



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas

Marina Dias Silva

**O FEMININO COMO TRANSGRESSÃO EM *SUL*, DE VERONICA
STIGGER**

Florianópolis

2017

Marina Dias Silva

O FEMININO COMO TRANSGRESSÃO EM *SUL*, DE VERONICA STIGGER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito para a obtenção do Grau de
Bacharelado em Letras – Língua Portuguesa e
Literaturas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susana Célia Leandro
Scramim.

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Marina Dias
O feminino como transgressão em Sul, de Veronica
Stigger / Marina Dias Silva ; orientador, Susana Célia
Leandro Scramim, 2017.
55 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Portugues,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Letras Portugues. 2. Literatura contemporânea . 3.
Feminino. 4. Transgressão. 5. Veronica Stigger. I.
Scramim, Susana Célia Leandro. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Graduação em Letras Portugues. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS



“O feminino como transgressão em sul, de Veronica Stigger”.


Marina Dias Silva

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do título de

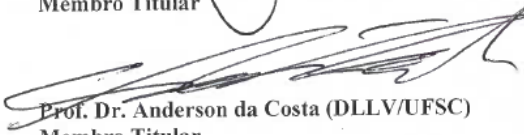
BACHAREL EM LETRAS


e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras - Habilitação
Bacharelado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa
da UFSC.

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Susana Célia Leandro Scramin (DLLV/UFSC)
Presidente da Banca


Prof. Dr. Márcio Markendorf (ART/UFSC)
Membro Titular


Prof. Dr. Anderson da Costa (DLLV/UFSC)
Membro Titular


Prof. Me. Gustavo Ramos (PPGLin/UFSC)
Membro Titular

Campus Universitário – Trindade - Florianópolis
Fone: 3721-9293 FAX: 3721-9817

AGRADECIMENTOS

À prof.^a dr.^a Susana Célia Leandro Scramim, orientadora desta monografia, que, com sua receptividade e entusiasmo, abriu uma porta para que eu me dedicasse a esta linha de pesquisa e descobrisse o universo de Veronica Stigger, ademais, pelas indicações de leituras, orientações teóricas e críticas sempre pertinentes. À prof.^a.dr.^a Rosana Cássia Kamita, que me concedeu uma bolsa de pesquisa ao longo do curso e compartilhou comigo, além do seu projeto de pesquisa, os seus aprendizados e experiências enquanto pesquisadora, me incentivando sempre a seguir o meu caminho. Aos professores que fizeram parte da minha trajetória na graduação, todos contribuíram para a minha formação acadêmica, profissional e pessoal. À Bianca, colega de curso e maior companheira nesta jornada, com quem compartilho sonhos, angústias e risadas. A todos os meus amigos que me acompanharam durante a fase de escrita neste ano turbulento de 2017. Em especial à Patrícia, Letícia, Camila e Izabele pelo carinho de sempre. Agradeço aos meus pais, meus exemplos de vida, por sempre apoiarem e compreenderem os meus passos. Em especial à minha mãe, que me incentivou à leitura desde pequena, e que, mesmo longe, torce sempre por mim. À minha irmã, pelo companheirismo, inspiração e pelo lembrete (sempre necessário) de que há mundos a serem explorados.

Se a vida primária manifesta-se como uma volta incessante à cena de origem, esta volta não é nenhum retorno a um tempo passado, a uma “pré-história” situada, de fato, antes da história. A vida primária – presença sempre inquietante – é manifestação deste começo sem fim, desta “pré-história” inacabável, no agora. Vida primária é o que bagunça a estrutura do tempo e a estrutura da história, o que altera a cronologia, transformando-a em bio-grafia; e pensemos, aqui, este termo em sentido radical, para além dos mitos do eu e da individualidade: escrita-vida de um mundo vivo. A vida primária configura-se, antes de tudo, como um desejo permanente de mais vida. “O universo”, bem diz Clarice, “jamais começou”.

(Veronica Stigger, em curadoria da mostra *O útero do mundo*, 2016)

Navarro,

A animalidade dos signos me inquieta. Versos a galope descem alamedas a pisotear-me a alma ou batem asas entre pombos pardos da noite. Enchem o banheiro, perturbam os inquilinos, escapam pelas frestas em forma de lombrigas. Ó melancólica impertinência das metáforas! Tenho pena de mim mesmo, pena torpe de animais aflitos. [...]

(Ana Cristina Cesar, em *Três cartas a Navarro*, 2008)

RESUMO

No século XX, algumas correntes vanguardistas e radicais passaram a associar o feminino às linguagens e expressões artísticas que se manifestam livremente, ao dissimularem diante do próprio objeto e se animalizarem como um corpo que perde a sua “articulação” – o feminino nas artes, desse modo, passou a provocar a libertação das formas instituídas. Em 2016, inspirada nos conceitos das escrituras de Clarice Lispector, Veronica Stigger estreia a exposição *O útero do mundo* no MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo –, que reúne uma série de artistas contemporâneos que exploram o corpo “indomável”, corpo, este, que se liberta das anatomias e das ordens biológicas e sociais. No mesmo ano, Stigger publica o livro *Sul* (2016), no Brasil, e oferece à literatura contemporânea uma linguagem que encena entre a verdade/mentira, realidade/ficção, normalidade/anormalidade e, também, puro/impuro através da temática do corpo feminino. Em vista disso, pretende-se identificar por meio da análise de seu livro os mecanismos que a escritora evoca para desmembrar o corpo do texto literário, ao mesmo tempo em que encena e questiona a própria linguagem. É diante das reflexões acerca da sexualidade como transgressão, levantadas por pensadores como Foucault e Artaud, e utilizando estudos literários sobre o feminino na linguagem, bem como a crítica feminista para dar suporte à reflexão do tema, que esta monografia pensará no modo que a escritora transgredir na contemporaneidade a partir dos desmembramentos e libertação dos corpos em sua escritura.

Palavras-chave: Veronica Stigger; feminino; literatura contemporânea; transgressão.

ABSTRACT

In the 20th century, some avant-garde and radical currents began to associate the feminine with languages and artistic expressions that freely manifest themselves by dissembling before the object itself and becoming animalized as a body that loses its "articulation" – the feminine in the arts, in this way, began to provoke the liberation of the instituted forms. In 2016, inspired by the concepts of the writings of Clarice Lispector, Veronica Stigger debuts the exhibition *O útero do mundo* at MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo – which brings together a series of contemporary artists who explore the "unmanageable" body, which is freed from the anatomy and biological and social orders. In the same year, Stigger publishes the book *Sul* (2016), in Brazil, and offers to contemporary literature a language that stages between truth / lie, reality / fiction, normality / abnormality and also pure / impure of the female body. In view of this, it is intended to identify through the analysis of her book the mechanisms that the writer evokes to dismember the body of the literary text, while staging and questioning the language itself. It is before the reflections about sexuality as a transgression, raised by thinkers such as Foucault and Artaud, and using literary studies on the feminine in language, as well as feminist criticism to support the reflection of the theme, that this monograph will think in the way the writer transgresses in contemporaneity from the dismemberments and liberation of the bodies in their writing.

Keywords: Veronica Stigger; feminine; contemporary literature; transgression.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	CORPO EXPOSTO: O FEMININO COMO PORTA DE ENTRADA PARA O MUNDO	13
3	A VERDADE SOBRE O CORAÇÃO DE <i>SUL</i>	22
4	O FEMININO COMO TRANSGRESSÃO NA LINGUAGEM.....	42
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
	REFERÊNCIAS.....	54

1 INTRODUÇÃO

Na exposição *O útero do mundo*, realizada no MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, Veronica Stigger afirma que “Deixar o grito emergir é deixar-se levar por esses instintos, é sair ‘dos regulamentos’, mostrar o lado animal guardado ‘em segredo inviolável’” (STIGGER, 2016, p.12), ao se referir à condição do feminino que a crítica e curadora considera intrínseco à linguagem e às artes. O feminino, nessa perspectiva, encontra o seu espaço de liberdade na medida em que rompe com as fronteiras que demarcam os modelos culturais, artísticos e literários. É a partir dessa reflexão que esta monografia analisa o livro *Sul* (2016), de autoria também de Veronica Stigger, e se propõe a pensar nas seguintes questões: Quais são os mecanismos que a escritora escolhe para evocar o feminino na linguagem? Quais são as suas verdades? Qual é o seu espaço de liberdade, isto é, de que forma a escritura de Stigger é transgressiva?

Com o desejo de investigar aquilo que é urgente para se pensar em nossos dias e com a ânsia de conhecer mais as escrituras que traçam o contemporâneo, que eu procurei a orientadora desta pesquisa, a Prof^a. Dr^a. Susana Scramim, e contei sobre as minhas inquietações sobre o feminino e a minha trajetória de pesquisa vinculada à crítica feminista. Daí que os nossos interesses se cruzaram: Susana pesquisava, justamente, sobre a encenação em poesia contemporânea e sua relação com o feminino e eu, curiosa, quis me aventurar nessa linha de pesquisa para entender de que modo o feminino evoca uma linguagem encenada. Foi através de uma conversa com a Susana que ela me sugeriu a leitura de *Sul* (2016), que eu comprei no mesmo dia e devorei as páginas em apenas uma tarde. Empolgada com a linguagem provocativa e impactante de Stigger, concordei com a proposta de pensar em *Sul* refletindo, em geral, o modo que essa escritura que encena o próprio corpo-texto se condiciona à transgressão.

No primeiro capítulo desta monografia, “Corpo exposto: o feminino como porta de entrada para o mundo”, reflito sobre as inquietações e concepções acerca do feminino nas linguagens artísticas e literárias. Mais precisamente, no modo que o corpo e a linguagem são pensados através da “animalidade”, assim como a necessidade de retornar a uma “vida primária” – tal como Stigger identifica no pensamento de Clarice Lispector em *O útero do mundo* – para romper com os limites instaurados no mundo e, só assim, se manifestar livremente. Para dar suporte à reflexão, além da curadoria da mostra de Veronica Stigger,

recorro às ideias de Gubar (2002) sobre o feminino nas artes, bem como a relação com a criação artística e a subversão das tradições históricas e culturais de uma sociedade. Para pensar na linguagem “histórica” busco as inquietações de Ana Cristina Cesar (1999) e a crítica de Didi-Huberman (2015).

É no segundo capítulo, intitulado “A verdade sobre o coração de *Sul*”, que analiso as partes que compõem o livro, sobretudo, a forma que a realidade/ficção e verdade/mentira são encenadas na escritura de Stigger. Em específico, sobre o conto “2035” penso na brincadeira entre história/ficção e passado/futuro, diante da distopia que Stigger cria ao fazer referência a um fato histórico, no caso a Guerra dos Farrapos, para criar uma “realidade” no futuro. As barreiras entre vida/morte, normalidade/anormalidade e puro/impuro, também são pensadas de acordo com as noções de Kristeva (1980) e Bataille (1993) para refletir sobre a abjeção do corpo feminino que o rito sacrificial presente na narrativa evoca.

Na peça teatral, “Mancha”, apoio-me nas reflexões teatrais de Bentley (1981) e Artaud (2006) para pensar no jogo entre o cômico/trágico, normalidade/anormalidade, assim como verdade/mentira construídas no diálogo entre Carol 1 e Carol 2, diante de uma mancha de sangue no tapete da sala da personagem. Relembro o que Alexandre Nodari se refere à linguagem de Stigger, na orelha da capa do livro, sobre uma experiência de infantilização da língua: “a que crianças fazem ao entrarem em contato com a linguagem que antes não conheciam (*in-fans*), a tentativa de articulá-la e articular o mundo com ela.” (NODARI, 2016).

Em “O coração dos homens”, poema que se constrói as memórias infantis da primeira vez que a personagem-narradora menstrua, penso no jogo entre articulação/desarticulação da linguagem, puro/impuro, verdade/mentira, realidade/ficção. Para dar suporte à encenação da linguagem do poema, faço uma conexão com a linguagem inquietante e fingida de Ana C. (1999; 2013). Por fim, sobre o poema lacrado, “A verdade sobre o coração dos homens”, dialogo com a noção de performance que Marra (2016) explora acerca do processo de criação literária e a linguagem de Veronica Stigger. Em vista disso, concluo que a performance em *Sul* se dá na medida em que a escritora descontextualiza os discursos e “verdades” do mundo, provocando o leitor a entrar na brincadeira entre realidade/ficção e verdade/mentira em sua escritura.

No último capítulo, “O feminino como transgressão na linguagem”, reflito como a sexualidade é construída através de discursos que estabelecem o que é normal/anormal, assim

como a linguagem literária é entendida através das barreiras entre a realidade/ficção e verdade/mentira. Escolho os seguintes teóricos para dar base à discussão: Artaud (2006), de acordo com a sua noção de “animalização” do feminino e da necessidade da linguagem “tocar na vida” como forma de libertação das formas instituídas; Foucault (2004; 2009; 2014), através dos “jogos da verdade” e o conceito do “cuidado de si”; e Preciado (2017), que entende o corpo como um objeto de resistência.

Penso que Veronica Stigger, em *Sul*, evoca uma linguagem provocativa que questiona os parâmetros que as esferas da literatura, sociedades e artes determinam como “verdades absolutas”. Tal como a controvérsia da histeria – “doença feminina” construída em um espaço predominantemente masculino –, os paradigmas de uma sociedade podem e devem ser contestados diante do que se considera normal/anormal. A leitura de Stigger, que para mim antes era novidade, continua de forma incessante a me encher o peito como a correria de nossos dias, suscitando o desejo de se pensar com urgência, de questionar padrões e quebrar barreiras. Assim, entendo que pensar o feminino na linguagem requer se confrontar com o próprio objeto. Como uma literatura que pensa em si mesmo, fazendo do corpo-texto uma ontologia. Sem cair, de novo, em uma forma, mas perceber que há algo de verdadeiramente livre e de transgressivo nessa linguagem que se animaliza.

2 CORPO EXPOSTO: O FEMININO COMO PORTA DE ENTRADA PARA O MUNDO

A proposta de pensar no feminino como algo intrínseco da linguagem condicionada à transgressão nesta monografia me fez lembrar do artigo de Gubar (2002), intitulado *A “página em branco” e questões acerca da criatividade feminina*, em que a autora usa o conto de Isak Dinesen, “A página em branco”, para falar da criatividade feminina e da sexualidade como um fator influente nos textos literários, o que segundo a autora: “Quando as metáforas da criatividade literária são filtradas por uma lente sexual, a sexualidade feminina é frequentemente identificada com a textualidade.” (GUBAR, 2002, p. 99), em contraponto à forma como a mulher escritora sempre foi tratada como um ser incapaz de criar – inferiorizada justamente por seus textos serem associados ao seu próprio corpo –, à mulher, no entanto, sempre coube o papel de objeto nas artes, mas nunca o papel de criadora.

A história de “A página em branco” se passa em um convento carmelita em Portugal, onde as freiras fabricavam preciosos linhos, que tinham a função de serem usados como lençóis nas casas reais para estamparem a perda da virgindade das princesas. Os lençóis manchados de sangue – indicando um sinal de pureza da princesa à sociedade –, voltavam ao convento para serem emoldurados e expostos em uma galeria dentro do convento. Até que um dia dentro da galeria as “freiras velhas e jovens” viram um lençol completamente em branco – como uma página em branco – e a dúvida acerca do vazio da página ganhou destaque entre todos os outros quadros emoldurados e ensanguentados. O conto de Dinesen, para esta monografia, contribui com algumas reflexões: ele mostra o quanto o sangue é um elemento pertencente à história feminina, mesmo de modo paradoxal: por ser tratado no sentido de pureza – a perda da virgindade e a “violação” do masculino – e de obsceno – no caso do sangue menstrual e, até mesmo, o sangue do parto. Outro ponto que o conto de Dinesen evoca e Gubar aborda em seu artigo é a subversão provocada pela “página em branco” e o retorno da obra à criação produzida pelas mulheres. A página em branco contraria toda a ordem esperada pelas morais da sociedade e da galeria carmelita. É visto que a página em branco emoldurada, o vazio contido no lençol, era tão somente o trabalho fruto da criatividade feminina, Gubar ressalta: “Mas a velha também lisonjeia o lençol branco por este ser o ‘material’ a partir do qual a ‘arte’ é produzida. A criatividade da mulher, por outras palavras, é anterior à literacia: a irmandade produz os lençóis brancos necessários para a escrita” (GUBAR, 2002, p.119). A

página em branco é, nas palavras de Gubar, a “voz subversiva do silêncio” (GUBAR, 2002, p.120), é através do ato da comunidade feminina de coser o linho, ou seja, o ato de criar o material necessário para a criação artística, que as mulheres subvertem no convento carmelita. Assim como Gubar cita no artigo, segundo a teórica feminista Olive Schreiner, um pequeno livro é o resultado da criação das mulheres que batem as fibras de cânhamo para fabricação das folhas de papel. Dessa forma, a palavra literária não existiria sem as mãos criadoras das mulheres.

Se levamos a sério a afirmação de Schreiner, nenhuma mulher é uma página em branco: cada mulher é autora da página e autora da autora da página. A arte de produzir o essencial – crianças, comida, tecido – é a criatividade suprema da mulher. Se é tomada como ausência no contexto da cultura patriarcal, é celebrada dentro da comunidade feminina pelas tradições matriarcais da narração oral de histórias. A mulher velha, velada, escura, iletrada que fica fora das portas da cidade no conto de Dinesen representa, assim, a sua avó e a avó da sua avó: “elas e eu transformamos numa só”. Existindo antes dos livros feitos pelos homens, as suas histórias permitem-nos “ouvir a voz do silêncio” (GUBAR, 2002, p.120).

Gubar ainda reflete sobre o quanto as escritoras e as mulheres artistas usam os seus corpos como experimentação, algo que retoma aos antepassados quando à mulher cabia apenas o doméstico e a sua arte limitava-se ao seu corpo, ao seu íntimo.

As “páginas manchadas” são, portanto, resíduos bibliográficos de existências silenciosas, resultados e resposta à vida em vez de uma tentativa de produzir um objecto estético independente. De facto, fosse a comunidade feminina menos sensível ao significado destas marcas, tais lençóis manchados quase nunca seriam considerados arte. Dinesen sugere que o uso que a mulher faz do seu próprio corpo na criação de arte resulta em formas de expressão desvalorizadas ou totalmente invisíveis aos olhos formados pelos padrões estéticos tradicionais. Também parece sugerir que, dentro da vida doméstica atribuída à princesa real desde o seu nascimento, o corpo é o único meio acessível à sua auto-expressão (GUBAR, 2002, p. 104).

Ao longo do artigo, a crítica faz referência a diferentes escritoras que experimentaram o próprio corpo em suas criações, seja tratando a criação artística como uma “ferida dolorosa” ou usando o sangue como um elemento intrínseco da sua arte. Se olharmos para a literatura brasileira é difícil não lembrarmos da poeta Ana Cristina Cesar, mais conhecida como Ana C., que flertou com o feminino durante toda a sua trajetória enquanto escritora e crítica literária. Com as suas inquietações sobre a literatura de autoria feminina, Ana C. já trazia para a sua poesia em forma de diário um jogo entre a realidade e a ficção, fazendo o leitor cair que nem “patinho”¹ nos seus escritos até hoje. Ao recusar uma poética autobiográfica e intimista

¹ Em uma entrevista no curso “Literatura de Mulheres no Brasil”, Ana C. fala do *phatos* na literatura que, segundo a escritora, “é um certo drama que você vive”(CESAR, 1999, p. 263). A poeta afirma que o leitor,

despertada pela proposta da escrita em diário, Ana Cristina Cesar já afirmava que a poesia é uma construção, um jogo entre a realidade e a ficção. Nas palavras da poeta o que consta no poema é um “fingimento”:

Aqui não é um diário mesmo, de verdade, não é meu diário. Aqui é fingido, inventado, certo? Não são realmente fatos da minha vida. É uma construção. [...] A subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetivo não se coloca na literatura. É como se eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira (CESAR, 1999, p. 259).

Com um tom sarcástico, Ana C. seduzia o leitor curioso com os fatos autobiográficos. Ao recusar um estigma de uma escrita de autoria feminina – “pra baixo”, ligada às questões pessoais – pode-se dizer que a poeta trouxe à tona para a poesia brasileira no século XX, uma escrita “histórica”, que tem a “arte da encenação” como forma de explorar o feminino na linguagem. Segundo Didi-Huberman (2015), um corpo histórico tornou-se a verdadeira arte da encenação, em vista disso, afirma: “Mimese, sintoma histórico por excelência. A histeria considerada como ‘toda uma arte’, a arte e a maneira do teatralismo, como ainda se diz na psiquiatria, e que nenhuma teatralidade teria forças para igualar o cabotinismo.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 227).

Com a proposta de pensar na estética da fotografia, Didi-Huberman apresenta em seu livro *A invenção da histeria: Charcot e a Iconografia fotográfica da Salpêtrière* uma arqueologia da “doença” que marcou o século XIX, a histeria – que vem da palavra *hústera* – era considerada uma forte neurose provocada pelo útero que afetava, especialmente, as mulheres. O filósofo explora em seu estudo a forma como a feminilidade passou a ser associada ao irracional, à loucura, uma vez que o útero era entendido como um “animal” que se desloca pelo corpo.

A palavra “histeria” apareceu pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates, que diz: “Na mulher atacada de histeria, ou que atravessa um parto trabalhoso, o acesso de espirros que sobrevém é favorável.” Isto significa que espirrar recoloca o útero em sua posição, em seu lugar certo; o que significa que o útero é dotado de deslocamento. O que significa que essa espécie de “membro” da mulher é um animal (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 103).

diante do texto, cai que nem um “patinho” na intimidade: “Não, não é entrelinha isso. Acho que isso é puxar o significante, é diferente. A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo pato significa... Dá pra você puxar. Então, acho que devo puxar. Eu puxo. Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio que puxar fios, e não decifrar. Mas é legal isso, do pato. Uma constelação.” (CESAR, 1999, p. 263-264).

Didi-Huberman desvenda o modo como o feminino era tratado como algo misterioso, fora do normal, e que mesmo numa área medicinal, o feminino trazia algo de puramente estético e inspirador para a arte. Ao considerar que Charcot, o “pai da histeria”, era apaixonado por dramaturgia e muito do que ele incitava aos corpos das histéricas estava ligado à arte da encenação, o filósofo afirma que o corpo feminino, no entanto, era um objeto de experimentação, capaz de manifestar gestos passionais e inspiradores.

Quanto a Charcot, ele estava em busca de uma unidade dramática, não de uma cisão. Mais do que interpretar, criava uma cenografia, de acordo com a unidade de lugar e tempo de uma representação muito “clássica”. Precisava de tudo na mesma cena, uma espécie de recinto de visibilidade, para seu olhar unificado. [...] É que Charcot exigia assistir a tudo. Refutava de antemão a ideia de “outra cena” (isto é, de uma cena absolutamente inatingível pelo olhar). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 193).

Não é à toa que anos mais tarde os surrealistas consideraram a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* – obra de fotografias das mulheres histéricas, organizada por Charcot em 1878 – “um meio supremo de expressão” (1928 apud STIGGER, 2016, p. 8) e, a partir disso, resultou que Didi-Huberman fizesse o estudo da “invenção da histeria”, onde o filósofo afirma logo no início do seu livro:

[...] a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem; chegou até a inventar a si mesma (sua imposição era sua essência), quando fraquejou o talento dos fabricantes patenteados da Histeria. Uma invenção: um evento dos significantes (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

A partir daí certas correntes revolucionárias e vanguardistas do século XX passaram a associar o feminino às expressões artísticas como a possibilidade de manifestar o insano, o absurdo, o transgressivo. O feminino, desse modo, provocou que os artistas desejassem experimentar novas condições à arte, tal sentimento é o que Artaud escreve “Quero experimentar um *feminino* terrível.” (ARTAUD, 2006, p.167), fazendo jus ao que explora no teatro – uma poética profunda e passional capaz de se elevar às estéticas até então esperadas.

Além de trazer para a literatura brasileira a impossibilidade de uma intimidade no texto literário, Ana C. em seus registros questionou acerca das definições do feminino na poesia. Diante do estigma de uma literatura escrita por mulher ligada ao “etéreo” e ao “pueril”, uma poesia delicada ligada às imagens como “Perfume, pérola, flor, madrugada, mar, estrela, orvalho, pólen, coração” (CESAR, 1999, p. 224), mas que ao mesmo tempo instaura-se mediante uma contradição, que o senso comum do poético configura por ser considerado “inatingível, inefável, profundo” (CESAR, 1999, p. 224), a poeta traz à tona a

percepção de uma literatura de autoria feminina mais “bruta”, “visceral” e, também, ligada à realidade das mulheres: “não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona, onipotente, sei lá?” (CESAR, 1999, p. 225). E, ainda, sobre uma possível incomunicabilidade desse feminino, Ana C. questiona: “Poder-se-ia dizer que o apego ao real seja uma das características do homem em oposição à mulher? (CESAR, 1999, p. 224). A poeta responde mais tarde em uma entrevista:

[...] Talvez o feminino seja alguma coisa de mais violento que isso. Talvez o feminino seja mais sangue, mais ligado à terra. [...] Quer dizer, a mulher tem até uma vantagem pra falar nisso, mas o homem também fala desse lado assim mais escuro, mais violento, mais passional (CESAR, 1999, p. 269).

Diante dessa perspectiva, a poeta afirma que a escrita por mulheres sempre foi associada a uma literatura que foge do normal, pelo simples fato de ser e vir de um mundo feminino, sendo vista como uma literatura transgressiva – distante do que a literatura tradicional sempre retratou. Ana C. ao afirmar que a literatura feminina se condiciona ao violento e ao sangue, aproxima a linguagem do feminino a uma linguagem “histórica”, ligada à anormalidade, ao passional e à teatralidade. Percebe-se que a linguagem de Ana C., essa incomunicabilidade da qual a poeta fala, aproxima-se da encenação e da sedução que Didi-Huberman destaca nos gestos realizados pelas histéricas da Salpêtrière. Em uma passagem onde ele analisa as fotografias feitas por Charcot, o filósofo reflete:

Em todo caso, essas jovens parecem mostrar que não são o que aparenta ser. As imagens tiradas delas já nos forçam a um ceticismo em relação às imagens, o que é um efeito dos seus quase rostos. Isso dá nome à aura, ao farfalhar de plumas e ao voo de sua *actio in distans*, e a tudo que delas nos atrai por essa razão. É desvio, dissimulação que vela, suspensão de qualquer oposição decidível entre a verdade e a inverdade da imagem, é o enigma velado de uma proximidade imediata (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 147).

Didi-Huberman usa o exemplo de Augustine para refletir sobre a dissimulação da histeria. Augustine, incitada por Charcot, emitia gestos e encenava as suas angústias e traumas, que seriam observados pelos médicos da Salpêtrière. Didi-Huberman escreve: “Todavia, Augustine reencenava sua violação, reencenava-a num só-depois. Mas o que quer dizer reencenar? E qual é a eficiência própria de um só-depois?” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 222) e conclui mais adiante: “Reencenar já é pontuar, é sublinhar, de certo modo, é exagerar, aumentar, forçar os espectadores da cena a ‘dar nome aos bois’ [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 223). Não seria o feminino, então, a arte que evoca a possibilidade de abrir um leque de significações, de ser provocativa, de querer dizer o que era até então silenciado?

Na curadoria da mostra *O útero do mundo*, exposta no MAM em 2016, Veronica Stigger seleciona conceitos usados pela escritora Clarice Lispector como bússola para pensar a histeria na arte contemporânea. Nada como utilizar o pensamento de Lispector, que – assim como Ana C. – contribuiu para a literatura brasileira com uma linguagem ímpar e lancinante, além de oferecer críticas e reflexões sobre a arte literária considerada transgressiva para a sua época. Ao estudar Clarice Lispector, Stigger percebeu nos próprios textos literários da escritora um pensamento sobre a linguagem, ou melhor, sobre as origens da linguagem, tal como a “vida primária” e o “útero do mundo”. Em entrevista à revista Malba – do Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires –, Stigger afirma: “Vejo a Clarice não só como uma escritora – uma narradora criadora de ficções – excepcional, sino também como uma filósofa, uma criadora de conceitos” (STIGGER, 2017), defende Stigger o que a meu ver Clarice explora em *Água Viva* onde escreve “o mais profundo pensamento é um coração batendo” (LISPECTOR, 1973, p. 53). A linguagem de Clarice aproxima-se da linguagem histérica, livre, provocativa e inovadora, o que suscitou Stigger a percorrer os conceitos usados pela escritora para construir a mostra do MAM e definir o que ela chama de uma “arte histérica”, aqui, no sentido positivo e criativo da palavra:

Em contraposição, portanto, a uma visão negativa da histeria, elabora-se, no âmbito artístico, uma visão positiva, a que não falta, porém, ironia – a ironia de quem sabe estar se confrontando, a cada palavra, a cada gesto, a cada imagem, com um discurso predominantemente antagônico sobre o mesmo objeto (STIGGER, 2016, p. 8).

A partir de *Água Viva*, *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*, Stigger selecionou três conceitos: *grito ancestral*, *montagem humana* e *vida primária*, que serviram como base para apresentar obras consagradas de artistas como Lívio Abramo, Claudia Andujar, Flávio de Carvalho, Otto Stupakoff, Laura Lima e Rodrigo Braga que usam o corpo como objeto de experimentação capaz de submeter-se ao desmembramento, à deformidade e à animalidade. Stigger afirma, em entrevista:

¿Y de qué modo esa irascibilidad y esa variabilidad se muestran? Principalmente, en la desestabilización del cuerpo. El cuerpo es el lugar supremo de expresión de un impulso desvariado. Bajo ese impulso, el cuerpo se secciona, se convulsiona, se desorganiza, se transforma, pierde contornos y definición. Nos encontramos, en síntesis, frente a un cuerpo *indomable*, un cuerpo que, como en la descripción de Freud del cuerpo histérico, no respeta a la anatomía. No respetar a la anatomía significa no respetar a la propia constitución biológica. Y un cuerpo que comienza a perder el respeto por la propia constitución biológica es un cuerpo libre. (STIGGER, 2017).

E para o corpo ser livre, o primeiro impulso que ele tem para quebrar as barreiras é se libertando do silêncio. O que em literatura, remete a toda quebra de ruptura do que é considerado tradicional na linguagem. Não por acaso citei Gubar no início deste capítulo, que nos mostra o silêncio que a página em branco demonstra na galeria entre os outros quadros “padronizados”, o que soou gritante no sentido de ser uma manifestação artística transgressiva que vai falar do feminino, de forma livre, brutal e visceral.

Assim, o conceito de *grito ancestral* que a curadora apresenta em *O útero do mundo* se refere a uma “desarticulação da linguagem”, que a própria Clarice Lispector em seus textos “retomou com brilho o elogio do impulso histérico na forma de um pensamento simultâneo da forma artística e do corpo humano como lugares de *êxtase*, isto é, de *saída de si* – e de saída, portanto, também das ideias convencionais tanto de arte quanto de humanidade.” (STIGGER, 2016, p. 8-9). Dessa forma, a obra de Clarice aponta para uma “*histeria na e da linguagem*” (BRANDÃO, 2006, p.120), como afirma a crítica Ruth Silviano Brandão. O grito ancestral, como Stigger aponta, “é *anterior* à fala, ou talvez porque *posterior* à destruição da linguagem articulada” (STIGGER, 2016, p.11), assim, o grito torna-se primordial para a criação de toda nova linguagem ou expressão artística, como um impulso angustiante daquilo que se quer expressar, mas que não se consegue articular. Tal como um grito histérico, a arte que grita sempre foge da normalidade, seja ele “real ou encenado”.

Gritar é “revelar a carência”, deixar claro que não sabe como lidar com o bicho que se apresenta à sua frente e que, como vimos, a obriga a assumir “instintos abafados”. Deixar o grito emergir é deixar-se levar por esses instintos, é sair “dos regulamentos”, mostrar o lado animal guardado “em segredo inviolável”. [...] Gritar é, em certa medida, libertar-se, romper as frágeis barreiras que delimitam aquilo a que convencionamos chamar de “cultura” (que abrange, entre outros aspectos, uma série de regras de conduta) em oposição à “natureza”, isto é, em oposição ao que há de selvagem e indomável em nós. (STIGGER, 2016, p.12-13).

Didi-Huberman (2015) evidencia que “Um grito nunca é previsível nas encenações terapêuticas. E depois, além de ser imprevisível, o grito, repito, presentifica a própria aresta em que dor e prazer se estreitam de forma absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 369). No entanto, por não ser previsível, o corpo se revela “indomável” e ao se livrar do silêncio que o transtorna, o corpo precisa então se desorganizar para, só assim, se organizar em uma nova forma. Em *montagem humana*, Stigger salienta que a desarticulação do corpo não só possui efeitos na linguagem, mas também no próprio corpo, o corpo indomável, aqui, é um corpo livre, sem formas definidas. A manifestação histérica na linguagem provocaria efeitos físicos,

ou seja, efeitos na própria forma. No entanto, o feminino dá forma ao “informe”, ao que não se classifica e não se encaixa em padrões.

Há algo de histérico, no sentido que temos dado ao termo, nesse processo de desarticulação do corpo, que, em certa literatura, se replica na desarticulação da linguagem. Em seu estudo sobre a representação na modernidade da figura do monstro (isto é, da figura humana deformada), Jean Clair observa que a histeria “cria um corpo inacreditável que parece pura manifestação da linguagem, pura manifestação da palavra, e que, portanto, produz efeitos físicos (STIGGER, 2016, p. 16).

Clarice aponta em *Água Viva* “Antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente” (LISPECTOR, 1973, p. 80), é essa perda do eu, a perda do que é humano que a narradora escreve é que leva a escrita a sua forma mais livre, talvez não a uma nova forma, mas a uma não-forma da linguagem. Sobre a histeria, Stigger reflete:

O corpo convulsivo, indomável, é também, portanto, um corpo livre de qualquer pré-determinação biológica absoluta, um corpo que se destrói, se deforma, no sentido de que perde a sua forma original, e, ao se destruir e se deformar, se transforma, ou melhor, se fabrica novamente. (STIGGER, 2016, p. 17)

É em *vida primária* que o corpo da forma mais humana, ou seja, o corpo articulado, volta a sua forma primária. Em *A paixão segundo G.H.*, a narradora escreve: “Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próxima do inanimado” (LISPECTOR, 2009, p.22). Stigger pensa, a partir dessa cena, na desestabilização do corpo diante do que é “animal”: “ver-se diante da barata é ver-se diante do animal que a convoca a ser também ela animal, que, em outras palavras, a obriga a revelar “instintos abafados” (STIGGER, 2016, p.18), confirmando o que a própria narradora de *A paixão segundo G.H.* alerta sobre uma vida animal: “Não, não te assustes! Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente”(LISPECTOR, 2009, p.68). Ao se deparar com a barata – animal considerado o mais primário da vida humana –, G.H. experimenta a passagem da sua existência cotidiana para o caminho do inumano.

Essa ida à vida primária se aproxima da “vida divina”, da qual Clarice Lispector evoca em *A paixão segundo G.H.* através do enfrentamento com a barata, ou melhor, de uma passagem de “animalização” do humano: “Segura a minha mão, porque sinto que estou indo. Estou de novo indo para a mais primária vida divina, estou indo para um inferno de vida crua” (LISPECTOR, 2009, p.59). Através desse pensamento, Stigger afirma:

A ida em direção à “vida primária”, que é, em certa medida, um itinerário em direção ao divino, se revela não como uma previsível ascensão, mas como uma

descida, em certa medida, uma descida de volta à terra, o fundo comum de humanos e animais, elemento de vida e morte. No entanto, não há nada de escuro e opressor nesse “inferno” rumo ao qual ela se encaminha: conforme já assinalamos, o quarto da empregada, ao contrário do que G. H. esperava, era iluminado (STIGGER, 2016, p.19).

Como a página em branco de Gubar, a vida primária se manifesta de forma divina como um retorno à cena de origem, desestabilizando o cotidiano e a percepção que temos do mundo “civilizado”. Não por acaso, a troca do pênis pelo útero, “como modelo de criatividade” (GUBAR, 2002, p.123), como bem assinala Gubar, abre a possibilidade de novos (re)nascimentos. Nada como um espaço vazio – como uma folha em branco ou um útero – para poder criar novos mundos, novas realidades e deixar o corpo, enfim, manifestar-se livremente. Tal como Stigger assinala:

Se, como Clarice Lispector afirma em *Água viva*, “o útero do mundo” se apresenta como uma “ancestral caverna” de onde se pode voltar a nascer, podemos ver a vagina como a figura por excelência dessa possibilidade de renascimento, com tudo que ela tem de ambivalente e perturbadora. Porta de entrada para o útero do mundo – mas também porta de saída *para o mundo*. Figura tão difícil de encarar – quase uma Medusa em miniatura – precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre. (STIGGER, 2016, p.21).

Na vida primária, entretanto, nada se perde, como afirma Stigger não é um retorno ao passado, mas um retorno ao início de tudo, ao início da vida, é o momento que nos deparamos com um mundo que ainda está por vir. E nada mais libertador que, após anos de linguagem “articulada”, animalizar a linguagem, a arte, de tal forma que rebele os tempos em que vivemos. Afinal, como escreve Stigger: “A vagina – vida primária que desmonta desde dentro a montagem humana, obrigando-a a remontar-se – também grita: grita, hoje e sempre, o mais ancestral dos gritos, que é também o grito do que ainda não veio de todo, mas virá” (STIGGER, 2016, p.21).

3 A VERDADE SOBRE O CORAÇÃO DE SUL

Em 2016, Veronica Stigger publica o seu livro *Sul* no Brasil – primeiramente lançado na Argentina em 2013 –, a edição brasileira lançada pela Editora 34 apresenta o livro com uma capa vermelha, contrastando com a cor branca, e uma foto da escritora quando criança estampando a capa. O livro dividido em três partes – um conto, uma peça teatral e um poema, além de um poema velado na edição brasileira – explora, de modo geral, o sangue como consequência da violência, o sangue menstrual, a fase púbere e outras questões do feminino. Apesar de, num primeiro momento, a figura infantil da capa e a personagem do conto nos transportar à infância, a proposta de Stigger não foi escrever sobre a infância propriamente dita, mas sobre as diversas formas de violências em uma sociedade, como a própria afirma em entrevista para o Jornal da Biblioteca Pública do Paraná: “Em síntese, acho que *Sul* pode ser lido mais como um livro sobre a violência da sociedade e, por extensão, do estado (ou vice-versa...) do que como um livro sobre a violência do fim da infância” (STIGGER, [2017?]). Essa violência do estado, como veremos, se refere principalmente ao corpo feminino. Em *Sul*, o feminino também se dá à encenação na linguagem que Stigger explora nas escrituras que compõem o livro: como corpos desmembrados onde discursos e textos se contorcem diante das suas verdades. Para dar início ao livro, Stigger escreve um pequeno conto, como se fosse uma epígrafe, fazendo referência à região Sul:

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

O sul, região onde a escritora nasceu, se faz presente nas narrativas, principalmente no conto que abre o livro – intitulado “2035”. Stigger, em entrevista, diz ter produzido o conto a partir de uma proposta de escrita para uma coletânea de textos sobre guerra, o que coube à escritora criar um texto literário inspirado na Guerra dos Farrapos: daí surgiu um conto com o cenário de um futuro distópico, fazendo alusão aos duzentos anos da farroupilha. “2035”, inicia com oficiais da cidade batendo na porta de uma família humilde para resgatar uma menina, chamada Constância, na véspera de seu aniversário de dez anos de idade. Os oficiais traziam “dois facões, um pé de cabra e um civil” (STIGGER, 2016, p.13), o civil puxava um riquixá e tinha as roupas velhas e desgastadas.

Um dos oficiais bateu, então, com o pé de cabra na porta do apartamento, o único do andar. O barulho súbito e inesperado acordou a menina. Ainda entre sonhos, Constância pensou que talvez fosse a fada dos presentes. Seus pais haviam lhe contado que, quando eram crianças, recebiam, nas datas de seus aniversários, o que chamavam de presentes. Na imaginação de Constância, até que fazia sentido a fada aparecer para ela justo naquele dia em que completava dez anos. Dez anos era uma idade cheia, ela já era quase uma adolescente, quase uma adulta na verdade, os sapatos de sua mãe já lhe serviam bem, ela nem precisava mais colocar tantos trapos nas pontas dos sapatos, ela merecia um presente, podia até ser um presente pequeno. (STIGGER, 2016, p. 14-15).

O pai de Constância sem entender nada pergunta aos oficiais por qual motivo levariam a sua filha e eles afirmam que Constância seria levada por ordens do governo, e que se tratava simplesmente “das grandes comemorações” (STIGGER, 2016, p. 15). A personagem, então, é levada pelos oficiais e, a partir daí, a narrativa descreve todo o caminho de Constância à suposta festa como um cenário cinzento, devastado e desértico que remete a um período de pós-guerra. Apenas sacos coloridos davam cor à cidade:

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

A menina é persuadida pelos oficiais a açoiatar o civil até chegar ao local onde seria a festa: “Chegando à rua, o civil colocou a menina no riquixá e se preparou para puxá-la. Um dos oficiais deu a ela um chicote e disse-lhe que era para usar no civil. Ela olhou para o oficial, olhou para o chicote e franziu a testa” (STIGGER, 2016, p. 18-19). A narrativa prossegue até a cena principal, onde a personagem chega ao local das “comemorações” que, diferente da cidade desolada, era um parque onde “Tudo ali brilhava” (STIGGER, 2016, p.22) e “[...] meia dúzia de prédios construídos especialmente para as comemorações chamavam atenção pela monumentalidade, pela beleza e pela transparência” (STIGGER, 2016, p. 23). Constância é encaminhada a um processo ritual, no qual duas “mulheres jovens, morenas, com cabelos presos em grossas tranças e vestidas com aventais brancos” (STIGGER, 2016, p.23), preparam Constância para a cerimônia. O preparo se dá em uma sala toda branca, onde Constância toma banho quente em uma banheira dourada, as duas mulheres cortam os seus cabelos loiros, trocam a sua camisola por uma túnica branca e calçam a menina com sapatos “de seu exato número, com figuras de homens e cavalos bordados sobre o cetim branco” (STIGGER, 2016, p. 25), além de “uma coroa de flores sobre o cabelo cor de ouro” (STIGGER, 2016, p. 25). A personagem, finalmente pronta, é levada para o centro do parque,

onde fogos de artifício coloriram o céu e crianças de dez anos – também vestidas de túnicas brancas – dançavam em volta da menina, que é depositada em uma grande almofada azul, onde quatro oficiais, cada um em cima de um cavalo, esperavam-na para ser amarrada por uma das pernas ou um dos braços na sela de cada cavalo. A cerimônia sacrificial, dessa forma, acontece: “Cada um correu para um lado, levando consigo um dos membros de Constância e deixando o rastro vermelho sobre a grama verde.” (STIGGER, 2016, p. 27).

Percebe-se que, através de um fato histórico – a Guerra dos Farrapos –, Stigger cria uma realidade que beira ao escatológico, na medida em que descontextualiza símbolos e verdades/realidades da região Sul para uma “realidade” distópica: um cenário futuro de pós-guerra e uma cena violenta de um rito sacrificial. Há uma encenação na linguagem que oscila entre a verdade e mentira, história e ficção. O mapa do Sul – imagem que dá contorno à mancha de sangue na parede branca no conto-epígrafe –, por exemplo, aparece novamente em “2035”, através das cores que os fogos de artifício iluminam o céu da celebração ritual. As cores verde, vermelho e amarelo, como símbolo da bandeira do Rio Grande do Sul, em um sinal de patriotismo, colorem o céu da cidade cinza, assim como o povo em miséria e o caráter violento da história – onde figuras de homens que estão em uma posição de poder acima da figura feminina – se relacionam com uma verdade da região Sul, como podemos ver na passagem a seguir:

Na porta daquele edifício envidraçado, as quatro mulheres e Constância reencontraram os oficiais, que as esperavam com uma espécie de andor, carregado pelo civil, que agora vestia um poncho branco, e por mais três rapazes parecidos com ele. Um dos oficiais ergueu Constância nos braços e a colocou na cadeira reservada a ela. Quando os civis levantaram o andor, fogos de artifício coloriam o céu de verde, vermelho e amarelo. Aqueles homens e mulheres, que antes dormiam nos bancos, chegaram mais perto para ver os fogos. Outros, que transportavam seus riquixás pelas ruas transversais, pararam por alguns instantes para se informar sobre o que acontecia. Uma ou outra pessoa que passava, célere, por ali, diminuiu um pouco o passo, curiosa. Os civis desfilarão ao longo do parque com Constância sentada no andor: eles foram até o outro extremo e voltaram. Dez grupos de dez crianças cada – todas de dez anos e também vestidas com túnicas brancas – dançavam em volta do andor de Constância. A menina olhava para tudo e para todos, sorrindo. (STIGGER, 2016, p. 26).

A cena de violência torna-se bem mais violenta na medida em que o povo também participa como espectador, dessa forma, a naturalização da cena entra em contraponto ao estranhamento que o conto evoca em nossa atualidade. Essa naturalidade encenada das personagens dá relevância à cena de celebração ritual que exerce o papel de canalizar as violências do estado para o corpo feminino – um corpo que, em “2035”, se desloca entre vida/morte, como fica evidente logo quando o oficial afirma: “[...] que a festa começaria logo

mais, às dez e meia da manhã, no horário exato em que Constância havia nascido.” (STIGGER, 2016, p. 16-17).

É importante salientar que, em *Sul*, o corpo feminino entra no jogo da verdade que Stigger explora em seus textos. A escritora faz o leitor adentrar no seu universo de palavras, percorrendo o sangue que habita o corpo, oscilando entre o puro e impuro que o rodeia, e nos aproximando cada vez mais desse universo estranho. Segundo Ruth Benedict (2013), as sociedades desde as mais primitivas consideram a puberdade como uma fase marcante na vida das mulheres, sendo associada a uma fonte de bênção ou de maldição, a primeira menstruação da mulher é marcada por um acontecimento digno de comemorações, cerimônias ou de condenação. Sendo assim, os rituais femininos, de diferentes sociedades, tratam a menstruação como um evento de grande importância, Benedict ressalta a menstruação como um exemplo em seu livro para falar da diversidade de culturas:

É fácil transformar as cerimônias de puberdade das moças baseadas em ideias ligadas à menstruação naquilo que, do ponto de vista da pessoa envolvida, é comportamento exatamente oposto. Há sempre duas perspectivas possíveis no que tange ao sagrado: pode ser uma fonte de risco ou uma fonte de bênção. (BENEDICT, 2013, p. 31).

É possível notar que o ritual em “2035” aproxima-se de um rito de sacrifício e o objeto a ser sacrificado – “destruído” seria, aqui, o caso – é a Constância, uma menina em fase púbere. Bataille (1993) afirma que a destruição do sacrifício não tem a ver com o aniquilamento do ser, mas, sobretudo, a destruição da coisa, assim afirma: “O que o sacrifício quer destruir na vítima é a coisa — somente a coisa. O sacrifício destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima ao mundo da utilidade e a entrega ao do capricho ininteligível.” (BATAILLE, 1993). A coisa, da qual Bataille se refere, que está suscetível à destruição é, portanto, tudo aquilo que se situa entre os limites do corpo, que está entre o *dentro* e o *fora*, e que não se separa da nossa subjetividade. Kristeva, em *Poderes do Horror*, entende a abjeção como tudo aquilo que é íntimo do sujeito, mas que ao mesmo tempo se afasta do corpo e, por isso, causa horror e estranhamento, na medida em que o sujeito rejeita, mas não o separa. Nas palavras de Kristeva, a abjeção “[...] ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo” (KRISTEVA, 1980, p.9). O abjeto, para Kristeva, também perturba uma ordem, em suas palavras: “Não é, pois, a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que

não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto” (KRISTEVA, 1980, p. 4).

E nada mais abjeto na história das sociedades que o corpo feminino. Um corpo capaz de expandir-se para além do ser, um corpo que possibilita criar vida, tal como já pensou Kristeva que o corpo materno é o mais abjeto de todos: o tabu do leite materno como alimento, o jorro do sangue menstrual e do sangue do parto. O abjeto, segundo a teórica, está na ordem de tudo que é imoral, que causa desordem. O abjeto é aquilo que subverte na sociedade. É aquilo que há de mais íntimo do ser e, ao mesmo tempo, é tão próximo do lado “animal” do ser.

O abjeto nos confronta, por um lado, nesses estados frágeis em que o homem erra nos territórios do animal. Assim, por meio da abjeção, as sociedades primitivas delimitaram uma zona precisa de sua cultura a fim de separá-la do mundo ameaçador do animal ou da animalidade, imaginados como representantes da morte e do sexo. (KRISTEVA, 1980, p.11).

No conto de Stigger, essa abjeção do corpo feminino pode ser lida pelo fato de a personagem se encontrar em fase de iniciação púbere. Não sabemos, entretanto, se o corpo de Constância – prestes a completar dez anos – já menstruou, o sangue que jorra no conto é consequência da violência compreendida no rito, de um sacrifício refletido e canalizado pelas violências de uma sociedade. A imagem de oficiais em cima dos cavalos, como símbolo, nos sapatos de Constância e, de fato, no processo ritual indicam o cenário de violência de uma cidade destruída pela guerra realizada pelos homens. O corpo de Constância, dessa forma, serve como um meio de canalizar essa violência, de dar suporte às tensões que se instauram nas violências praticadas no mundo dos homens. Mauss (2005) escreve que os sacrifícios, em geral, se manifestam – seja em forma de purificações ou expiações – e se renovam conforme as morais e desejos da coletividade de certo período e sociedade. Para Mauss, o processo ritual é uma função social, pois, “o sacrifício se relaciona a coisas sociais” (MAUSS, 2005, p. 108). Assim, afirma:

A norma social é então mantida sem perigo para os indivíduos e sem prejuízo para o grupo. Assim a função social do sacrifício é cumprida, tanto para os indivíduos quanto para a coletividade. E como a sociedade é feita não apenas de homens, mas também de coisas e acontecimentos, percebe-se como o sacrifício pode acompanhar e reproduzir ao mesmo tempo o ritmo da vida humana e o da natureza, como pode tornar-se periódico em função dos fenômenos naturais, ocasional como as necessidades momentâneas dos homens, submetendo-se enfim a inúmeras funções. (MAUSS, 2005, p. 109).

É através dessas reflexões que Stigger brinca com os limites do literário e das verdades, na medida em que transporta um fato que aconteceu no passado para o tempo

futuro. A história real é deslocada para uma ficção que, ao mesmo tempo, se aproxima tanto do real ao evocar o que há de mais excruciante em uma sociedade dominada pelos homens. É nessa brincadeira entre a verdade/mentira, rito/violência, puro/impuro, passado/futuro que Stigger escreve um conto pertinente em nossa sociedade atual. Esse desmembramento que a escritora dá à linguagem lembra o que Ludmer (2010) define sobre as escrituras “pós-autônomas”, como aquelas que se escrevem em nossa contemporaneidade e que, ao se fundirem entre a “realidadeficção”, dão fim ao “literário”, às classificações como a distinção literária entre realidade histórica e ficção. Ludmer afirma que: “Não se pode ler essas escrituras com ou nesses termos; são as duas coisas, oscilam entre as duas ou as desdiferenciam (LUDMER, 2010, p. 3)”. É o que Nodari, também já afirma sobre *Sul* na orelha do livro: “[...] fala e verdade, linguagem e mundo, texto e contexto encontram-se desmembrados (NODARI, 2016)”.

Se em “2035”, Stigger aborda a violência exercida pelo estado em uma cidade em ruínas, em “Mancha” a escritora aborda a violência, através de uma peça teatral, de forma banal na medida em que as duas personagens discutem sobre uma misteriosa mancha de sangue no tapete da sala. O diálogo próximo ao *nonsense* e o mistério não solucionado constitui “Mancha”, o segundo texto literário de *Sul*, onde a escritora experimenta uma peça um pouco diferente do conto e do poema apresentados em seu livro. Na peça, a escritora não apresenta nenhuma figura infantil, apenas o que se assemelha aos outros textos é a “violência” como tema desorientador e, podemos dizer agora, desencadeador da trama.

“Mancha” inicia com a personagem Carol 1 se maquiando, até a sua amiga Carol 2 chegar em seu apartamento e tocar a campainha. O cenário completamente branco, assim como as roupas das personagens, – como descreve a peça: “Do outro lado da porta, está Carol 2. Ela é mais baixa que Carol 1 e usa um vestido branco semelhante ao da outra, também com botas brancas” (STIGGER, 2016, p.30) –, contrasta com as manchas de sangue espalhadas pela sala do apartamento, o que fará com que Carol 2 se espante com o que vê e começa a interrogar Carol 1 sobre o ocorrido: “Como o sangue pode estar fresco na maçaneta? O sangue não deveria estar coagulado? Ele não deveria estar seco, grudado na maçaneta?” (STIGGER, 2016, p. 31). Dessa forma, o tema central da peça, o “problema” da trama, gira em torno das manchas de sangue no apartamento de Carol 1, e o diálogo se encaminha a fim de Carol 2 desvendar o acontecido, mas percebe-se que o problema – as manchas de sangue – tornam-se, ao mesmo tempo, como algo banal pelas personagens, principalmente por Carol 1.

Além das manchas de sangue, há em cena um barulho de um chuveiro ligado e um homem – que não descobrimos quem é – que, supostamente, é a vítima desse sangramento. Dessa forma, em “Mancha” temos um problema, que são as manchas de sangue e, ao mesmo tempo, temos a banalização do problema. Ao perceber que Carol 2 se assusta com as manchas, Carol 1 hesita e, logo depois, finge não se importar, “revira os olhos, suspira e volta a bater o pé no chão.” (STIGGER, 2016, p. 31).

Carol 1 continua se maquiando defronte ao espelho. Aplica pó de arroz em todo o rosto, numa quantidade um tanto exagerada. Carol 2 anda em direção ao centro do palco, mas, no segundo passo, sua bota afunda numa poça de sangue. Ela se abaixa e passa o dedo na poça. Seu dedo fica vermelho. Ela o esfrega na roupa para limpá-lo, manchando o vestido branco. Ainda agachada, olha em torno e percebe que há, no chão, outras poças como aquela, formando uma trilha de sangue que leva da entrada até o sofá. Então, de gatinhas, vai de poça em poça, sempre verificando o frescor do sangue com o dedo e limpando-o em seguida no vestido branco, que, em pouco tempo, fica todo pontilhado de manchas vermelhas. Enquanto isso, Carol 1 se maquia. Ouve-se vivamente o barulho da água do chuveiro caindo. Carol 2 segue, de gatinhas, em direção do tapete. A cada poça de sangue, para, mergulha os dedos e olha-os perplexa antes de limpá-los no vestido branco.

Carol 1
(*Quebrando o silêncio*) Queria saber usar sombra.

[...]

Carol 1
Eu não disse que essa era grande? Quanto sangue, não? (*Voltando-se para o espelho, tentando consertar, com o pó de arroz, o borrão no olho que fizera com o delineador*) A faxineira vai ter um ataque quando vir isso aí amanhã. (STIGGER, 2016, p.32- 34)

Percebe-se que o diálogo entre Carol 1 e Carol 2 transita entre a mancha de sangue e assuntos corriqueiros. A especulação do ocorrido é presente nas falas das duas, mas de certo modo vacila na medida em que o assunto é desviado e o acontecimento não é desvendado. Há, dessa forma, uma encenação nesse jogo entre suposições e verdades que as próprias personagens discutem em cena. Bentley (1981) afirma que a antipeça, em outras palavras, o teatro do absurdo seria aquele que os diálogos ganham foco ao invés do acontecimento em si. Foi o que Beckett explorou com *Esperando Godot*, a sua peça célebre ficou marcada pelos diálogos triviais, enquanto que o acontecimento – a chegada de Godot – não se realiza. Bentley afirma: “[...] Os dois homens [em *Esperando Godot*] falam para matar o tempo, falam por falar. É o oposto da *azione parlata*, que implica ‘um mínimo de palavras, porque algo mais importante está acontecendo’. Agora, parece haver um máximo de palavras porque nada, absolutamente, está acontecendo... exceto esperar.” (BENTLEY, 1981, p. 100). Esslin (1966), do mesmo modo, defende que o absurdo no teatro interessa mais as narrativas que

“[...] refletem mais sonhos e pesadelos e o diálogo muitas vezes se resume em um balbuciar incoerente.” (ESSLIN, 1966). Assim, como podemos perceber em “Mancha”, a peça é tão somente a conversa entre as duas amigas, o mistério nunca é desvendado, muito pelo contrário, torna-se cada vez mais absurdo na medida em que as duas começam a especular acerca das manchas pelo apartamento. Como quando Carol 2 quebra o silêncio entre as duas e pergunta: “Por que a trilha de sangue vai do tapete à entrada do apartamento e não do tapete ao banheiro?” (STIGGER, 2016, p. 43). É a partir dessas especulações que “Mancha” levanta as perguntas: o que é verdade nesse mundo? Já não criamos ficções em nossas realidades? É nesse sentido que a escritura de Stigger se situa, em uma escritura que não se define, mas que brinca com esses atributos literários, de forma que o discurso gira em torno do vazio. Nesse estado de perda de sentido, de não direcionamento diante dos absurdos, que penso no que Ludmer (2010) define para situar-se nessas escrituras: “Nesse lugar não há realidade oposta à ficção, não há autor e tampouco há demasiado sentido.” (LUDMER, 2010, p. 4).

A violência apresentada em “Mancha”, por outro lado, abre reflexão para a forma como especulamos os acontecimentos trágicos em nosso cotidiano. É o que Bentley escreve sobre a violência no drama, “a violência interessa-nos porque somos violentos” (BENTLEY, 1981, p.22). Assim, Carol 1 e Carol 2 estão aí para nos mostrar que sobre o acontecimento em si, no fim, ninguém se importa, mas sim as narrativas que criamos, as nossas “ficções”. Percebe-se que a conversa entre Carol 1 e Carol 2 toma outros rumos, de tal forma que elas evitam falar do mistério, e começam a puxar assunto para outros casos de violência, como o caso de Zelda, uma travesti que matou o marido.

[...]

Carol 1
(Virando-se para Carol 2 e quebrando o silêncio de repente)
 Sabe a Gilda?

Carol 2
 Gilda? Que Gilda?

Carol 1
 A Gilda. A famosa.

Carol 2
(Sorrindo) Não é Gilda. É Zelda. Você sempre erra o nome dela.

Carol 1
 É, isso mesmo. A Zelda. Sabe a Zelda?

Carol 2
 Sei, sim. O que tem ela?

Carol 1
 Soube que ela matou o marido? (STIGGER, 2016, p.51)

É daí que o papo entre as personagens se desenrola com o fato de Zelda ser operada ou não, e o leitor se depara com uma frase um tanto irônica e inesperada. A sexualidade aparece no diálogo para nos lembrar que na pós-modernidade tudo pode e deve, inclusive, transcender limites através do corpo, da linguagem:

[...]
 Carol 2
 (*Subitamente animada*) É. A Morgana não é. Eu até já vi o pau dela.

Carol 1
 (*Rindo*) Que frase, hein, Carol? Deve ser isso a pós-modernidade: “Eu até já vi o pau dela”. O pau dela...

As duas riem. Começam a rir timidamente, mas, aos poucos, o riso vai se tornando contagiante e as duas caem na gargalhada. (STIGGER, 2016, p. 56-57)

De forma súbita, a peça termina quando Carol 1 e Carol 2 caem na gargalhada, como se toda a tensão, todo o caos, que elas evitam ao longo da peça se transforma em comicidade. Agora, a encenação na linguagem também se escreve entre o cômico/trágico. Bentley (1981) lembra que a catarse aplicada à comédia funciona como uma espécie de “descarga emocional”:

Gilbert Murray sugeriu que a ideia de catarse é mais fácil de aplicar à comédia que à tragédia – mais fácil no sentido de que concordamos mais facilmente com a ideia. Já existe uma certa unanimidade de opinião em que uma parte de nossa violência psíquica – o que nossos avós chamavam um excesso de espíritos animais – pode ser descarregada através do riso. Concorde-se, em geral, que uma boa gargalhada é salutar e nos faz bem como uma espécie de “descarga” emocional. (BENTLEY, 1981, p. 205).

A atitude do riso, da gozação, de fato se torna absurda diante uma cena “trágica”, que é a cena de um crime ou, no caso de “Mancha”, a cena de um acidente, contudo, o leitor chega ao fim da peça e não descobre o mistério e acaba caindo na gargalhada junto com as personagens. O cômico/trágico se fundem na linguagem de Stigger de forma que o sentido do discurso e a linguagem se esvaziam – vazio que o leitor titubeia, como aponta Nodari (2016), na intenção de articulá-la, como uma experiência infantil ao descobrir o mundo: “Tudo isso remete a uma experiência infantil com a língua: a que crianças fazem ao entrarem em contato com a linguagem que antes não conheciam (*in-fans*), a tentativa de articulá-la e articular o mundo com ela” (NODARI, 2016). A peça de Stigger promove uma linguagem que

transgride, de forma que o absurdo se faz presente, as linguagens teatrais e literárias dialogam e se esvaziam na medida em que perdem o seu sentido e articulação. É o que Artaud afirma: “O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre” (ARTAUD, 2006, p.139), os temas morais, o pensamento articulado como mecanismo de representar o pensamento de uma sociedade não interessa mais ao teatro, e sim a palavra livre e as narrativas desarticuladas. E não seria isso que Stigger tem provocado na literatura contemporânea? A liberdade das formas, as experimentações entre gêneros, as narrativas *nonsense*? Essa liberdade da qual a escritora tem ao criar é o que veremos melhor com o poema “O Coração dos homens”.

Em entrevista concedida ao Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Veronica Stigger comenta que costuma em seus textos literários experimentar formas, misturar os gêneros, seja a partir de uma frase que escutou na rua – como a escritora explora em *Delírio de Damasco* – ou como podemos ver no poema “O Coração dos homens” que, como fala a escritora, foge do aspecto lírico e se aproxima mais de um poema em prosa.

Gosto de trabalhar com as diferentes formas literárias, sempre borrando um pouco os limites entre elas. É comum que minhas narrativas tomem forma de poema, de legenda jornalística, de anúncio publicitário, de palestra, de roteiro cinematográfico, de peça de teatro... e até mesmo de conto propriamente dito. Vejo, contudo, todos os textos como narrativas. O que você diz aparentar ser prosa em “O coração dos homens” se trata provavelmente de seu caráter narrativo, porque a sua aparência, a forma que ele assume e se dá a ver, é de um poema em tercetos. Acabamos, ao longo das últimas décadas, confinando a experiência poética ao aspecto lírico — no entanto, todos os gêneros e registros podem se valer de versos. Um poema narrativo ou um poema dramático continuam sendo poemas (STIGGER, [2017?]).

Com a proposta de experimentar a literatura como uma brincadeira entre realidade/ficção e verdade/mentira, a escritora em “O coração dos homens” oferece ao leitor um poema-narrativo, escrito em tercetos, a partir das memórias de infância da personagem-narradora de quando ficou menstruada pela primeira vez. A cena inicial acontece em uma encenação de *Branca de Neve e os sete anões*, realizada a partir da sua aula de inglês, que a narradora participou enquanto criança.

Quando pequena, fui o espelho numa encenação de

[*Branca de Neve e os sete anões*].

A peça era toda falada em inglês.

E o público, crianças monoglotas da pré-escola.

Tínhamos dez anos e mal falávamos inglês.

Aliás, mal falávamos português.

Havia um colega que dizia “largatixa” em vez de “lagartixa”. (STIGGER, 2016, p.59)

A narradora descreve as cenas, vasculhando na sua memória as roupas, as atitudes infantis dos colegas que estavam também presentes, assim como o papel de cada um na peça. Coube à narradora o papel de espelho, que tinha apenas duas frases para falar: “*Her lips are like blood, her hair is like night, /her skin is like snow, her name’s Snow White*” (STIGGER, 2016, p.62). Por ser o espelho, a personagem-narradora ficaria escondida, portanto, não apareceria durante toda a encenação: “Pouco importava a roupa que usaria, quase nada de mim apareceria na peça./Subiria ao palco com o uniforme cinza e vermelho da [escola.” (STIGGER, 2016, p.62). As cenas descritas pela escritora remetem às figuras da infância e percebe-se que a própria encenação, por ser falada em inglês, nada muito bem se entendia, as crianças não entendiam o inglês que falavam, dessa forma, a linguagem incompreensível das crianças fizeram parte da confusão na cena narrada no poema:

Em geral, nosso inglês era incompreensível.

A Branca de Neve, por exemplo, nunca achava nada,
ela sempre afundava.

Ao colocar os anões para dormir, ela os cobria com merda,
em vez de lençóis.

E, ao fim da peça, o Príncipe convidava todos para a festa
[de suas vinte orelhas.

Os monoglotas da pré-escola não percebiam os erros de
[inglês.

Afinal, eram monoglotas.

Logo se entediaram. (STIGGER, 2016, p. 64)

Com essa passagem, percebe-se que a encenação na linguagem aparece por meio da própria experiência infantil das personagens, tal como reflete Nodari sobre uma “infantilização” da literatura, aqui, a linguagem se perde entre as duas línguas – o inglês, uma língua nova para as crianças e o português uma língua ainda em aprendizado, como a personagem-narradora afirma logo no começo do poema: “Aliás, mal falávamos português” (STIGGER, 2016, p. 59). É com a impossibilidade de articular a linguagem na cena narrada no poema, que a linguagem do poema é construída e desconstruída, oscilando entre a

articulação/desarticulação da língua. O caos da cena ganha ainda mais força, na medida em que as crianças se dispersam e o público de crianças monoglotas começa a vaiar as crianças que estão em cena. É a partir desse momento que a personagem-narradora menstrua:

As professoras da pré-escola se enfureceram:
queriam acabar com a peça
e mandar a bruxa para o castigo.

A professora de inglês não se abalou.
Virou-se para nós e disse com um exagerado acento
[britânico:
“The show must go on”.

Foi aí que menstruei.
Era minha primeira vez.
Ninguém notou. (STIGGER, 2016, p.65)

Se nos outros textos em *Sul* o sangue era consequência de uma violência, o sangue em “O coração dos homens” se refere à menstruação. Não que o poema não trate de violência, na verdade ele trata de uma forma bem mais sutil, quero dizer, sobre as violências que crianças, principalmente meninas, sofrem nas escolas. A menstruação, aqui, como Veronica retrata mostra o quanto essa condição própria das mulheres é ocultada na sociedade, quando meninas menstruam a primeira coisa que fazem é esconderem esse fato e se envergonharem do ocorrido – a abjeção, da qual Kristeva se refere, serve mais uma vez aqui para refletir o quanto tratamos no ocidente o sangue menstrual como algo “sujo”. A personagem-narradora relata:

Comecei a exalar um cheiro diferente.
Um cheiro desconhecido.
Um cheiro que me lembrava podridão.
[...]
O sangue tem um cheiro adocicado.
Um cheiro persistente.
Um cheiro de morte.
[...]
Também não era tão líquido como o mijo.

Era mais visguento.

E eu não sentira vontade de ir ao banheiro. (STIGGER, 2016, p. 66-67)

Essa violência da qual Stigger critica em “O coração dos homens” é percebida ainda pelos fatos que aconteciam no colégio – desde as vivências enquanto menina até a forma como as escolas são estruturadas –, como na cena em que ela relata sobre a segunda vez que menstruara, que também acontece em uma encenação, só que dessa vez, em uma apresentação da aula de história sobre a imigração, onde as crianças foram divididas em dois grupos: alemães e italianos, a fim de mostrarem a cultura dos imigrantes no Sul, através de comidas e roupas típicas.

Sempre fui uma das mais altas da turma.

E os meninos, nesta idade, continuavam tampinhas.

Acabava sendo obrigada a dançar com uma menina –
invariavelmente, uma varapau como eu
(naquela época, também me chamavam de Poste).

Na apresentação organizada pela professora de história,
os italianos dançavam tarantela,
os alemães se vestiam de tirolezes (que, descobri depois,
[nem alemães eram).

Mas nem a tarantela nem as vestes tirolesas
eram típicas dos imigrantes que foram para o Sul.

A professora de história tinha uma versão muito

[particular da história. (STIGGER, 2016, p.72)

O poema se encaminha para o terceiro relato da personagem-narradora, quando ela conta sobre a vigésima vez que menstruou, dessa vez, na Semana da Inversão, na qual os professores seriam os alunos e os alunos professores. O tema puro/impuro ganha ênfase através da passagem escolhida pela personagem-narradora e a melhor amiga dela para uma aula de Religião: “Queríamos ver todo mundo se ajoelhando e rezando./ Estávamos nos divertindo com a ideia.” (STIGGER, 2016, p. 74). E relata:

Todos tinham que se ajoelhar no chão duro e gelado
e entoar cinco pai-nossos, quatro ave-marias e dois

[credos.

E, depois, deviam ler, em uníssono, este trecho da Bíblia:

“Quando uma mulher tiver um fluxo de sangue
e que seja fluxo de sangue do seu corpo,
permanecerá durante sete dias na impureza das suas

[regras.

Quem a tocar ficará impuro até a tarde.

Toda cama sobre a qual se deitar com o seu fluxo ficará

[impura,

todo móvel sobre o qual se assentar ficará impuro.

Todo aquele que tocar seu leito deverá lavar suas vestes,

banhar-se em água

e ficará impuro até a tarde.

[...]

Se algum objeto se encontrar sobre o leito

ou sobre o móvel no qual ela está assentada,

aquele que o tocar ficará impuro até a tarde.

Se um homem coabitar com ela, a impureza das suas

[regras o atingirá.

Ficará impuro durante sete dias.

Todo leito sobre o qual ele se deitar ficará impuro.

Quando uma mulher tiver um fluxo de sangue de diversos

[dias,

fora do tempo das suas regras, ou se as suas regras se

[prolongarem,

estará no mesmo estado de impureza em que esteve

[durante o tempo das suas regras.

[...]

“No oitavo dia –”

“Basta!”, interrompeu o professor de religião.

“Vocês estão pensando o quê?” (STIGGER, 2016, p. 75-76)

É interessante pensar que a passagem da Bíblia citada pela escritora reflete sobre a rejeição da mulher que menstrua, afirmando mais uma vez a sua condição de abjeto em uma sociedade organizada pelos homens. O poema, enfim, termina com aquele tom burlesco e excepcional de Stigger: quando o professor e o diretor da escola conversam na sala do diretor e percebem que a personagem-narradora menstrua, formando uma mancha de sangue na cadeira. A resposta da personagem é nada mais nada menos que o trecho da Bíblia:

Olhei, cabisbaixa, para os dois.

Eles olharam para a cadeira e, em seguida, para mim.

E eu disse:

“Todo aquele que tocar um móvel, qualquer que seja,

[onde ela tiver se assentado,

deverá lavar suas vestes, banhar-se em água,

e ficará impuro até a tarde.” (STIGGER, 2016, p.77)

“O Coração dos homens” ainda recebe duas partes: no poema II, a escritora reserva para criar um poema-narrativo sobre um sonho recorrente onde a personagem-narradora acorda no meio da noite com vontade de ir ao banheiro, mas não o encontra. A narradora resolve se “aliviar” no corredor mesmo e percebe que a poça é puro sangue. Na poça de sangue há um barquinho de papel: “O barquinho era alvo./ Dentro dele, estavam a Branca de Neve e o Príncipe –/ não sei se mortos ou trepando.” (STIGGER, p.79). Já na parte III, a narrativa é sobre uma santa que chega na casa da personagem-narradora como é tradição na sua vizinhança. A narradora encontra atrás da santa uns papezinhos, onde um deles há um bilhete escrito à mão a seguinte oração:

“Minha mãezinha do céu,

eu te imploro,

me protege.” (STIGGER, 2016, p.80)

Sul, na edição brasileira, recebe um poema surpresa, intitulado “A verdade sobre o coração dos homens”, no qual o leitor precisa rasgar as folhas para saber “a verdade” (escrita, aqui, entre aspas, porque a verdade é que o poema não se revela como veremos mais adiante).

A passagem final do poema – que faz referência ao título – também é “revelada”, a oração realizada pela personagem na Semana da Inversão que antes o tema era a menstruação, na “verdade” é uma passagem da Bíblia em que Deus profere o seu arrependimento de ter criado os homens na Terra, agora, abrindo reflexão sobre o bem e o mal.

Não fui parar na sala do diretor por causa da aula de
[religião,
mas por ter cantado, com todas as minhas forças,
[“quando Jesus pastar”
em vez de “quando Jesus passar”.

Também não lemos o trecho da Bíblia sobre
[menstruação,
mas a passagem que diz:
“Iahweh viu que a maldade do homem era grande
[sobre a terra,

e que era continuamente mau todo desígnio de seu
[coração.
Iahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a
[terra,
e afligiu-se o seu coração.

Disse Iahweh: “Farei desaparecer da superfície do
[solo os homens que criei –
e com os homens os animais, os répteis e as aves do
[céu –
porque me arrependo de os ter feito.” (STIGGER, 2016, p. 86-87)

A brincadeira entre sonho/realidade e sonho/ficção também entram em jogo, e reflete que a linguagem do sonho tudo é possível, assim como na realidade, essa linguagem pode ser ficcionalizada, como se vê na desconstrução do poema II: “Nunca sonhei com a Branca de Neve,/nem com o príncipe,/muito menos que estava com vontade de ir ao [banheiro./ Mas sonhava seguidamente que ia ao colégio nua,/ que andava num elevador desgovernado/ E que um avião caía a uma quadra de onde eu estava.” (STIGGER, 2016, p.88). Sobre o poema III, a encenação do poema anterior também é “revelada”: “Não é à minha casa, / mas à casa da minha mãe que a Santa chaga todo ano” (STIGGER, 2016, p. 89), e, por fim, afirma que a única “verdade” nessa passagem do poema é a oração do bilhete, escrito à mão, que ela encontrara atrás da santa.

Entendo que Veronica, através de uma oscilação entre a criação literária, a realidade/ficção e verdade/mentira consegue trazer para a literatura contemporânea uma linguagem inovadora. Assim como Ana C. transgrediu ao trazer para a poesia dos anos setenta

dois gêneros considerados “menores” – a carta e o diário – desmistificando a ideia de intimidade do texto literário, Stigger também experimenta a dissolução dos gêneros e brinca com o que se considera literatura: os limites do texto literário excedem e são dissimulados em sua escritura. Há em jogo uma encenação em sua escritura na medida em que constrói o corpo do texto com verdades/realidades e, logo depois, desarticula esse corpo restando apenas mentira/ficção – esvaziando a escritura de tal forma que só sobra a invenção, a dissimulação. Desse modo, “A verdade sobre o coração dos homens”, na verdade, não é revelado.

É visto que além de ultrapassar os limites do literário, é importante considerar que a escritora permite que a literatura tenha um papel maior que a palavra escrita. A escritora, que também é crítica de arte, traz para os formatos dos seus livros propostas diferentes, que fazem com que o leitor experiencie o livro para além das narrativas contadas. Do mesmo modo que seus livros anteriores, *Os anões* e *Delírio de Damasco*², apresentam também um cuidado estético na produção gráfica do livro, *Sul* possibilita que o leitor, a partir do poema “A verdade sobre o coração dos homens”, tenha um contato maior com o livro na medida em que o poema necessite que os leitores rasguem as folhas para ser lido. Além da experiência de encenação que Stigger provoca com o jogo da construção literária em suas escrituras, o leitor experimenta o contato do próprio livro-objeto que necessita de sua ação para poder ser “revelado”. O poema não é “revelado” se não houver a ação do leitor, que está disposto a tornar-se cúmplice da poeta – e, contudo, ao se deparar com as páginas lacradas pode também decidir em não saber da “verdade”. Sabe-se, no entanto, que o poema não se revela, mas se dissimula. O que entra em questão é que, nessa brincadeira, há uma entrega do leitor, uma confiança em se permitir entrar no jogo da linguagem do poema. Em *Sul*, a escritora também evoca uma interação entre o leitor/livro, da mesma forma que há entre a realidade/ficção – é importante salientar que esse jogo com o livro também faz parte da encenação. Stigger oferece à literatura contemporânea uma proposta *performativa* da linguagem e do próprio livro como objeto artístico, tal como afirma Schechner (2011) “Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2011).

² Ambos trazem propostas diferentes na produção gráfica dos livros. É válido lembrar, aqui, que Veronica enquanto crítica de arte sempre acompanha o projeto gráfico. Em *Delírio de Damasco*, a edição produzida artesanalmente pela editora Cultura e Barbárie vem num embrulho de papel que lembra uma embalagem de confeitaria. Já em *Os Anões*, publicado pela Cosac Naify, a capa faz referência ao nome, como escreve Marra (2016) “Os anões é um livro parrudo e compacto, cuja forma remete ao nanismo, naturalmente, mas também aos livros infantis” (MARRA, 2016, p. 2).

Marra (2016) entende essa performatividade de Stigger não só como vimos no poema/leitor, realidade/ficção, mas também pela própria performance da escritora, enquanto curadora, crítica e pesquisadora de arte, em tornar o que vê e escuta em vida – no caso em *Delírio de Damasco* – em obra de arte, deslocando os enunciados contextualizados em vida para a sua obra literária (como um *ready-made*). Marra, chama de “arquivos” as frases que compõem as páginas de *Delírio de Damasco*, já que foram frutos de uma exposição da Mostra Sesc de Artes, em São Paulo, realizada em 2010 por Stigger, que propôs uma série de frases aleatórias que anotava há algum tempo. Como as frases não eram suficientes para ocupar o espaço que a mostra reservava-lhe, a escritora se dedicou a procurar frases nas ruas. Foi em um shopping, em Porto Alegre, que Stigger registrou, ou melhor, arquivou essas frases que, futuramente, também compuseram uma obra literária.

Observo, em síntese, que Verônica Stigger, antes de esvaziar os arquivos para retorná-los ao público, ampara o mundo em seu corpo, com sua escuta. A curadoria literária é a escritura por meio da qual Stigger dissemina esses ruídos que ouve como marca que é sua e que precisa ser contra-assinada para se fazer ouvir. A autora pressupõe um destinatário sem rosto que deve receber sua lufada e reagir ao espasmo que o interpela convocando à vida. É assim que as escolhas artísticas da autora aduzem à perspectiva da arte como performance que coloca os corpos em movimento e se institui no lapso, no jogo, na abertura (MARRA, 2016, p. 9).

Em *Sul*, esses arquivos podem ser pensados diante dos enunciados que se deslocam de seus contextos para outros espaços. As “verdades”, que Stigger absorve diante do mundo e reflete em suas escrituras como num jogo de imagens e de significações, beirando sempre entre real/ficção e verdade/mentira. Ao se libertar desses desenlaces de sentidos que a literatura se instaura, a escritora alcança no vazio, nessa desintegração de corpos literários, a possibilidade de criação, de novos modos de ler e lidar com a linguagem e com o livro-objeto. Nesse sentido, penso que em *Sul*, Verônica Stigger permite que a literatura seja livre na medida em que se faz corpo, desestrutura o corpo do texto – abrindo as portas para o mundo – , e faz da literatura um lugar de encontro entre leitor e autor, vida e ficção. *Sul* como um todo se manifesta em nossa contemporaneidade capaz de subverter as normatividades da literatura: através dos jogos da verdade, as encenações entre história/ficção, vida/morte, realidade/ficção identificados em “2035”; a verdade/mentira, cômico/trágico, normalidade/anormalidade em “Mancha”; e, por fim, a articulação/desarticulação da linguagem, o puro/impuro, verdade/mentira e realidade/ficção em “O coração dos homens” e “A verdade sobre o coração dos homens”. Desse modo, percebe-se que esses mecanismos – assim como os próprios temas relativos ao feminino que são tabus em nossa sociedade: o corpo como abjeção e o sangue

menstrual – evocam o feminino na linguagem, que possibilita romper com as formas, se manifestado em uma não-forma. Mais que trazer vida à literatura, Stigger faz da literatura um corpo livre pronto para se expressar em infinitas possibilidades, tal como Nodari afirma: “ao fazer da língua coração, coração que faz fluir o sangue, mas também o faz jorrar na linguagem, manchando-a numa pulsação insuportável – o movimento de sístole e diástole, vida e morte – diante de nossos olhos.” (NODARI, 2016).

4 O FEMININO COMO TRANSGRESSÃO NA LINGUAGEM

Em 1938, a poesia ganha espaço no teatro a partir do momento em que Antonin Artaud publica *O teatro e seu duplo* – um dos escritos mais importantes e subversivos sobre a arte teatral no século XX. Com inspirações surrealistas, o crítico, dramaturgo e, também, poeta inovou a dramaturgia com o conceito do “teatro da crueldade”, no qual propôs uma linguagem teatral anárquica, que provocasse uma desordem e uma convulsão às morais e às formas belas de sua época. Ao desafiar os padrões impostos na arte e o sentido de cultura, Artaud propõe um teatro no qual a palavra, o discurso e os diálogos não são considerados os fatores principais da cena. Uma nova ideia de criar o teatro é então escrita: a palavra e os discursos psicológicos do ocidente perdem o seu valor e a “linguagem física” – a linguagem do corpo, os gestos, as luzes, os balbucios, os sons – entram em cena. A poesia, no entanto, ganha o seu espaço e torna a linguagem teatral “anárquica” (ARTAUD, 2006, p.42) ao direcioná-la à desordem.

Tal como a poesia, o teatro para Artaud deve romper com a atualidade, fazer com que o caos, os abscessos de um povo saiam da escuridão e sejam vistos à luz do dia, sem a pretensão de resolver conflitos morais e sociais, mas com a única finalidade de fazer a linguagem “tocar na vida” (ARTAUD, 2006, p. 8). Essa linguagem encenada, na medida em que nasce, cessa em si mesma, por isso deve expressar-se em sua contemporaneidade. Artaud critica as formas literárias “fixadas”, ou seja, as formas canônicas que não condizem mais com o seu tempo e, assim, promove a destruição das obras-primas para que o novo se manifeste e chegue às massas, rompendo com as morais da arte conservada pela elite. Desse modo, propõe que a arte deve sempre se renovar e ser livre.

[...] reconheçamos que o que foi dito não está mais por dizer; que uma expressão não vale duas vezes, não vive duas vezes; que toda palavra pronunciada morre e só age no momento em que é pronunciada, que uma forma usada não serve mais e só convida a que se procure outra, e que o teatro é o único lugar do mundo onde um gesto feito não se faz duas vezes (ARTAUD, 2006, p. 84-85).

Em vista disso, Artaud destaca que a linguagem ao perder a sua articulação não deixa de proporcionar ao espírito o mesmo intelecto que a palavra propiciaria, muito pelo contrário, essa linguagem teatral nasce para “fazer pensar” (ARTAUD, 2006, p. 76), e para isso ela não precisa se escrever em formas, mas tocar, espontaneamente, o espírito de quem assiste de modo que a vida atinja um verdadeiro sentimento – e nada mais espontâneo no mundo do que

a própria vida e a poesia. Assim, Artaud defende que as formas não alcançam a espontaneidade:

[...] Do mesmo modo, quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam. E se é que ainda exista algo de infernal e de verdadeiramente maldito nesses tempos, é deter-se artisticamente em formas, em vez de ser como supliciados que são queimados e fazem sinais sobre suas fogueiras (ARTAUD, 2006, p. 8).

O dramaturgo ainda destaca que a palavra “crueldade”, em sua concepção, não deve ser entendida como a crueldade que provoca sangramento por meio da tortura provocada uns contra os outros, mas entendida no sentido de trazer à tona a ideia de que não somos livres e que os sentimentos sublimes se manifestam para nos lembrar da liberdade dos nossos corpos. Nas palavras do autor: “[...] trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso.” (ARTAUD, 2006, p. 89). Em “Cartas sobre a crueldade”, Artaud desconstrói o sentido da palavra e justifica a escolha do termo que dá à sua obra, considerando-a num sentido maior e não ao que lhe é atribuída, geralmente, relacionada ao sangue e ao sadismo: “E com isso reivindico o direito de romper o sentido usual da linguagem, de romper de vez a armadura, arrebentar a golinha, voltar enfim às origens etimológicas da língua que, através dos conceitos abstratos, evocam sempre uma noção concreta” (ARTAUD, 2006, p. 118). O teatro da crueldade, desse modo, nos leva à vida primitiva, onde sua manifestação é disforme e convulsa.

No primeiro capítulo de *O teatro e seu duplo*, Artaud usa como exemplo o caso das pestes nas sociedades para falar da destruição da linguagem instituída no teatro e a manifestação da poesia na linguagem teatral. É através da peste que a ordem é destruída, que as morais são desviadas e a destruição do ser em si é colocada em evidência. Segundo o escritor, a peste e o teatro escoam “abscessos” morais e sociais coletivamente e, com isso, ele afirma que “importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio que seja comunicativo” (ARTAUD, 2006, p. 23). Esse exemplo que Artaud usa, mostra o quanto a linguagem teatral da qual defende surge através de uma destruição e criação. A sua desordem se expressa por meio da desorganização do corpo e de um distúrbio orgânico.

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é um equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se

verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiram (ARTAUD, 2006, p. 28-29).

Essa disfunção que Artaud evoca para transgredir na arte teatral me faz lembrar do que Foucault pensa, algumas décadas mais tarde, ao estudar a loucura a partir dos saberes histórico-discursivos: “Não há civilização sem loucura. Essa parte de sombra, ou se vocês preferirem, de iluminação. Ela acompanha o homem por todo lugar onde haja imposição de limites, onde se estabeleçam instituições, onde leis sejam fixadas, cada vez, sem dúvida que ele fala” (FOUCAULT, 2003). Noção que dá à produção de seu estudo de *A História da Loucura*, onde analisa a loucura na história das sociedades, desde o renascimento até a modernidade, a partir do que é considerado normal e anormal em determinada época. Assim, as pestes e a histeria, por exemplo, fazem parte de tudo que foge da normalidade de uma época e que as sociedades consideram disfuncionais.

Em 1963, Foucault publica *Prefácio à transgressão*, estudo em que o filósofo pensará as relações do ser, mais especificamente na época, as experiências de finitude e transgressão. A partir do legado deixado por teóricos como Kant, Bataille e Sade, no ensaio *Prefácio à transgressão*, Foucault pensa na sexualidade na linguagem como um modo transgressivo que, após a morte de Deus, torna-se uma constante experiência humana, da qual o interior constitui-se na sua própria impossibilidade de experiência. A sexualidade na linguagem se esgotaria em si mesma, sendo “uma palavra sem Deus” (FOUCAULT, 2009, p.28), ela transgredir em sua forma pura e vazia. A sexualidade na linguagem para o filósofo nada mais é do que “fissura”, ou seja, ela delinea um limite no ser e em sua consciência e, também, no limite da lei, pois a sexualidade é universal – ou talvez o único material que se pode dizer universal.

Não liberamos a sexualidade, mas a levamos, exatamente, ao limite: limite de nossa consciência, já que ela dita finalmente a única leitura possível, para nossa consciência, de nossa inconsciência; limite da lei, já que ela aparece como o único conteúdo absolutamente universal do interdito; limite de nossa linguagem; ela traça a linha de espuma do que é possível atingir exatamente sobre a areia do silêncio. Não é, portanto, através dela que nos comunicamos com o mundo ordenado e felizmente profano dos animais; ela é antes fissura: não em torno de nós para nos isolar ou nos designar, mas para marcar o limite em nós e nos delinear a nós mesmos como limite (FOUCAULT, 2009, p. 29).

Percebe-se que Foucault não separa o limite da transgressão, ambos andam juntos, assim como eles não são definitivos, eles são provisórios abrindo constantemente uma nova

linha que transgredirá em certo momento. Para Foucault não existe uma transgressão fora dos limites, ela sempre anda tênue ao limitado, sendo assim, tudo é limitado. Dessa forma, o filósofo afirma:

[...] o limite abre violentamente para o ilimitado, se vê subitamente arrebatado pelo conteúdo que rejeita, e preenchido por essa estranha plenitude que o invade até o âmago. A transgressão leva o limite até o limite do seu ser; ela o conduz a atentar para sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui (mais exatamente talvez a se reconhecer aí pela primeira vez), a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda (FOUCAULT, 2009, p. 32).

Contudo, Foucault não se satisfaz com os estudos sobre a sexualidade, nota-se que é após duas décadas que o filósofo aprofundará o seu pensamento na lógica da sexualidade como transgressão a partir de uma arqueologia sobre as morais da cultura greco-romana, voltando-se para as condutas do ocidente de sua contemporaneidade. É no terceiro livro da ontologia crítica da *História da Sexualidade*, que o filósofo pensará no conceito do “cuidado de si” – o exercício de “ocupar-se de si mesmo” – como a prática da liberdade essencial para que o ser se conheça e se constitua em uma sociedade. Para o escritor, “O cuidado de si constituiu, no mundo greco-romano, o modo pelo qual a liberdade individual ou a liberdade cívica, até certo ponto foi pensada como ética” (FOUCAULT, 2004, p.3). Portanto, é visto que nos estudos dos anos 80 – ao contrário do que ele refletiu nos anos 60 –, Foucault aprofunda os seus conceitos sobre a verdade e a transgressão, refletindo a ética como um fator indispensável para se pensar nas práticas individuais e sociais de liberdades. Ao refletir sobre os “jogos da verdade”, o autor afirma:

Não é possível cuidar de si sem se conhecer. O cuidado de si é certamente o conhecimento de si – este é o lado socrático-platônico –, mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições. Cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade (FOUCAULT, 2004, p. 3).

Para Foucault, é impossível pensar no “cuidado de si”, na ética, sem considerar os “jogos da verdade” que as relações de poder entre os seres e, principalmente, que a própria sociedade suscita. Para o escritor, há relações de poder em toda a estrutura da sociedade, porque há liberdade em todos – liberdade esta adquirida com o conhecimento de si –, mas o que entra em jogo são os estados de dominação. Por isso, “nas relações de poder, há necessariamente possibilidade de resistência, pois se não houvesse possibilidade de resistência – de resistência violenta, de fuga, de subterfúgios, de estratégias que invertam a situação –, não haveria de forma alguma relações de poder” (FOUCAULT, 2004, p. 8).

Penso que é a partir dessa perspectiva foucaultiana, da sexualidade enquanto resistência do ser, que o feminino se manifesta na linguagem. Ao constituir-se em torno das “verdades” do mundo e é, ao mesmo tempo, confrontando-as – e encenando-as – que a linguagem voltará à vida primitiva da qual Stigger já salienta e, enfim, se fará livre das formas, livre das “verdades” do mundo e das “verdades” que a própria literatura impõe através do cânone. É a partir do momento em que a linguagem toma rumo em si própria é que ela se manifesta livremente e rompe com as formas instituídas – e é daí que nasce a poesia. Artaud, em “Teatro de Seraphin”, referindo-se à linguagem teatral, já reflete sobre a importância de uma ontologia do corpo: “Conhecer as localizações do corpo é, portanto, refazer a cadeia mágica” (ARTAUD, 2006, p. 173). Desse modo, libertar a linguagem é, ao mesmo tempo, alcançar a liberdade da sexualidade, é seguir os seus instintos “abafados”, e direcionar-se à vida tal como ela é: vazia, no sentido, aqui, de pensar em suas infinitas possibilidades de se manifestar. Artaud pensa na sexualidade, tal como as pestes, como a forma mais livre e pura da vida, sem limites, sem regras de conduta:

Pode-se dizer agora que toda verdadeira liberdade é negra e se confunde infalivelmente com a liberdade do sexo, que também é negra sem que se saiba muito bem por quê. Pois há muito tempo o Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade de vida, desapareceu sob o revestimento escuro da Libido, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto, de infame no fato de viver, de se precipitar com um vigor natural e impuro, com uma força sempre renovada, na direção da vida (ARTAUD, 2006, p. 27).

A sexualidade para Preciado (2017) também é resistência do corpo defronte às anormalidades/normalidades das linguagens construídas na sociedade. Com inspiração nas leituras de Foucault, Derrida e Judith Butler, em *Manifesto Contrassexual*, o filósofo desconstrói as normatividades da sexualidade, rompendo com os modelos tradicionais homem/mulher, natural/artificial e homo/hétero, questionando-os através dos modos de resistência que o dildo suscita. Ao considerar o dildo como um instrumento principal de análise, Preciado logo defende que o dildo não é a substituição do pênis, mas sim um instrumento que está fora do corpo, um instrumento que deve, no entanto, também deslocar-se, desconstruindo a ideia da região pubiana. Desse modo, o dildo pode ser substituído por outras partes do corpo, como pernas, braços, ou objetos “tecnológicos”. É dessa forma que Preciado pensa nas “verdades” instituídas em torno da sexualidade e as desconstrói, propondo a libertação dos sujeitos-corpos diante do sistema heteronormativo, bem como o tabu em torno do desejo do próprio corpo. No caso da masturbação, por exemplo, segundo o filósofo

“o dildo desmitifica o vínculo habitualmente estabelecido entre o amor e o sexo, entre reprodução de vida e prazer” (PRECIADO, 2017, p. 87), assim como perturba a ordem que separa o sujeito sensível/sujeito inanimado (PRECIADO, 2017, p. 87). O dildo, dessa forma, é um instrumento de resistência dos corpos, na medida em que desconstrói as “verdades” criadas na sociedade e reconstrói maneiras para que o ser possa ser livre para explorar o seu prazer e a sexualidade livremente. O dildo, para Preciado e para a contrassexualidade, é uma forma pertinente para se pensar em transgressão da sexualidade, e da sexualidade construída como linguagem, em nossos tempos.

Ao reconfigurar os limites erógenos do corpo trepador/trepado, o dildo coloca em questão a ideia de que os limites da carne coincidem com os limites do corpo. Perturba, desse modo, a distinção entre sujeito sensível e sujeito inanimado. Uma vez que pode se separar, resiste à força com que o corpo se apropria do prazer para si, como se este fosse algo que viesse do próprio corpo. O prazer que busca o dildo pertence ao corpo só na medida em que é reapropriação, só porque este está “preso”. O dildo coloca a questão da morte, da simulação e da falsidade no sexo. Inversamente, obriga a interrogar-se sobre a vida, a verdade e a subjetividade no sexo. O dildo que goza sabe que o prazer (todo prazer sexual) nunca é dado ou tomado, que nunca está ali, que nunca é real, que sempre é incorporação e reapropriação (PRECIADO, 2017, p. 87).

Preciado analisa também a forma como o orgasmo feminino e o vibrador foram associados e constituídos ao longo dos séculos. Segundo o filósofo, desde os séculos XVII e XIX o orgasmo feminino era entendido como “o resultado paradoxal do trabalho de duas tecnologias opostas de repressão de masturbação e de produção da ‘crise histérica’” (PRECIADO, 2017, p. 114). O orgasmo era considerado como uma crise resultante da histeria, em geral, com o estímulo de instrumentos mecânicos que faziam parte do processo “terapêutico”. A contradição se refere ao modo que o vibrador supria a paciente que se mostrava apática ao coito heterossexual e que, por isso, era descrita como “carente de energia sexual”. Já de acordo com a patologização da masturbação, o orgasmo, segundo Preciado, era descrito como um “desperdício desnecessário”, em vista de que essa energia corporal deveria ser reservada para a dedicação da reprodução sexual, assim como ao trabalho de produção (PRECIADO, 2017, p. 114). Dessa forma, a partir de um pensamento foucaultiano do corpo como poder, Preciado afirma:

Assim, o orgasmo aparece como o ponto mais privado, o mais cegamente unido ao corpo individual e, simultaneamente, como o recurso mais político no qual se cruzam os braços de uma mesma tecnologia biopolítica. De um lado, a otimização das capacidades do corpo, de seus rudimentos, o incremento paralelo de sua utilidade e de sua docilidade, sua integração em sistemas de controle eficientes e econômicos; de outro, o estabelecimento dos mecanismos da sexualidade, que servem como base dos processos biológicos da reprodução heterossexual (PRECIADO, 2017, p. 115).

O orgasmo e o instrumento vibrador eram vistos a partir dessa oposição conforme as políticas do corpo, até o movimento feminista dos anos setenta pensarem no dildo fora do contexto terapêutico e heterossexual, mas abrindo novas possibilidades de incorporação desse instrumento mediante a descontextualização do dildo como órgão-pênis, mas sim na lógica da “mão masturbadora/lésbica” (PRECIADO, 2017, p.121), que descontextualiza e reintegra o instrumento vibratório à autonomia na sexualidade. Assim, Preciado, ao instaurar a lógica do dildo como um dispositivo de resistência dos corpos, rompe com as normatividades da sexualidade e escreve uma nova forma de se pensar o mundo, através do sujeito-corpo que se apropria do instrumento de resistência.

O pensamento de Preciado (2017), nessa medida, é um bom exemplo para pensar que a linguagem, assim como a sexualidade no mundo dos homens é construída em torno de normalidades/anormalidades. E, assim como a sexualidade, a linguagem para se manifestar livremente precisa se desconstruir e desarticular-se, para só depois nascer em sua forma mais livre, incorporando novos modos de ler e reescrever-se. Afinal, o mundo é feito de linguagem e somos nós que construímos essas verdades e discursos. O que Foucault e Preciado propõem é a libertação dos corpos a partir da própria autonomia do sujeito que, ao se conhecer e se apropriar do seu desejo, incorpora modos de resistência como forma de reinscrever-se no mundo. Da forma mais ética e livre, da forma que se aproxima da vida, como Stigger já salienta com o retorno à vida primária, da qual Clarice Lispector expressa em suas escrituras.

Na curadoria que leva o título de *O útero do mundo*, Veronica Stigger analisa as artes contemporâneas que exploram corpos seccionados e desmembrados, que evocam uma nova anatomia do corpo e causam ao receptor uma nova percepção: o corpo sem a sua forma como um todo, ou o corpo sem a sua forma habitual:

Dos artistas contemporâneas brasileiros, Keila Alaver é pródiga em estranhar o corpo humano. Em *Despelamento braço homem* e *Despelamento tronco criança*, ambos de 1997, o corpo humano se reduz a um braço e um tronco respectivamente, que se encontram depositados sobre mesas similares às de hospital ou laboratório, como se houvessem sido cirurgicamente extraídos. É deste mesmo ano a série de fotografias de Márcia Xavier que fragmenta partes do corpo – pescoço, tronco, pernas – e, ao repetir e remontar esses fragmentos, sugere uma nova anatomia (STIGGER, 2016, p.17).

Assim como a leitura de Preciado rompe com as formas instituídas da sexualidade e dos sujeitos-corpos, o espectador diante da arte, descrita por Stigger, recebe a obra com uma sensação de estranhamento ao se deparar com aquilo que há de mais íntimo em nós mesmos:

“[...] em todos os exemplos, o corpo se torna inquietante. A imagem que temos do corpo humano sofre um golpe quando nos é dado a ver em partes ou quando nos é revelado apenas o que dele habitualmente não vemos” (STIGGER, 2016, p. 17). Esse estranhamento se relaciona com o que Clarice Lispector evoca em *Água Viva*:

O *grito ancestral* sugere uma primeira saída de si por meio de uma primeira metamorfose do corpo: a animalização. Diz ainda a narradora de *Água viva*: “Não humanizo o bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo”. Confrontar o bicho, em Clarice, é como estar diante de um espelho que não apenas revela aquilo que se quer esconder, a animalidade, mas obriga a assumir o que, até então, se receava encarar. É por meio do grito – um som anterior à fala e a qualquer outra forma de linguagem articulada – que o humano se aproxima do animal, arriscando-se à desumanização (STIGGER, 2016, p.9).

O confronto com o “bicho”, que Stigger ressalta em Clarice, requer se desconstruir de tudo aquilo que dá forma ao humano, pensando, aqui, em uma lógica foucaultiana, que as verdades construídas pelo homem impõem ao corpo do sujeito. Dessa forma, desmontar-se da sua forma humana e enfrentar o bicho que há dentro de si, e que por sinal liberta, é a única forma do sujeito se reconstruir eticamente através da sexualidade. Em literatura, o desmembramento do corpo se dá à desarticulação da linguagem, que fará com que a literatura se liberte das suas formas e alcance uma não-forma do corpo-texto. Stigger aponta que a desorganização física, a fragmentação do eu, que a narradora de *A paixão Segundo G.H.* experimenta, exalta essa impossibilidade de dar forma à liberdade, a essa desarticulação do ser e, também, da linguagem.

Paradoxalmente, escrever se constitui como uma tentativa de dar forma, de dar existência, o que, em última instância, implica dar corporalidade ao que se passou: “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe”. Todavia, há aí a consciência da impossibilidade de se atingir essa forma. A desorganização do corpo replica-se na desorganização da própria linguagem (STIGGER, 2016, p. 14).

A percepção dessa escritura que dá corporalidade à “existência”, que molda o tempo presente ou o tempo passado, assemelha-se com o que Artaud evoca em seu pensamento sobre a importância da vida na linguagem teatral. Deter-se às formas, para Artaud é, de certa maneira, render-se à morte, é determinar morte à escritura, é impedir que as linguagens artísticas se manifestem livremente. Nesse sentido, na medida em que a literatura não cessa em nascer, não cessa em criar novas possibilidades de leituras e linguagens é que ela se mantém viva. Em “O Teatro de Séraphin”, Artaud expressa que para alcançar o grito de

liberdade que só o “feminino terrível” alcança, é preciso, primeiro, se esvaziar. É no ventre que esse grito se lançará:

É no ventre que a respiração desce e cria seu vazio de onde volta a arremessá-lo para o alto dos pulmões. Isso significa: que para gritar não preciso da força, preciso apenas da fraqueza, e a vontade partirá da fraqueza, mas viverá, a fim de recarregar a fraqueza com toda a força de reivindicação. [...] Ora, do vazio do meu ventre alcancei o vazio que ameaça o alto dos pulmões (ARTAUD, 2006, p.168-169).

Porém, esse grito se comprime, assim, Artaud escreve “Esse grito que acabo de lançar é um sonho. Mas o sonho que devora o sonho” (ARTAUD, 2006, p. 170). É no sonho que a cronologia dos fatos e a estrutura que temos do mundo são deformadas. Da mesma forma que um retorno à vida primária, como Stigger ressalta, essa desestrutura promove uma desconstrução dos fatos e, ao mesmo tempo, evoca uma nova percepção das coisas. Como crítica de arte, Stigger reflete:

Este tipo de vida mais primária desestabiliza a percepção que costumamos ter da própria vida. É uma vida que, em certa medida, deteriora as coisas do mundo “civilizado”, como podemos ver na série *Imagens infectas*, de Dora Longo Bahia, na qual cenas que poderiam ter sido extraídas de um álbum de família se mostram alteradas pela ação de fungos. Em *Vivos e isolados*, Mônica Rubinho promove a geração desta espécie de vida ao molhar e guardar folhas de papel até que estas estivessem tomadas por fungos (STIGGER, 2016, p. 20).

Da mesma maneira que um álbum de família deformado por fungos altera a história e a percepção que temos dos fatos e da própria vida, uma escrita que borra as fronteiras entre passado/presente e passado/futuro – como podemos identificar no conto “2035” –, assim como a realidade/ficção e verdade/mentira, respectivamente, em “O coração dos homens” e “Mancha”, também provoca um estranhamento ao leitor diante do próprio objeto que se dissimula em torno dessas linguagens. A volta à cena de origem, ao vazio contido em uma “vida primária”, desestabiliza as verdades e estruturas do mundo, mas ao mesmo tempo possibilita encararmos a vida pura, tal como ela é, sem nos limitarmos a uma verdade absoluta e a uma estrutura literária.

Assim como Didi-Huberman analisa sobre a histeria, o feminino também foi inventado e reformulado ao longo dos tempos. De modo irônico e provocativo, através de corpos desmembrados, o feminino na linguagem faz um convite à cena de origem ao entrar em confronto o tempo todo com as verdades formuladas no mundo dos homens. Por isso, em literatura, essa incessante dissimulação com o próprio corpo-texto, com a própria escritura que, ao mesmo tempo em que se escreve, esvazia-se para não se permitir existir, para não se

bastar em formas, não ser linguagem “articulada” – linguagem que Veronica Stigger, Clarice Lispector e Ana C. evitam com êxito.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Impossível não me referir ao título que Stigger escolhe para a mostra *O útero do mundo* quando entendo que esta monografia não se finaliza, mas sim abre portas para dialogar com futuras pesquisas relacionadas à encenação na linguagem contemporânea, bem como o feminino como uma via à transgressão das formas literárias. A histeria na linguagem é, como aponta Stigger, vista aqui no sentido positivo da palavra, o que também podemos dizer “criativo” do objeto que, ao invés de ser “dominado”, se fará livre na medida em que se animaliza, questiona as “verdades” e formas diante do seu próprio corpo-texto. Veronica Stigger ao escrever e juntar os fragmentos que compõem *Sul* (2016) extravasa os limites dos gêneros, das significações e mesmo do que se considera literatura. É através de uma proposta provocativa de brincar com a encenação na linguagem que a escritora abre novas portas para se pensar no contemporâneo e no próprio papel da literatura, assim como das nossas linguagens instituídas. A linguagem que Stigger explora em *Sul* – assim como a própria reflete sobre a escritura-pensamento de Clarice Lispector em *O útero do mundo* – é entendida, aqui, como corpo que pensa por si mesmo, dissimulando, questionando-se o tempo todo e, assim, possibilitando a abertura de novos entendimentos, novos modos de ler e de relacionar-se com o mundo. A linguagem em Stigger funciona como uma ontologia do corpo-texto.

Com o intuito de se pensar no feminino como transgressão na linguagem, diante do que o livro *Sul* (2016), de Veronica Stigger, oferece, esta pesquisa refletiu sobre os seguintes pontos: primeiro, os mecanismos usados pela escritora são a encenação na linguagem como um meio de evocar o feminino e se libertar das formas instituídas, fazendo, assim, o corpo-texto livre. É através dos jogos da verdade que *Sul* encena e brinca com as fronteiras entre a realidade/ficção, verdade/mentira, história/ficção, articulação/desarticulação, normalidade/anormalidade, bem como cômico/trágico e puro/impuro – através dos temas relativos ao corpo feminino em suas narrativas, como a menstruação e o corpo como abjeção. As experimentações entre os gêneros – conto, peça de teatro e poema – também rompem com as formas. Considero que a performance em *Sul* também se manifesta na relação entre o leitor e o objeto/livro, pois, para ler “A verdade sobre o coração dos homens”, é necessário que o leitor rasgue as folhas lacradas para ler o poema, que sugere uma suposta “verdade” em relação ao poema anterior. De modo geral, *Sul* encontra o seu espaço de liberdade, a sua condição de transgressivo na contemporaneidade, na medida em que há uma dissimulação

entre realidade/ficção e verdade/mentira do texto literário, assim, libertando-se das distinções e distanciamentos que o “literário” se instaura diante do “real”. Dessa forma há uma libertação dos corpos-textos que dissimulam a própria literatura. Enfim, confirmo que a verdade em *Sul*, de Veronica Stigger, é que não existe uma verdade, a linguagem, tal como ela é, se constrói e ao mesmo tempo flerta com as outras artes, com as verdades em nossa sociedade, assim como reflete a própria vida. Em *Sul* tudo é construção literária, é linguagem que se esvazia e nasce para o mundo e no mundo.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. São Paulo: Editora Ática, 1993. Não paginado.
- BENEDICT, Ruth. *Padrões de cultura*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- ESSLIN, Martin. O que é teatro do absurdo? In: *Cadernos de Teatro, n.36. O Tablado*. Rio de Janeiro, 1966. Não paginado. Disponível em: < <http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/188c9e84090cd3d4e742d80c5ea9c105.PDF> >. Acesso em: 15 mai. 2017.
- FOUCAULT, Michel. “A ética do cuidado de si como prática da liberdade”. In: *Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOUCAULT, Michel. “Prefácio à transgressão”. In: *Ditos & Escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 3: o cuidado de si*. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org). São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT por ele mesmo. Direção de Philippe Calderon. França: ARTE France / BFC Productions, 2003. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YdgTnQHf-qs> >.
- GUBAR, Susan. “A ‘Página em branco’ e questões acerca da criatividade feminina”. In: MACEDO, Ana Gabriela. (Org). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Livros Cotovia, 2002, pp. 97-124.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Tradução de Allan Davy Santos Sena. Paris: Éditions du Seuil, [1980], pp. 7-27.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Circulo do Livro, c1973.

LISPECTOR, Clarice. *Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUDMER, Josefina. "Literaturas pós-autônomas". In: *SOPRO*. Tradução Flávia Cera. Número 20. Florianópolis, 2010. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 20 out. 2017.

MARRA, Fernanda Ribeiro. A escritura curadora de Veronica Stigger. In: *ABRALIC: Associação Brasileira de Literatura Comparada XV Encontro*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1656>>. Acesso em: 30 set. 2017.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrificio*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance?" [trad. de "What is performance?" In: *Performance Studies: an Introduction (2nd Edition)*. New York & London: Routledge, p. 28-51], 2011[2006]. Não paginado.

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

STIGGER, Veronica. *O Útero do Mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016. Disponível em:< <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf>>.

STIGGER, Veronica. A favor do contra. *Cândido Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. [2017?]. Entrevista concedida a João Lucas Dusi. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1311>>. Acesso em: 10 set. 2017.

STIGGER, Veronica. Tres perguntas a Veronica Stigger. *Malba Diario*, 04 set. 2017. Disponível em: <<http://www.malba.org.ar/tres-preguntas-a-veronica-stigger/?v=diario>>. Acesso em: 06 set. 2017.