têm objetos utilizados em homicídios” (STIGGER, 2010, p. 39), um acervo que concentra itens que pertenceram a tribos canibais. O efeito de barbárie guia todo o percurso narrativo em relação ao comportamento dos canibais, que supostamente mataram vários missionários, comiam seus corpos e penduravam suas cabeças em postes totêmicos. O guia turístico por sua vez, procura deixar o turista questionar-se sobre o comportamento dos canibais.

> Você sabe quem é este, não sabe? É aquele que foi devorado por canibais. Está vendo o rapaz perto dele? Sim. Estou vendo. Ele é canibal. Você tem um pouco de noção de linguagem corporal, não tem? Então, você pode imaginar o que está passando pela cabeça dele. Olha essa língua protuberante! Olha esses lábios brilhantes! Ele está salivando pelo rapaz! O rapaz é, para ele, um banquete! (STIGGER, 2010, p. 39).

Ao tratar de aspectos do corpo, Stigger (2010) faz da barbárie uma *performance.* A vida literária encarada a partir dessa noção deixa de ver uma dinâmica em que pose e máscara são constantemente negociadas, conforme explica Aguilar e Cámara (2017).

> Em seu limite, a vida literária parece manter uma curva para quando máscaras e poses se trincam: a ira com a qual o escritor 'constrói' sua sinceridade. Esta última nos interessa particularmente porque é o momento em que a performance chega à sua indizibilidade: é uma estratégia ou um desenfreamento? Ou é um dispositivo para provocar as reações automáticas e portanto naturalizadas do outro? Finalmente, o que acontece com a pose e a máscara quando a ira irrompe? Poderíamos ter recorrido a outros pecados, mas a ira tem o atrativo de criar uma instabilidade em relação aos sujeitos e às suas práticas que outras paixões não provocam. (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 24)

Os objetos, utilizados em homicídios, que Veronica descreve em "Des cannibales" por exemplo, criam uma máscara e pose que a escritora vai mudando em cada um de seus textos, fazendo tentativas de que o leitor leia seu texto como um mapa, sempre incompleto e de forma fragmentária e que "com sua consistência fantasmática, são convocados e ensamblados na máquina performática para funcionar no campo experimental da literatura" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 24-25).

***

No conto "Ceia", Stigger (2010) inicia com um bilhete em italiano. "*Chico, i' vorrei che tu e Franco ed io fossimo presi per incamentamento*" (STIGGER, 2010, p. 22). E prossegue o texto demonstrando um encontro de amigos, em um restaurante ou um boteco. Os personagens são apresentados como Ana Banana, Chico, Gordo Celso, Freak Franco e o narrador personagem.

Chico mantinha seus cotovelos sobre a toalha de linho vermelha e observava atentamente o cardápio. Gordo Celso cheirava flores amarelas que enfeitavam o canteiro próximo as mesas, que estavam na calçada. Freak Franco enfiava um palito dentro de seu nariz. Olhando todos eles, Ana Banana fazia cara de nojo. Cada vez sentindo mais nojo, tomava cuidado para não encostar nenhuma parte de seu corpo, exceto os punhos na toalha. Após uma conversa sobre um possível ganhador de loterias entre eles, uma série de movimentos estranhos caracterizam uma briga.

> [...] Gordo Celso pegou uma das florzinhas amarelas e a colocou sobre a orelha. Freak Franco se levantou da cadeira e acertou um soco bem dado no meio do rosto do Gordo Celso. Gordo Celso, com o **nariz sangrando**, se ergueu e deu um murro na orelha esquerda de Freak Franco. Este abraçou a orelha machucada com as duas mãos e começou a chorar. Ana Banana se pôs de pé, agarrando com força sua bolsa contra o peito. Freak

> Franco, entre lágrimas, olhou feio para Gordo Celso e, antes que pudesse fazer qualquer coisa, Chico interveio, dando um tapa na cara de cada um. Sentem-se todos, ordenou. É melhor parar com a palhaçada que o garçom está esperando os nossos pedidos. (STIGGER, 2010, p. 24, grifo nosso)

A partir da conversa entre amigos, cada qual com características peculiares, inicia-se uma briga, que termina no momento em que percebem que o garçom está esperando os pedidos, ou seja, que eles estão sendo observados por ele. O narrador incita o leitor na sequência da briga, mas causa revolta e, consequentemente, um estranhamento com o desfecho. É graças a forma breve de finalizar seus textos, que faz com que o leitor não se acostume com o que leu, gerando um sentimento de estranheza o tempo todo.

Além disso, "Ceia" apresenta características de relato. Em entrevista para a *Livraria da Folha*, Stigger (2010b) diz que esse conto derivou de uma história que uma amiga a contou. Essas narrativas de Stigger (2010) são pautadas através de um caráter cênico e em momentos cinematográfico. Nesse conto, imagens como o nariz sangrando ou um personagem abraçando sua orelha machucada e chorando, numa espécie de ente querido que acabara de morrer, revelam o comportamento de um corpo refratado.

As imagens criadas a partir da leitura de textos como "Ceia", por exemplo, significam os corpos não somente como artefatos semióticos, mas também como matéria histórica que, segundo Aguilar e Cámara (2017, p. 44), está sujeita a mudanças e transformações. "Os modos de vesti-lo desviados ou ambíguos, sobretudo no transformismo que nesses anos se torna espetacular [...]".

A literatura, joga com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, opera uma redisposição local, um rearranjo das imagens, conforme Rancière (2012, p. 34)**:**

> [...] o princípio unificador dessas estratégias é acionar – com um material não específico da arte, muitas vezes indiscernível da coleção de objetos úteis ou da sucessão de formas da imageria – uma dupla metamorfose, correspondente a natureza dupla da imagem estética: a imagem como **cifra de história** e a **imagem como interrupção.** [...] despertar os objetos úteis adormecidos ou as imagens indiferentes da circulação midiática para suscitar o poder dos vestígios de história comum que eles comportam. A arte da instalação faz agir uma natureza metamórfica, instável, das imagens. Estas circulam entre o mundo da arte e o da imageria. São interrompidas, fragmentadas [...]. (RANCIÈRE, 2012, p. 35-36, grifo nosso)

O autor propõe um pensamento sobre a imagem a partir da ideia de “cifra de história” e “imagem como interrupção”. Em ambos os termos, o discurso quer saudar as imagens a partir de trocas e sustentando-se por meio da contradição, tornando a história uma figura de ligação.

> [...] as ‘imagens’ como sombras perdidas, fugidiamente convocadas da profundeza dos infernos, parece se sustentar apenas à custa de se contradizer, de se transformar num imenso poema que põe numa comunicação sem limites as artes e os suportes, as obras de arte e as ilustrações do mundo, o mutismo das imagens e sua eloquência. Por trás da aparência da contradição, é preciso olhar mais de perto o jogo dessas trocas. (RANCIÈRE, 2012, p. 41)

A carga histórica e política que Veronica Stigger (2010) atribui aos personagens, ou seja, aos corpos descritos, revela um modo de ver a literatura através do corpo (história, linguagem e política) podendo tratar problemas relativos à liberdade, à ética, à estética, à sexualidade e outros. A partir das transições históricas, o corpo tornou-se múltiplo, com diversas transições, carrega a memória individual e coletiva da sociedade, com diversas fragmentações e interrupções, como nos dizem Rancière (2012) e Didi-Huberman (2017) acredita-se ser uma imagem dialética.

Ao retomarmos Walter Benjamin que trata da alegoria, incorpora-se o sangue a esse conceito, enquanto Didi-Huberman (2018) pensa a noção de imagem como um objeto do saber histórico, que carrega um caráter intempestivo, anacrônico e dialético, sem resultados concretos e ideais, causando sintomas e estranhamento ao conferir essas características a um texto literário, especificamente em *Os anões*. Portanto, Benjamin (1984) em sua teoria da arte, opõe “alegoria” a “símbolo” e coloca como contrário também, “nome” a “signo”, pois “nome”, na sua transparência divino-paradisíaca, indica a linguagem enquanto “manifestação” e o “signo” constitui-se em decorrência da degradação após a queda e expulsão, marcando a linguagem como um instrumento de comunicação em que “a ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984, p. 58-59).

Em mais um de seus contos, o “Teleférico”, Stigger (2010) aborda novamente cenas de espetáculo e drama envolvendo espectadores. Cerca de 150 atores coadjuvantes considerados os melhores do país foram convidados para participar de uma comemoração de final de ano. Metade deles estava vestida de abrigo esportivo vermelho e a outra

metade de azul. Ambas as equipes alongavam suas pernas antes de entrar no bondinho. Várias câmeras estavam de prontidão para capturar as imagens que viriam na sequência.

> [...] Naquele dia, quando os bondinhos transparentes se cruzavam contra o céu. Naquele dia, quando os bondinhos se aproximavam deste instante tão esperado, todos os cento e cinquenta atores coadjuvantes abriram as pernas, dobraram levemente os joelhos, depuseram as mãos na cintura e começaram a se balançar para os lados. Balançaram tanto que os bondinhos transparentes passaram a oscilar no mesmo ritmo. Pareciam dois imensos sinos badalando. O movimento era tão intenso que os cabos, fortes, - de aço – começaram a balançar também. No momento exato em que a frente do bondinho que subia ficou ao lado da frente do bondinho que descia, a oscilação era tão forte, mas tão forte, que acabaram batendo um no outro. Alguns pedaços de duralumínio e acrílico caíram lá do alto. Três atores do grupo vermelho caíram também, pelos buracos abertos na frente do bondinho que ocupavam. O segundo impacto foi mais violento. As laterais dos bondinhos se romperam com a colisão, e outros atores se precipitaram aos montes, como chuva grossa. Vermelhos e azuis se misturavam na queda. Quando o evento passou a noite na televisão, deu pra ver que um dos atores do grupo azul resistia ao despencamento, agarrando-se com uma única mão ao que restara do bondinho. Mas, com o terceiro e último choque, ele se desprendeu. As duas carcaças – vazias, esqueléticas, fraturadas – alcançaram seus destinos. A multidão que se aglomerava ao pé do primeiro morro vibrou, entusiasmada, com o sucesso do desfecho. (STIGGER, 2010, p. 35)

As comemorações, assim como trabalhado no capítulo 1 com Constância do conto “2035”, Stigger (2010) usa novamente a palavra, que diz respeito a uma matança pública. Em “Teleférico”, os atores que eram coadjuvantes, ou seja, desempenhavam papéis secundários, permaneceram secundários, visto que o principal em tudo aquilo era o espetáculo de corpos, estraçalhados e dilacerados pela espetacularização. “O sucesso do desfecho” foi, portanto, a grande audiência, o sensacionalismo da cena foi o que garantiu o sucesso do que o diretor acabara de exibir.

O caráter de *performance* desses eventos é perceptível. Ao conduzir o elemento do espetáculo e da atuação às consequências e ao aproximar vida e arte, Stigger (2010) rompe com o ato de representação. Esses eventos, muitas vezes, tratam-se de espetáculos únicos, não se repetem e mesmo quando se aproximam são diferentes. O leitor é colocado como uma testemunha do que aconteceu, demonstrando cumplicidade com o público.

Recuperando agora Ângela Dias (2011), a canibalização de uns pelos outros, embora atinja paroxismos, ou seja, uma intensidade maior, é sempre abrandada e neutralizada pelo verniz da farsa que conduz o sentido a um impasse.

> A progressão no caminho do adensamento do espetáculo fica também assinalada pelo peso dos recursos plásticos e icônicos dos dois últimos livros. O último, embora não tenha ilustrações, apresenta ao lado de cada uma das 'Histórias', um retângulo em negro que sugere a tela apagada de um cinema. Ao final da leitura dos textos, dispostos em papel branco, com letras também negras, estaria o leitor convocado a iluminar as telas e/ou preenche-las? (DIAS, 2011, p. 12).

Veronica usa sua escrita para provocar o público e, segundo Aguilar e Cámara (2017, p. 174), "para os que assumem como *possessos* no corpo e nas palavras, a ira é um afeto que cumpre variados propósitos: pôr em crise o laço social, produzir antagonismos onde se pensava que havia comunidade, romper pactos explícitos ou implícitos". Sendo assim, quando ambos falam de "Máscara" e "Pose" quase sempre excedem o debate ou a polêmica puramente artística, pois redistribuem posições e são capazes de ressituar o artista na cena pública.

Sendo assim, a *performance* acontece em um espaço no qual "corpos e vozes se apresentam como verdadeiros e inesperados" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 174). E Stigger (2010) gosta de transitar por esses caminhos, abrindo novas trilhas, sempre no jogo entre o ficcional ou o real, usando-se da versatilidade linguística.

Talvez, neste trabalho, ao ressurgir com o conceito de alegoria incorporado ao sangue – elo de ligação entre linguagem, história e política em *Os anões*, pensamos também na estética que Benjamin (1984) estudou na dramaturgia barroca, que se contrapõe a clássica. Suas pesquisas centravam-se na análise de peças alemãs do século XVII, conhecidas como "literaturas mortas", mesmo que algumas delas não tenham sido encenadas, Benjamin nunca buscou distinguir o drama trágico da tragédia. O drama trágico oferece uma visão de finitude do homem marcado pela morte, encenado em um palco que não é um lugar real, sem portar nenhuma relação com o divino. Vê-se espectadores inseguros, imersos no movimento da história e condenados a direcionar seus pensamentos para problemas sem soluções. Apropriando-nos da descrição de Benjamin sobre seus espectadores, Stigger (2010) deixa seus leitores inseguros, confusos e com um sentimento de estranheza inerente a leitura, quebrando valores e estruturas pré-concebidas e fazendo o leitor pensar em maneiras escatológicas e absurdas quando não há uma solução. Stigger (2010) faz com que se leia absurdos naturalizados para que se criem novos caminhos para a experiência trazida pela leitura.

Os anões (2010) talvez seja o livro de Veronica Stigger que mais demonstre uma experiência de leitura sensorial, que permeie os caminhos da experimentação, sem limites entre a relação corpo, literatura e política. Segundo Mário Bellatin[9] (2012) em seu livro *Flores*, autor mexicano, mas que viveu boa parte de sua vida no Peru, dedicou parte de seus estudos sobre os livros e obras contemporâneas. Bellatin (2012) propõe reflexões sobre os limites da ficção e o lugar do autor na narrativa. Em um de seus pensamentos estão os corpos, que causam estranhamento, mas também querem dizer algo sobre uma realidade científica vivida. Além disso, os problemas éticos e os lapsos terapêuticos centrados no corpo, na doença, na deformidade e no fato de Bellatin se comportar em sua vida como um personagem e ir criando narrativas, normalmente curtas (micro-textos) com o que vive diariamente. Diante disso, o corpo enquanto determinação primária é uma das potências do texto de Bellatin (2012). O corpo é o lugar de ocupação, onde se encontram seus personagens e as histórias narradas.

Na perspectiva contemporânea, Bellatin (2012) contesta os estatutos de verdade e de discurso inequívoco presentes nas práticas humanas, como nos da ciência e da religião, por exemplo. Para Agamben (2009) ser contemporâneo é odiar seu momento histórico, mas ao mesmo tempo ter plena lucidez. Por isso, considera a contemporaneidade como uma espécie de dobra, uma inflexão singular presente na relação do sujeito com o próprio tempo. Da mesma forma que o contemporâneo precisa aderir determinadas convicções, alegorias e formas de viver, é necessário negar e produzir o estranhamento de determinados projetos, a partir do anacronismo e da dissociação.

Portanto, Veronica Stigger constrói sua literatura através de um gesto anacrônico, indo muito além do seu próprio tempo. Assim, sua literatura é composta a partir de um jogo entre a linguagem que jorra sangue e o leitor, responsável por dar ao texto os múltiplos sentidos, significados e leituras.

Um exemplo disso é o texto intitulado “Imagem verdadeira”. Nela, Veronica apresenta sua suposta certidão de nascimento e que consta “[...] VERÔNICA ANTONINE STIGGER, ocorrido no dia vinte e dois (22) de janeiro de mil novecentos e setenta e três (1973), nesta capital; de cor branca. Sexo masculino [...]” (STIGGER, 2010, p. 57). Veronica é descrita em sua certidão como de “sexo masculino”. Além disso,

[9] Se os contos de Stigger (2010) costumam ser pensados por meio da noção de espetáculo, como no caso da sugestão feita pelo escritor Mário Bellatin, ao relatar na contracapa de *Os anões* que nestes contos “tudo vira espetáculo, absurdo, falta de sentido”, porém, que é necessário que seja assim, “para continuar sendo o que somos: seres insignificantes”. Isso ocorre porque neles a linguagem é produzida como separação, criando uma imagem solta que percorre o vazio.

aproveita para instigar o leitor a duvidar, colocando na corda bamba o pacto ficcional e estabelecendo conexões com o real, ou seja, um documento e ressignifica, mostrando novamente o caráter cômico e ardiloso da escritora.

Assim como em "A verdade sobre 'o coração dos homens'", do livro *Sul* (2016) em "Imagem verdadeira", Stigger (2010) estabelece um contrato ficcional com os seus leitores, abrindo a possibilidade da aceitação imediata, da não aceitação ou da aceitação pausada sobre as informações, como um constante esconder-se, provocando o leitor a procurar algo. Veronica causa ao leitor uma espécie de desconforto, que faz com que ele seja motivado a investigar e a pensar como e por qual motivo determinada informação está no texto e, em certa altura, entender tudo como parte de um quebra-cabeça que jamais será montado. Mas, talvez não seja possível dar uma resposta adequada. Uma suposição é a de que Stigger (2010) faz da piada pronta um novo texto, questionando até mesmo o que é uma realidade, mas que, ao entrar no mundo ficcional, deixa de ser verdade e passa a ter novas significações.

Outra característica marcante no livro são os personagens atribuídos por apelidos ou características físicas. Nenhum deles tem nome próprio. Ao incluir ao livro uma certidão de nascimento, ou seja, um experimento fotográfico, coloca em xeque o que realmente um documento é. Portanto, a individualidade, a impessoalidade e a *performance* produzem, o que Florência Garramuño (2014) salienta em seu livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, como uma forma de vida na cultura contemporânea.

2.2 As faces de *Os anões*

Os anões é um livro em que o sangue se apresenta em grande parte dos contos e minicontos. Mas, esse sangue demonstra um corpo político, que Veronica em muitos momentos dilacera e inverte-o de local, fazendo do texto literário também um gesto crítico à sociedade. Se Agamben (2009) nos revela a importância de perceber as luzes mesmo imerso ao sombrio, o que Stigger (2010) faz é um exercício de escrita como um experimento afetivo, buscando aprender mais sobre a materialidade dos corpos, que estranhos, são parte de um processo de espetacularização, a violência e a indiferença, gerando em muitos momentos como o desfecho do casal de anões, os 150 atores coadjuvantes ou até mesmo o personagem José de "Tatuagem" que são exemplos de sacrifícios dos corpos e, consequentemente, dos afetos.

Segundo Wanderlan Alves (2018) em seu artigo “Por uma ética dos afetos: *Os anões*, de Veronica Stigger”, sugere que enquanto objeto estético, na textualidade do livro buscam-se afetos com a falta e a ausência, como um desejo sempre buscado, que produz enunciados.

> Há nisso uma moralidade implicada, que se expressa a partir de uma estética do excesso, um desperdício produtivo. Esse procedimento acusa os limites da ética, porém, mais do que isso, acusa a aparência de normalidade, apesar do horror [...]. (ALVES, 2018, p. 26)

Mesmo com tudo que já foi dito sobre os *Os anões,* é preciso pensar também no papel da arte e da capacidade de recorte e colagem de Stigger (2010). Retomando seu currículo, Veronica além de escritora, é pesquisadora e professora acadêmica. Entre publicações, concluiu mestrado, doutorado e pós-doutorado.

Seu mestrado em Comunicação e Semiótica pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos em 2000, teve uma dissertação sobre personagens mitológicos na obra de Pablo Picasso. O doutorado em Ciências da Comunicação, se concentrou na linha pesquisa “Teoria e Crítica da Arte”, pela Universidade de São Paulo – USP em 2005, com uma tese sobre a relação entre a arte, o mito e o rito presentes na modernidade, enfatizando os trabalhos de Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp. Já seu pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, se deu pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Durante esse período, desenvolveu pesquisas sobre temas como: as relações entre arte, mito e rito na modernidade; as relações com a literatura, tanto a palavra quanto a origem, vanguardas históricas europeias; modernismo brasileiro; Pablo Picasso, Piet Mondrian; Kasimir Malevitch; Kurt Schwitters; Marcel Duchamp; Maria Martins; Flávio de Carvalho e Nuno Ramos.

A conclusão de um de seus pós-doutorado se deu no ano de 2009. No ano seguinte, em 2010, a escritora publicou *Os anões.* Portanto, muito do livro da escritora Veronica Stigger foi também objeto de estudo da pesquisadora em questão. Parte do livro refere-se a “Histórias da arte”, como uma classificação feita pela autora, “Pré-Histórias”, relaciona-se com os mitos e ritos que ela atribui a contemporaneidade. Além, é claro, de referências explícitas e implícitas no livro, como veremos a seguir.

Em “L’après-midi de V.S” escrito em francês, tem no português a tradução de “A tarde de V.S”. A sigla em questão refere a seu nome, Veronica Stigger. E o texto segue de maneira escatológica.

> Achei que as igrejas daqui eram mudas
> Sabia mas não sei mais qual é o sexo de Wega Nery
> Só eu não senti o terremoto (STIGGER, 2010, p. 19)

Wega Nery, citada por Stigger (2010) é uma pintora, desenhista, poeta e professora. Durante os anos 1930, publicou poemas na Revista *O Malho,* como “Vera Nunes”. Na década de 1940 estuda desenho e pintura na Escola de Belas Artes, em São Paulo. Já em meados de 1950, passou a frequentar o Atelier-Abstração e produziu suas primeiras pinturas abstratas, de tendência geométrica. Participou de várias bienais e em 1957 foi premiada como a melhor desenhista nacional. Foi aí que sua carreira passou a ter mais destaque e nas décadas de 1960 e 1970, os títulos das pinturas passam a sugerir elementos fantásticos, como as chamadas “Paisagens Imaginárias”.

Sendo assim, Veronica introduz referências da arte para dentro do livro, sem dar qualquer pista ao leitor de onde aquilo surgiu. Outra dessas referências é Carlos Drommond de Andrade em “Poeta Drummond Flat Service”. A expressão “Flat service” ou serviços de Flat estão unidos a um texto que mais parece uma anotação de entrega. Poeta Drummond Flat Service é uma empresa, localizada na Rua da Consolação, 3101 no bairro Cerqueira Cesar em São Paulo. Mas, no texto de Stigger (2010) o número 3101 está riscado, deixando como endereço certo “3010”. Portanto, novamente, a autora parte de algo que existe e o transforma em um texto literário. Existem informações verdadeiras, mas que, ao ser encontradas no livro, tornam-se pura ficção. Além disso, a ideia de “Poeta Drummond” faz com que o leitor (novamente no jogo de se esconder) se engane, pensando apenas na relação do flat service com Carlos Drummond de Andrade. O mesmo Stigger (2010) faz com “(João Cabral)” e “(Maria Martins)”, transformando um texto pronto em um miniconto, causando estranhamento através de sua brevidade, produzindo *ready mades,* como fez Marcel Duchamp, como o urinol, denominado de “La Fontaine”, caracterizando esse tipo de produção que não é confeccionada pelo artista, e sim retirado do mundo circundante e inserido diretamente no mundo da arte. Portanto, ao retirar anúncios de jornais, ouvir conversas, anotações ou as “piadas prontas”, Stigger (2010) utiliza-se dos *ready mades* para compor seus textos.

Portanto, torna-se mais fácil visualizar o contraste estabelecido com o ideal modernista de originalidade. Como observou Krauss (1993, p. 156, tradução nossa) em *The originality of the avant-garde and other modernist myths,* "uma coisa apenas parece ter marcado constantemente o discurso vanguardista, e ela é o tema da originalidade". Neste contexto, origem significa mais que a proclamação de uma ruptura com o passado em nome de algo novo, quer dizer, de fato, um começo, um nascimento.

> FLAMENGO R$ 410000. Raridade!
> Palácio, praia, metrô. Edifício
> luxuoso. Reformadíssimo, 4 qts
> silencioso, indevassável vista
> verde. Transversal nobríssima.
> Documentação perfeita! (STIGGER, 2010, p. 36)

João Cabral de Melo Neto publicou o livro *O engenheiro*. Esse autor lutava através da estética da poesia para encontrar a expressão exata e precisa.

> A luz, o sol, o ar livre
> envolvem o sonho do engenheiro.
> O engenheiro sonha coisas claras:
> superfícies, tênis, um copo de água.
>
> O lápis, o esquadro e o papel:
> o desenho, o projeto, o número:
> o engenheiro pensa o mundo justo,
> mundo que nenhum véu encobre.
>
> A água, o vento, a claridade
> de um lado o rio, no alto as nuvens,
> situavam na natureza o edifício
> crescendo de suas forças simples. (MELO NETO,
> 1994, p. 69-70)

Talvez a aproximação que Veronica criou com o texto e João Cabral seja justamente sua relação estabelecida com a engenharia. Em seu poema, o escritor vai descrevendo o processo de construção e da estética da obra. Por isso, ressalta-se a importância de considerar nesses casos, Veronica enquanto leitora e pesquisadora e o seu processo de escrita como uma consequência. Foi a partir de leituras e pesquisas, que Stigger (2010) usa da colagem e citação. Através de um suposto anúncio de venda de um imóvel, cria uma aproximação com os escritos de João Cabral de Melo Neto.

Retomando as pesquisas feitas por Ângela Dias (2015), no artigo intitulado como "A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada", publicado pela revista *O eixo e a roda*, nota-se que Veronica Stigger faz em seus livros é recorte, colagem e citação. Sobre isso Compagnon (1996), em seu livro *O trabalho da citação*, traz experiências de colagem e citações de outros autores, que constituem o fundamental objetivo da leitura e da escrita, como formas transitórias e efêmeras desse jogo. Portanto, na medida em que leio "cito, extraio, mutilo, desenraízo" (COMPAGNON, 1996, p. 13). Ressalta-se que a leitura faz parte de uma operação inicial de depredação e, posteriormente, de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação.

Sendo assim, tudo o que Stigger (2010) lê torna-se material para a produção de seus livros. Assim como João Cabral, Maria Martins – famosa escultora, desenhista e escritora aparece em outro miniconto, logo na sequência de "(João Cabral)" e de forma semelhante.

> FLAMENGO R$ 340000. Clarice
> Índio Brasil vista Cristo prédio
> estilo glamour fina reforma (p/
> pessoas exigentes) salão 3 qts
> armários dep. reversível frente
> sol manhã entrar morar! Avaliação
> grátis. T. outros com direito a laje. (STIGGER, 2010, p. 37)

Veronica, entre tantos trabalhos realizados, produziu uma mostra sobre a obra de Maria Martins. "Maria Martins: Metamorfoses" apontou as contínuas transformações na obra da artista plástica. A mostra de arte reuniu mais de 30 esculturas, desenhos, pinturas, joias e cerâmicas, além de livros e artigos. Seu interesse por Maria Martins começou no seu pós-doutorado em 2006, em especial sua vocação metamórfica. Posteriormente, incluiu a artista em seu livro, justamente ao lado de João Cabral, no qual recorta novamente um texto de divulgação de venda de um luxuoso apartamento com vista para o Cristo. Ao citar "Índio Brasil" refere-se aos estudos de Maria Martins voltados para a Amazônia, dentre eles, os poemas em prosa de *Amazônia*, que demonstram muitas afinidades com a vertente antropofágica do modernismo, sugerindo uma floresta

incessantemente recriada graças ao encontro entre uma mulher e uma serpente, a *Cobra Norato*[10].

Sendo assim, é possível ler "(João Cabral)" e "(Maria Martins)" como nomes de prédios e, ao serem lidos em um todo, se apresentam como um nome qualquer, sem muita importância quando não associados à arte, e sim ao mercado.

E assim, Veronica vai criando percursos ao longo do livro, mesclando suas chamadas "Pré-Histórias", "Histórias" e "Histórias da Arte". Com Flávio de Carvalho, por exemplo, Stigger (2010) lança "Caverna", que tem como tema central a moda. Posteriormente, o livro apresenta o miniconto chamado "(Flávio de Carvalho)", novamente apropriando-se de textos prontos, ou seja, de *ready mades* e inserindo-os em conjunto com Flávio de Carvalho.

> New Color
> (Utilicity 13,90)
> Lâmina de aço inox
> Cabos de polipropileno
> Resistentes à maquina
> De lavar (STIGGER, 2010, p. 25)

Stigger (2010) utiliza os nomes dos atores que figuram, portanto, apenas como nomes de edifícios colocados à venda, o que reduz a indicação entre parênteses e assim, de forma marginal. Dos autores, que, situados nesse contexto, limitam-se à condição de um produto com valor mercadológico. Por assim dizer, a articulação feita por Stigger (2010) está dentro e fora do literário.

O *ready made* bem como o gesto artístico de Duchamp transformou a maneira de encarar a arte. Por isso, manter seu olhar no *ready made*, na busca por respostas, confissões ou negações artísticas, é a solução para os que não veem nada mais que um urinol. Com Stigger (2010), o processo acontece de forma parecida: ao captar na obra algum pensamento sobre a arte, faz com que se descarte a particularidade do objeto artístico. Pelo contrário, é necessário observar suas particularidades e aparência estética para construir articulações no campo da arte.

---

[10] Raul Bopp no livro *Cobra Norato*, publicado em 1931, em plena efervescência do modernismo no Brasil, escreve uma alegoria do princípio ao fim, onde a beleza mitológica da Amazônia é desvendada em toda a sua pujança. Cobra Norato é uma das mais conhecidas lendas do folclore amazônico. Veronica Stigger em *Opisanie swiata* cria o personagem Bopp, brasileiro e viajante do mundo, que decide fazer a viagem da Polônia ao Brasil, junto com Opalka.

E esse estar dentro e fora que o livro *Os anões* oferece a seus leitores faz parte em seu contexto geral de um livro estranho. Os quadros negros que aparecem no decorrer da leitura apontam para o espessamento da linguagem, que dialoga com o teatro. Por exemplo, as cortinas que se abrem ou que se fecham para dar lugar a encenação de dramas individuais e também no cinema, onde os quadros negros podem ser lidos como telas que convocam o leitor o tempo todo.

Diante de tudo isso, o leitor sente-se desconfortável em meio a impossibilidade de identificar-se, tranquilamente, com o ponto de vista que precisa adotar um tipo de leitura para conseguir ler. Sendo assim, é possível compreender que a literatura experimental de Veronica Stigger (2010) só pode ser lida desde que se pense "fora do texto" ou como sugerem as pesquisadoras e críticas Florencia Garramuño (2014) e Natalia Brizuela (2014) como um livro "fora de si".

De certo modo sim. Ao transitar em meio a imagens e movimentos, Stigger (2010) faz com que se reveja o conceito de arte e também o lugar privilegiado ocupado pelo leitor, que é golpeado com um "soco no estômago" o tempo todo. Através de todas as características levantadas sobre *Os anões,* não se pode ignorar a relação do sangue, da história, da estética e da política com o experimentalismo que a escritora propõe em seus livros. Ao pensar nessa literatura sem fronteiras ou fora das "caixas", assume-se a categoria de prática artística, conforme explica Brizuela (2014, p. 13-14), "nessa zona porosa do limite, da fronteira, espaço e momento sempre de contágio, de contaminação e de metamorfose, tanto a literatura se transforma em outras artes, como as demais artes são potencialmente abolidas".

Portanto, Stigger (2010) vai delineando corpos estranhos, assim como o livro, um objeto fora dos padrões estéticos. Aqui, o corpo em seu movimento de *performance* usa o espaço como uma tática de ocupação. Aguilar e Cámara (2017, p. 19) afirmam que uma cultura pode definir-se pela distribuição dos espaços. O uso artístico ou cultural que se faz deles implica uma ação de cunho político, que tem como fim conservar, reforçar, subverter, modificar ou suprimir. "O corpo como um lugar político. O poder já não é algo exterior aos corpos, mas os atravessa com seus dispositivos" (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 30).

É certo que Veronica Stigger fez de *Os anões* um livro-corpo, um movimento entre linguagem, estética e política que fez o leitor questionar-se sobre o que era a arte em meados do século XIX e XX. Atualmente, o leitor passa a se perguntar quando se trata de uma obra de arte. O fazer jorrar sangue, violência, piadas, absurdos, colagens e citações

que se movimentam livremente no espaço do livro, real e ficcional, fazem parte do ponto de fratura, conforme Agamben (2009), do experimentar-se, do movimentar-se sempre aberta a múltiplas temporalidades.

2.3 A escrita de Veronica Stigger: a espiral de sentidos e efeitos

Após estudar os livros *Sul* e *Os anões,* vemos que Veronica Stigger escreve a partir de uma espiral, onde os sentidos e os efeitos tornam-se contínuos em sua obra. Muitos aspectos vistos em ambos os livros reaparecem na publicação mais recente da escritora: *Sombrio ermo turvo.* Nela, Stigger (2019) desafia-se a ressignificar textos anteriores, dando continuidade e pondo-se em jogo.

O livro *Sombrio ermo turvo,* lançado em abril de 2019 pela editora Todavia, reúne 24 textos, que se dividem em 4 sessões, sendo elas "Allegro ma non tropo, um poco majestoso", "Sherzo grazioso", "Adagio molto semplice e cantabile" e a última "Andantino com fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia", títulos compostos pela escritora como uma ópera. Explorando fragilidades do corpo e da mente de seus personagens, Stigger (2019) cria através do desconcerto, da violência, do fantástico e da sátira, adjetivos que potencializam os sarcasmos, utiliza a estrutura teatral para a montagem do livro de maneira orquestrada.

Ao longo dos anos, a escritora vem apresentando uma sátira sem compostura. Agora, vai cedendo gradativamente, dando lugar à criação de um clima em que não apenas os episódios são cheios de absurdos, mas carregados de um tom vago de ameaça pairando na realidade de cada conto. Especificamente sobre o conto "O livro", o sarcasmo e a ironia são companheiros de escrita da autora, que vai delineando uma apresentação de cunho científico. No conto, é possível identificar uma tríade de "Veronicas": a escritora de livros citados e entre eles estão: *Os anões, Sul, Opisanie swiata* e *Gran Cabaret Demenzial;* A Veronica que escreveu o livro *Rancho;* e, a Verônica personagem do livro ficcional. Além dessas, há a pesquisadora, que narra o texto científico em questão. Nela, Stigger (2019) dá depoimentos de como ocorreram as publicações de seus livros anteriores. Porém, durante o percurso, Stigger (2019) escreve de maneira a intrigar o leitor, fazendo com que retome as outras publicações citadas para verificar se aqui é ou não "verdade", assim, põe em jogo novamente a questão ficcional do livro.

Ao iniciar sua fala, faz uma série de agradecimentos e parte para a descrição de algumas pesquisas recentes. A publicação da qual pretende falar chama-se *Rancho*.

Porém, prossegue sua fala, descrevendo-a como pessoas distintas: a Stigger que escreve o texto *Rancho* e a Stigger enquanto personagem do mesmo. "[...] *Rancho,* o mais recente e talvez derradeiro volume de Veronica Stigger, escritora gaúcha que venho estudando a algum tempo. Como todos sabem, Stigger está desaparecida há quase quatro anos" (STIGGER, 2019, p.45). Nota-se logo após essa frase, que Stigger (2019) acrescenta uma nota de rodapé, que diz:

> Esta palestra foi proferida em 10 de março de 2017, em São Paulo, e em 1º de junho do mesmo ano, em Porto Alegre. Até a data do envio deste artigo para avaliação, em dezembro de 2017, Veronica Stigger continuava desaparecida. (STIGGER, 2019, p. 45)

A partir de então, o texto vai colocando em jogo elementos que compõem a narrativa de seu sumiço, bem como informações presentes em outros livros da escritora. "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).

E as descrições sobre o suposto desaparecimento continuam. Porém, desta vez, Stigger (2019) faz alusão ao livro *Os anões,* de 2010. A diferença entre *Rancho* e as características citadas de *Os anões* são os cuidados de um (*Rancho)* como um livro artesanal e o outro (*Os anões)* como uma publicação bem acabada, porém, produzido de maneira industrial.

> Sete dias depois de seu sumiço, chegou ao meu endereço um envelope enviado de Montevidéu, com a data do carimbo ilegível, contendo um livro feito artesanalmente em tamanho padrão (14 x 21 centímetros), capa em cartolina amarelo-gema, costurado a 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 igualmente 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)

Ao fazer essa descrição, é possível lembrar da estética do livro *Os anões*. Em papel cartonado, foge de "padrões comuns". É fato que a editora em que a escritora costumava publicar seus livros encerrou suas atividades, porém, Stigger (2019) vai lançando novas versões a respeito de seus livros já publicados, como "capa em cartolina amarelo-gema, costurado a mão de maneira grosseira", são elementos inseridos e tratam-se de *Rancho,*

produzido artesanalmente, já *Os anões* chama atenção pela estética, como um livro com apenas duas cores: preto e branco, além de se destacar por suas formas e cuidados bem construídos. Porém, mesmo com tantos elementos correspondentes ao livro anão, Stigger (2019) permanece detalhando a publicação *Rancho*, a qual utilizou as cores da bandeira do Rio Grande do Sul (verde, vermelho e amarelo) para compor o livro.

A conferência continua e, aqui, outra infusão acontece. Ao mostrar a bandeira de seu estado e a bandeira do Grêmio na tela inicial de seu computador, sugere que se trata de uma gaúcha gremista.

> Vale talvez aqui fazer um parêntese para lembrar que a rivalidade entre os dois grandes times do Sul, Grêmio e Internacional, fora sugerida pela escritora no conto 'Teleférico', que integra o livro *Os anões*. Neste conto, dois grupos de pessoas, divididos em duas equipes, um vestindo azul, outro, vermelho, balançam dois bondinhos do Pão de Açúcar até que eles batem, quebram e caem. (STIGGER, 2019, p. 46)

Ao retomarmos o conto "Teleférico", Stigger (2010) descreve uma cena televisionada ao vivo, em que cerca de 150 atores "coadjuvantes" selecionados como os melhores do país foram convidados a participar de uma comemoração de final de ano. Entretanto, metade deles estavam vestidos com "abrigo esportivo vermelho", o que remete-se as cores do Internacional e a outra metade de azul, ou seja, do Grêmio. Ao balançarem, os bondinhos se chocavam e aos poucos os atores se fraturavam e caiam. O que restou, no entanto, foram duas carcaças vazias, esqueléticas e fraturadas. "A multidão que se aglomerava ao pé do primeiro morro vibrou, entusiasmada, com o sucesso do desfecho" (STIGGER, 2010, p. 53).

Sempre voltando em *Rancho* – publicação fictícia de Stigger, a pesquisadora que ministra a conferência sobre a tríade de "Veronicas", passa a relatar a ocasião em que uma delas, a autora de *Sul, Os anões* e outros, passa a falar sobre *Opisanie swiata,* de 2013. Segundo a pesquisadora, o texto foi estruturado em forma de novela e essa seria a segunda incursão de Veronica Stigger pelo gênero, remetendo-se ao livro com "título impronunciável". Ao ironizar o trabalho do pesquisador e da crítica, afirma que tempos depois da publicação de *Opisanie Swiata,* observou-se que o livro não tinha "unidade de prosa romanesca" ou "ausência de clivagem entre enunciado e enunciação".

"A história torna-se entediante pela ausência de elementos ficcionalmente ricos. Os fatos retratados não aguçam a curiosidade do porvir. Os capítulos parec

em contos autônomos, sem muita unidade de prosa romanesca", disse Marcio Aquiles, crítico da *Folha Uol,* referindo-se ao livro. Já Ângela Dias (2015, p. 74), em seu artigo "A descrição do mundo de Verônica Stigger ou uma antropofagia desidratada", afirma que "o principal entrave à criticidade da abordagem do legado de Bopp e da antropofagia, neste caprichado volume que os embala para presente, consiste na ausência de clivagem entre o enunciado e a enunciação", evidenciando a falta de um distanciamento irônico entre a estilização dos materiais, como clichês turísticos de um álbum de viagens.

A partir disso, a pesquisadora passa a relatar como é construída a narrativa de *Rancho*. O livro conta a história, em primeira pessoa, de uma mulher, Verônica Stigger (com acento), que percorre o mundo promovendo apresentações em que ela lê sempre o mesmo texto: um poema longo, em tercetos, dividido em três partes. Aqui, Stigger (2019) faz alusão ao poema "O coração dos homens" que está no livro *Sul,* de 2016.

> 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. 45)

Ao inserir outra nota de rodapé, a pesquisadora e narradora vai criando novas histórias. Nesse caso, relata que Verônica Stigger (a personagem de *Rancho*) virou-se para ela e disse sem nem mesmo ruborizar: "'Descobri o que quero fazer da vida: obras-primas!'. Outra feita, olhando-se fixamente no espelho da confeitaria portuguesa que ela mais ama, saiu com esta: 'É impressão minha ou o meu cabelo está ficando cada vez mais lindo?'" (STIGGER, 2019, p. 47).

Ao relatar o poema do livro *Sul* (2016), a autora rememora um fato que teria ocorrido em sua infância, quando aos 10 anos foi obrigada pela professora de inglês a fazer parte de uma encenação de *A Branca de Neve e os sete anões.* Na cena, a menina era o espelho e no momento da apresentação acaba menstruando pela primeira vez. "Nesse mesmo poema, ela relembra também outras duas vezes em que a menstruação veio à tona num momento impróprio: quando participou de uma apresentação na escola e quando ministrou uma aula de religião para seus colegas". (STIGGER, 2019, p. 47). Nesse ponto, ocorre a inserção de mais uma nota de rodapé, onde a narradora comenta que Verônica Stigger nunca teve tendências religiosas. Pelo contrário, tendia ao ateísmo, mesmo tendo recebido educação católica e fazia uso comum de expressões como "graças

a deus", "se deus quiser", "benza a deus" e outras. Helena Stigger, irmã de Verônica, em mais uma nota, contou a narradora que sua irmã vestiu o boneco Fofão de Papai Noel e "enforcou-o no vaso de samambaia preso ao alto da parede da casa de seus pais com o seguinte letreiro no peito: 'Papai Noel está morto. Nós o matamos'" (STIGGER, 2019, p. 47).

E as apresentações do poema por todo o mundo começaram quando Stigger fora convidada por Ricardo Domeneck (escritor e artista visual) a tomar parte de um sarau numa livraria em São Paulo. No suposto livro, Verônica relata que o sucesso de "O coração dos homens" é imediato e estrondoso, fazendo com que muitas mulheres presentes se identificassem com ela. "Afinal, qual mulher não teme o vazamento do sangue da menstruação, algo que está além do seu controle?" (STIGGER, 2019, p. 48).

Ao percorrer o mundo com suas apresentações, Verônica, chega à Bruxelas. Lá, "forja a menstruação descendo pelas pernas e atingindo as melissas brancas com ketchup diluído no mercuriocromo – o que, evidentemente não funciona, desconcertando-a e fazendo-a a abandonar a leitura em prantos [...]" (STIGGER, 2019, p. 48). Mas, a plateia vê tudo isso como parte da cena e do espetáculo. É aí que a personagem passa de uma apresentação, para um momento de surto. Em Johannesburgo, Verônica quebra o espelho a cabeçadas; em Bucareste, entra em cena nua; e, quando vai a China, Índia e a Indonésia, "Verônica já tinha largado a sua vidinha de professora de arte na rede pública fundamental para se dedicar somente à leitura de 'O coração dos homens'" (STIGGER, 2019, p. 49).

Stigger (2019) ao colocar-se em jogo, retoma *Gran Cabaret Demenzial,* ao afirmar que deixou tudo para trás, inclusive os livros que amava e passou a guardar tudo em "caixas-arquivos". "Até as coisas que não cabem numa caixa-arquivo, ela dá um jeito de colocá-las lá. Ela serra seu sofá e distribui os vários pedacinhos pelas caixas-arquivos" (STIGGER, 2019, p.49). Isso faz lembrar do texto "Cubículo" que narra a mudança de um casal para a privada de um amigo e de lá para o intestino de seu anfitrião. Posteriormente, transportam móveis e até uma biblioteca para lá. Em "Rancho",

> [...] Ela não chega a serrar o gato, é claro, mas o dopa e o deposita enroscado dentro da caixa-arquivo. Depois, leva tudo para um depósito e sai pelo mundo apenas com um baú repleto de fantasias. O capítulo em questão é o único que tem epígrafe – de Walter Benjamin, que diz: 'O caráter destrutivo é o adversário do homem-estojo (STIGGER, 2019, p. 49).

Ironizando a fala de Benjamin e associando o homem-estojo às caixas-arquivos, Stigger (2019, p. 50) debocha de sua própria escrita, como uma prosa comum demais para uma escritora. “Está certo que, muitas vezes, a escrita de Stigger beira o banal, o quase infantil, o frouxo mesmo, com certo apelo a uma sintaxe pouco brasileira”. Mostrando que o seu fazer literário, é antes de tudo, um desaforo as normas, regras e estruturas. É possível pensar por meio do que Krauss (1984) afirma em “A escultura no campo ampliado”, que esse campo experimental pelo qual Stigger (2019) transita pode ser visto sob a ótica da crítica de arte contemporânea, ao pensar sobre a escultura no campo expandido, afirma que o “novo” é mais fácil de ser compreendido quando é visto como uma evolução histórica, denominada de historicismo, o qual atua sobre o novo e o diferente para “diminuir a novidade” das obras.

Sendo assim, Stigger (2019) recondiciona seus livros a novas narrativas. O fazer literário nos textos dessa escritora faz com que os sentidos se diluam e, sempre que retomado, um texto é passível de alterações, que ampliam ainda mais seus significados.

Com traços de autoficção, Stigger (2019) quebra paradigmas autobiográficos. Retomando *Os anões,* a escritora relata que produziu um “fac-símile”, ou seja, uma cópia de sua certidão de nascimento, “através da qual ficamos sabendo que Stigger é, na verdade, um homem” (STIGGER, 2019, p. 50-51). Portanto, em *Os anões,* a escritora fez com que os leitores se perguntassem se aquele documento era mesmo dela. Porém, aqui, Stigger (2019) depõem que a certidão era verdadeira. Mas, como pensar em verdade, se o que ocorre nada mais é do que um transbordamento ficcional?

Talvez isso não será passível de análise, pois segundo Garramuño (2014) a partir de uma investigação de tendências culturais, é possível ver momentos de transformação e possibilidades exploratórias. Segundo ela, a deliberada corrosão de fronteiras e limites entre as formas de expressão e suportes de discurso por parte de artistas, delimita um espaço de não pertencimento. Essa delimitação termina no momento em que se cria uma identidade do inespecífico ou de uma arte que se nega a ser confinada em um único jogo de regras e enunciados, passando a ocupar novos lugares, seja do ponto de vista estético quanto discursivo. Por assim dizer, trata-se de um jogo com o leitor que, a partir de um leque de possibilidades, é “arremessado” para vários os lados, com diversas formas de ver o mesmo texto, como é o caso da certidão de nascimento em *Os anões* e em “O livro”.

Stigger (2019) faz uma retomada de *Os anões* para mostrar muitos momentos em que se refere explicitamente a ela mesma. Em “L’après-midi de V. S.” e “200m²” os textos se apresentam de forma espelhada no livro. “Stigger, aliás, sempre dizia que, por causa

de ‘200m²’, jamais poderia se matar: estragaria a ficção – e, como toda boa escritora egocêntrica, ela levava muito a sério seu trabalho de escrita” (STIGGER, 2019, p. 51). Ela ainda brinca com o fato de que seu sumiço “não está associado a suicídio” (STIGGER, 2019, p. 51).

Stigger (2019) conduz outro olhar para *O trágico e outras comédias,* publicado em 2004. Segundo a narradora e pesquisadora, que narra um texto sobre Verônica -- personagem de *Rancho*, há um conto em que ela ama demasiadamente o seu próprio umbigo e passa a morar nele. “Aqui, Stigger está jogando com a expressão ‘só olha para o próprio umbigo’, isto é, só pensa em si mesma. É o exemplo máximo do que a própria Stigger chamava de, num mau trocadilho com autoficção, ‘autoficação’”. (STIGGER, 2019, p. 51).

A inespecificidade encontrada em “O livro” faz pensar na relação entre a literatura e suas formas de inespecíficas, que encontram fragmentos heterogêneos seja no formato quanto nos personagens, que Garramuño (2014) incorpora como mosaicos de histórias, sentimentos e afetos.

> Livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso à prosa e que, em movimentos obscenos – no sentido mais literal [...] propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia. (GARRAMUÑO, 2014, p. 17-18)

E Stigger (2019) faz mudanças bruscas. O fato de fazer um conto, que inclui fragmentos e referência a outros livros, criando novas verdades ficcionais para cada um deles, faz com que se questione o pertencimento e especificidade da literatura da escritora. *Rancho*, o livro ficcional de Stigger, só tem seu significado explicado no conto quando questiona-se:

> O que rancho tem a ver com o enredo do livro: a turnê pelo mundo da leitura de um poema sobre a menstruação? A palavra tem uma série de acepções, mas creio que devemos pensá-la a partir do significado que adquire no léxico do Rio Grande do Sul – de onde, como já mencionei, se origina Stigger. Rancho é como se denomina, no Sul, a compra do mês no supermercado. Se diz ‘fazer rancho’. Se diz: ‘Bah, mãe, onde é que tu vai? Vou ali no super fazer rancho. (STIGGER, 2019, p. 51)

Na nota de rodapé que vem em seguida, Stigger (2019) escancara ainda mais seu sarcasmo, assumindo uma usurpação de falas, textos e outros elementos para compor seus textos:

> O escritor Bernardo de Carvalho sugeriu que se pudesse tratar de plágio do blog de outro escritor, Daniel Galera, que vive em Porto Alegre. O blog dele se chama Ranchocarne. Dado que Stigger é também notória plagiária, talvez devêssemos levar essa hipótese em consideração, em combinação com as demais. (STIGGER, 2019, p. 51)

Posteriormente, o conto vai se encaminhando para o fim, até que a narradora conta o final do livro. Na sequência, outra nota, mostrando sua indignação pelo fato de que os leitores costumam contar o final de todos os textos de Veronica Stigger. "Parece até castigo, porque, segundo me contou seu marido, Eduardo Sterzi, em rodas de amigos, ela não conseguia se referir a uma piada sem contar, de início, o final" (STIGGER, 2019, p. 52).

Stigger (2019) ainda lança detalhes de sua publicação na Argentina. *Sur*, que reúne três textos, sendo o primeiro uma "distopia futurista sobre a Revolução Farroupilha" (STIGGER, 2019, p. 52). O único feriado que Verônica respeitava era o 20 de setembro.

> Era como se ela sentisse subitamente uma vontade de ser gaúcha, uma vontade que ela jamais expressou quando vivia em Porto Alegre: ela nunca bebeu chimarrão e nunca soube ao certo se quem usava lenço vermelho era chimango ou maragato. Mas agora parecia querer ser gaúcha. (STIGGER, 2019, p. 52)

Ao fazer uma relação com Juan Dahlmann ao citar a epígrafe de *Sur* e *Sul*, Stigger (2019) afirma que "*O Rancho* de Veronica Stigger pode ser uma estância: o rancho pensado como fazendinha – Juan Dahlmann está indo para a estância da família materna que ele mantinha no Sul. Talvez seu desaparecimento tenha a ver com isso" (STIGER, 2019, p. 53). A relação de seu livro com o conto de Jorge Luís Borges, detalhada no capítulo 1, é evidenciada nesse conto. A necessidade de buscar as origens assim como o personagem de Borges (2008) era o seu maior ato de rebeldia. Como fala final de seu discurso, Stigger (2019) afirma que possa ter encenado na vida real,

> [...] a fuga para o Sul que narra no final de *Rancho*. Quem sabe um dia alguém não a encontrará vagando feito um fantasma numa esquina de Porto Alegre, ou ainda, numa esquina de Montevidéu, cidade que ela

> adorava e dizia lembrar a Porto Alegre de sua infância? Enquanto ela não volta, leiamos *Rancho*. E aqui encerro minha palestra. Muito obrigada. (STIGGER, 2019, p. 53)

Retomando as palavras de Didi-Huberman (2018), ao lançar um livro composto por encruzilhadas de caminhos, faz com que em vários momentos, o leitor se depare com situações em que necessita conhecer a forma de escrita de Veronica Stigger, além de colocar-se no jogo proposto pela escritora, precisa buscar seus escritos anteriores para verificar o jogo de escrita criado por Stigger (2019).

O jogo de Stigger (2019) pode ser estudado com base no que Brizuela (2014) propõe, ao retomar Mário Bellatin, afirma que o projeto da literatura vindoura, ou seja, da literatura contemporânea, se situa nas "fronteiras" entre a literatura e as outras artes, fazendo com que a escrita "assuma a categoria de prática artística".

Portanto, segundo Brizuela (2014), as artes nutrem-se umas com as outras. Sendo assim, desde fins do século XVIII, chamou-se de "estética" um modo de organização das artes. "Esse campo do sensível em que já não há artes diferenciadas claramente, mas tão somente arte" (BRIZUELA, 2014, p. 15). No campo experimental, Stigger (2019) brinca com o leitor a partir de um jogo ficcional. Portanto, ao citar um possível suicídio no miniconto 200 m² em *Os anões*, a escritora revela no conto "O livro" que jamais poderá realizar isso, para não estragar a ficção. Dessa forma, ao criar ficções com base em outras ficções, Stigger (2019), a partir de uma *performance*, conforme propõe Aguilar e Cámara (2017) desloca referências, práticas, lugares e significados e os coloca de forma nova, ampliando a gama de significações de um mesmo texto.

Por isso, pensar o autor enquanto um gesto, é ver sua função no nosso tempo. O "ter lugar", do qual Agamben (2007) refere-se, o mesmo coloca-se em jogo e ao mesmo tempo foge disso. Autor e leitor se unem através da imaginação e de "fantasmas", se mantendo inexpressos perante a obra.

Mesmo diante de um conto que retoma ideias de publicações anteriores, Stigger (2019) traz com ela a possibilidade de pensar sob outras óticas um mesmo texto literário. Mesmo em frente a inespecificidade, a escritora reafirma o uso de características como o *nonsense*, ironia, comédia, tragédia e, como buscamos atestar nesse estudo, o sangue.

Portanto, nesse capítulo, abordamos o sangue com a perspectiva de Didi-Huberman (2012) sobre o "olho-jorro". Esse sangue sem formas aparece em vários textos de *Os anões*, se desenvolve a partir da linguagem, colocando-se em jogo a partir de uma

imagem sangrenta. As várias pesquisas de Veronica Stigger também foram tema de discussão no tópico 2.2. Nele, observamos que vários estudos da escritora e alguns textos do livro se aproximam. Por isso, em *Os anões*, vemos que Stigger (2010) carrega várias faces e as incorpora no texto. Neste último tópico, vemos que os escritos de Veronica são como espirais, sempre produzindo sentidos e efeitos diferentes no leitor, que é conduzido para vários caminhos e sensações ao longo da leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao compreender que esta dissertação não está sendo finalizada, mas abrindo portas para outros estudos, é impossível passar despercebido pelo que Veronica Stigger vem construindo ao longo de sua carreira como escritora: os temas, a forma como conduz as palavras, o seu repertório de pesquisa que carrega e transforma sempre. Contudo, ao ler os escritos de Veronica Stigger, é improvável não pensar no papel do sangue em seus textos. É por isso, que o presente trabalho buscou investigar, ao longo dos capítulos e discussões, as formas e os informes que a escritora utilizou para significar o sangue nos livros.

Ao longo dessa pesquisa, textos foram lidos e serviram de embasamento para compreender o que se falou até o momento sobre Veronica Stigger. O que se viu, é que mesmo fugindo de classificações, a escritora em várias situações foi caracterizada com palavras que direta ou indiretamente buscam enquadrar sua literatura em um padrão. Até o momento, não haviam pesquisas sobre a escrita de Veronica Stigger que englobassem a ação do sangue e sua significação nos textos. Por isso, foi possível atestar a presença do sangue que atua em fluxo contínuo: em alguns momentos se sobressai, em outros é o elo da narrativa, mas quase sempre se faz presente de maneira intrínseca.

Verificou-se, portanto, que em *Sul* e *Os anões,* a escritora cria situações banalizadas pelos personagens, que na maioria das vezes, culmina em sangue, que jorra e causa um derramamento, borrando fronteiras no livro. Esse, por sua vez, é capaz de impactar o leitor através do surgimento de uma alegoria de sangue, que resulta em imagens criadas através do gesto de linguagem utilizado por Veronica Stigger e, por consequência, em um gesto político.

Além disso, buscamos através da análise dos estudos de Veronica, entender como a escritora incorpora referências utilizadas em suas pesquisas e através de um movimento, as transforma em personagens de seus livros, como é o caso de Maria Martins, Flávio de Carvalho e João Cabral de Melo Neto. Por isso, foi preciso pensar nas diversas faces de Stigger, como a pesquisadora, a crítica, a escritora, a curadora, a esposa, a filha ou a gaúcha, que embaralha essas informações e as incorpora nos escritos, como é o caso de *Sul* onde as expressões e aspectos culturais são evidentes ou quando se apresenta “trifeliz” em *Os anões.*

No primeiro capítulo, trabalhamos com o livro *Sul.* Nele, Stigger (2016) lança textos em que o sangue torna-se a ligação das narrativas. Sendo assim, esse sangue

espalha-se pelo livro, borra as fronteiras e jorra, criando uma hemorragia. Com o intuito de pensar de que forma o sangue atua nas narrativas da autora, tornou-se necessário buscar suporte teórico. Agamben (2009) contribuiu para se pensar num cenário contemporâneo, sugerindo as várias fraturas desse tempo. Segundo ele, pensar esse tempo é estar à altura, transformando-o em relação a outros tempos. Em vários momentos, o que Stigger (2016) faz no livro é "voltar a um presente que jamais estivemos". Em outros, o sangue flui passando de vida para a morte. Com Constância, com a mancha de sangue no apartamento de Carol 1 e a menarca no poema, o sangue que escorre é consequência da violência, criando-se uma imagem de sociedade violenta. Didi-Huberman (2018) propôs pensar nas imagens e sua relação com a linguagem, que segundo ele, se opostas, causam um "incêndio". Se pensarmos dessa forma ao analisarmos *Sul*, a imagem do sangue e a linguagem que narra a violência causam um derramamento. Outro conceito do mesmo autor, que contribuiu para o desenvolvimento do estudo do sangue nesse trabalho foi o "olho-jorro". Neste, Didi-Huberman (2012) afirma ser a pausa na sequência "transfinita, exaustiva e vã". Blanchot (2015), ao tratar da escrita enquanto desastre, afirma que ocorre uma morte banal e que se "morrêssemos" seria possível escapar do desastre. Se pensarmos dessa maneira ao olharmos para o trabalho de Stigger (2016), é possível ver que o canal que liga a vida e a morte é o sangue, sendo ele o agente das transformações dentro do texto, faz com que a morte seja apenas uma consequência.

O sangue delineado por Stigger (2016) surge de maneira informe, sem padrões e amarras. Krauss (1997) desenvolveu o conceito de "informe" buscando criá-lo como uma defesa ao que foi chamado de rebaixamento à arte, como uma espécie de profanação que surgiu a partir da restituição do uso comum de objetos, formas e atividades artísticas. Esse, colaborou para que o sangue ultrapassasse os limites, padrões e amarras que Stigger (2016) através de sua escrita busca se desfazer.

Ao longo do estudo do sangue nos livros *Sul* e *Os anões*, diversas fraturas foram se abrindo. Em uma delas, está a relação de autor e leitor. Barthes (2004) afirma compreender que um texto é feito de várias escrituras, vindas de diversas culturas que juntas, constroem um novo diálogo, mesmo que escrito por alguém, sempre será de pertencimento do leitor. Já Agamben (2007), em uma reflexão sobre o autor enquanto gesto, afirma que o essencial não é verificar o desaparecimento do autor, mas descobrir como é lugar vazio, ao mesmo tempo indiferente e obrigatório, os locais onde essa função é exercida.

Veronica Stigger vai muito além do pertencer ou não, sugerindo que o leitor faça parte do livro, por exemplo, ao fazê-lo violar as páginas para ler "A verdade sobre 'o coração dos homens'". O que Stigger faz é colocar-se em jogo, mostrar-se como parte do texto. A literatura de Veronica explora as propriedades referenciais da linguagem e os atos fictícios são exatamente os mesmos que os atos de linguagem reais, ou seja, a realidade é ficção. O ponto de fratura acontece quando algo que parecia ser de uma maneira, mostra-se completamente absurdo e é nesse corte, que a escritora, Veronica Stigger aparece. Portanto, em muitos momentos, o sangue é o gatilho que antecede aos atos de violência moral, pelos quais os personagens da escritora são afrontados.

É por meio dos jogos de linguagem que Stigger brinca com a sagacidade do leitor, deixando dúbia relações como verdade e mentira, realidade e ficção, articulação e desarticulação. Segundo Piglia (2006), cabe ao leitor apreciar esse jogo e decidir entrar ou não. Essas experimentações ao longo do livro, seja de formatos ou de linguagem se caracterizam como informes, rompendo com as formas tradicionais do livro, tanto em sua estética, como na linguagem, com diversas "armadilhas".

Com textos atravessados por contradições, Stigger cria ficções em que ocorre um "eterno retorno". Segundo Foster (2014), a arte pós-modernista torna-se alegórica não apenas por sua ênfase nos espaços em ruínas, mas acima de tudo, por seu impulso para subverter as normas estilísticas, para redefinir as categorias conceituais. O que Stigger faz é uma fuga de quaisquer que sejam as nomenclaturas e classificações, buscando romper os limites e as barreiras pré-definidas da arte.

Ao propor uma experiência e não uma leitura, através do gesto de questionar-se, em *Os anões* – analisado no segundo capítulo, Stigger (2010) produz um livro em que a leitura se inicia pelo tato. Completamente fora de padrões tradicionais, a publicação reforça as características de uma escrita sem amarras, que mistura várias versões da escritora. Como a publicação de *Os anões* aproxima-se ao término de um de seus pós-doutorados, muitas referências para o seu trabalho enquanto pesquisadora, refletem nos contos e minicontos do livro.

Ao percorrer o texto, foi possível encontrar injunções de sangue em muitos contos e minicontos, trazendo novamente, a temática para o centro das discussões. No segundo capítulo, o sangue foi estudado a partir da análise fundada no termo "olho-jorro", criado por Didi-Huberman (2012) que o incorporou à pintura. Em nossa análise, o conceito contribuiu para ampliar as discussões de linguagem e corpo, como base de uma *performance*, conforme proposto por Aguilar e Cámara (2017). Segundo esses autores, o

conceito tem sentido na enunciação, que muitas vezes, atua no deslocamento de referências, lugares, significados ou práticas. Dessa forma, é possível perceber que os autores preocupam-se em estudar a constituição em ato de uma prática da literatura não literária, não sujeita a enquadramentos e limitações da palavra escrita.

Ao deslocar referências, Stigger (2010) reforça a quebra de fronteiras. Isso acontece quando introduz alguns nomes no livro, sem pistas de um possível objetivo para o leitor. Dentre as referências estão Carlos Drummond de Andrade, Maria Martins, entre outros artistas e escritores. O uso recorrente dos *ready mades* é uma das características marcantes desse livro. Sendo assim, juntar um bilhete de entrega, uma conversa na rua e grandes nomes do cenário artístico é, de forma descarada, quebrar os paradigmas do que é ou não arte, assim como fez no miniconto "Tatuagem", onde questiona-se sobre quem e de que forma é possível apreciar a chamada arte "erudita".

A literatura de Stigger (2010) joga com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças. Rancière (2012) propõe em seus estudos, que o princípio unificador dessas estratégias seja acionar através de um material não específico da arte, que muitas vezes é indiscernível da coleção de objetos úteis ou da sucessão de formas da imagem estética. Portanto, os conceitos "cifra de história" e "imagem como interrupção" fazem com que seja possível despertar objetos adormecidos ou imagens que passam despercebidas para suscitar o poder dos vestígios da história. Assim, Stigger (2010) captura imagens que circularam pelo mundo da arte, bem como conversas, escritos e os interrompe e fragmenta, dando novos significados ou possibilidades de leituras.

Mostrando que a fragmentação pode ser descrita como um novo olhar para o que já circula, Stigger (2019) publicou o livro *Sombrio ermo turvo*. Nele, há o conto "O livro", o qual estudamos no último tópico do segundo capítulo. No conto, a escritora lança em uma espécie de texto acadêmico, novas visões sobre suas narrativas e entre elas está *Sul* e *Os anões*. Para que o leitor compreenda o sarcasmo, ele necessita conhecer os livros citados. Se pensarmos sob a ótica de Krauss (1984), o campo experimental pelo qual Stigger (2019) transita, em que o "novo" é mais fácil de ser compreendido como evolução histórica, atua sobre o novo com o objetivo de "diminuir a novidade" das obras.

Se para Agamben (2009) contemporâneo é aquele que não se deixa cegar-se pelas luzes do seu século, conseguindo em meio ao escuro ver a sombra de sua íntima obscuridade, não podemos deixar de ver em Veronica Stigger uma escrita que busca o breu e, através de uma fratura, o sangue jorra e escorre, como fonte de morte: o sangue da infância segregada, da morte banalizada, da menstruação que na maioria das vezes

precisa ser violada no âmbito escolar, o massacre do casal de anões, o suicídio, o espetáculo de mortes transmitido ao vivo. Tudo isso mostra que, da mesma forma que Alexandre Nodari escreveu na orelha do livro *Sul*, não se trata do sangue que corre nas veias, mas o que corre das veias, intensifica ainda mais o cenário violento no qual estamos inseridos, desde sempre. Torna-se um elemento presente em todos os seres vivos, porém, quando exposto, transforma-se em espetáculo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas.* Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias:* a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. Tradução de de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história:* destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

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

ALVES, Wanderlan. Por uma ética dos afetos: *Os anões*, de Veronica Stigger. *Revista Letras.* V.28, n.57, p. 11-28. Santa Maria, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/31868/pdf>.pdf. Acesso em: 03 jul. 2019.

AQUILES. Marcio. Crítica: Veronica Stigger alterna gêneros em fraca narrativa. Matéria publicada em 01/02/2014 para *Folha Uol.* Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1405968-critica-veronica-stigger-alterna-generos-em-fraca-narrativa.shtml. Acesso em 05 nov. 2019.

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.* 2. ed. rev.aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Júlio. São Paulo: ARX, 2004.

BATAILLE, Georges. *História do olho.* Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal.* Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita.* Júlio Castañon Guimarães. Rio de janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. Diccionario critico. In: NOEL, Bernard (org.). *Documentos.* Caracas: Monte Ávila, 1969, p. 152.

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

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso.* Ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284 p.

BELLATIN, Mario. *Flores.* Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *O anjo da história.* Organização e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 85-90.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense. v. 1, 1994.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. Ed.São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In. *Rua de Mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. A escrita do desastre (Fragmentos caídos de um texto ardente). Trad. João Rocha. *Revista Em tese,* v. 21, n. 2. p. 147-151, Belo Horizonte, 2015.

BORGES, Jorge Luis. O sul. In: *Antologia pessoal.* Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn, Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 27-35.

BORGES, Jorge Luis. Siete Noches. *Obras completas*, vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1994.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia:* uma literatura fora de si. 1° edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar:* Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó, SC: Editora Universitária Argos, 2002.

BUENO, Raquel. *Opisanie swiata:* uma viagem contemporânea ao primeiro modernismo brasileiro. Belém: Abralic, 2015. *Anais eletrônicos*. Belém, 2011. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456107356.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2019.

CALDAS, Waltercio. *O livro Velazquez*. São Paulo: Ed. Anônima, 1996.

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação.* Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

D'ANGELO, Biagio. Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro-objeto. *Revista Ipotesi.* v.17, n.2. Juiz de Fora, 2013, p. 33-44. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2015/01/07-ENTRE-MATERIALIDADE.pdf. Acesso 26 set 2019.

DELEUZE, Gilles. GUITTARI, Felix. *Mil platôs.* Tradução de Aurélio Guerra Neto. 5. Ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DIAS, Ângela Maria. A descrição do mundo de Veronica Stigger ou uma antropofagia desidratada. *O eixo e a roda*, v.24, n.1, Belo Horizonte, 2015, p. 61-76.

DIAS, Ângela Maria. Obsessões e desvarios na obra de Veronica Stigger. *Revista Alea.* V.13, n°1. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100009>. Acesso em: 19 fev.2019

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Editora Medusa, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição. In: *O olho da história I.* Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A invenção da histeria: Charcot e a Iconografia fotográfica da Salpêtriére,* trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada.* Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FOSTER, HAL. *O retorno do real.* Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In*: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. (Ditos e Escritos, Vol. III).

GARRAMUNÕ, Florencia. *Frutos estranhos:* sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GASPARINI, Edmundo. Corpolinguagem: a 'natureza' e a cultura. In: *Corpo, arte e tecnologia.* SOUZA, Eneida Maria de; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz; BOËCHAT, Melissa Gonçalves (Orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 205-212.

GENETTE, Gérard. *L'oeuvre de l'art.* Paris: Seuil, 1994.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado.* São Paulo: Unesp, 1990.

KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. *Revista Arteversa*. Ufrgs, maio 2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=240>. Acesso em: 26 abr.2019.

KRAUSS, Rosalind. El inconsciente óptico. Tradução de J. Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*. Revista do Curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, n.I, p. 128-137, 1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2019.

KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo expandido. In: *October* 8, New York, (spring) 1979.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro VIII. A transferência.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LIMA, João Carlos Felix de. Hal Foster – O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. Revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.44, p. 415-422, 2014. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/276316157_Hal_Foster_-_O_retorno_do_real_a_vanguarda_no_final_do_seculo_XX>. Acesso em 26 set 2019.

MAIO, Sandro Roberto. Imagens em Walter Benjamin: universo ficcional e Literatura. *Revista FronteiraZ.* N°2. São Paulo, p. 01-10, 2008. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12606/9180>. Acesso em: 13 fev. 2019.

MARTINS, Georgina. Narradores da exclusão ou a infância pobre na literatura brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.41 jan/jun, p.119-148, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt> . Acesso em: 19 mar. 2019.

MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. Organização de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. [Obra completa: volume único].

MORAIS, Thaís de Godoy. *O Livro das Mil e uma Noites em Jorge Luis Borges.* 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, SP.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Poro, pele, o corpo no mundo: estéticas, políticas. In: *Corpo, arte e tecnologia.* SOUZA, Eneida Maria de; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz; BOËCHAT, Melissa Gonçalves (Orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 167-178.

NODARI, Alexandre. Orelha do Livro Sul. In: *Sul.* STIGGER, Veronica. São Paulo, Editora 34, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura exigente. São Paulo, *Folha de S. Paulo*. 25 mar. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/il ustrissima/33216-a-literatura-exigente.shtml> Acesso em 14 jun. 2019.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PUCHEU, Alberto. Efeitos do contemporâneo. In: *apoesia contemporânea.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial/CAPES/FAPERJ, 2014, p. 321-353. Disponível em: <http://www.albertopucheu.com.br/pdf/livros/apoesiacontemporanea.pdf>. Acesso em: 09 maio 2019.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RANCIÉRE, Jacques. *O fio perdido:* ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÉRE, Jacques. *O destino das imagens.* Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTA, Everton Vinicius de. A espetacularização do escritor. Tese. 252 f. (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/167916/339983.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 05 jul. 2019.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo.* Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SILVA, Rosângela Lopes. Corpos vigiados, assuntos segregados: a representação da menstruação em Insubmissas lágrimas de mulheres, de Conceição Evaristo. *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades*, nº6, p. 1018-1036. Brasília, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/Rafael/Downloads/Revista%20Interc&acirc%3Bmbio%20dos%20Congressos%20de%20Humanidades_3079.pdf>. Acesso em: 24 fev. 2019.

SILVA, Marina Dias. *O feminino como transgressão em Sul, de Veronica Stigger*. Trabalho de Conclusão de Curso. 59 f. Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de Língua e Literatura de Línguas Vernáculas. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/182677/O_feminino_como_transgress%C3%A3o_em_Sul_de_Veronica_Stigger_TCC_Final_Marina_Dias_Silva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 25 fev. 2019.

SILVA, Gustavo Ramos da. *Depois do fim do mundo: a Opisanie Swiata de Veronica Stigger*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Desterro, 2015, 194 f. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/158414/337003.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 11 jul. 2019.

SOUZA, Gustavo Ramos de. O espetáculo em minicontos de Os anões, de Veronica Stigger. *Revista Virtual de Letras.* v.08, n°02, p. 519-534, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/31602431/O_ESPET%C3%81CULO_EM_MINICONTOS_DE_OS_AN%C3%95ES_DE_VERONICA_STIGGER_THE_SPECTACLE_IN_FLASH_FICTIONS_OF_OS_AN%C3%95ES_BY_VERONICA_STIGGER>. Acesso em: 11 jul. 2019.

STIGGER, Veronica. *Sombrio ermo turvo.* 1.ed. São Paulo: Todavia, 2019.

STIGGER, Veronica. A favor do contra. *Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná.* Entrevista concedida a João Lucas Dusi. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1311>. Acesso em: 24 fev. 2019.

STIGGER, Veronica. "Gosto de provocar no leitor uma certa sensação de estranhamento", diz Veronica Stigger**.** *Folha UOL.* 15/07/2010. Entrevista concedida a Paula Dume. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/767234-gosto-de-provocar-no-leitor-uma-certa-sensacao-de-estranhamento-diz-veronica-stigger.shtml>. Acesso em: 02 jul. 2019.

STIGGER, Veronica. Veronica Stigger explora conto, teatro e poesia em "*Sul". Jornal Zero Hora,* 24/11/2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2016/11/veronica-stiggerexplora-conto-teatro-e-poesia-em-sul-8454952.html>. Acesso em 25 nov. 2018.

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

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

STIGGER, Veronica. *Sur.* 1. ed. v.1 Buenos Aires: Grumo, 2013.

STIGGER, Veronica. *Os anões.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste.* Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora Ática, 1997.