

Práticas inespecíficas e pós-autônomas em *Sombrio Ermo Turvo*

Non-specific and post-autonomous practices in *Sombrio Ermo Turvo*

Paulo Alberto da Silva Sales¹

RESUMO: Busca-se, neste artigo, entender o regime de leitura que implica no abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, mais conhecido como pós-autonomia, na escrita de Veronica Stigger, em sua última obra *Sombrio Ermo Turvo* (2019). Por meio de textos inespecíficos que exibem intensa porosidade de fronteiras, verificam-se “frutos estranhos” que não pertencem a um meio específico e nem se reconhecem enquanto espécie.

ABSTRACT: This paper seeks to understand the reading regime that implies abandonment of such traditional categories of critic and the notion of literary value, better known as post-autonomy, in Veronica Stigger's writing, in her last work *Sombrio Ermo Turvo* (2019). Through non-specific texts that exhibit intense border porosity, it is verify in this work “strange fruits”, that do not belong to a specific field and do not recognize as species.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas inespecíficas; Pós-autonomia; Veronica Stigger.

KEYWORDS: Non-specific practices; Post-autonomy; Veronica Stigger.

1 Docente da área de Linguagens no Instituto Federal Goiano, Câmpus Hidrolândia, e do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, Campus Cora Coralina. Desenvolve Estágio Pós-Doutoral em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense.

Poéticas (in)subordinadas do contemporâneo

Na apresentação do *Indicionário do contemporâneo* (ANDRADE *et al.*, 2018), as primeiras palavras que vem à baila para (in)definir os verbetes que serão apresentados pelos autores são as noções de insubordinação, de inquietação e de independência no pensamento das artes e das literaturas atuais. Engajados no eixo temático das políticas literárias do contemporâneo, os estudiosos se valem das condições iniludíveis para ser contemporâneo, ou seja, de entender as práticas e as noções artísticas e críticas marcadas pela heterogeneidade, expansividade e inespecificidade de “objetos verbais não identificados”². Para a adoção de uma perspectiva de perpétuo desajuste com o seu tempo presente, duas noções apresentadas nesse *Indicionário* merecem destaque no que se refere ao aparecimento de obras inclassificáveis no cenário da produção literária brasileira contemporânea: a de práticas inespecíficas e a de pós-autonomia. Tais noções possibilitam que textos como *Sombrio Ermo Turvo*, de Veronica Stigger, sejam lidos para além das esferas da autonomia da arte e da especificidade de meios definidos.

Publicada em 2019, a obra mais recente de Stigger concatena elementos da narrativa curta junto às dicções de epifanias, de causos, de diálogos, de poemas e até mesmo a supostos *papers*. Em todas essas construções, é comum a multiplicidade de registros que não abrem mão da ironia, do fantástico, do humor e da violência, sem que haja, na maioria das vezes, distinção entre essas dicções. Uma questão fulcral, que aparece em vários textos desse livro inespecífico, reside na constatação de certa gravidade por trás de atos aparentemente banais. Dividido em quatro partes, que embora apresentem “movimentos” distintos que integram uma mesma “sinfonia”, o livro expande sua abordagem aos elementos da música clássica bem como a de

2 Expressão de autoria de Christophe Hanna, que Flora Sússekind vai tomar emprestada para avaliar a produção brasileira em ensaio a que dá esse mesmo título.



outros campos artísticos e/ou discursivos, o que os pode configurar como textos pós-autônomos segundo críticos da América do Sul.

Em “Literaturas Postautónomas”³ (2007), Josefina Ludmer destaca a ambivalência de textos latino-americanos (basicamente ficcionais) produzidos nas últimas décadas, que se posicionam, ao mesmo tempo, dentro e fora do que tradicionalmente se denominava como literatura e ficção. Nesses escritos, há um trânsito de diferentes tipologias textuais com as quais se “fabricam realidades” por meio do discurso. Essa literatura pós-autônoma seria, segundo Ludmer, o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário, um modo de ler que colocaria o texto literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário, o que Ludmer chama de “imaginação pública” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 165-166). Nesse sentido, mais do que textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva.

Essa perspectiva da literatura pós-autônoma, no processo de expansão para além de seu próprio campo, em que se desconfiguram os binarismos realidade *versus* ficção e verdade *versus* simulacro, a perspectiva de jogo é incorporada ao texto literário, que, por sua vez, passa a ter outros suportes e outras funções, resultando, tal como definiu Wander Melo Miranda (2014, p. 135-136), em seu ensaio “formas mutantes”. Nesse estudo, Wander Miranda apresenta a noção de formas mutantes para se referir a corpos mutilados de textos que apresentam desconexões temporais entre pensamento e palavra. Tais criações se configuram por meio de outras realidades. Essa proposta de uma construção mutante apresenta amplo diálogo com a noção de pós-autonomia criada por Josefina Ludmer. Segundo Miranda (*Ibidem*), as formas mutantes assemelham-se aos textos pós-autônomos que, por sua vez, não

3 Ludmer também propõe o neologismo *realidadeficção* nesse mesmo texto-manifesto de 2007.

podem mais ser lidos por meio de categorias literárias consagradas como as de autor, de obra, de estilo, de *écriture*, de texto ou de sentido: “São e não são literatura; são ao mesmo tempo ficção e realidade. Produzem novas condições de produção e circulação que modificam modos de ler” (*Ibidem*).

A pós-autonomia propõe, então, o abandono de categorias exegéticas tradicionais ou mesmo estanques do que a teoria e a crítica literária, sobretudo até a metade do século XX, costumavam se ocupar. Vale ressaltar que essa perspectiva pós-autônoma do texto literário tem raízes mais profundas, principalmente relacionadas com as indagações levantadas por Barthes (2004) e por Foucault (2007), ao questionarem a relação entre autor e texto, ainda nos anos 1960. O que se depreende dessas problematizações dos pensadores pós-estruturalistas e que chega à tona no cenário da escrita ficcional do século XXI é a constatação de uma proliferação de narrativas altamente híbridas, ou seja, que se valem de outras formas e meios. Ora, a perspectiva da pós-autonomia evidencia, essencialmente, a “dissolução das fronteiras (ou o reconhecimento de que elas nunca existiram senão como na ficção necessária para a sustentação do paradigma), entre gêneros literários, entre realidade e ficção, entre o dentro e o fora do texto, entre a literatura e outras formas de expressão” (ANDRADE *et al.*, 2018, p. 168). Resultam-se, nos escritos fictícios da contemporaneidade, em obras inclassificáveis, ou melhor, em “frutos estranhos” (GARRAMUÑO, 2014).

No ensaio *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da arte contemporânea*, Garramuño se vale de modos como a instalação⁴ questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos. Ao remeter essa noção à recente ficção brasileira, pode-se relacioná-la a textos que põem em xeque as marcas canônicas da narrativa ficcional, seja o conto, o romance e/ou a crônica, por exemplo, ao adotar estratégias, formas, imagens, discursos e elementos de ou-

4 “Fruto estranho” 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.



tros 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”. Nessa transgressão das formas tradicionais e das fronteiras genéricas, a arte contemporânea aposta, então, segundo Garramuño (2014, p. 16), no inespecífico, uma vez que as obras elaboram uma linguagem comum que partilham meios diversos do não pertencimento e da não especificidade de uma arte ou 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, assim, 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 (*Ibidem*, p. 21).

A fim de verificar exemplos de práticas inespecíficas e pós-autônomas na recente ficção brasileira que não se subordinam a certos moldes da crítica tradicional,

evidenciam-se as composições de Veronica Stigger, que tem se destacado na recente prosa brasileira por apresentar uma poética do inespecífico e para além da autonomia. De fato, suas obras ficcionais desestruturam e mesclam os gêneros, tanto literários quanto não literários, ao criarem uma “máquina performática e uma literatura em campo experimental” (AGUILAR & CÁMARA, 2017).

***Sombrio Ermo Turvo* e as insubordinações dos gêneros**

A produção literária de Veronica Stigger integra a de outros escritores que desenvolveram estilos próprios e que não deixaram de lado as influências surgidas na “geração 90”: “[uma] característica da ficção que se inicia no início da década de 1990 é a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 38). Essa geração apostou também no retorno do autor na ficção, desestruturando a tradicional divisão entre biografia e ficção. Nota-se, também, que Stigger aposta em uma escrita performática, ou seja, há uma construção do eu no papel por meio do que Barthes (2005) chamou de biografemas – resquícius do autor construídos no texto ficcional por meio dos sentidos sensoriais e, principalmente, pelo desejo da *écriture*. Os experimentos narrativos da ficcionista gaúcha, além de romperem as fronteiras dos gêneros e introduzir neles elementos de outros campos, permitem que sejam, também, considerados como literatura em campo expandido⁵.

No início de *Sombrio Ermo Turvo*, mais especificamente na quarta página, após a dedicatória, há uma pauta musical com três notas sol repetidas que se referem à quinta sinfonia de Beethoven. No entanto, a quarta nota sol que integra o famoso “tan-tan-tan-tan” é suprimida da pauta. Deduz-se por meio dessa apropriação que a

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



obra será composta por diversas formas de supressão, de acréscimos, de entrecruzamentos, de hibridações e de transgressões na tessitura pamlipséstica dos textos inespecíficos. Além disso, revela a autora em diversas entrevistas que o título *Sombrio Ermo Turvo* se refere, a princípio, a nomes de cidades interioranas do sul de Santa Catarina, na fronteira com o Rio Grande do Sul, perto de onde Stigger nasceu. Logo, percebem-se as constantes inespecificidades com as quais os leitores irão confrontar.

A escritora divide sua obra em quatro partes que são nomeadas como: I. *Allegro ma no troppo, un poco maetoso*; II. *Scherzo grazioso*; III. *Adagio molto semplice e cantabile* e IV. *Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia*. Pelos títulos, ficam evidentes as diferentes cadências e movimentos que compõem a “sinfonia” literária de Stigger. Nela, percebe-se o jogo interdisciplinar com os significados dos nomes apropriados, os quais apresentam associações com finalidades paródicas e lúdicas. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso* (rápido, mas não muito), além de fazer alusão ao início do primeiro movimento da nona sinfonia de Beethoven – composta para piano – refere-se à indicação ao musicista sobre a duração da composição que, nesse caso, apresenta duração breve. Os nove textos inespecíficos que integram o primeiro movimento dessa sinfonia são intitulados como “O poço”, “A ponte”, “A caixa”, “O maquinista”, “O herói”, “O boi”, “O anão”, “A pele” e “A festa”. São composições que desconfiguram os binarismos que separavam – ou pelo menos tentam diferenciar os procedimentos de leitura crítica oitocentista e formalista – a realidade e a ficção e a verdade e o simulacro.

A composição “O boi” ilustra bem esse entrecruzamento de elementos prévios que estão a ponto de ser a que Canclini (2016) se refere ao tratar da arte da iminência. Nessa narrativa, a realidade *per se* não seria um meio suficientemente adequado para explicar a multiplicidade de registros. Percebe-se, por meio da voz heterodiegética, a mescla de dicções literárias e não literárias, bem como a presença da ironia, do trágico e, em certa medida, do cômico em uma situação de violência cotidiana

que é banalizada não só nele, mas em grande parte da produção de Stigger. A esse respeito, por se tratarem de estrangeirismos comumente utilizados nos livretos de óperas e de sinfonias, *Allegro*, *Adagio* e *Scherzo* aparecem no livro de Stigger como novos acontecimentos composicionais permeados pela ironia, pelo riso e pelo tom trágico. Na maioria das vezes, tais dicções estão amalgamadas e não se percebe uma diferenciação na forma representacional entre uma ou outra perspectiva.

É imprescindível ressaltar em “O boi” a presença do hibridismo entre referencialidades e dicções que esmaecem as fronteiras entre os campos e os discursos. Observe-se nela como a extensão dos simulacros cria uma paisagem na qual certas pretensões das artes – surpresa, transgressão da ordem – vão se diluindo: “José tinha sido claro: o tiro deveria ser dado pelas costas e na cabeça. Se o boi desconfiasse que estava prestes a morrer, a carne endureceria. Eduardo assentiu sem uma palavra. Porém, ao se aproximar do boi, sussurrou algo, talvez um nome, talvez uma prece, para que o animal se voltasse e, no instante do tiro, o olhasse nos olhos”. A menção ao nome de Eduardo, comum também em outros textos desse e de outros livros de Veronica Stigger, refere-se ao artista e fotógrafo Eduardo Sterzi, seu esposo. Soma-se a essa “coincidência” uma narração que evoca elementos da realidade da ficcionista gaúcha – menção à fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai – que, ao mesmo tempo, são amalgamados à construção de uma cena enigmática – relacionada à possível prece ou oração não identificada – em que a personagem Eduardo é a protagonista. A ação da narrativa é suprimida no momento em que Eduardo mira nos olhos do animal antes de atirar uma bala na cabeça na altura dos olhos. A narrativa curta termina sem uma provável ação e, por sua vez, “[...] as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (CANCLINI, 2016, p. 22).

Ainda em “O boi”, nota-se uma não diferenciação na forma de representar os sentimentos de perplexidade/piedade, bem como não se verifica, como a crítica



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

O poço

Para Donizete Galvão

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

A voz autodiegética, que pode ser da narradora, da autora e/ou manifestada por meio de um jogo autofictício em que a ambiguidade se instaura entre real e

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

[...] o que se sabe ao que se ignora, ser[em] [leitores e autor] ao mesmo tempo *performers* a exibirem suas competências e espectadores a



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

Tanto em “O boi” quanto em “O poço”, a perspectiva de jogo é incorporada ao texto literário que, por sua vez, passa a ter outros suportes e outras funções resultando em formas mutantes. Nelas, há uma dicção heterogênea que revela heterotopias por meio das quais a ideia de arte que seria autônoma e independente aparece suplantada por uma arte outra que afigura como parte do mundo, revelando um “dispositivo da montagem que os constrói se realiza por meio de cortes, de migrações e de sobrevivências de figuras em que os eventos narrados se transformam” (KIFFER *et al*, 2014, p. 13).

Na segunda parte da sinfonia, intitulada *Scherzo grazioso* – que indica um gênero musical composto por obras com movimentos de maior duração – encontram-se outras construções pós-autônomas emblemáticas. Nelas, muda-se o movimento na composição dos textos, cuja extensão dos escritos será mais lenta aos olhos dos espectadores/leitores. O jogo irônico se instala no título *Scherzo*, que em italiano também significa “piada”, “chiste”. Não por acaso, uma das composições mais emblemáticas da obra abre o segundo movimento sinfônico. Denominada como “O livro”, essa construção se apresenta, simultaneamente, por realidades que excedem os limites de representação fictícia. O enredo é tecido por meio da fusão de dicções permeadas por elementos da autoficção, do ensaio, da palestra e da performance teatral. Em “O livro”, representado como um livro dentro de outro livro, observa-se como a escritora articula o processo de duplicação que é feito por meio do jogo entre

realidade e ficção ao adotar uma escrita *mise en abyme*. Contudo, a proposta vai além do processo de espelhamentos. O texto se apresenta como uma espécie de palestra no qual o/a pesquisador/a promete falar a respeito de um livro inédito de Stigger, denominado Rancho. Em uma hipotética nota de rodapé, na primeira página dessa construção mista, consta que essa palestra foi proferida em 10 de março de 2017, em São Paulo, e em 1º de junho do mesmo ano, em Porto Alegre. Eis como se inicia o suposto *paper* e/ou performance e/ou ficção pós-autônoma:

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 Montevideu, com data do carimbo ilegível, contendo um livro feito artesanalmente em tamanho padrão (14x21 centímetros), capa em cartolina amarelo-gema, costurado à mão de maneira grosseira, com linha vermelha, como se pode ver aqui no slide: os pontos são largos, tortos e desiguais. Salta aos olhos a qualidade pouco refinada da impressão – o que contrasta com o luxo das publicações dos seus livros pela editora Cosac & Naify, que encerrou suas atividades em novembro de 2015. (STIGGER, 2019, p. 45)

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



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

Dentre outras questões, “O livro” apresenta um jogo irônico entre autoficção e ensaio, o que possibilita refletir sobre a sua natureza enquanto texto literário. Na construção, de forma irônica, a autora é chamada de narcisista, já que no suposto livro Rancho há uma personagem que também se chama “Verônica Stigger” que sai pelo mundo a ler um longo poema feito a partir de tercetos. Essa 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* – são narrados por meio do suposto “sumiço” da autora Stigger. Nota-se uma outra performance do eu, ao contrário da narrativa “200m²”, de *Os anões*, na qual Stigger se mata:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) prepararam pães, patês, bolos e sangria para a 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)

Sucedem o texto “O livro” as composições “O bar”, “O sangue”, “O concunhado” e “A casa”. Já na terceira parte – *Adagio molto semplice e cantabile* (do latim *ad agio*, “comodamente”, que indica andamento musical lento comum nos segundos e ter-

ceiros movimentos de uma sinfonia) – Stigger envereda-se pelo diálogo teatral – que já aparece, também, no texto “A casa” do movimento anterior, no qual há o diálogo entre Lena e Lina – intitulado “A piscina”. Trata-se de um único texto e, por essa razão, há uma duração maior na apresentação da ação.

Por fim, na última parte da obra, há o conjunto de textos intitulado *Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia* (Andantino com flocos de neve e areia da praia) que retoma a rápida execução presente no início da sinfonia. Os textos “A neve”, “A praia”, “Os pobres”, “O passeio”, “O fado”, “O boneco”, “A visita”, “O fogo” e “O fim” encerram o movimento sinfônico. Dessa última parte da sinfonia, especificamente no último texto do movimento, ressalta-se a dicção híbrida que mescla elementos do gênero distopia e da própria sinfonia em si mesma ao fazer menção às três notas musicais apropriadas de Beethoven usadas como epígrafe. Não obstante, alude-se, ainda, aos três nomes *Sombrio Ermo Turvo*, grafados em cores brancas sobre um fundo esverdeado, tal como vêm apresentados na capa:

O fim

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

Por fim, pensados como textos em campo expandido, por meio de hibridismos, de práticas inespecíficas, pertencentes a contextos diversos e transmigrados todos para a “realidade” pós-autônoma, os textos de *Sombrio Ermo Turvo* possibilitam fun-



dir, na mesma experiência literária, diversos campos e/ou registros. Neles, criam-se novas realidades discursivo-literárias que não podem ser explicadas por meio das noções tradicionais de representação.

Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo & CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ANDRADE, Antonio *et al.* Pós-autonomia. In:_. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 165-204.

_____. Práticas inespecíficas. In:_. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 205-230.

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

CANCLINI, Néstor. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

FERRAZ, Bruno. O conto autoficcional de Veronica Stigger. *Letras de hoje*, n. 56, p. 173-181. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40138>.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. 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.

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

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

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

_____. *Grand Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Opisanie Swiata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Os anões*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

_____. *Sombrio Ermo Turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

_____. *Sul*. São Paulo: Editora 34, 2016.

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