

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

ANA CAROLINA AZEVEDO ROBERTO

**FORMAS GROTESCAS: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM
CONTOS DE VERONICA STIGGER**

SÃO CARLOS

2021

ANA CAROLINA AZEVEDO ROBERTO

**FORMAS GROTESCAS: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM
CONTOS DE VERONICA STIGGER**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos como requisito para a aprovação na disciplina Tópicos em Pesquisa de Língua Portuguesa 2 e obtenção do título de Licenciada em Letras-Inglês, com pesquisa realizada na Área de Literatura Brasileira Contemporânea.

Orientadora: Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha

São Carlos

2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANA CAROLINA AZEVEDO ROBERTO

FORMAS GROTESCAS: A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA EM CONTOS DE
VERONICA STIGGER

Este exemplar corresponde à redação final da monografia apresentada como um dos requisitos para a Colação de Grau do curso de Licenciatura em Letras-Inglês, da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 22 de fevereiro de 2021.

Orientador(a)

Profª. Dra. Rejane Cristina Rocha
Universidade Federal de São Carlos

Examinador(a)

Profª. Dra. Marcela Ferreira da Silva
Secretaria Estadual da Educação de Goiás

Dedicatória

À Maria de Lourdes, que não me deixou desistir quando tudo parecia impossível, que preferiu que eu continuasse estudando ao invés de abandonar o curso para trabalhar, sempre me dizendo “a gente dá um jeito...” Sem ela, nenhum sonho teria se realizado, em nada se daria jeito. À mulher mais forte que conheço, dedico este trabalho com amor e admiração.

Agradecimentos

Agradeço a mim mesma por ter resistido e ocupado um espaço, no qual minha jornada foi solitária, na maior parte do tempo, afinal... *“Ser mulher já é uma desvantagem nesta sociedade sempre machista, imagine ser mulher e ser negra. Agora façam um esforço maior, fechem os olhos e pensem, ser mulher, ser negra e ser [anarco]comunista”*.

Agradeço à Amora, minha parceira e razão da minha alegria, por estar sempre ao meu lado, deixando a vida menos amarga. Parece clichê, mas, às vezes, tudo o que precisamos é de alguém que nos dê uma pata amiga.

Agradeço ao Raul, meu companheiro, por caminhar ao meu lado, dando-me força sempre. Pelos laços afetivos, estéticos e ideológicos que nos ligam, continuo lutando, sabendo que é preciso endurecer, sem perder a ternura jamais.

Agradeço a minha orientadora, Rejane, por ter me apresentado os caminhos da narrativa e, dessa forma, possibilitar que essa jornada tenha sido possível. Pelo acolhimento, conselhos e broncas, que me ajudaram evoluir, serei sempre grata.

Os finais são formas de encontrar sentido na experiência.

Ricardo Piglia

Resumo

AZEVEDO ROBERTO, Ana Carolina. Formas grotescas: a representação da violência em contos de Veronica Stigger.

Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021.

Os estudos na área de Literatura Brasileira Contemporânea apontam que um dos temas mais frequentes em nossa literatura no período contemporâneo é o da violência. Observou-se que a violência é recorrentemente representada a partir de uma necessidade de dialogar com as problemáticas sociais que a motivam, sobretudo no contexto das grandes cidades. Na grande maioria dos casos, tais textos utilizam-se de esquemas de representação realistas e se apresentam como forma de denúncia direta da realidade ou recaem no risco da espetacularização banal da violência. É possível traçar um percurso da representação da violência na ficção brasileira contemporânea e apontar tendências formais e temáticas que se repetem ao longo dos séculos e às quais certos escritores estão atrelados, mas, também, é possível apontar como outros autores acabam se distanciando a partir de soluções estéticas. Nesse sentido, discutimos as obras *Gran cabaret demenzial* (2007) e *Os anões* (2010) da autora brasileira contemporânea Veronica Stigger, situando-as na série literária que elege a temática da violência e a qual pode ser distinguida pelo conceito de *realismo refratado* (Pellegrini, 2012). O pressuposto deste trabalho é que os contos de Stigger distanciam-se da representação realista da violência que se tornou paradigmática na literatura brasileira contemporânea e que busca no real o argumento ou pano de fundo concreto para a crítica social, uma vez que o procedimento estético do grotesco é mobilizado para representar a violência. Para sustentar nossa análise, delineamos o percurso da representação da violência na prosa brasileira contemporânea, da década de 1970 até a primeira década dos anos 2000, pontuando as principais tendências literárias no que diz respeito aos procedimentos estéticos utilizados pelos autores ao tratarem dessa temática para, posteriormente, identificar o que os contos de Stigger apresentam de dissonante. No desenvolvimento deste trabalho, recorreremos à teoria e à crítica literária que tratam sobre a representação da violência na literatura brasileira contemporânea, tais como Bosi (2002), Candido (1987), Pellegrini (1996, 2004, 2008), Schøllhammer (2009); estudos de Pellegrini (2007, 2012) que discutem os esquemas de representação realista na literatura brasileira contemporânea; estudos sobre a prosa brasileira contemporânea que dizem respeito ao gênero literário conto, como Bosi (1975) e Dalcastagnè (2001); e discussões de Kayser (2009) e de Sodrè e Paiva sobre o grotesco (2002).

Palavras-chave: Veronica Stigger, representação da violência, realismo refratado, grotesco.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Foto da edição utilizada neste trabalho do livro *Gran cabaret demenzial* (2007), de Veronica Stigger 36
- Figura 2** Foto do livro aberto: *Gran cabaret demenzial* (2007), de Veronica Stigger, com ilustração de Eduardo Verderame 36
- Figura 3** Foto da edição utilizada neste trabalho do livro *Os anões* (2010), de Veronica Stigger 43
- Figura 4** Foto do livro aberto: *Os anões* (2010), de Veronica Stigger 44

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. UM BREVE PERCURSO DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: PRINCIPAIS TENDÊNCIAS	14
3. ALGUMAS DEFINIÇÕES DO GÊNERO LITERÁRIO CONTO	22
3.1 O CONTO NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	24
4. O PROCEDIMENTO ESTÉTICO <i>GROTESCO</i>	28
5. FORMAS GROTESCAS NA OBRA DE VERONICA STIGGER	32
5.1 <i>GRAN CABARET DEMENZIAL</i>	35
5.2 <i>OS ANÕES</i>	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	53
REFERÊNCIAS	56

1. INTRODUÇÃO

Esta monografia foi desenvolvida durante as disciplinas de Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título em Licenciatura em Letras Português-Inglês da Universidade Federal de São Carlos, sob a orientação da Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha. Além disso, é resultado de uma pesquisa de Iniciação Científica intitulada *A representação da violência na obra de Veronica Stigger*, que contou com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP: 2017/26663-7), sob a orientação da mesma professora, com início em 01/05/2018 e término em 31/04/2019, totalizando o período de 12 meses.

Neste trabalho, analisamos textos selecionados da obra contística da escritora brasileira contemporânea Veronica Stigger, nomeadamente os livros *Gran Cabaret Demenzial* e *Os Anões*, publicados em 2007 e 2010, respectivamente. A leitura dos textos de Stigger despertam um certo *estranhamento*, tanto no sentido formal quanto no que diz respeito ao seu conteúdo. A partir dessa inquietação inicial, procuramos compreender a produção da autora no contexto da prosa ficcional brasileira contemporânea. É possível identificar que parte significativa de seus contos trazem à tona situações violentas, nas quais suas personagens são condicionadas de forma muito peculiar, destoando do que vem sendo frequentemente produzido na literatura contemporânea brasileira ao tratar dessa temática.

A violência se apresenta como um elemento constitutivo da formação do Brasil, como ocorre na maior parte das culturas de extração colonial (PELLEGRINI, 2008, p. 179), conseqüentemente, torna-se uma das principais temáticas da produção cultural brasileira, servindo como argumento principal ou mesmo pano de fundo na criação artística, em diferentes épocas. Ademais, a teoria e crítica literária – Pellegrini (2008), Schøllhammer (2009) – observaram que o golpe militar que o país sofreu em 1964 fez com que a violência se tornasse paradigmática na literatura brasileira. Desta forma, em meados da década 1970 uma série de escritores buscaram na literatura o meio para expressar a realidade violenta do Brasil, a fim de denunciar ou criticar as mazelas das desigualdades sociais, sob a ótica do realismo. Essa constante volta ao real pode ser entendida a partir do conceito de *realismo refratado*, proposto por Pellegrini (2007, 2012).

Observou-se que a grande tendência no tocante a temática da violência, sobretudo da década de 70 até os dias atuais, são as representações realistas, muitas vezes escritas em

formas breves (contos) e influenciadas pelos novos meios de comunicação, o que faz com que, muitas vezes, a literatura seja vista como denúncia direta da violência ou como uma representação espetacularizada. No entanto, há escritores que destoam dessa lógica e buscam outros caminhos para expressar esteticamente essa temática tão complexa, nos possibilitando apreender outros efeitos de sentido.

A partir dessas considerações, definimos como objetivo principal deste trabalho analisar a obra contística de Veronica Stigger, situando-a no contexto de produção literária brasileira que, na contemporaneidade, coloca em pauta a temática da violência. A hipótese é que os contos de Stigger distanciam-se da representação realista da violência, que se tornou paradigmática na literatura brasileira contemporânea, visto que a autora se utiliza de outros procedimentos estéticos em seus textos, como o grotesco, o *nonsense* e a ironia.

Para sustentar nossa análise e alcançar os objetivos propostos neste trabalho, delineamos o percurso da representação da violência na prosa brasileira contemporânea, da década de 70 até a primeira década dos anos 2000, pontuando as principais tendências literárias no que diz respeito aos procedimentos estéticos utilizados pelos autores ao tratarem dessa temática para, posteriormente, identificar o que os contos de Stigger apresentam de dissonante. É importante ressaltar que buscamos compreender as tendências que dizem respeito à representação da violência especificamente no gênero literário conto, nas diferentes décadas no Brasil (de 1970 a 2000), delineando uma espécie de linha de tempo que relaciona alguns escritores considerados representativos para a produção literária de cada momento em questão. Deste modo, a metodologia utilizada para o desenvolvimento de nosso estudo baseou-se no trabalho analítico do material teórico-crítico, a partir de uma visão mais geral e panorâmica do tema para, depois, discutirmos suas especificidades no *corpus* selecionado:

a) Recorremos à teoria e à crítica literária que versam sobre a questão da contemporaneidade literária brasileira e a representação da violência, para que possamos compreender o percurso da literatura no período contemporâneo, identificando as principais mudanças e traços de permanência na produção literária sobre essa temática e durante esse percurso foram lidos, também, contos de escritores considerados representativos para o período estudado; os teóricos e críticos selecionados foram Bosi (2002), Candido (1987), Schøllhammer (2009) e Pellegrini (1996, 2004, 2008);

b) Recorremos aos estudos de Pellegrini (2007, 2012) que discutem os esquemas de representação realista na literatura brasileira contemporânea e que sugerem o conceito de *realismo refratado*;

c) Recorremos à teoria e à crítica literárias que discorrem sobre as questões estruturais do gênero literário conto para entender as especificidades do gênero, tais como Cortázar (2001), Piglia (2004) e Pontieri (2001); e, posteriormente, à teoria e à crítica literária que dizem respeito ao gênero literário conto precisamente na literatura brasileira contemporânea, como Bosi (1974) e Dalcastagnè (2001);

d) Recorremos às discussões de Kayser (2009) e de Sodrè e Paiva sobre o grotesco (2002), para compreender a aparição do fenômeno, o grotesco como categoria estética e seus efeitos de sentido, para posteriormente refletir como o elemento emerge na obra de Stigger.

Deste modo, a redação da monografia ficou dividida em cinco capítulos: após a introdução, no segundo capítulo, “Um breve percurso da representação da violência na literatura brasileira contemporânea: principais tendências”, procuramos relacionar as discussões teórico-críticas acerca da representação da violência na literatura brasileira contemporânea, retomando, brevemente, os aspectos formais e temáticos apontados pelos autores de nosso referencial bibliográfico. Desta forma, pudemos traçar uma espécie de linha do tempo, de 1970 até a primeira década do ano 2000 para, posteriormente, discutir os esquemas de representação realistas, que possibilitaram trazer à luz o conceito de *realismo refratado*; no terceiro capítulo, “Algumas definições do gênero literário conto”, apontamos as características formais inerentes ao gênero textual conto propostas pela teoria, buscando relacionar o que apresentam em comum; no entanto, as particularidades da literatura brasileira contemporânea, exigiram um subcapítulo intitulado “3.1 O conto na literatura brasileira contemporânea”, onde apontamos os principais aspectos do conto em nossa literatura no período referido, de modo que a compreensão desse gênero de difícil definição (CORTÁZAR, 2001) auxiliou nossa análise; o quarto capítulo, “O procedimento estético grotesco”, resenhamos as definições de *grotesco* feitas por Sodrè e Paiva (2002) e Kayser (2009); no capítulo cinco, “Formas grotescas na obra de Veronica Stigger”, apresentamos a autora, algumas de suas obras e, por fim, nossa análise, fazendo com que esse capítulo se desdobre em outros dois: “5.1 *Gran cabaret demenzial*” e “5.2 *Os anões*”, onde mostramos os aspectos grotescos nos contos selecionados de Stigger para análise, evidenciando como a autora se distancia das representações realistas da violência que se tornaram tão comuns da

literatura brasileira contemporânea (como pode ser visto no Capítulo 1); por último, nas “Considerações Finais”, indicamos algumas conclusões e reflexões obtidas durante o percurso de nossa análise.

2. UM BREVE PERCURSO DA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: PRINCIPAIS TENDÊNCIAS

A violência se apresenta como um elemento da formação do Brasil, como ocorre na maior parte das culturas de extração colonial (PELLEGRINI, 2008, p. 179). Desta forma, surge como uma das grandes temáticas da literatura brasileira, ganhando destaque sobretudo na década de 1970, período em que ganha formas paradigmáticas que mudaram o rumo da ficção brasileira ao tratarem da temática. A partir do final dos anos 60 e início dos anos 70, o Brasil sofreu pela situação política e pelo regime autoritário da ditadura militar, fazendo com que muitos escritores se comprometessem em denunciar de maneira engajada as repressões da ditadura. Houve também o crescimento dos centros urbanos e capitalistas, bem como as desigualdades sociais devido à industrialização crescente do país, e, conseqüentemente, o crescimento da violência em seus mais diversos matizes, que fez com que a prosa deste período tivesse, majoritariamente, a expressão da cidade, que se divide entre centros e periferias. Curiosamente, neste período ocorreram numerosas publicações de contos, visto que, segundo Dalcastagnè (2001), foram relativamente poucos os livros de ficção vetados ou recolhidos pela censura.

Ou seja, a literatura, nos anos 70, também serviu como um escoadouro político — o que nos rendeu belas e complexas obras, além de textos mais rasos, que pecam pelo esquematismo e pela urgência, mas que não deixam de ser documentos generosos de um tempo em que calar era bem menos perigoso. (DALCASTAGNÈ, 2001, p.5)

Alfredo Bosi e Antonio Candido já haviam notado, ainda na década de 1970, que o conto apresentava uma potência criadora que cabia bem para o período. Bosi em seu ensaio *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo* (1977), escrito em 1974, apresenta-nos escritores da década de 1970, cujos textos são considerados trabalhos significativos, para exemplificar as formas do conto na contemporaneidade. O ensaísta discute sobre as situações do conto contemporâneo, que compreendemos como aquilo que Cortázar (2001) chamou de *momento significativo*, isto é, um acontecimento da vida escolhido pelo contista que seja significativo para ser tratado esteticamente dentro desse breve espaço que é o conto. Dentre as situações apresentadas, uma das grandes temáticas é a da violência. As *formas* são justamente o tratamento estético do tema ou, ainda, as soluções criativas utilizadas pelos autores ao tratarem das situações escolhidas para o conto. No que diz respeito à temática da violência, a forma que pareceu mais inovadora foi aquela estreada por Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, denominada de *brutalismo*. Antonio Candido em *A nova narrativa* (1989),

publicado em 1979, qualifica Trevisan como o mestre do conto curto e cruel e denomina a escrita de Fonseca como um *realismo feroz*. Para Candido, as formas breves permitem manter a tensão difícil da violência, desta forma o conto se apresentava como o gênero ideal para o período:

Segundo opinião bastante difundida, o conto representa o melhor da ficção brasileira mais recente, e de fato alguns contistas se destacam pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas. (CANDIDO, 1989, p. 2010)

Muitos contos de Fonseca são narrados em primeira pessoa, possuem diálogos rápidos, cenas violentas e apresentam intensidade ao longo da trama devido ao realismo contido na linguagem. A violência parece se explicar pelo referencial concreto do contexto em que o conto se insere.

Ele [Fonseca] também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, 211)

A prosa de Fonseca e seus contemporâneos deixariam uma espécie de herança para as próximas gerações de escritores, tanto em questões temáticas, isto é, a violência dos submundos das grandes cidades, quanto em forma, a partir da representação realista da violência, sobretudo com as formas breves e às vezes fragmentárias, influenciadas pelo desenvolvimento crescente dos meios audiovisuais, como o cinema e também dos meios de comunicação que apresentam a vida de maneira espetacular, como a televisão e os jornais.

Um dado importante sobre década a seguir, a de 1980, como aponta Regina Dalcastagnè, é que a produção de contos diminuiu significativamente em relação à década anterior, sendo que “o retorno do conto às livrarias só se tornou realmente visível a partir da metade da década de 90” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 6). Uma característica sobre a prosa desse período, é que os escritores passam a estabelecer uma relação com a realidade urbana em processo de democratização – mas ainda assim, violenta –, a partir da perspectiva de um sujeito que se perde em meio ao caos da cidade, desprovido de sentidos, num Brasil que já está inserido no contexto de comunicação em massa, sobretudo visual, das telas e da

espetacularização. Estamos diante de um período considerado o pós-modernismo no Brasil¹. Tanto Schøllhammer (2009) quanto Pellegrini (1996) afirmam que nessa década o mercado editorial no Brasil começa a se consolidar e o escritor contemporâneo não se vê mais diante da censura da ditadura. Nesse momento, abre-se espaço para uma prosa que se volta para a discussão existencial, mas não necessariamente intimista. O grande representante deste período é João Gilberto Noll com seu livro de contos, *O Cego e a dançarina*, publicado exatamente em 1980. Para Schøllhammer:

[...] a definição do pós-moderno depende, principalmente, de uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto. A aparição da obra de João Gilberto Noll, em 1980, com a coleção de contos *O Cego e a dançarina*, ainda sob influência de Clarice Lispector e da discussão existencial, tornou-se o melhor exemplo dessa nova expressão. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 31)

Na prosa de Noll, encontramos personagens melancólicos e a *psique* de tais indivíduos parece se infectar com a lógica caótica da cidade, que os engole violentamente, deixando feridas, perda de sanidade ou corpos sem vida. Muitas vezes, busca-se preencher o espaço do afeto com pequenos prazeres sexuais – que parecem não suprir a essência do indivíduo –, assim como se busca sua própria identidade.

Quanto à década de 1990, afirma-se que há “o convívio entre a continuação de elementos específicos, que teriam emergido nas décadas anteriores, e uma retomada inovadora de certas formas e temas da década de 1970” e também “a intensificação do hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais e digitais” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 36-38). Em 2001, Nelson de Oliveira organizou o livro *Geração 90 – Manuscritos de computador*, e em 2003, *Geração 90 – Os transgressores* e Schøllhammer compreende que os títulos sugerem duas hipóteses: a primeira é que as novas tecnologias influenciam a escrita dos contistas, que dão preferências às formas curtas; e a segunda, que esses escritores retomam o exemplo da geração de 70 que teria produzido o primeiro *boom* do conto brasileiro – devido aos traços inovadores e/ou transgressores.

Nesse sentido, a prosa de 1990 preserva os traços da de 70, na preferência pelas formas breves, diferentes da década de 80, em que se teve muitas publicações de romances, sendo que mesmo autores consagrados como Fonseca passaram os anos 80 sem lançar um único volume de histórias curtas (DALCASTAGNÉ, 2001, p.3).

¹ É importante evidenciar que o termo pós-modernismo na realidade brasileira é escorregadio. Exige, portanto, um debate mais aprofundado, como aponta Pellegrini em seu ensaio *A ficção brasileira no horizonte pós-moderno: recusa e incorporação* (2008).

Além de se voltarem ao conto como uma das principais potências criativas, as duas décadas se relacionam pelas influências dos meios de comunicação e no trabalho com a estética do texto, resultando, desta forma, em outra característica: a intensificação do hibridismo literário, isto é, a mistura de formas entre gêneros de ficção e não ficção e também entre literatura e outras mídias, que gera formas narrativas análogas às dos meios digitais, cinematográficos e publicitários. Dizemos intensificação, justamente pelo fato de que na década de 70 já havia indícios dessa experimentação com o texto, como, por exemplo, em *Lúcia McCartney* (1967), de Rubem Fonseca.

Podemos dizer que, desta forma, diferenciam-se novamente da década de 1980 em que os meios de comunicação parecem recair majoritariamente na relação do sujeito com a cidade, e em 1970 e 1990 incidem muito mais no procedimento formal da narrativa. Para Alfredo Bosi (2002), a literatura desse período apresenta duas grandes características extremas, são elas o *hipermimetismo* e *hipermediação*, sendo a primeira característica relacionada aos conteúdos que apresentam imediata e brutalmente a realidade social, visto que estamos na era do cinema, da TV e meios eletrônicos, e a segunda relativa às técnicas de pastiche e paródia, segundo o autor um “maneirismo pós-moderno”.

Ainda sobre os anos de 1990, observou-se que novamente os escritores são impelidos a se voltarem à realidade social, mas não com aquele realismo representativo do século XIX, nem mesmo o realismo regionalista da década de 1930.

De que realismo falamos então, se não o representativo? Diríamos, inicialmente, que o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emergem, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem ser necessariamente representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 54)

Diferente também do realismo da década de 1970, quando a literatura se apresentava como meio de denúncia da repressão da ditadura militar, essa volta ao real diz respeito à expressão da realidade a partir da força estética narrativa.

Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56-57)

Ao relacionarmos essa volta ao real com os procedimentos formais influenciados pelos meios de comunicação, temos narrativas, muitas vezes, roteirizadas, como é o caso de alguns contos em *As fomes de setembro*, publicado em 1991, de Marçal Aquino, onde “Diálogos rápidos, concisão de estilo, linguagem coloquial fazem narrativas bastante plásticas, onde cenas do cotidiano se desenrolam diante de nossos olhos” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8).

A volta ao real e a inovação das formas nas técnicas de escrita, como dito, já eram uma preocupação do escritor da década de 70, mas os escritos de 1990 não se tratam de meras repetições daquelas, apesar de que, como pontuamos acima, muitas tendências marcam pontos de semelhança. A diferença que se encontra nos escritores da virada de século está no distanciamento da maneira brutal de se representar da realidade. Em alguns sentidos, a prosa iniciada por Fonseca e Trevisan deixou uma série de herdeiros, que, no entanto, também possuem suas diferenças.

Se houver um esforço de independência, iremos encontrá-lo num certo recuo diante do uso das técnicas de provocação e de choque e na reconciliação com a liberdade experimental da construção literária, que permitem que a prosa contemporânea se diferencie de uma evocação simples da brutalidade da tragédia humana, tão frequente nos gêneros semijornalísticos especializados na revelação chocante dos dramas do cotidiano nas grandes cidades. Entretanto, percebemos a continuidade de uma prosa direta e pungente, sem rodeios nem floreios, abordando temas convulsivos e procurando extrair deles sua máxima força, como é o caso de Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Marcelino Freire. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 59)

Por fim, a literatura da primeira década dos anos 2000 é definida por Schøllhammer como “metamorfose ambulante”, o que pressupõe que essa geração ainda não ganhou um traço característico unificador. Além disso, o estudioso afirma que não houve ruptura significativa dessa nova geração com a anterior, a da década de 1990. Muitos autores estreados nas últimas décadas do século XX continuaram sua produção literária após a virada de século, como o veterano Rubem Fonseca e escritores mais novos, como Marçal Aquino. Sobre os autores estreados do novo século, pode-se dizer que não possuem traços em comum.

Em um ponto, entretanto, parecem comparáveis, na liberdade exercida de modo muitas vezes irreverente, mas não superficial, na coragem de se arriscar em um caminho próprio, criando uma escrita desabusada que aposta na fabulação. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 147-148).

A afirmação de que não há traços de ruptura significativa entre as gerações de 1990 e 2000 nos parece interessante. Por que não houve ruptura? Os hibridismos da última década da virada de século persistiram, a diferença é que se intensificaram ainda mais, ultrapassando o limite da matéria verbal na narrativa; a violência ainda surge como temática e estabelece relações com as formas de representação realistas relacionadas à linguagem fragmentária. Como exemplo dessas duas constatações, encontra-se a prosa de Marcelino Freire em *Angu de sangue*, publicado em 2000. O livro traz ilustrações, diálogos fragmentados; a realidade está ali, mas estilhaçada.

Outro traço de permanência que impossibilitou uma forte ruptura com as tendências dos últimos séculos é o fato de que escritores mantiveram em seus contos o aproveitamento da plasticidade desse gênero, afinal, o conto, desde que se mostrou maleável, ficou disposto aos escritores como um gênero em experimentação – e, por que não, paródico? –. Bosi já havia anunciado em seu ensaio *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*, que:

Proteiforme, o conto não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. (BOSI, 1974, p.7)

Dissemos acima que uma das tendências que se manteve é a da constante volta ao realismo. O conceito de realismo é revitalizado na teoria e crítica literárias para analisar as obras de escritores que, devido ao impulso de expressarem as relações sociais desiguais no interior da sociedade capitalista, muitas vezes se utilizam da literatura como forma de denúncia, e, desta forma, os textos com a temática da violência ficaram marcadamente atrelados aos esquemas de representação realistas.

Realismo. Termo escorregadio e um tanto impreciso, na sua aparente obviedade tem se mostrado dos mais difíceis de apreender e definir, tanto no campo artístico quanto no literário. Novamente eixo de forte debate crítico, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do início do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando conservadorismo e atraso estéticos, seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações. (PELLEGRINI, 2007, p. 137)

É assim que Pellegrini inicia seu ensaio *Realismo: postura e método*, onde fará reflexões acerca desse fenômeno – o realismo –, situando-o historicamente em suas origens, para depois discutir como o “pacto realista continua vivo” na ficção brasileira

contemporânea. Diferentemente do realismo histórico, que se propunha como representativo, o realismo pode ser entendido hoje, como afirma a ensaísta, da seguinte maneira:

Esse novo realismo, então, parece apresentar-se como uma convenção literária de muitas faces, daí a proposta de entendê-lo como refração, metaforicamente "decomposição de formas e cores", clara tanto nos temas como na estruturação das instâncias narrativas e no tratamento dos meios expressivos. (PELLEGRINI, 2012, p. 2)

Desta forma, se tomarmos o realismo como um fenômeno refratado, justifica-se a constante volta ao real que se deu por diferentes motivos em diferentes épocas. Na contemporaneidade literária brasileira, observa-se que se trata de um realismo que expressa uma urgência (SCHØLLHAMMER, 2009) de relacionar a literatura com a realidade social e cultural do Brasil. Nesse sentido, poder-se-ia dizer – e isto se apresenta como uma hipótese – que as representações realistas na contemporaneidade serão sempre refratadas. Como afirma Pellegrini:

Assim, creio que hoje ainda se pode usar com proveito o conceito de ‘realismo’ para *significar uma tomada de posição diante de novas realidades (postura), expressas justamente na característica especial de observação crítica muito próxima e detalhada do real ou do que é tomado como real (método), que em literatura não só a técnica descritiva representou e muitas vezes ainda representa, ao lado de outras, podendo, deste modo ser encontrada em várias épocas, como refração da primeira.* (PELLEGRINI, 2007, p. 149, em itálico no original)

Se o realismo for tomado como postura e método, como propõe Pellegrini, sua permanência em nossa literatura para tratar da temática da violência pode ser justificada, de acordo com cada década. Como exemplo, *grosso modo*, na década de 70, a postura era fazer resistência e denúncia, por conta do regime autoritário, e o método utilizado o *brutalismo*; na década de 80, a expressão da perda de sentido do sujeito diante da violência da cidade como postura, as lacunas e falta de profundidade psicológica dos personagens como método; na década de 90, a representação das desigualdades sociais da cidade capitalista e de suas marginalidades como postura, o método se dá pela descrição das cenas de violência, pela fragmentação e hibridismos; nos anos 2000, a mesma postura e método de 90, porém acrescentando-se a este último as experimentações com imagens, como em *Angu de sangue*, de Freire; ou mesmo experimentações com a linguagem a partir do estilhaçamento, como em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicado em 2001; ou ainda, no trabalho com a fabulação sem recorrer ao espetacular dos acontecimentos, como no caso de Daniel Galera, como aponta Schøllhammer (2009, p. 152); e a lista de métodos pode continuar se

alongando... pois as soluções criativas propostas pelos autores, na tentativa de apreender as contradições de sua contemporaneidade, são as mais diversas.

O realismo, assim, sempre acompanhado de muitos adjetivos, cada um deles significando “uma forma e uma cor”, volta refratado, como um modo de presentificar — fazer presentes — as relações de hoje entre o social e o pessoal, tanto ética quanto esteticamente, vale dizer, de modo interessado; volta como sintoma e diagnóstico de um estado de coisas de alguma forma muito parecido ao do momento em que ele eclodiu sistematicamente organizado como necessidade histórica insopitável. Não quero dizer que o realismo de hoje tem necessariamente um caráter de resistência ou de crítica; mas também não quero dizer absolutamente o contrário. (PELLEGRINI, 2012, p. 14)

É dado que nas últimas décadas, esse novo realismo se deu, principalmente, pela ideia de denúncia que advém, na maioria das vezes, dos textos que representam realidades marginais, onde o “realismo está funcionalmente ligado a um objetivo cuja referência é *concreta*; assim, o objetivo da *mimesis* aqui tanto pode ser a indignação, a denúncia, o protesto, a contestação, quanto a constatação desinteressada ou interesseira e, na pior das hipóteses, cínica” (PELLEGRINI, 2004, p. 22). Esses textos correm o risco de cair na espetacularização, uma vez que estamos num contexto em que a violência virou espetáculo banalizado nos mais diversos meios de comunicação, sobretudo os televisivos. É um desafio colocado ao escritor contemporâneo ir contra essa lógica.

3. ALGUMAS DEFINIÇÕES DO GÊNERO LITERÁRIO CONTO

O conto se apresenta como um gênero literário de difícil definição. O entendimento de sua estrutura pode se dar, a princípio, em comparação com o romance, sendo este definido como um gênero paródico, como definiu Bakhtin (1998). No entanto, suas especificidades podem também ser apreendidas a partir de um olhar para o conto em si mesmo. Nesse sentido, retomamos as reflexões feitas por Julio Cortázar em *Alguns aspectos do conto* (2001), que orienta sua argumentação sobre o conto a partir da comparação com a fotografia e o romance com o filme, ao mesmo tempo em que reflete sobre suas características particulares.

Uma das primeiras afirmações acerca do conto é essencial para compreendermos a argumentação do ensaísta: afirma que o conto é um *caracol da linguagem*, voltado para si mesmo. Isto significa que o conto se constitui em espiral, suas voltas se dão em torno de um centro, formando um universo único. Para Cortázar, mesmo o conto não possuindo leis que o determinem, ele possui sim certas constâncias que o permitem ser caracterizado como tal. Primeiramente, um conto possui um limite e dentro desse limite, o contista busca captar um momento da vida:

[...] isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmo, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 2001, p. 151, grifo do autor)

Sendo o conto um *caracol de linguagem*, que capta um acontecimento significativo e o ajusta dentro de um limite específico, assim como o faz a fotografia, “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados” (CORTÁZAR, 2001, p. 152). Para Cortázar, um bom conto não se apresenta simplesmente pelo tema tratado, mas, sim, pelo tratamento desse tema dentro desse breve espaço para, assim, tornar-se significativo e provocar uma abertura. Esta abertura só poderá ser provocada a partir das ideias de intensidade e tensão.

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 2001, p. 153)

Os conceitos de intensidade e tensão são definidos como elementos essenciais para provocar no leitor, como diz o ensaísta, “uma espécie de ruptura do cotidiano”, a tal abertura.

Nesse sentido, o contista pode assumir um compromisso com a realidade histórica, tratando-a estilisticamente com esses dois conceitos, para possibilitar uma significação que ultrapassa o próprio conto. Regina Pontieri, ao retomar as reflexões de Cortázar, procura analisar as formas históricas do conto em Poe e Tchekhov, relacionando ao primeiro a ideia de intensidade com a do duplo, e ao segundo a ideia de tensão e silêncio. Cita Cortázar:

Enquanto nos contos baseados na intensidade “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram”, naqueles que se sustentam na tensão, só muito lentamente nos aproximamos do que está sendo narrado: “ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair a sua atmosfera”. (PONTIERI, 2001, p. 95)

Pontieri nos apresenta ainda outra ideia importante para compreender a estrutura do gênero, que é a de *causalidade* e *consequência*, que funcionam de maneiras diferentes nos contos de intensidade e nos de tensão. Para a estudiosa, a intensidade se dá em conjunto com a causalidade e consequência, no desenrolar das ações na narrativa, sem admitir quebras nem lacunas, propiciando “uma explicitação daquilo que de início aparecia como enigmático” (a outra face do duplo revelada), enquanto que a tensão na narrativa funciona com a causalidade e consequência por meio da ausência de elementos significativos, do silêncio que advém dos não ditos do narrador, nos deixando até o final a elipse.

Além das considerações de Cortázar e Pontieri acerca do conto, é importante trazer à luz as *Teses sobre o conto*, de Ricardo Piglia, presentes em seu livro *Formas breves* (2004). Sua reflexão é muito semelhante à de Pontieri, pois leva em consideração a ideia do duplo e do lacunar. Sua primeira tese é: *um conto sempre conta duas histórias*. Isto é, no conto temos uma história que se constitui em primeiro plano e um relato secreto a ser revelado, sendo que o “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (2004, p, 90). Sua segunda tese afirma: *a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes*. Isto porque, segundo o estudioso, o conto clássico, nos moldes de Poe, “contava uma história anunciando que havia outra”, enquanto que o conto moderno “conta duas histórias como se fossem uma só”.

Em vista do que foi apresentado acima, podemos concluir que a teorização desse gênero demonstra a importância de sua definição, visto que é a partir dela que podemos distinguir suas características, além disso, além disso, ela serve de orientação crítica para a análise literária. Contudo, ao observarmos a produção contística da literatura brasileira

contemporânea, identificamos que há certas particularidades formais, que exigem outras reflexões, que apresentaremos a seguir.

3.1 O conto na literatura brasileira contemporânea

É preciso compreender como se dão as formas breves na literatura brasileira contemporânea, visto que o conto, em nossa literatura, ganhou dimensões outras, se pensarmos em relação à concepção clássica até o momento apresentada, por conta de seu contexto de produção.

O artigo *Renovação e permanência: o conto brasileiro na última década*, de Regina Dalcastagnè (2001) questiona justamente a escrita do contista brasileiro, no que diz respeito aos procedimentos estilísticos utilizados por eles na última década da virada de século. Inicia sua discussão falando do *boom* do conto nos anos 70, visto que nesse período, por conta da censura nos meios de comunicação de massa, a crítica social ao sistema repressivo ganhou espaço na literatura.

E o conto se prestava muito bem a essa tarefa. Breve, rápido de se escrever e se ler, ele transitava com facilidade pelo grande número de publicações que lhe abriam as portas, atingindo um público amplo e diversificado. Talvez também fosse o gênero mais adequado aos inúmeros jornalistas combativos e experientes que iam sendo expurgados das grandes redações. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 5)

Dalcastagnè, lembra que há duas principais vertentes do conto moderno, a de Poe e a de Tchekhov, sobre as quais falamos num primeiro momento ao retomarmos as reflexões de Pontieri (2001). O que nos interessa é a afirmação da estudiosa de que os escritores brasileiros tendem mais para a segunda vertente.

Cada um deles gerou uma legião de descendentes e, embora nunca se possa falar de tradições estanques, ainda hoje é possível dividir as histórias curtas nestas duas correntes principais. Os novos contistas brasileiros, talvez pela influência gigantesca de Clarice Lispector, se alinham quase todos do lado de Tchekhov. Há aqui, também, a atração de uma falsa facilidade. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8)

Se relacionarmos a afirmação acima com os estudos sobre o gênero conto que apresentamos até o momento, pode-se deduzir que os contistas brasileiros estão se utilizando, majoritariamente, dos contos de tensão. Entretanto, a autora faz uma ressalva:

À primeira vista, a mera construção de um clima, calcado no cotidiano, muitas vezes na esfera da intimidade, parece menos arriscado do que produzir uma narrativa com clímax surpreendente. Mas isto é uma ilusão. O material com o qual Tchekhov ou Katherine Mansfield produziram suas obras-primas frequentemente resvala, nas mãos de artesãos menos capazes, para o banal e o vazio. (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8)

Um dado que consideramos importante ressaltar, aqui, diz respeito às reflexões de Alfredo Bosi em seu ensaio *Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo* (1974), escrito em 1974. O autor já havia chamado atenção, ainda na década de 1970, para esses mesmos riscos de que Dalcastagnè fala sobre os contistas de 1990.

Há uma relação muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável. E, na verdade, só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida. Aquém da tensão, o conto não passa de crônica eivada de convenção, exemplo da conversa ou da desconversa média, lugar-comum mais ou menos gratuito. Ou ainda, requeitado maneirismo. (BOSI, 1974 p. 9, em itálico no original)

Enquanto o texto de Bosi apresenta-nos textos de escritores da década de 1970 para exemplificar as formas e temas do conto na contemporaneidade literária brasileira daquele momento, Dalcastagnè refere-se aos escritores brasileiros contemporâneos da virada da década de 1990 para os anos 2000. No entanto, em ambos os momentos, chama-se atenção para os riscos dos contos recaírem no trivial. Este dado é importante para compreendermos o que Schøllhammer diz a respeito da década de 1990, como foi exposto no capítulo anterior: há uma continuação bem como uma retomada inovadora de características formais e temáticas surgidas nas décadas anteriores (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 36). Em outros termos, não se trata apenas da repetição de certas tendências e do risco de resvalar para o banal e o vazio (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8), as duas décadas relacionam-se pela predominância de *métodos* (realistas) para representar a violência.

Como foi exposto no Capítulo 2, no que diz respeito à temática da violência, a forma que pareceu mais inovadora foi aquela estreada por Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, denominada de *brutalismo*. Para Bosi (1974), Trevisan expressa a “extrema crueldade” e “extremo desamparo” do homem moderno da cidade Curitibana: “*Trevisan será brutal nas cenas de violência e degradação, mas não se dirá sem exagero que o seu estilo, vigiado até os sinais de pontuação, seja “brutalista”.*” (BOSI, 1974, p. 18, em itálico no original)

Sobre a prosa de Fonseca, afirma que:

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca, da Zona Sul, onde, perdida de vez a inocência, os “inocente do Leblon” continuam atulhando praias, apartamentos e boates e misturando no mesmo coquetel instinto e asfalto, objetos plásticos e expressões de uma libido sem saídas para um convívio de afeto e projeto. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (BOSI, 1977, p. 18, em itálico no original)

A narrativa de Fonseca mostrava-se como um estilo único para aquele momento, deixando uma série de traços de herança para os contistas das próximas décadas. Mas, para além da evidente influência desse escritor, Dalcastagnè (2001) identifica que há, ainda, a influência do modelo de Lispector, no sentido de que os contistas trabalham com a “construção de um clima, calcado no cotidiano, muitas vezes na esfera da intimidade” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8), alinhando-se do lado de Tchékhov, com contos predominantemente de tensão. A pesquisadora nota, também, que o escritor da última década da virada de século tem como influência perceptível o cinema. “Diálogos rápidos, concisão de estilo, linguagem coloquial fazem narrativas bastante plásticas, onde cenas do cotidiano se desenrolam diante de nossos olhos” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8), o mesmo procedimento já era perceptível na década de 1970.

As colocações de Dalcastagnè (2001) acerca do gênero literário conto, dialogam com o que foi apresentado no primeiro capítulo, que trata sobre o percurso da representação da violência na literatura brasileira contemporânea. O caso brasileiro exige certa atenção para olharmos as particularidades dos contistas contemporâneos, visto que o gênero fundiu-se de maneira praticamente indissociável com a temática da violência na década de 1970, fazendo ressoar as características adquiridas nesse período nas décadas seguintes. Portanto, podemos inferir que não só a violência ganha papel de protagonista nesse período (PELLEGRINI, 2008), mas também o próprio conto, ficando profundamente marcado pelo *brutalismo* e pelo *realismo feroz*. Além disso, a influência de outros meios de comunicação, bem como as experimentações criativas dos escritores, possibilitaram o hibridismo de formas, fazendo com que outras estratégias de análise sejam necessárias para compreender esse gênero.

Deste modo, fica claro que apenas a teoria do conto, apesar de poder nos orientar, não dá conta da heterogeneidade estética que há na literatura brasileira contemporânea, bem como não seria ferramenta de análise suficiente para o desenvolvimento de nosso trabalho. O nosso *corpus*, por exemplo, insere-se na produção literária brasileira contemporânea de contos, mas

joga com outras formas textuais, literárias ou não, propondo que o objeto em questão não deixe de ser um conjunto de *narrativas*.

O capítulo a seguir, trata do conceito *grotesco* como um procedimento estético, de modo que poderá auxiliar em nossa análise dos contos de Stigger.

4. O PROCEDIMENTO ESTÉTICO *GROTESCO*

Muniz Sodré e Raquel Paiva, em *O império do grotesco* (2002), pensam o grotesco como categoria estética e apresentam o conceito, sua genealogia e aparições na literatura, cinema e televisão. Os estudiosos iniciam o livro com a pergunta “O que é mesmo o grotesco?”, em seguida apresentam uma série de doze casos, que vão desde obras e frases até comportamentos e atitudes, como discursos de representantes políticos ou cenas de programas de TV sensacionalistas que, a princípio, nada têm em comum entre si, mas que prontamente os autores relacionam com uma categoria específica para responderem a pergunta. Todos os casos são constituintes daquilo que se denomina *grotesco*.

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de bathos, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referências frequentes a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas de corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de **desarmonia de gosto** ou *disgusto*, como preferem estetas italianos – que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 17, grifos dos autores)

Dito isto, os autores discutem que nos casos apresentados não se trata de juízos de belo ou feio, visto que o grotesco não é um sinônimo para o feio. Para fundamentar essa discussão, voltam na concepção clássica da definição do belo: “O belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas” (p. 17). Passam brevemente por diferentes pontos de vista sobre a concepção do belo, para afirmarem que um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio, no caso, trata-se do *grotesco*.

Com efeito, não se trata aí de mero feio mas de **grotesco**, um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir. É algo que se tem feito presente na Antiguidade e nos tempos modernos. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 19, grifo dos autores)

Ou seja, o grotesco se manifesta em diferentes épocas e momentos da história nas expressões artísticas ou não-artísticas. Dito isto, pressupomos que o grotesco é um elemento essencial na história da humanidade, pois é uma expressão sensível de nossos julgamentos morais, de nossos tabus. Retomaremos este ponto em breve.

Sodré e Paiva (2002, p. 31-32) observam ainda que o fenômeno está sempre associado ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irrealis), constituído a partir do

cômico e do trágico, causando riso e espanto, senão horror e nojo. Após esses apontamentos iniciais, discutem como o grotesco é considerado uma categoria estética. Definem uma categoria estética a partir de seus três planos constitutivos: a criação da obra, seus componentes e seus efeitos de gosto provocados no observador do objeto. E afirmam que o grotesco possui os três planos constitutivos:

1 - Criação — O grotesco pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural. Desta maneira, pode assumir formas fantásticas, horroríficas, satíricas ou simplesmente absurdas. [...]

2 - Composição — Em todas as expressões de grotesco, o monstruoso (sob formas humanas, animais, vegetais ou mesmo maquínicas) destaca-se como o traço mais constante. [...] comparando a exceção aberrante com a normalidade, asseguramo-nos de que esta continua tal e qual, extraímos efeitos de sentido da descontinuidade do real.

3 - Efeitos — O grotesco não se define, entretanto, pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações. É preciso que, no contexto de espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um “estranhamento” de mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco. [...] (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 56)

Tais reflexões aparecem, primeiramente, em *O Grotesco* (2009), de Wolfgang Kayser, não de maneira tão didática como Sodré e Paiva o fizeram. O texto de Kayser se trata de um estudo de longos anos e surgiu de uma inquietação ao observar obras de pintores como Goya e Bruegel no museu do Prado em Madri. Essas inquietações foram causadas pelos esquemas de representação próprios do grotesco, o que o fez ingressar em longos anos de pesquisa sobre as aparições do fenômeno nas artes e identificar que o grotesco se repete ao longo da história. O intuito do trabalho do autor concentrou-se na elucidação do fenômeno em si e dos problemas inerentes a suas configurações, isto é, preocupa-se com o grotesco em sua composição estética nas artes.

O trabalho de Kayser (2009) é muito abrangente e trata de sua aparição na pintura e literatura, sobretudo no contexto europeu, mas em alguns momentos transpassa os limites territoriais chegando a citar, inclusive, Edgar Allan Poe. O que mais nos interessa em sua obra, é o capítulo final “Tentativa de uma determinação da natureza de grotesco”, em que o autor, enfim, caracteriza mais explicitamente o *grotesco* como procedimento estético, justamente por possuir os três domínios de toda obra de arte (criação, composição e efeitos) que Sodré e Paiva (2009) citam.

Outra reflexão importante de Kayser (2009), e que nos interessa, é a de que o grotesco está intrinsecamente relacionado com o mundo real, de modo que os efeitos sensíveis que nos causa só são possíveis porque **“faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação de mundo falhem”** (KAYSER, 2009, p. 159, grifo nosso). Apesar de estabelecer uma relação com o real, não se trata de um procedimento *realista* propriamente dito, no(s) sentido(s) que entendem os estudiosos de literatura e que apresentamos no Capítulo 1. Muito pelo contrário, a estética do *grotesco* tem justamente a função de frustrar a nossa percepção sobre o **nosso** mundo representado.

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). [...] Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Na criação literária aparece numa cena ou num quadro movimentado. (KAYSER, 2009, p. 159).

Dito que o grotesco é uma estrutura, uma categoria estética, retornaremos ao ponto em que estávamos dizendo que o grotesco é um elemento essencial na história da humanidade, pois é uma expressão sensível de nossos julgamentos morais. Isto se relaciona com duas afirmações que Kayser apresenta no final de seu livro: *“as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo”* e *“a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo”* (KAYSER, 2009, p. 161, em itálico no original). Estamos no âmbito do terceiro domínio da estética, o dos efeitos de sentidos. A sensação de absurdo em relação às representações grotescas, isto é, sua provocação sensível de estranhamento de mundo, ocorrem de acordo com questões sociais e culturais, pois o fenômeno estético não se confina à obra de arte (lembramos, por exemplo, que o início do livro de Sodré e Paiva, apresenta alguns casos que nada têm a ver com obra de arte, mas com situações, atitudes, discursos).

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 39)

Os autores discutem ainda as modalidades expressivas (espécimes) as quais as formas grotescas podem adquirir quando atuadas (e, aqui, entendem atuado como vivido) ou representadas e as dividem da seguinte forma:

1- *Escatológico* — Trata-se das situações escatológicas ou coprologicamente caracterizadas, por referência a desejos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc. [...]

2- *Teratológico* — São as referências risíveis a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc. [...]

3- *Chocante* — Seja escatológico ou teratológico, quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas, o fenômeno pode ser classificado como “**grotesco chocante**”. [...]

4- *Crítico* — Neste caso, o grotesco dá margem a um discernimento formativo do objeto visado. Ou seja, não propicia apenas uma privada percepção sensorial do fenômeno, mas principalmente o desvelamento público e reeducativo de que nele se tenta ocultar. É, assim, um recurso estético para desmascarar convenções ideais, ora rebaixando as identidades poderosas e pretensiosas, ora expondo de modo risível ou tragicômico os mecanismos do poder abusivo. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 68-69)

Parece-nos que pensar o grotesco a partir de sua forma crítica possibilita análises frutíferas dos objetos literários a que iremos nos dedicar, visto que essa categoria estética em sua forma crítica pode estabelecer um compromisso sério com a representação da violência. No entanto, as demais modalidades expressivas acima apresentadas também poderão ser identificadas em nossa análise, visto que em todas as suas formas de manifestação, o grotesco pode causar a sensação de absurdo.

O sentimento de absurdo diante das formas grotescas está relacionado com nossos valores culturais sobre determinados assuntos. No caso da violência que encontramos nos contos de Stigger (2007, 2010), o sentimento de absurdo se dá quando a violência é colocada no âmbito do risível, quando representada de maneira tragicômica, causa incômodo, estranhamento, desgosto. No capítulo a seguir, apresentaremos nossa análise dos textos selecionados da autora.

5. FORMAS GROTESCAS NA OBRA DE VERONICA STIGGER

Veronica Stigger é escritora, crítica de arte, curadora de exposições e professora universitária. Seu primeiro livro publicado foi *O trágico e outras comédias*², pela editora portuguesa Angelus Novus, em 2003 e, posteriormente, pela editora 7Letras no Brasil, em 2004. O nome do livro em si é muito simbólico e já vinha anunciando, quase premonitoriamente, aquilo que encontramos em grande parte dos contos de Stigger: tragédia e comédia inseridas no mesmo objeto, de modo peculiar. São esses conceitos funcionando de maneira conjunta que expressam o que chamamos de *grotesco*. Se levarmos em consideração a concepção aristotélica clássica de tragédia e comédia, temos que, *grosso modo*, o trágico representa tipos superiores e a comédia tipos inferiores, no entanto, isso refere-se apenas aos caracteres. Quando falamos do *grotesco*, estamos nos referindo a algo mais abrangente, que pode ser situações, pessoas, objetos, em suma, refere-se a qualquer elemento do mundo real que, quando atuado ou representado de maneira trágica e cômica ao mesmo tempo, gera uma desarmonia do gosto, como parece ocorrer em *O trágico e outras comédias* (2004).

Stigger possui outros livros de histórias curtas publicados, que chamamos recorrentemente de contos, muitas vezes com um certo receio, visto que as formas das narrativas não se encaixam bem na ideia tradicional do gênero, que apresentamos no início do Capítulo 2. O que significa que a autora vem desafiando os limites dos gêneros, colocando em questão suas características tradicionais, com uma certa frequência. No entanto, se levarmos em consideração a afirmação de Bosi de que o gênero conto na contemporaneidade literária brasileira é *proteiforme* podemos, a princípio, definir os contos da autora dessa forma genérica, assim como muitas outras narrativas curtas da contemporaneidade. Mas isso não resolve a problemática do jogo proposital com os gêneros: é preciso pontuar as particularidades dos textos de Stigger que colocam em xeque tais definições, a depender da proposta estética de cada publicação.

Além de *O trágico e outras comédias* (1ª ed 2003 e 2ª ed 2004 pela Editora 7Letras), a autora publicou, em seguida, *Gran cabaret demenzial* (2007) e *Os anões* (2010) pela Editora Cosac Naify, sendo que ambos foram publicados novamente pela Editora SESI-SP. Em 2012 foi publicado, com o selo da Cultura e Barbárie, a série de breves narrativas *Delírio de damasco*, com uma proposta gráfica artesanal, sendo que o livro é costurado a mão; além

² O livro está indisponível para compra no site da Editora que o lançou pela primeira vez no Brasil em 2004 (7Letras), tivemos acesso apenas a alguns contos colocados online com a visualização disponível no Google Books.

disso, o livro consiste de pedaços de conversas ouvidas de estranhos nas ruas ou frases postadas em redes sociais. Em 2010, a autora foi convidada para expor na Mostra SESC de Artes de São Paulo, onde decidiu colocar placas com tais frases escritas em volta do prédio, devolvendo ao olhar público das ruas o que havia sido ouvido justamente em espaços públicos. Porém, algumas das frases foram censuradas... Posteriormente, do projeto nomeado como *Pré-histórias 2*, derivou-se um pequeno livro, costurado a mão, dividido em cinco sessões, tendo cada página reproduzindo fragmentos de alguma conversa qualquer, que descolados do contexto primário de produção, deixam os não ditos para o leitor adivinhar³. O conceito do livro pode ser definido pela ideia de Oswald de Andrade que consta na página inicial de *Delírio de damasco*: “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve”. O que o que se lê, em seguida, são frases do tipo:

Eu vou morrer.
Mas não vou morrer debaixo da ponte.
Não vou morrer debaixo da ponte de boca calada. (STIGGER, 2012, p. 11)

Daria o cu
por uma torta de chocolate. (STIGGER, 2012, p. 20)

**Por pior que seja,
não se justifica.
É isso que gera essa violência toda.** (STIGGER, 2012, p. 55, grifo nosso)

O cruel e o divertido, o reflexivo e o banal, dentre tantas outras contradições existentes nos espaços públicos (e privados) da cidade, isto é, tudo o que faz ou que pode fazer parte do contexto cotidiano da vida urbana, ocupam o mesmo espaço (pequeno) do livro, que finaliza com a seguinte provocação: “Não imagina/ o que ficou/ de fora.” (p. 77). Todos os fragmentos possuem um potencial narrativo, à espera de ser imaginado, ficcionalizado, escrito, representado. O trabalho estético se dá pela ordenação proposital das frases, alternando-se, em sua grande maioria, entre essas contradições, como a do cruel e divertido. Ironicamente postas lado a lado ou na página seguinte, podem despertar sensações contraditórias: num momento ri-se despreocupadamente, no outro sente-se desconfortável, e o riso converte-se num riso nervoso. Ao final do livro, na capa, encontramos uma nota da autora que afirma:

Delírio de damasco é uma reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada - dura ou

³ Na Revista Z Cultural, há um texto da autora que conta sobre o processo de desenvolvimento do projeto: <<http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>>

terna, ingênua ou irônica - que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade sangue, sexo, grana. (STIGGER, 2012)

Os temas mencionados são recorrentes nas narrativas de Stigger e emergem, pulsantes, como matéria crua da vida. Observamos que parte significativa dos escritores contemporâneos, quando buscam expressar a realidade brasileira, recaem frequentemente nas representações realistas, ao utilizarem da desigualdade social e violenta dos contextos das cidades como pano de fundo para sua narrativa, fazendo com que o referencial concreto seja, muitas vezes, facilmente identificado; assim, a violência na narrativa acaba sendo justificada, devido à urgência de pensar a realidade (violenta) brasileira. A proposta de *Delírio de damasco* vai na contramão disso: ao deixar em suspensão o referencial concreto do mundo, deixando a imaginação do leitor criar situações e contextos possíveis sem saber ao certo onde vieram e quem possivelmente as produziu (não temos personagens, tempo e espaço definidos), o potencial narrativo das frases soltas continua pulsando. E isso, parece-nos, uma postura diferente diante da relação entre literatura e realidade que encontramos em outros textos contemporâneos, sobretudo os que tocam na temática da violência.

A autora publicou também o livro *Sur* em 2013, na Argentina pela editora Grumo. O livro foi publicado no Brasil em 2016, pela Editora 34. O livro possui, aparentemente, três narrativas, sendo a primeira melhor definida formalmente como conto, a segunda como drama e a última composta em versos. Trata-se de narrativas sangrentas, como se o vermelho escuro da capa do livro se espalhasse simbolicamente nas situações das narrativas, primeiramente num ato ritualístico, depois num assassinato e por fim como excreção corporal na menstruação. Ao final do livro, uma surpresa espera o leitor que é forçado a desvendá-la também violentamente, em páginas que guardam um segredo. Em 2013 foi publicado também o primeiro romance da autora, *Opisanie świata*, pela Cosac Naify, sendo este ganhador dos prêmios literários Machado de Assis, em 2013, e o Prêmio São Paulo de Literatura, em 2014, na categoria “Autor estreante acima de 40 anos”. Ainda no mesmo ano de 2013 foi publicado *Minha novela* pela Cultura e Barbárie, descrito no site da editora como “Uma emocionante história de amor, crueldade e redenção”, com fotodramas de Eduardo Sterzi⁴. Possui dois livros infantis, sendo eles *Dora e o sol* (34, 2010) e *Onde a onça bebe água* (Cosac Naify, 2015). Publicou também um livro de poesias intitulado *Nenhum nome é verdade*, em 2016 pela 7Letras. Seu livro mais recente, *Sombrio Ermo Turvo*, foi publicado

⁴ O livro, assim como *Delírio de damasco* (2012), deriva de outro projeto, que pode ser acessado na plataforma do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dkyAYwO5r5Y&ab_channel=EduardoSterzi>

em 2019 pela editora Todavia. A expectativa é que a autora continue criando e publicando ficções, como a mesma afirmou recentemente em entrevista⁵.

Como visto acima, Stigger possui uma obra bem diversificada, que transita entre poesia, drama, conto, romance e outras experimentações. Há, ainda, textos que não possuem um formato propriamente literário, escritos ou transpostos em forma de bilhete, anúncio, certidão de nascimento (como o último texto de *Os anões*, 2010). Muitos de seus textos trazem à tona, no curto espaço de uma narrativa breve, situações trágicas de violência ao lado de situações risíveis, flertando com o *nonsense* e a ironia. Como vimos acima, no Capítulo 4, o trágico e o cômico funcionando de maneira conjunta são o *grotesco* propriamente dito, que se apresenta como um elemento estético, que provoca determinados efeitos de sentido: a sensação de absurdo, o riso nervoso. A seguir, analisaremos textos selecionados dos livros *Gran cabaret demenzial* (2007) e *Os Anões* (2010), sob a perspectiva do *grotesco*, buscando, também, relacionar os contos e o procedimento *grotesco* com os outros elementos apresentados na discussão teórica deste trabalho.

5.1 *Gran cabaret demenzial*

O livro *Gran cabaret demenzial*, publicado em 2007 pela Cosac Naify, desperta nossa atenção primeiramente pelo título, que sugere um espaço de entretenimento, isto é, um local de espetáculo; mas também pelo projeto gráfico, com ilustrações de Eduardo Verderame, as quais podemos chamar de insinuantes: duas pernas, não muito proporcionais, posicionadas quase em *plié* e com os pés descalços estampam, voluptuosamente, a capa. Logo no começo do livro um trocadilho sacana se anuncia, no lugar do “Índice” ou “Sumário” vem escrito “Programa”. Esses elementos paratextuais que, a princípio, nada interferem no conteúdo das narrativas que compõem o livro, transformam-se em instâncias necessárias para compreender os textos que vêm a seguir.

⁵ Entrevista realizada por Reginaldo Pujol Filho no projeto “Live de Cabeceira” e disponível no canal do YouTube da PUCRS. Acessado em 29 de julho de 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=eImpd77BWVc&ab_channel=PUCRS>

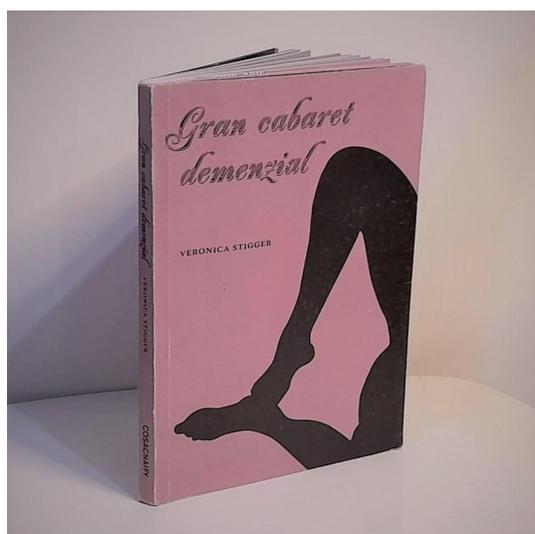


Figura 1 Foto da edição utilizada neste trabalho do livro *Gran cabaret demenzial* (2007), de Veronica Stigger. Fonte: fotografia de nossa autoria.

Se, por um momento, o leitor se sentiu seduzido pelo possível entretenimento que o título, a ilustração e o “Programa” semanticamente sugerem, imediatamente terá suas expectativas fracassadas, visto que a primeira narrativa exhibe um corpo que vai, gradativamente, sendo despedaçado. No primeiro conto, intitulado “Domitila”, um passeio para tomar sorvete com o namorado numa tarde domingo, termina em sangue e num corpo desmembrado, que se arrasta até o chuveiro e termina cortando um pouco mais em torno dos mamilos de ambos os seios, de modo que o lugar do possível divertimento, é também o mesmo que o da escatologia.

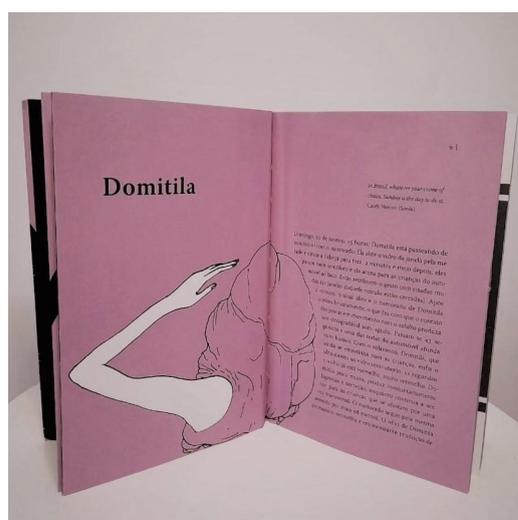


Figura 2 Foto do livro aberto: *Gran cabaret demenzial* (2007), de Veronica Stigger, com ilustração de Eduardo Verderame. Fonte: fotografia de nossa autoria.

O primeiro parágrafo inicia-se da seguinte forma: “Domingo, 25 de janeiro, 15 horas: Domitila está passeando de automóvel com o namorado.” (STIGGER, 2007, p. 9). Durante o passeio, Domitila parece se machucar ocasionalmente com um solavanco do automóvel. No entanto, a cada parágrafo, fica evidente que Domitila continua se colocando diante de situações perigosas e perdendo partes do corpo. Cada parágrafo inicia-se da mesma forma, indicando as horas e os minutos do dia, assim, sabemos quanto tempo durou o passeio, menos de 5 horas. É dentro desse tempo que a história mais evidente está condensada, deixando emergir, em alguns momentos, que algo deve ser revelado.

Os pormenores do passeio são narrados de forma concisa, com uma objetividade e precisão para descrever as horas, os minutos e segundos – “Domitila baixa a calcinha, senta-se no vaso e urina por 47 segundos” (p. 12) –, os locais de parada, as partes do corpo mutilado – “Seus dedos [...] se desprendem e caem e os outros dois viram para trás, formando um ângulo de 90 graus com o resto da mão.” (p. 10) –, que parecem não combinar com o conteúdo narrado (da violência contra o próprio corpo). A mesma estrutura se repete em todos os parágrafos, marcados pela indicação de tempo e de violência, causando uma sensação de desconforto, pois as instâncias narrativas parecem agir, propositalmente, em desarmonia.

O narrador em terceira pessoa se refere de modo objetivo e desapaixionado aos eventos e personagens da história e, assim, vai nos apresentando paulatinamente Domitila colocando o próprio corpo em risco. Diante do corpo mutilado, não há reação alguma das outras personagens, como o namorado e a mãe, e a precisão para narrar os dias, horas e minutos é a mesma para narrar a mutilação, criando momentos de tensão que não se resolvem no universo da narrativa – e que também não encontram respostas ou justificativas no mundo real. Desse modo, ao termos vários momentos de tensão distribuídos ao longo do texto, a narrativa parece ser da ordem da *intensidade*, onde “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram” (CORTÁZAR, 2001, p. 158). Isso significa, que não é o passeio de automóvel (e o ocasional solavanco do mesmo) que desencadeia as ações de violência de Domitila contra si mesma, há uma outra força agindo por trás dessa narrativa, uma outra história, que transparece ao longo do texto, mas que não temos certeza do que se trata. No entanto, diferente dos moldes clássicos dos contos desse tipo, em que ao final há um máximo de explicitação da segunda história (PONTIERI, 2001), em “Domitila”, o momento de revelação parece gerar mais dúvidas. O conto é, assim, finalizado:

Às 18 horas e 53 minutos, o namorado deposita Domitila à porta do prédio e vai embora. Domitila se arrasta pelas escadas que levam ao 3º e último andar. 49 minutos depois, Domitila bate na porta do apartamento de seus pais, onde mora. Sua mãe atende, se abaixa para beijá-la na testa roxa e diz: “Vai tomar seu banho que o jantar já está quase pronto”. Domitila se arrasta até o banheiro. Despe-se com uma certa dificuldade. Pega sua gilete com a única mão e, com a inaptidão comum aos destros forçados a usarem a mão esquerda, concentra-se para fazer cortes profundos em torno dos mamilos de ambos os seios, bem em cima dos talhos que ela vem produzindo diariamente ao longo das últimas 3 semanas e 4 dias. Desta vez, a parte de cima do mamilo esquerdo entorna. Domitila sorri e pensa: “Mais uns dias, e eles caem”. (STIGGER, 2007, p. 13)

O parágrafo final nos dá alguns dados importantes. Primeiramente, revela aquilo que já estava subentendido ao longo do texto, que a personagem se machuca conscientemente, como pode ser visto na frase final, que é arrebatadora: “Mais uns dias, e eles caem”. Este é o único momento da narrativa em que o narrador, essa entidade operando de maneira distanciada, dá voz à Domitila. Se a história em primeiro plano, isto é, a do passeio de carro, a princípio fazia parecer que Domitila começa se machucar durante e por causa do passeio, ao final é revelado que há 3 semanas e 4 dias, algo de estranho já vinha acontecendo, e este tempo que não é descrito guarda em si uma outra história – que não é completamente explicitada, como pressupõem os contos desse tipo. Em segundo lugar, Domitila é *depositada* em frente a porta do prédio, termo que intensifica ainda mais o rebaixamento do corpo, que nos parágrafos anteriores se dá principalmente por meio das escatologias. O grotesco, aqui, ao lado dos demais elementos da narrativa, pode funcionar como método que serve a uma postura de falar da violência sem integrá-la ao mundo real.

Há a superexposição do corpo, mas não há a expressão da dor, como espera-se desse tipo de situação. Mas também não há dados na narrativa – e fora dela – que justifiquem a ausência de dor. A exposição deliberada do corpo a situações de violência provocadas por Domitila ocupa, em média, apenas cinco páginas. Em termos formais, é próprio do conto manter a concisão, situando um tema significativo num breve espaço textual. Mas, afinal, qual é o tema significativo de “Domitila”? Podemos dizer que o conto abrange a temática da violência e que o que o torna significativo é a maneira como o texto é trabalhado. Pois nossa análise sugere que o corpo ferido, levado propositalmente ao rebaixamento escatológico, pode também ser uma característica estética, no caso é uma das instâncias inerentes ao grotesco. Sobra para o leitor o corpo despedaçado e a sensação de absurdo, espanto e riso nervoso ou mesmo horror e nojo, tais são os efeitos de sentido próprios do grotesco.

Dando continuidade ao “Programa”, o que temos ao longo do livro são narrativas nos mais diversos formatos textuais: conto, poema, anúncio de serviço sexual, drama em ato único, etc, formando um conjunto estranho. Do mesmo modo que um simples passeio de namorados pode acabar com o corpo da protagonista desmembrado, uma viagem de verão de um casal estrangeiro no *bel paese* pode acabar com uma vida, como ocorre em “Na escada rolante”. O conto começa com um casal suíço de meia idade que passava pela primeira vez o verão no *bel paese* – muito provavelmente refere-se à Itália. Neste conto, também narrado em terceira pessoa, e que ocupa uma única página, temos uma breve, porém precisa, descrição das características físicas dos personagens, que formam um conjunto clichê de turistas:

Ela – de bermuda rosa e viseira laranja de plástico, grisalha, um metro e setenta e quatro e bastante fornida. [...] Ele – de bermuda floreada até o joelho e boné escuro da Nike, calvo, um metro e oitenta e dois, aposentado e nem tão fornido [...]. (STIGGER, 2007, p. 17)

O marido, então, fica distraído diante de uma banca de revista, onde está exposto um calendário de fotos do antigo ditador local em meio às revistas de mulheres peladas. Essa cena é simbólica, justamente porque coloca no mesmo ambiente dois elementos que, num primeiro momento, não têm relação nenhuma: revistas com fotos de mulheres nuas, comumente vendidas para o entretenimento popular; um calendário, comumente vendido como objeto decorativo para casas e/ou estabelecimentos e que serve de orientação temporal. No entanto, este contém fotos do antigo ditador local e, se o casal está visitando o *bel paese*, isto é, a Itália, pode-se pressupor que o indivíduo em questão trata-se de um dos grandes responsáveis pela ascensão do fascismo italiano. Se por um lado, a imagem do ditador nada tem a ver com a pornografia das revistas expostas, no sentido de nudismo, por outro lado, poderíamos questionar: não seria a antiga ditadura local também obscena? Mas questões desse tipo parecem inquietar muito pouco os personagens, o homem suíço demonstra estar mais preocupado se o conteúdo do calendário com fotos do ditador é ou não pornográfico e quem se interessaria por ele:

Distraído, especulando sobre se o ditador estaria nu ou vestido (e, se nu, sobre quem compraria tal mercadoria), não viu ou ouviu o momento em que sua esposa começou a ser tragada pela escada rolante. (STIGGER, 2007, p. 17)

O objeto calendário, comumente, tem a função de nos orientar num determinado espaço de tempo (um ano), o do tempo presente em que ele é vendido, mas é muito comum que ele sirva, também, como adereço para o ambiente em que é colocado, possuindo imagens

de santos, ídolos, cidades, pontos turísticos etc. É estranho que o calendário em questão possua a imagem do antigo ditador, é estranho também que esteja entre revistas de mulheres peladas e é ainda mais estranha a possibilidade dele estar nu – há uma série de elementos que constituem algo de uma forma lacunar. A imagem do antigo ditador local, que poderia ser vendida como “ídolo”, é então rebaixada ao lugar do pornográfico, fazendo com que a união de elementos heterogêneos (mulheres peladas e o ditador local) causem uma desarmonia. É curioso observar a capacidade do conto de condensar em apenas 26 linhas uma série de significados que trazem consigo uma relação com a temática violência, em alguns momentos de maneira mais explícita e em outros de uma forma latente, porém, os elementos violentos que compõe a narrativa, parecem não se ligar de maneira harmoniosa, tratando-se de uma causalidade absurda, com desfecho inesperado. Enquanto o homem estava distraído, paulatinamente, a suíça fornida é tragada pela escada rolante, que foi mal aparafusada pelos funcionários que a desmontaram para limpeza. O conto se finaliza de maneira bem humorada e cruel:

Nem mesmo o marido soube informar se foi o barulho dos ossos sendo quebrados ou os gritos aterrorizados dos passantes que o despertaram de seu encafifamento. Quando ele se deu conta de que perdia a mulher, restava a ela, inteiro, somente um braço – e a mão correspondente, que, dedos abertos, tremelicava no ar. Na dúvida se aquilo era um último aceno, um pedido de socorro ou um espasmo de dor, o marido, otimista, acenou-lhe de volta. (STIGGER, 2007, p. 17)

Assim como em “Domitila”, os personagens de “Na escada rolante” não demonstram grandes preocupações afetivas com os outros do universo ficcional. Apesar de haver uma brevíssima descrição dos personagens (os turistas), ela é bem genérica. O espaço em que se configura a narrativa não vem das descrições, mas sim através de pistas (*bel paese*, o túmulo de Shelley) e parecem surgir mesmo como *refração*, que dá sentido aos elementos grotescos (as mulheres peladas e o ditador) da narrativa. O final da narrativa, que termina de maneira trágica e cômica, frustra a construção de um determinado clima que parecia estar sendo construído, como ocorre nos contos de *tensão*. No entanto, ao se utilizar do grotesco, subverte a noção que há a respeito de contos dessa categoria, em que “nada de muito extraordinário costuma acontecer — triste reflexo da vida” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8). Aqui, algo de extraordinário acontece ou, melhor dizendo, algo de absurdo.

Diferentemente de “Domitila” (que perde partes do corpo e volta normalmente para casa), a cena violenta da mulher sendo engolida por uma escada rolante é mais plausível no

mundo real⁶, isto não significa que o texto estabeleça uma relação direta com esse tipo de acontecimento – e, insistimos no argumento, não se trata de realismo representativo –, vale lembrar, aqui, a colocação de Oswald de Andrade mencionado na epígrafe de *Delírio de damasco* (2012): “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve”. O que aparece como reflexo da realidade nas narrativas de Stigger, é logo estilizado pelo procedimento grotesco, de modo que seus contos podem ser ancorados ao conceito de *realismo refratado*; porém, de maneira diferente de outros autores contemporâneos, isto é, com outras posturas e métodos, a depender do conto.

É a capacidade de fabular a respeito de possíveis situações cotidianas e torná-las ainda mais violentas ou expressá-las de maneira ainda mais absurda – tendo como postura a discussão da realidade dessa forma peculiar – que fazem os contos de Stigger se distanciarem do chamado novo realismo, identificado nos textos da literatura brasileira contemporânea que também abordam questões de violência. Como afirmou Kayser, “*as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo*” (KAYSER, 2009, p. 161, em itálico no original), e Stigger parece saber jogar habilmente quando coloca a violência e o grotesco em pauta.

Um dos contos mais emblemáticos, nesse sentido, é “O velho”. “Eles começaram pendurando uma bola vermelha em cada uma das orelhas do velho.” (p. 56), é a primeira sentença dessa narrativa. Mais uma vez, temos um narrador em terceira pessoa, apresentando os acontecimentos de maneira desapaixonada ou distanciada. O conto, de apenas duas páginas, conta como ano após ano eles (quem?) vão colocando enfeites (que aos poucos são implicitamente revelados como enfeites natalinos) no velho, de modo que o pronome “eles” e o adjetivo “velho” são transfigurados na qualidade de personagens, o que deixa uma sensação de mistério, visto que pronomes e adjetivos referem-se, necessariamente, a sujeitos. Essa elipse é usada como recurso na narrativa para gerar um clima na história em primeiro plano. Novamente, a instância personagem é esvaziada de descrição, permitindo que a sua significação seja preenchida por outros elementos, próprios do conto.

A marcação do tempo cronológico funciona como organização textual da narrativa, fazendo com que os oito parágrafos do conto sejam, também, a expressão de cada ano. Os oito anos correspondentes são condensados em duas páginas, de maneira linear, onde é descrito apenas o modo como eles enfeitam o velho, como, por exemplo, as cores dos enfeites

⁶ Como, por exemplo, a matéria da BBC que diz “Mulher morre após ser 'engolida' por escada rolante e salvar criança”. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/07/150727_china_escadarolante_hb>

e onde são pendurados. E a cada parágrafo, o velho é revelado como um corpo sem reação, um corpo aparentemente “inútil”, imóvel, quase morto. Novamente, trazemos o acontecimento final do conto:

No último ano, por cima de tudo isso, eles ainda acrescentaram luzinhas piscantes, que acendiam e apagavam em tempos diferentes. As mais bonitas eram aquelas bem pequenininhas que percorriam os infindáveis tubos de alimentação, respiração e excreção do velho. (STIGGER, 2007, p. 57)

O leitor pode virar a página, mas nada mais encontrará sobre o velho e sobre eles. Não sabemos o porquê do oitavo ano ser o último. Em “O velho” não temos sequer um resquício de vida. Personagens sem voz e sem rosto, apenas “eles”, diante de um corpo velho que é incapaz de reagir, enfeitam-o, decorando sua morbidez. A ausência de aprofundamento de certas instâncias narrativas, como o espaço, reforçam a estranheza do conto. O velho, não é somente o personagem, mas é também um transformado em um lugar (onde se colocam os enfeites) e, portanto, é o que temos mais próximo da noção de espaço na narrativa, no sentido de que dali emana toda a ambientação da história.

Como observa-se ao final do conto, quando nos é revelado que ele depende de tubos de respiração, alimentação e excreção, nenhum dos tubos é poupado dos enfeites, tanto que aqueles que remetem às partes mais baixas (excreção) são descritos como os que possuem enfeites mais bonitos, essa abertura é provocada pela estrutura do conto, mas principalmente porque trabalha com elemento propriamente grotescos, assumindo a modalidade expressiva do escatológico, colocado ironicamente no mesmo espaço que certos enfeites. “O velho” é um do conto que não trabalha necessariamente com o cômico (como ocorre em “Na escada rolante”), mas sim com um ridículo incômodo.

Ao final do conto, temos também a explicitação de algo que vinha sendo sugerido nos primeiros sete parágrafos: por que o velho não reage? Ele simplesmente não pode, assim as “cenas intermediárias entre a primeira e a última parecem nada mais fazer senão trabalhar para atualizar gradativamente o que estava, no início, em estado de potência” (PONTIERI, 2001, p. 100), trazendo o clímax ao mesmo tempo que o desfecho, marcado pela expressão temporal “No último ano”, e assim sabemos que alguma coisa interrompeu a atividade anual d’eles” de enfeitar o velho, indicando, portanto, o fim da história mais evidente (o velho sendo enfeitado a cada ano) e, possivelmente da história oculta (a relação entre eles e o velho), que não é completamente revelada. Se é o último ano, o que (e como) aconteceu com

eles ou com o velho? É característico das narrativas de Stigger não nos dar respostas, seja no universo narrado, seja com uma justificativa no mundo real. Se o estranhamento de mundo nos é explicado, o grotesco pode perder sua potência expressiva. No entanto, em “O velho” o efeito do grotesco permanece latejante.

5.2 *Os anões*

O pequeno livro – medindo 16cm x 12cm x 2,8cm, em papel cartonado –, intitulado *Os anões*, foi lançado em 2010, também pela Cosac Naify. O livro apresenta 3 seções, formando três conjuntos de narrativas curtas, que assim como em *Gran cabaret demenzial* (2007), desafiam as estruturas do(s) gênero(s), sendo elas: Pré-histórias, Histórias e Histórias da arte, de modo que a insistência no termo *história*, parece referir-se a uma necessidade inerente ao ser humano de fabular, em seus mais variados aspectos.



Figura 3 Foto da edição utilizada neste trabalho do livro *Os anões* (2010), de Veronica Stigger.
Fonte: fotografia de nossa autoria.



Figura 4 Foto do livro aberto: *Os anões* (2010), de Veronica Stigger. Fonte: fotografia de nossa autoria.

A primeira seção relaciona-se com o projeto *Pré-histórias 2* (mencionado no início deste capítulo) que deu origem a *Delírio de damasco*, sabendo que dão continuidade a série de textos que compõem as Pré-histórias de *Os anões*, no sentido de que possuem a mesma qualidade narrativa de serem ficções em potencial, isto é, de algo que está por vir, de possíveis histórias, inacabadas e, por isso mesmo, são *pré-histórias*. O jogo semântico do termo é indicado pela ordem em que os textos são colocados: “Caça” (p. 42); “Caverna” (p. 29); “Colheita” (p. 43); “Des cannibales” (p. 38); “Friburgo” (p. 44); “Passo Fundo” (p. 21); “Teste” (p. 13). O que deveria funcionar como “Índice” ou “Sumário”, não indica exatamente a ordem crescente das páginas, podendo sugerir uma sequência de leitura não-linear; estranhamente, sua (des)ordem torna-se, também, uma espécie de narrativa em potencial, que alude a história do ser humano, no seu sentido mais primitivo e rudimentar, devido aos termos utilizados nos títulos dessa seção (caça, caverna, etc).

A segunda seção, diferentemente da anterior, apresenta-nos histórias “completas” e é, curiosamente, a repartição do livro que contém traços de violência em todas suas narrativas: “Os anões” (p. 6), mostra um pequeno casal sendo espancados por outros clientes até desmanchar, após furar fila na confeitaria; “Ceia” (p. 22), possui um estranho grupo de amigos que trocam, de repente, agressões físicas enquanto fazem um pedido num restaurante; “Curta-metragem” (p. 15) e “Curta-metragem II” (p. 47), contam-nos o momento em que um casal que se joga da sacada; em “200m²” (p. 18), Verônica se mata; em “Tatuagem” (p. 26), José perde parte de seu corpo após ser processado; e “Teleférico” (p. 32), exhibe um conjunto

de atores coadjuvantes despencando de teleféricos. O comum de todas essas histórias, além de serem narrativas “completas”, é a sensação de inexplicabilidade que advém das situações narradas, especialmente quando se trata de violência. Os contos que selecionamos para análise estão todos inseridos nesta seção.

A terceira e última seção, estabelece uma relação de intertextualidade com a arte, referenciando-se direta ou indiretamente a certos artistas ou obras, sobretudo do modernismo ou da contemporaneidade: em “L’après-midi de V.S” (p. 19), V.S faz pensar, automaticamente, no nome da autora; “(Flávio de Carvalho)” (p. 25), traz explicitamente o nome do artista brasileiro, que a autora estudou no pós-doutorado; “Imagem verdadeira” (p. 56), traz parte da certidão de nascimento de Stigger; “(João Cabral)” (p.36), traz, também explicitamente, o nome do poeta brasileiro; “(Maria Martins)” (p. 37), também apresenta o nome de uma artista pesquisada pela autora; “Poeta Drummond Flat Service” (p. 28), mais uma vez traz explicitamente o nome de um poeta brasileiro; em “Quand avez-vous le plus souffert?” (p. 54), o conto parece responder à pergunta “Quando sofreu mais?”, proposta por Calle⁷ em *Douleur exquise* (2003). A união dessas narrativas nesta seção sugere que a trajetória de Stigger enquanto escritora e pesquisadora estão, de alguma forma, interligadas; além disso, mostra como Stigger assume, paradoxalmente, o papel de autora, visto que sua “Imagem verdadeira” é ficcionalizada, ao mesmo tempo em que está inserida em Histórias da arte.

Nos interessa, aqui, trabalhar com aqueles contos que tratam da temática da violência, como a narrativa homônima ao título do livro. Nesta narrativa, um casal de anões entra numa confeitaria e, devido ao seu tamanho, aproveitam-se da baixa estatura para furar fila e começam a provar todo o tipo de docinho, o que deixa os outros da fila impacientes, que começam então a reclamar. Os anões não esboçam sequer uma reação e recebem uma série de xingamentos, até que a violência verbal passa a ser também física. O conto é assim iniciado:

Ele tinha a altura de um pigmeu, e ela batia na cintura dele. Os dois eram tão pequenos que mal alcançavam o alto da bancada dos doces. Ela dava saltinhos para tentar ver o que a confeitaria tinha de bom. Ele, mais circunspecto, espichava o pescoço, apontava o nariz para cima e aspirava fundo – como se pudesse, pelo olfato, identificar as guloseimas que o olhar não divisava. Os dois até que faziam um conjunto bonitinho. Não eram deformados, nem tinham aquele aspecto doentio característico de alguns anões. Pareciam tão somente ter sido projetados em escala

⁷ Em 2009, a artista conceitual Sophie Calle esteve no Brasil, em 2009, para expor sua obra *Cuide de você*. O programa Entrelinhas da TV Cultura, então destacou sobre essa personalidade e contou com a colaboração de Veronica Stigger, a qual realizou uma breve apresentação acerca de Calle e sua obra, que pode ser vista em <https://tvcultura.com.br/videos/28708_entrelinhas-sophie-calle.html>.

reduzida. Poderíamos sentir compaixão ou mesmo simpatia por eles, se não fossem tão evidentes suas graves falhas de caráter. (STIGGER, 2010, p. 6-7).

Dessa forma, quase todos os elementos que compõem a narrativa nos são apresentados, como que condensados no primeiro parágrafo. Sabemos que o tempo da narrativa se insere no passado e que há uma narradora, que não só observa e descreve os anões, mas também os julga no que diz respeito a seu caráter, de modo que se coloca como onisciente. O conto tem por espaço uma confeitaria e falta de descrição e localização do espaço, técnicas que, à primeira vista, poderiam conectar a narrativa ao mundo real de forma direta, fazem com que sua ausência permita que o leitor complete a ambientação a partir de seu conhecimento de mundo, que é fornecido pela realidade. Com isso, queremos dizer que as ausências de descrições contribuem para a economia narrativa, mas também operam, de forma refratada, como signo que depende da nossa significação de mundo para fazer sentido na narrativa. Logo no início, temos o “motivo” que desencadeará todos os outros acontecimentos: “Poderíamos sentir compaixão ou mesmo simpatia por eles, se não fossem tão evidentes suas graves falhas de caráter”. Dessa forma, a narradora parece querer justificar anteriormente o que servirá como desfecho.

No segundo momento da narrativa, que corresponde ao segundo parágrafo, a narradora ao enunciar “Não era a primeira vez que os víamos, e – pior – não era a primeira vez que os víamos tentando furar a fila” (STIGGER, 2010, p.10), revela que ela também é uma personagem e, mais importante, que o foco narrativo é todo contaminado pelo seu ponto de vista, além disso a colocação do pronome “nós” indica que mais personagens fazem parte da história e que miram os anões pela mesma ótica que a narradora. No segundo parágrafo, é feita uma retrospectiva, em que a narradora conta que os anões tiveram a mesma atitude de furar a fila na farmácia, sendo que essa situação intermediária serve para evidenciar o ponto de vista dela sobre os anões: que eles possuem evidentes falhas de caráter.

O terceiro momento corresponde novamente ao tempo da história que a narradora conta, isto é, voltamos à confeitaria e os demais personagens que estão na fila são apresentados. É nesse momento em que os anões passam a provar os docinhos, deixando os demais clientes da confeitaria impacientes. Logo passam a xingar o casal, sendo que todos parecem compartilhar do mesmo ponto de vista da narradora, que é a primeira a gritar “Vai demorar muito?”, seguida de seu marido. Algo violento começa a eclodir e adjetivos como “imbecis” e “moloides” são berrados pelos clientes.

No quarto parágrafo, novamente temos uma retrospectiva. Porém, dessa vez, ela é feita por meio de discurso indireto livre, em que a voz da senhora, que estava à frente da narradora e seu marido na fila da confeitaria, conta uma situação dos anões no mercado. Novamente, a retomada de uma situação passada, funciona como forma de reforçar o ponto de vista da narradora – e das demais personagens – a respeito dos anões. Nesse parágrafo, além de os argumentos da narradora serem reforçados pelo ponto de vista de outra personagem, seu término com a frase que termina com a frase “Eles são bem estranhos, né?”, passa a dar um aspecto menos humano e mais grotesco aos anões, que não diz respeito só a seu tamanho absurdamente reduzido, e esse aspecto será retomado e intensificado ao longo de toda narrativa.

No quinto momento, voltamos ao tempo da narrativa, em que todos na fila passam a xingar os anões. Os adjetivos utilizados pela narradora, para se referir ao “casalzinho” reforçam ainda mais sua pequenez – “mulherzinha”, “biscazinha”, “homenzinho”, “sujeitinho”, “tipinho” – e os tornam significativamente reduzidos, não apenas por sua estatura, mas também pelo uso pejorativo das palavras no diminutivo, que já não têm a ver, necessariamente, com o seu tamanho, mas com sua suposta falha de caráter, tendo, desta forma, com dupla significação.

Todo o quinto parágrafo é, portanto, uma descrição precisa das cenas de violência, em que todos os personagens (a narradora e seu marido, uma senhora, seu Aristides e sua neta, a mulher com cerca de 30 anos) desferem golpes contra os anões, de maneira grotesca. A única intervenção feita na situação não ocorre por causa da violência e o conto é assim finalizado:

A balconista, que até então estava quieta – acho que em respeito a nós, que éramos clientes assíduos da confeitaria –, interveio. Gente, disse ela, dá para parar com isso que a dona Sílvia vem chegando, estou vendo ela dobrar a esquina. Eu já estava cansada mesmo e parei de chutar o que já se tornara uma massa quase informe, vermelha. [...] Ele [o anão] estava transformado numa espécie de pasta de carne e sangue, com pequenos fragmentos de ossos desarranjando a uniformidade da mistura. A aparência de sua mulherzinha não era muito diversa. [...] Já do outro lado da calçada, olhei para trás para cumprimentar dona Sílvia, eu entrava na confeitaria, e vi a balconista, com um grande rodo, empurrando para um canto toda aquela sujeira. (STIGGER, 2010, p. 11-12)

As descrições são monstruosas se comparadas à ideia de normalidade, e tal monstruosidade se dá nas ações dos personagens, mas também na descrição presunçosamente bestial que a narradora faz dos anões, levando-os ao seu final trágico. Como se pode observar, o sexto e último momento da narrativa, todos os outros acontecimentos

desdobram-se num desfecho muito incômodo, porque é violento e anormal, e irônico, afinal ninguém acaba comprando os doces. As descrições dos restos dos anões vão de encontro ao que afirmam Sodré e Paiva, ao identificarem que o grotesco se formula a partir do onírico (formas irreais, como a gosma verde-amarronzada) e do disforme (formas imperfeitas, como a pasta de carne e sangue desarranjada com pequenos fragmentos de ossos): “Parecem mesmo proceder de universo onírico as formas em tudo dessemelhantes ao que se tinha como familiar – membra disjecta, pedaços de um corpo despedaçado, incoerentes, absurdos.” (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 30, grifo dos autores)

A narrativa vai sendo construída a partir da descrição das características físicas (quase bestiais) dos anões, bem como pela descrição de sua falha de caráter, que é evidenciada pela retrospectiva das personagens (na farmácia, no mercado), ou seja, a narradora, que detém o foco narrativo todo para si – até mesmo quando expressa o que diz outra personagem, serve apenas para reforçar seu próprio ponto de vista –, coloca-se como testemunha e, a partir da caracterização do outro que lhe é estranho (o anão e sua mulherzinha) tenta ir justificando a violência.

Através desse tipo de narração, o leitor só recebe, a cada passo, as informações a que verossimilmente o próprio narrador, como personagem, pode ter acesso. Nesse sentido, justamente porque é preciso que o narrador e o leitor acompanhem passo a passo o gradativo aumento da tensão para que o clímax final produza plenamente seu efeito, não há inversões temporais na sequência das grandes ações constitutivas do enredo. (PONTIERI, 2001, p. 100)

Pensando em “Os anões” enquanto um conto de *intensidade*, onde uma outra história está sendo contada, a partir de um duplo movimento em que algo incompreensível está oculto (PIGLIA, 2004, p. 406), o que esse conto revela? Em “Os anões”, o desfecho grotesco dessa narrativa, opera como um procedimento essencial para o efeito de clímax final. No entanto, parece que ainda falta algo a ser explicitado. A página seguinte vem com uma pequena narrativa, intitulada “Teste”:

– Que tal fazer, então, o mesmo teste
com mulheres gordinhas,
e cabelos crespos? (STIGGER, 2010, p. 13)

No final, “Os anões”, não se trata apenas de uma história de desentendimento na confeitaria. O que é revelado, é que uma outra força rege essa narrativa, que nos é completamente explicitada, não exatamente no desfecho do conto, mas sim pela relação

estabelecida com o texto da página seguinte. Como observou Rejane Rocha, o conto acima poderia ser lido como a continuação de “Os anões”, podendo ser compreendido como:

[...] uma espécie de piscadela irônica para um leitor escandalizado com o que acabou de ler, uma provocação: se lhe é horrível um linchamento por motivo tão banal, talvez seja porque você, leitor, não acha tão horrível se o motivo não for tão banal assim; ou, ainda, se anões não merecem esse ódio, quem mereceria? (ROCHA, 2017)

Os textos de Stigger, em sua maioria, nos colocam como questionamento sempre um desconfortável “por quê?”. A violência contra os anões que é descrita com normalidade por parte da narradora (em contraste com a maneira que usa para descrever os anões como se fossem anormais) é de espécie chocante. No entanto, essa piscadela a qual Rocha se refere, faz com que o elemento grotesco ganhe também potência crítica, o conto torna-se, então, significativo, ao “quebra[r] seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 2001, p. 153). Dessa forma, as instâncias atuam na narrativa de maneira dupla, dando significação tanto na miserável história que conta (os anões que são aniquilados ao furar fila), assim como na que elas mesmas ocultam por conta da focalização da narradora (o desencadeia a violência não é simplesmente o fato dos anões furarem a fila, como é revelado no “Teste”). As descrições grotescas que distanciam o conto de Stigger do realismo funcionam, paradoxalmente, como procedimento que possibilita a reflexão do e sobre o real⁸. Deste modo, parece possuir uma postura realista – no sentido de que reflete sobre a realidade contemporânea – diante de um método não-realista (através do grotesco), justamente porque fracassa a relação direta que poderíamos criar entre literatura e realidade.

Ao trazer situações banais diante de violências absurdas e inexplicáveis, com desfechos inesperados, Stigger faz com que nosso mundo seja tornado estranho, como ocorre em “Tatuagem”, citado, a seguir, na íntegra:

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,

⁸ Em entrevista mais recente (2020), a autora acaba refletindo sobre o conto “Os anões”: “Na verdade, isso eu notei depois [...], o que eu percebo depois é que, na verdade, ele apreende um certo fascismo que já estava no ar...”. Entrevista realizada pelo canal *Bondelê*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zHhQitrchPk&ab_channel=Bondel%C3%AA>.

Primeiramente, nos é apresentado que o personagem José tinha – indicado no passado, antecipando o que se revela nas últimas linhas – uma tatuagem do poeta morto. No segundo momento, em que a família vê José na praia com o verso logo acima da sunga amarela (o que é, de certa forma, cômico), esse acontecimento acaba por traçar o destino do personagem José. No terceiro momento, em que há o processo, o narrador muda rapidamente de foco narrativo, de modo que “Era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público – e num local de frequência coletiva”, é a perspectiva da família do poeta morto. E agora, José? Ao final, o desfecho é apresentado de maneira inusitada e a violência que o gerou é omitida, isto é, a remoção da pele da barriga não é narrada. A tensão se dá através da rápida construção de um clima, que se acaba num final que frustra o leitor.

O narrador em terceira pessoa, além de apresentar um distanciamento dos fatos narrados, oculta os acontecimentos intermediários da narrativa, levando-a a alcançar o máximo de brevidade, de modo que “os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” (CORTÁZAR, 2001, p. 158). As situações que ocorrem no conto são apresentadas, portanto, de maneira lacunar, visto que os acontecimentos que as ligam são omitidos, garantindo, assim, a concisão do conto. O tempo da narrativa não fica definido, sabemos apenas que se trata de um relato de situação passada. É interessante, nesta brevíssima narrativa, a função do espaço, em que a praia e a sala de estar da família, servem como signos para significar o público e o privado, em que um local é adequado para se exibir a obra do poeta morto e o outro não. Nesse sentido, a tatuagem que será emoldurada, é o elemento do texto que devemos compreender como “lugar”, no sentido de ser a instância que irá reger o resto de toda narrativa. Imaginemos um jogo de câmeras que corta a cena da praia para a cena da sala de estar: o objeto a ser observado entre o público e o privado é o pedaço de pele de José com o verso do poeta morto. O que levou a família do poeta morto a processar José? O que incomoda a família é o “rebaixamento” do verso da poesia – essa entidade elevada – ser levado para um lugar comum, nesse caso, logo acima da sunga e exposto coletivamente.

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais. (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 39)

O final grotesco, que deixa o leitor boquiaberto, é o que de fato ridiculariza e rebaixa, a partir do deslocamento escandaloso de sentido (SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 17), essa entidade elevada – o verso da poesia dito como indevidamente exposto. No final, o que está em jogo, é o que ficou em elipse: por que o verso era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público? Por que a família ganhou a causa e a tatuagem? Afinal, que verso poético vale mais que a pele de José? Mesmo o grotesco (escatológico) não sendo narrado, é a sua presença oculta que dá força à narrativa. É um procedimento comum que nos textos violentos de Stigger, os finais sejam surpreendentemente absurdos.

Outra característica comum nos textos de Stigger que tratam da violência é não oferecer uma soluções prontas para certas reflexões acerca da temática, mas, sim, possibilitar que outras sejam feitas a partir do estranhamento, somando a potência narrativa do conto à força estética do grotesco. Dessa maneira, os acontecimentos violentos são descritos como se estivessem de acordo com a normalidade de uma situação corriqueira da vida – nesse sentido, parecem tangenciar o realismo –, para depois frustrarem o leitor, graças ao grotesco – e assim, distanciam-se. É olhando para o mundo real que sentimos como elementos estranhos os acontecimentos nas narrativas de Stigger, pois, por mais que eles possam ser possíveis – isto é, não são da ordem do fantástico –, são absurdos e até mesmo inverossímeis, como acontece em tatuagem.

Ao trazer situações violentas em seus contos que não são prontamente identificadas como verossímeis no mundo real – como acontece em “Domitila”, “Os anões”, “Tatuagem”, etc. –, em seus contos a violência é criada no ato de narrar (SCHÖLLHAMMER, 2009). É o caso do pequeno conto “200m²”, a seguir, na íntegra:

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no centro. O amigo Donizete organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) prepararam pães, patês, bolos e sangria para a noitada de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que havia herdado 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)

O conto pode ser dividido em quatro acontecimentos, sendo que o primeiro momento trata da alegria de Verônica com a compra do apartamento, o segundo diz respeito ao planejamento da festa no apartamento, o terceiro é a festa propriamente dita e o quarto se trata do suicídio. A narrativa inicia-se com a apresentação da protagonista Verônica (gaúcha)

que estava trífeliz e termina violentamente com seu suicídio, sendo que esse desfecho abrupto fratura o desencadeamento de fatos, gerando tensão.

O tempo da narrativa é composto, dessa forma, pelo o que acontece antes e durante a festa, sendo que o primeiro e segundo acontecimentos (antes da festa) conectam-se diretamente com o terceiro (durante a festa). O espaço do apartamento não é apenas o local onde se desenrola a ação, mas é, também, o motivo de seu desenvolvimento e o cenário onde o quarto e último estranho acontecimento se dá. Como estávamos dizendo, o quarto acontecimento causa uma ruptura com o restante dos fatos, curiosamente esse acontecimento é violento e chocante (grotesco), mas o mais interessante é que a situação final é o ponto de partida para compreender uma outra história. O conto, portanto, possui, pelo menos, duas histórias: a da festa e a do suicídio, que se interseccionam no mesmo tempo e espaço, mas que não parecem partir da mesma motivação.

Outro dado importante, é que o nome das personagens advém do nome de pessoas reais, sendo que a autora Veronica (Stigger) ficcionaliza a si mesma e a seu companheiro Eduardo (Sterzi). O jogo entre ficção e realidade parece determinar a significação do desfecho da narrativa. Nesse sentido, o conto “200m²” indica a chave de leitura para boa parte dos contos de Stigger: o efeito de incompreensão causado por seus contos. Sendo assim, a história que oculta nessa narrativa é o que ela deixou por escrito ou, melhor dizendo, a história do processo de escrita e recepção de seus textos (“como sempre, ninguém compreendeu”). Os elementos de realidade utilizados surgem como refração para dar significação ao conto a partir do procedimento grotesco (método), ao mesmo tempo que presentificam a complexa relação entre literatura e realidade (postura), “vale dizer, de modo interessado” (PELLEGRINI, 2012, p. 14). Além disso, ao passar do grotesco chocante e escatológico para um efeito crítico, mostra mesmo a potência do procedimento grotesco nos desfechos de suas narrativas. Talvez o leitor possa ficar se perguntando: afinal, que conto Verônica deixou para Eduardo ler? Como diz a epígrafe do livro *Os anões*: “*É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém.*” (Carlos Drummond de Andrade)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta de análise se deu a partir do pressuposto de que os contos de Veronica Stigger se distanciam da representação realista da violência que se tornou paradigmática na literatura brasileira contemporânea, e que se coloca como tendência constante em nossa literatura ao abordar essa temática. Os escritores contemporâneos que tratam dessa temática, estabelecem uma relação com a realidade, de modo que podem ser compreendidos pelo conceito de *realismo refratado*, no sentido de que fazem presentes “as relações de hoje entre o social e o pessoal, tanto ética quanto esteticamente, vale dizer, de modo interessado” (PELLEGRINI, 2012, p. 14). Como foi demonstrado no desenvolvimento deste trabalho, os contos de Stigger apresentam um procedimento estético específico, o grotesco, que relacionado à temática da violência, faz com que seus textos possuam outros métodos – e mesmo outra postura – ao tratar dessa temática.

Durante nosso percurso, observamos que, paradoxalmente, Stigger pode e não pode fazer parte do grupo de escritores que se inserem no conceito de *realismo refratado*. Não é que a autora não aborda a realidade em seus textos; a questão é que seus contos não se utilizam das maneiras realistas de representação. Nesse sentido, seus contos adquirem outros métodos ao abordar essa temática, a depender do conto em questão. A partir de uma visão panorâmica no que diz respeito, especificamente, à representação da violência, a postura da autora pode ser entendida a partir de um “realismo absurdo”, com isso queremos dizer que a autora coloca em pauta uma violência que é *possível* no mundo real, mas, ao mesmo tempo, *inverossímil*, fazendo com que possíveis situações cotidianas sejam ainda mais absurdas e possibilitando, desta forma, um outro ângulo para se pensar a respeito da violência, ao mesmo tempo em que reflete sobre a complexa relação entre literatura e realidade. O grotesco, então, ao lado dos demais elementos da narrativa, pode funcionar como método não-realista, justamente porque fracassa a relação direta que poderíamos criar entre literatura e realidade, o que não significa que não possui uma função crítica.

Esse procedimento estético pode ser observado ao longo dos contos de Stigger em suas diversas modalidades expressivas, seja da ordem do teratológico, escatológico, chocante e crítico (SODRÉ & PAIVA, 2009), fazendo com que as instâncias narrativas adquiram formas grotescas. Suas narrativas, ao estabelecerem uma relação com o real, a partir de situações triviais levadas ao extremo absurdo, fazem com que nossa percepção de mundo (e de realidade) seja alheada (KAYSER, 2009), isto é, não reconhecemos a realidade em seus

textos prontamente, de maneira direta. Nas narrativas da autora, seu efeito é potencializado quando relacionado ao gênero textual conto, visto que os desfechos de seus contos, como podemos observar, despertam a sensação de absurdo, e a concisão do conto – devido sua brevidade – serve muito bem para manter esse efeito.

Outro dado importante que podemos identificar, é que os contos da autora tangenciam as noções de *intensidade* e *tensão* que dão significação ao conto. Como aponta Dalcastagnè, “embora nunca se possa falar de tradições estanques, ainda hoje é possível dividir as histórias curtas nestas duas correntes principais” e “os novos contistas brasileiros, [...] se alinham quase todos do lado de Tchekhov” (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 8), isto é, grande parte dos escritores brasileiros criam contos de tensão. A produção contística de Stigger se aproxima das duas vertentes, porém, obviamente, não se encaixa plenamente em ambos os moldes. Na contemporaneidade literária brasileira há um jogo com os gêneros textuais, muitas vezes relacionado aos hibridismos literários, mas no caso dos contos de Stigger (os que analisamos neste trabalho), esse jogo tem a ver com a subversão da estrutura própria do conto (aquela que apresentamos no Capítulo 3). Os contos de *tensão* da autora, terminam principalmente em *forte* e não em *fraco* ou *pianíssimo* (PONTIERI, 2001), isso porque o grotesco está ali emanando toda sua potência.

Dessa forma, os efeitos de sentido do grotesco presentes nos desfechos das narrativas de Stigger, que causam a sensação de absurdo ou de alheamento do mundo, não permitem qualquer possibilidade de conciliação no universo da narrativa, ou mesmo no mundo real. Sobra ao leitor um vazio a ser preenchido por questionamento e/ou reflexão, se não pela dúvida e frustração. Portanto, observamos que o grotesco opera em sua modalidade crítica.

A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível – aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 72)

Uma vez que o procedimento estético do grotesco é mobilizado para representar a violência, os contos escapam da espetacularização ou denúncia direta da realidade, o que provoca outros efeitos de sentido. O procedimento grotesco atua duplamente, primeiro como método não realista, que permite um distanciamento dos demais contistas contemporâneos e possibilitam um estranhamento de mundo; segundo, porque permite uma postura realista

(refratada), uma vez que esse estranhamento trata de fazer fracassar nossas noções de realidade, desse modo, o grotesco complexifica o realismo contemporâneo.

As narrativas violentas de Stigger, quando relacionadas ao grotesco, possibilitam uma abertura, isto é, uma ruptura da realidade. Apesar de seus contos não tratarem da violência a partir de métodos realistas, possuem algo de significativo no que diz respeito a realidade, no sentido de que em seus contos pode irradiar alguma coisa para além deles mesmos (CORTÁZAR, 2001, p. 153) e fazerem com que, dali, revele-se algo de simbólico. Dessa forma, possibilitam que a realidade possa ser pensada a partir do texto literário e não meramente o contrário, isto é, permitem que o texto literário não seja apenas um reflexo da realidade, mas, sim, uma potência crítica.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 248-256, 2002.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7-22.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Ática, 2001. p. 147-163.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, no.11, 3-17, 2001.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. 166 p

PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. In: _____. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2008. p. 177-206.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. Mercado de Letras, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. o 24, p.15-34, 2004.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: modos de usar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 39, p. 11-18, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 85-114.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: BOSI, Viviana. **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001. p. 91-111.

ROCHA, R. C. Além (ou aquém) do realismo: a representação da violência em contos de Verônica Stigger. In: FERNANDES, C. A. **A violência na contemporaneidade: do simbólico ao letal**. São Paulo: Intermeios, 2017

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 176 p.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002. 160 p.

STIGGER, Veronica. **Delírio de damasco**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

STIGGER, Veronica. **Gran cabaré demenzial**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128 p.

STIGGER, Veronica. **Os anões**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 60 p.