

A “realidadeficção” nas grafias de Veronica Stigger

Paulo Alberto da Silva Sales¹

Resumo

Partindo da perspectiva teórico-crítica de Josefina Ludmer (2013) sobre a produção de uma “fábrica da realidade” na recente literatura latino-americana – que marca o fim da tradicional leitura literária –, bem como na noção de inespecificidade de Florencia Garramuño (2014), analisa-se “O livro”, texto que faz parte de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), de Veronica Stigger. Nessa “realidadeficção”, notam-se constantes hibridismos de elementos identitários territoriais performatizados na escrita que se realiza, ao mesmo tempo, dentro e fora das fronteiras dos gêneros. Conclui-se que Stigger embaralha em sua escrita inespecífica, ironicamente, os limites entre o agir e o olhar, possibilitando formas de consciência e de intensidade de sentimento no leitor.

Palavras-chave: Inespecificidade. Pós-autonomia. Realidadeficção. Ironia. Veronica Stigger

Data de submissão: março. 2024 – Data de aceite: abril. 2024

<http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v20i2.15664>

¹ Docente do Instituto Federal Goiano e do PPG em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás. <http://orcid.org/0000-0001-9980-2561> E-mail: paulo.alberto@ifgoiano.edu.br

Ao perder voluntariamente a especificidade e os atributos literários, ao perder o “valor literário” (e ao perder a “ficção”), a literatura pós-autônoma perderia o poder crítico, emancipatório e até mesmo subversivo que foi designado pela autonomia à literatura como política própria, específica. A literatura perde poder ou já não consegue exercer esse poder (Ludmer, 2013, p. 132).

O Rancho de Veronica Stigger poder ser uma estância: o rancho pensado como fazendinha [...]. Talvez ela tenha levado esse conselho não para a literatura, mas para a realidade – e tenha encenado, na vida real, a fuga para o Sul que narra o final de Rancho (Stigger, 2019, p. 52).

As práticas e as noções artísticas que constituem a literatura contemporânea, mais precisamente relacionadas às produções latino-americanas, são marcadas pela heterogeneidade, pela expansividade e pela inespecificidade de diferentes meios de representação. Extremamente autorreferenciais – embora esse caráter autorreferencial seja bastante distinto das poéticas modernas que implicavam na valorização da originalidade e na afirmação do caráter “meta” como elemento constitutivo da ficcionalidade da obra –, nas duas primeiras décadas do século XXI, deparamo-nos com criações nas quais a autorreferencialidade se manifesta enquanto construções em devir², como puros acontecimentos e, mais precisamente, como um procedimento de questionamento subjetivo, sobretudo através da “desestabilização das ideias mesmas de obra, de especificidade de linguagem [e] de autonomia ficcional” (Andrade *et al*, 2018, p. 154).

No que diz respeito ao enfraquecimento da autonomia das categorias da ficção frente aos outros discursos, surge, em meados dos anos 2006, a noção de pós-autonomia, mais propriamente difundida nos meios digitais como “*literaturas postautônomas 2.0*”, de autoria de Josefina Ludmer. Muito embora esse texto de Ludmer assumisse, à época, “um efeito de manifesto” e funcionasse como uma espécie de “catalizador” (Andrade *et al*, 2018, p. 166) que abarcasse diversas outras noções correlacionadas, tais como as de campo expandido, de hibridismo, dentre outras, partimos da reflexão do que Ludmer entende por pós-autonomia para tratarmos de alguns objetos verbais inespecíficos publicados nos últimos anos que apresentam a ambivalência de se posicionarem dentro e fora, simultaneamente, do que a crítica costumava designar como realidade e ficção. A esse respeito, a crítica argentina traz uma provocação em seu livro *Aquí América Latina* (2013), que reúne ensaios que discutem o que ela entende como o fim da tradicional leitura

² Referimo-nos às noções de devir e de acontecimentos puros a partir da obra *A lógica do sentido* (2011), de Gilles Deleuze. Ao examinar a narrativa infanto-juvenil *Alice no país das maravilhas*, Deleuze nomeia como devir as construções literárias em que um elemento se transforma e/ou se metamorfoseia em outra coisa ao mesmo tempo e no mesmo “lance” no jogo textual. Esses elementos tornam-se acontecimentos puros. Nas palavras de Deleuze (2011, p. 1), “[...] pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo. [...] O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo”.

literária como método de conhecimento do real. Ludmer volta seu olhar crítico à nova ficção que se produz no continente, cujo bojo dessas criações estariam orientadas, segundo sua perspectiva, à produção de uma “fábrica de realidade”. Para a ensaísta, não seria possível ler e interpretar a ficção recente com os mesmos aparatos teóricos que a crítica literária tradicional – tal como são apresentados nos manuais de literatura canônicos de fins do século XIX e de início do século XX – que orientavam e definiam as noções de autoria, de texto, de representação, de narrador, de referencialidade, dentre outras. Ludmer, então, reformula seu texto-manifesto e o insere como um capítulo do *Aqui América Latina* sob o título “Identidades territoriais e produção do presente”. Nesse capítulo em específico, chama-nos a atenção que, em sua investigação, é destacada a relação entre as identidades territoriais – dos sujeitos que são identificados juntamente com o seu meio – e a produção de textos recentes, por meio dos quais notam-se a relação de pertencimento dos indivíduos a certos territórios latino-americanos. Lidas sob esse prisma, pouco interessa rotulá-las como literatura ou não, bem como não se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Essas construções híbridas se instalam localmente em determinadas realidades cotidianas, com o intuito de produzir acontecimentos discursivos do presente. Isso seria, como bem entende Ludmer, o intuito de grande parte das produções recentes: fabricar realidade(s) através de discursos.

A discussão teórica de Ludmer é subdividida em nove sessões. Especificamente no tópico cinco, apresenta-se a noção de realidadeficção, que funciona como um neologismo que designaria tanto no contexto portenho quanto brasileiro a situação de muitos textos que “dramatizam” uma determinada situação da literatura, que seria o então fim da autonomia. Ludmer destaca que a inespecificidade típica dessas produções pós-autônomas não só atravessam a fronteira do que conhecíamos por literatura, sobretudo da ficção, mas firmam-se fora-e-dentro das duas fronteiras. Essa guinada teórico-crítica estaria relacionada à reformulação da nossa própria relação com a realidade. Nesse sentido, mudam-se, também, os parâmetros para entendermos o que seria realismo, bem como suas relações referenciais e/ou verossímeis. Instauram-se os objetos-livros ou textos inespecíficos, cujos valores analíticos mudaram. Crítica e ficção se alinham na escrita narrativa, bem como torna-se pouco relevante a diferenciação do que seria autobiográfico do que seria ficcional e/ou autoficcional.

Por sua vez, Florencia Garramuño (2014), em *Frutos extraños*, examina como a prática da instalação³ questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma infinidade de elementos variados. Ao remeter essa noção à recente ficção brasileira, pode-se relacioná-la a textos que põem em xeque as marcas canônicas da narrativa ficcional,

³“Fruto extraño” é um título de uma instalação do artista brasileiro Nuno Ramos, exposta no MAM do Rio de Janeiro, de setembro a novembro de 2010. Nessa obra, ressalta-se a convivência de diferenças e heterogeneidades que a compõem.

seja o conto, o romance e/ou a crônica, por exemplo, ao adotar estratégias, formas, imagens, discursos e elementos de outros campos artísticos ou não-artísticos. Por meio dessa apropriação de meios que, agora, passaram a se imbricar e a se reagrupar na matéria romanesca, esses frutos estranhos nos levam a nos interrogar sobre seu pertencimento a um domínio artístico específico. Aliás, como afirma García Canclini (2016, p. 23), “a história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam”.

Na transgressão das formas tradicionais e das fronteiras genéricas, a arte contemporânea aposta, então, segundo Garramuño (2014, p. 16), no inespecífico, uma vez que as obras elaboram uma linguagem comum que partilham meios diversos do não pertencimento e da não especificidade de uma arte ou a uma ideia. Por essa razão, trata-se de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras. Garramuño retoma, também, a noção de instalação, isto é, construções linguísticas questionadoras que põem em xeque os limites aos quais certos gêneros pertenciam e que passaram, então, a apostar na inespecificidade e, também, no hibridismo de gêneros, de discursos e de dicções. Podemos considerar, então, que há uma interpenetração entre a noção de instalação e a de literatura, já que nesse tipo de obra de arte encontramos textos compostos de fragmentos, fotografias, discursos de outras áreas do conhecimento, outras formas e outros gêneros. O texto ficcional torna-se, então, uma instalação. Logo, não há como distinguir o que seria verdade ou simulacro e nessa indistinção pessoal se imbrica também a indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras dessas práticas do não pertencimento – a negativa a se articular de modo fechado e a colocar os limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida (Garramuño, 2014, p. 21). Logo, esses frutos estranhos contemporâneos, que não se adequam não somente como ficção nem tampouco como realidade e/ou crítica, passam a assumir

a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário pessoal e até mesmo da etnografia (em muitos casos com algum “gênero literário” inserido em seu interior, como, por exemplo, o romance policial ou a ficção científica). Saem da literatura e entram na “realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano [...]. Produzem presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista, de sua história política e social (a realidade separada da ficção), mas uma realidade produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada, porque já é pura representação; uma urdidura de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores e exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o

Lidas como composições inespecíficas e como realidadeficções, esses textos absorvem as diversas facetas discursivas e as fundem em sua composição, no afã de construir ficções do presente, ou melhor, ficções que são “realidades”. Logo, esses diversos hiper-realismos, expansões e hibridismos marcam o distanciamento dos textos pós-autônomas da ficção clássica e moderna.

Na recepção dessas obras, o leitor/espectador passaria a observar de forma mais depurada as especificidades. Sua pró-atividade parte das práticas de selecionar, de comparar e interpretar as diversas estratégias que compõem a massa heteróclita da representação pós-autônoma. O leitor/espectador passa, então, a participar da instalação assim como o criador do texto inespecífico, como um *performer*, que participa da performance textual e a refaz a sua própria maneira. Na relação entre leitor e criador do texto pós-autônomo, institui-se uma dinâmica na qual a recepção é ao mesmo tempo distante e é um intérprete ativo do espetáculo que lhe é proposto. Somos levados a crer, então, que a realidadeficção se apropria de suportes e de funções de outros campos do saber por meio da perspectiva da iminência, tal como Néstor Canclini (2016) a entende. Segundo esse último crítico, essa arte pós-autônoma, ao ser colocada para fora de si, passa a escancarar a insignificância de relatos diante de um mundo em que as grandes histórias já não são mais possíveis, mundo esse que é marcado, também, pela incredulidade nas metanarrativas que foram deslegitimadas. Endossa, ainda, essa perspectiva teórica Ana Kiffer (2014), segundo a qual essa literatura dita fora de si se instauraria no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade *versus* ficção e verdade *versus* simulacro, uma vez que “[...] as obras não simplesmente ‘suspendem’ a realidade, mas se encontram em um momento prévio, quando o real é possível, quando ainda não se desfez. As obras tratam os fatos como acontecimentos que estão a ponto de ser (Canclini, 2016, p. 20).

Nessa tentativa exegética de exemplificar a ruptura proposta pela realidadeficção na forma de representação autônoma da literatura, destacamos a composição “O livro”, da escritora brasileira Veronica Stigger, texto, esse, que integra a obra *Sombrio Ermo Turvo*, publicada em 2019, pela Editora Todavia. Trata-se de uma criação inespecífica apresentada em campo expandido, por meio de hibridismos, de práticas inespecíficas, pertencentes a contextos diversos e transmigrados todos para a “realidade” pós-autônoma de uma fabricação de realidades. “O livro” se apresenta como uma espécie de “palestra”, em que o/a pesquisador/a promete falar a respeito de um livro inédito de Stigger, denominado *Rancho*. Nesse texto, signos relacionados aos aspectos autobiográficos são transfigurados para um palco de mesclas entre significantes diversos. Stigger articula elementos de contextos diversos (autobiográfico, autoficcional, crítico, ensaístico) e os

correlaciona em um *jeu* [jogo] da escritura que esmaece a possibilidade de um significado transcendental. Essa ideia de jogo, segundo a perspectiva derridiana, é bastante produtiva na leitura do texto de Stigger. Em *Glossário de Derrida*, Silviano Santiago (1976) discute a noção de *jeu* de Derrida como sendo uma possibilidade derrisória de um significado transcendental. Nas palavras do crítico brasileiro contemporâneo,

[...] se a totalização não tem sentido, não é porque a infinitude de um campo não pode ser abrangida por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo, isto é, a linguagem, e uma linguagem finita, exclui a totalização: este campo é o de um jogo, isto é, o *de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito*. O jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência, é preciso pensar o “ser” como presença ou ausência a partir da possibilidade de jogo, e não inversamente (Santiago, 1976, p. 53, grifos nossos).

A nosso ver, podemos elencar como princípio constituinte de “O livro” o problema da inespecificidade e do não pertencimento a um campo discursivo específico, tal como assegura Garramuño (2014), bem como da transgressão das normas formais estabelecidas e do rompimento de fronteiras em prol de uma combinação ou fusão de elementos díspares que tornam a escrita híbrida. A esse respeito, Vladimir Krysinisky⁴ (2013) destaca que a prática do hibridismo se constitui como uma estratégia discursiva na qual há o cruzamento de conhecimentos diversos. Inesperadamente, “O livro” assume outras formas, a começar por a de um ensaio, uma vez que ao final da primeira página é colocada uma nota de rodapé. Nela, registra-se que essa fala foi proferida em 10 de março de 2017, em São Paulo, e, ainda, em 1. de junho, também em 2017, na terra-natal de Stigger. Começemos a lê-lo a partir de sua primeira e segunda páginas:

Boa noite a todos. Gostaria primeiramente de agradecer o convite para estar aqui. É uma grande alegria poder falar de minhas pesquisas recentes para uma plateia tão qualificada. Pretendo discorrer um pouco sobre um livro inédito, chamado *Rancho*, o mais recente e talvez derradeiro volume de Veronica Stigger, escritora gaúcha que venho estudando há algum tempo. Como todos sabem, Stigger está desaparecida há quase quatro anos. Ela foi vista pela última vez às cinco horas e quarenta e cinco minutos da manhã de 14 de outubro de 2013, na esteira de número três da retirada da bagagem do desembarque internacional do aeroporto de Guarulhos. Sete dias depois do seu sumiço, chegou ao meu endereço um envelope enviado de Montevideú, com data do carimbo ilegível, contendo um livro feito artesanalmente em tamanho padrão (14x21 centímetros), capa em cartolina amarelo-gema, costurado à mão de maneira grosseira, com linha vermelha, como se pode ver aqui no slide: os pontos são largos, tortos e desiguais. Salta aos olhos a qualidade pouco refinada da impressão – o que contrasta com o luxo das publicações dos seus livros pela editora Cosac & Naify, que encerrou suas atividades em novembro de 2015. Certamente, o volume não

⁴ Essa versão do texto “Sobre algumas genealogias e formas do hibridismo nas literaturas do século XX”, de Vladimir Krysinisky, foi traduzida por Zênia de Faria, Professora Emérita da Universidade Federal de Goiás, para a revista *Criação & Crítica* (2012), da Universidade de São Paulo.

foi impresso em gráfica, mas numa impressora comum como as que costumamos ter em casa, muito provavelmente com cartucho recarregado, uma vez que apresenta falhas e riscos, além de soltar tinta. No centro da capa amarelo-gema, lê-se, em maiúsculas e vermelho, corpo 60, itálico, fonte Garamond (Stigger achava Garamond a mais elegante das fontes, ainda mais quando em itálico): *Rancho*. Logo abaixo, centralizado, em minúsculas e verde, corpo 18, normal, também Garamond: “Veronica Stigger”. E, no pé da página, igualmente em minúsculas e verde, corpo 14, normal, Garamond: “Edições O Satanista” (Stigger, 2019, p. 45-46).

A voz autodiegética, que pode ser da narradora, da autora e/ou manifestada por meio de um jogo autofictício em que a ambiguidade se instaura entre real e ficcional, entrecruza diferentes refencialidades de universos distintos. Na leitura, percebemos que essa hipotética análise da obra *Rancho* é feita de forma depreciativa à plateia, que acompanha visualmente a fragilidade de confecção física das “Edições O Satanista” por meio dos *slides*. Nessa apresentação, a palestrante/narradora, ao comentar o livro *Rancho*, apresenta imagens desconexas quando pensadas na realidade exterior ao texto literário propriamente dito. A leitura crítica dessa obra volta-se, em muitos momentos, à própria imagem da autora civil Veronica Stigger e às suas obras. Logo, são sobrepostas imagens contrastantes que embaralham ficção e crítica. Em uma nota de rodapé, a conferencista detalha:

Stigger planejava escrever um conto sobre a palha de aço. Fez até mesmo algumas anotações, que encontrei num de seus caderninhos: “Fazer um conto em que a personagem principal vai descobrindo os encantos da palha de aço e acaba por passar a palha de aço em toda a cidade. Ir num crescente até sabe-se lá quando, até que ela apague tudo, até mesmo a cidade, restando apenas ela e a palha de aço” (Stigger, 2019, p. 50).

Nessa mesma oportunidade, a narradora/crítica questiona aos seus ouvintes se o *Rancho* não seria uma autoficção. Ela afirma que talvez poderia ser, mas no caso específico de Stigger, era “egocentrismo mesmo”. Ironicamente, há outra nota de rodapé na qual a performer diz que a escrita gaúcha era tão egocêntrica que,

uma vez, a convidaram para falar de qualquer livro de sua predileção numa série de palestras para escritores. Ela poderia escolher qualquer um dos livros de seus autores preferidos, Borges, Bolaño, Kafka, Clarice Lispector... Mas ela escolheu falar de um livro dela mesma (Stigger, 2019, p. 50).

Ao acompanharmos a exegese do texto *Rancho* promovido pela palestrante, deparamo-nos com elementos contrastantes que se emparelham em uma construção que não quer instruir o espectador, mas sim, [...] “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (Rancière, 2012, p. 18). Não se consegue vislumbrar um espaço e um tempo definido, tampouco há uma justaposição de elementos que desencadeiem uma ação premeditada. Por se tratar de uma instalação, ou

melhor, uma construção pós-autônoma, cria-se uma realidade que não quer ser representada porque, em si mesma, já é pura representação: “[...] um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito que inclui o acontecimento, mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático” (Ludmer, 2013, p. 2). O resultado dessas práticas impertinentes e de hibridação se distinguem das propostas de representações ficcionais clássicas e modernas, já que na arte pós-autônoma a realidade cotidiana não se opõe a noção de “sujeito” e nem a de “realidade” histórica. Muito pelo contrário, criam-se textos inespecíficos que emancipam os expectadores por meio do embaralhamento da fronteira entre os que leem e o quem escrevem. Por se tratar de textos performáticos, ou seja, que projetam situações inusitadas e hipotéticas, Stigger, a nosso ver, une

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

Essa criação inespecífica de Stigger excede os limites tradicionais dos gêneros por friccionar diversas fronteiras. Destacamos algumas: a ficção, a autobiografia, a autoficção, a performance, a palestra, a crítica literária, a intertextualidade, o ensaio... Essas são algumas das principais fronteiras expandidas que o texto inespecífico de Stigger tenciona. A fabricação do presente inicia da seguinte maneira: uma suposta palestrante – cujo nome não é identificado – propõe-se a examinar, por meio de uma palestra restrita a um “grupo seleta”, a mais recente publicação da escritora Veronica Stigger, denominada como *Rancho*. A fabricação do presente nessa construção pós-autônoma embaralha diversos nichos que esmaecem as fronteiras da ficção e da realidade, a começar pelo suposto “sumiço” da autora Veronica Stigger. Segundo essa palestrante, Stigger a teria enviado seu último livro antes de seu sumiço no ano de 2013. Essa ideia do sumiço e não da morte proposital – que já aparecera em outros trabalhos de Stigger – funciona como um dos vários dispositivos irônicos de “O livro” que o tornaria inclassificável. Note-se que o título trabalha com o processo de espelhamentos típicos da escrita em *mise en abyme*. O leitor emancipado irá assistir e interagir com essa performance por meio de vários níveis: o texto “O livro” trata de um livro que foi supostamente escrito por Stigger. Esse mesmo livro embaralha elementos relacionados a outros livros de Stigger, a saber *Sul* (2016) e, de forma rápida, à obra, também inclassificável *Opisanie swiata* (2013).

Em algumas entrevistas, a escritora gaúcha afirma que “O livro” partiu de uma palestra para a qual ela foi convidada para tratar de alguns supostos livros inexistentes. Além desses *crossovers* com a realidade de trabalho da escritora – que também é pesquisadora de arte –, notam-se outros códigos que transitam entre os limites da realidade e da ficção: a menção às cores da bandeira do Rio Grande do Sul, na capa de *Rancho*, que é um livro fictício. A escrita do *Rancho* conflui entre universos distintos, haja vista que “[...] as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (Canclini, 2016, p. 22). Nas primeiras partes dessa performance pós- autônoma, cuja extensão é de nove páginas apenas, percebe-se um intenso hibridismo de gêneros literários clássicos: ora se percebe uma dicção de conto, ora de uma crítica literária, ora de uma biografia, ora de uma notícia. Todas essas dicções, unidas, resultam na dramatização da vida/ficção, sem distinções. Aliás, a ideia de teatralidade é sugerida pela imagem que compõe a capa e contra capa do livro:

Figura 01 – Imagem da capa e contracapa de *Sombrio Ermo Turvo*



Fonte: Stigger, 2019.

A imagem acima sugere a ideia de que novas realidades ficcionais serão apresentadas em toda a obra. Não à toa, um texto em específico do livro *Sombrio Ermo Turvo* faz referência à essa imagem: “A caixa”. Trata-se de uma écfrase da imagem do auditório que ambienta o cenário desse texto inespecífico. Nesse cenário, em que na capa e a contracapa aparecem pintadas por meio de perspectivas impressionistas e/ou surrealistas, fundem-se tonalidades das cores cinza e verde-musgo e, ao centro da imagem, ficam em destaque seis cadeiras róseas e um púlpito nas cores vermelha e laranja. Ainda por meio da imagem, podemos relacionar a ideia de uma performance de criações pós-

autônomas que exigiram dos espectadores que subvertam a divisão do sensível, ou melhor, que haja a “[...] reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo, trabalho e lazer” (Rancière, 2012, p. 23).

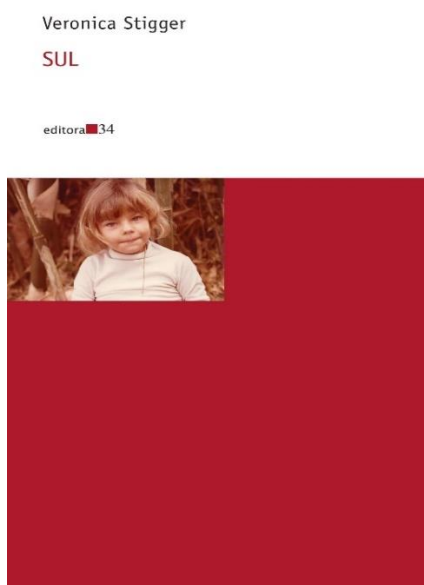
Para além do caráter performático, “O livro” apresenta um jogo irônico entre as perspectivas da escrita da autoficção e do ensaio, o que nos possibilita constatar a não vinculação desse texto a um campo específico. Retomando ao “livro”, a *performer*/palestrante/narradora continua sua exposição/análise de *Rancho* de forma irônica. Vejamos:

Rancho conta a história, em primeira pessoa, de uma mulher, Verônica, que percorre o mundo promovendo apresentações em que ela lê sempre o mesmo texto: um poema longo, em tercetos, dividido em três partes (Stigger sempre se achou muito hegeliana). A personagem afirma, no livro, sem qualquer modéstia, que aquele poema é a sua Divina Comédia. Essa ausência total de modéstia, diga-se de passagem, é (ou era: não sabemos que fim levou Stigger) uma característica também da autora, não só da personagem, como explicarei logo mais. Retomando o enredo do livro, o poema que Verônica lê pelo mundo tem estrutura narrativa. Intitula-se “O coração dos homens” e rememora um fato que teria ocorrido em sua infância, quando, aos dez anos, fora obrigada, pela professora de inglês, a tomar parte de uma encenação de *A Branca de Neve e os sete anões*. Ela era o espelho. Como se não bastasse ter que assumir esse papel degradante (ela achava que deveria ser a Branca de Neve), acabava menstruando na cena. Pela primeira vez. Era a sua menarca. O trauma da exposição involuntária do sangue menstrual marca a personagem pelo resto da vida. Neste mesmo poema, ela relembra também duas outras vezes em que a menstruação veio à tona num momento impróprio: quando participou de outra apresentação na escola e quando ministrou uma aula de religião para seus colegas (Stigger, 2019, p. 47).

Segundo a visão a palestrante/*performer*, Stigger é narcisista por diversas razões, que vão desde elementos do cotidiano da escritora aos seus escritos, nos quais notam-se traços de espelhamentos do eu. No livro *Rancho*, diz-nos a palestrante que há uma personagem que também se chama “Verônica Stigger” (note-se o uso do sinal circunflexo proposital) que sai pelo mundo a ler um longo poema feito a partir de tercetos. Astutos, os leitores emancipados da obra de Stigger já identificam que tais códigos remetem à obra *Sul*, de 2016. Ou seja, a escritora, nesse emaranhado de fios que rompem fronteiras entre realidade e ficção, ainda faz intertextualidade com sua própria obra. Especificamente no poema “O coração dos homens”, poema que integra a obra *Sul*, há, também, um poema narrativo que conta história de uma menina, em fase púbere, que menstrua pela primeira vez durante uma peça de teatro da escola. Nessa encenação, essa menina representa o papel de espelho da história de *A branca de neve*. Entrecruzando autobiografia com ficção, o poema performatiza uma série de fatos da vida da autora, agora, personagem. Dentre eles, o fato de menstruar-se demasiadamente e, também, de sua família ser de descendência italiana. Contudo, esses apontamentos presentes nos versos são desmentidos na segunda parte do poema “A verdade sobre o coração dos homens”, que

vem lacrada em uma quarta parte do livro para que, então, caso o leitor queira saber a “verdade”, ele terá de rasgar o velcro que sela as páginas. Eis um trecho do poema: “Quando era pequena, fiz parte de uma encenação de Branca de neve e os sete anões. Mas não fui o espelho. [...] Nunca menstruei em excesso. [...] Minha bisavó não era de Vicenza - talvez nem fosse italiana. [...]”. (Stigger, 2016, p. 83-85). Ironicamente, Stigger insere uma fotografia de sua infância na capa da obra *Sul*, o que nos leva a associá-la, também, a uma realidade ficção:

Figura 02 – Capa do livro *Sul* (2016), de Veronica Stigger



Fonte: Stigger, 2016.

Essa estratégia performática presente tanto em *Sul* quanto em “O livro” revela a projeção de elementos autorais circunscritos no papel, que Barthes (2005) chamou de biografemas – resquícios do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture*. No caso específico de “O livro”, não há a “morte do autor”, mas sim, seu “sumiço”, uma vez que Stigger já teria cometido suicídio em outra composição. Ela é nomeada “200m²”. Eis o texto:

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

Em “200m²”, a dramatização de si começa pela grafia (Verônica). Nas descrições das

comemorações em seu novo apartamento que ficou repleto de convidados, a personagem central se autoaniquila sem qualquer motivo aparente. Note-se o contraste entre descrições de cunho realista com as projeções simbólicas das cores – “seus miolos foram parar na parede azul”. O evento “anormal” se “normaliza” e o esposo de Verônica “leu o conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém entendeu”. Já a narrativa “O livro” desdobra-se em quatro níveis textuais: em um primeiro momento, temos a escritora real, Veronica Stigger, que escreve o conto “O livro”; em um segundo nível, temos a fictícia escritora, também nomeada Veronica Stigger, que desaparece e envia, para o narrador, uma espécie de crítico literário, uma obra inédita: *Rancho*; o terceiro nível narra a história de outra escritora, Verônica (que se diferencia das outras apenas pelo acento circunflexo em seu nome), que faz leituras performáticas de um poema narrativo que escreveu, “O coração dos homens”; e, por fim, o quarto nível narrativo revela o enredo desse poema, considerado “autobiográfico” pelo narrador de “O livro”, que narra um episódio traumático da infância de Verônica (com acento circunflexo, reparem). Esse movimento de *mise en abyme*, para além da inserção de uma história dentro da outra, surpreende pelo desdobramento autoral nele presente: a escritora real desdobra-se em outras três, criando, a cada vez, uma ficção de si em um diálogo intertextual com sua própria produção literária (Ferraz, 2021, p. 176).

A realidadeficção inespecífica de “O livro”, por fim, possibilita “[...] uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação” (Rancière, 2012, p. 18). Nessa realidade pós-autônoma, autoria, autobiografia, crítica, representação, leitura, leitor, etc., entrelaçam-se todos por meio de realismos históricos, sociais, mágicos e, especificamente em Stigger, por meio do cômico e do trágico. Em todo o livro *Sombrio Ermo Turvo*, Stigger transgride as fronteiras das formas tradicionais, possibilitando aos leitores/espectadores, vivenciar uma realidade em uma comunidade emancipada.

Realityfiction in Veronica Stigger's writing

Abstract

Starting from the theoretical-critical perspective of Josefina Ludmer (2013) about the production of a “factory of reality” in recent Latin American literature, which marks the end of traditional literary reading, as well as the notion of unspecificity of Florencia Garramuño (2014), this paper analyzes “O livro”, text that is part of *Sombrio Ermo Turvo* (2019), by Veronica Stigger. In this “realityfiction”, there are constant hybridisms of territorial identity elements performed in the writing that is performed, at the same time, inside and outside gender boundaries. Therefore, concluded that Stigger shuffles in her unspecific writing, ironically, the boundaries between acting and looking, enabling forms of awareness and intensity of feeling in the reader.

Keywords: Realityfiction. Post-autonomy. Irony. Veronica Stigger

Referências

- ANDRADE, Antonio *et al.* Contemporâneo. In: **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 125-163.
- ANDRADE, Antonio *et al.* Pós-autonomia. In: **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 165-204.
- ANDRADE, Antonio. Práticas inespecíficas. In: **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 205-230.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANCLINI, Néstor. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FERRAZ, Bruno. O conto autoficcional de Veronica Stigger. **Letras de hoje**, n. 56, p. 173-181.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Trad. Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KIFFER, Ana. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 47-68.
- KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. In: **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 7-15.
- KRYSINSKI, Vladimir. Sobre algumas genealogias e formas de hibridismo nas literaturas do século XX. Tradução e apresentação Zênia de Faria. **Criação & Crítica**, n. 9, p. 230-241, 2012.
- LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina**: uma especulação. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MIRANDA, Wander. Formas mutantes. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 135-152.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- STIGGER, Veronica. **Opisanie Swiata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- STIGGER, Veronica. **Os anões**. São Paulo: SESI-SP, 2018.
- STIGGER, Veronica. **Sombrio Ermo Turvo**. São Paulo: Todavia, 2019.

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