



A pós-produção na obra de Veronica Stigger (2007): notas sobre *Gran Cabaret Demenzial*

Veronica Stigger's (2007) postproduction: notes on Gran Cabaret Demenzial

La postproducción en la obra de Veronica Stigger (2007): notas sobre Gran Cabaret Demenzial

Mariana Link Martins*

Alfeu Sparemberger*

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir as práticas de pós-produção e teoria estética de Nicolas Bourriaud (2009), a partir da obra *Gran Cabaret Demenzial*, da escritora brasileira Veronica Stigger (2007), uma vez que sua literatura é caracterizada pelo questionamento do uso das formas, bem como por manifestações híbridas e expansivas. Tendo em vista que a pós-produção não trabalha com matéria-prima, e sim com materiais preexistentes disponíveis deslocados do seu sentido original, o estudo será focado nas práticas de apropriação empreendidas por Stigger (2007). A fim de ampliar a discussão, utiliza-se, também, a noção de gênio não original de Marjorie Perloff (2013) e de autoria em andamento, discutida na obra *Indicionário do contemporâneo* (Pedrosa et al., 2018), assim como o conceito de realismo traumático de Hal Foster (2005) e Karl Erik Schollhammer (2012).

Palavras-chave: pós-produção; literatura contemporânea; Veronica Stigger.

Abstract

The objective of this article is to discuss postproduction practices and aesthetic theory by Nicolas Bourriaud (2009), from the book *Gran Cabaret Demenzial*, by Brazilian writer Veronica Stigger (2007), as his literature is characterized by questioning the use of forms, as well as hybrid and expansive manifestations. Bearing in mind that postproduction does not work with raw materials but with pre-existing available materials displaced from their original meaning, the study focuses on Stigger's (2007) appropriation practices. In order to broaden the discussion, Marjorie Perloff's (2013) notion of non-original genius and authorship in progress, discussed in the work *Indicionário do contemporâneo* (Pedrosa et al., 2018) are also used, as well as the concept of traumatic realism by Hal Foster (2005) and Karl Erik Schollhammer (2012).

Keywords: postproduction; contemporary literature; Veronica Stigger.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo discutir las prácticas de postproducción y la teoría estética de Nicolas Bourriaud (2009), basado en la obra *Gran Cabaret Demenzial*, de la escritora brasileña Verónica Stigger (2007), pues su literatura se caracteriza por cuestionar el uso de las formas, así como las manifestaciones híbridas y expansivas. Teniendo en cuenta que la postproducción no trabaja con materias primas, sino con materiales preexistentes disponibles desplazados de su significado original, el estudio se centrará en las prácticas de apropiación llevadas a cabo por Stigger (2007). Para ampliar la discusión, utilizamos también la noción de genio no original de Marjorie Perloff (2013) y de autoría en curso, discutida en el trabajo *Indicionário do contemporâneo* (Pedrosa et al., 2018), así como el concepto de realismo traumático de Hal Foster (2005) y Karl Erik Schollhammer (2012).

Palabras-clave: postproducción; literatura contemporánea; Veronica Stigger.

*Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, RS, Brasil. E-mails: marianalink@gmail.com; alfeu.sparemberger@outlook.com



CONSIDERAÇÕES INICIAIS: O CONCEITO DE PÓS-PRODUÇÃO

As manifestações artísticas na contemporaneidade são produzidas, pelo menos em sua maioria, por práticas híbridas, expansivas e, sobretudo, diferentes ordens estéticas. Os campos artísticos, cada vez mais, misturam-se e têm suas fronteiras desvanecidas pelos artistas contemporâneos. Pensando especificamente no caso da literatura, percebe-se a forte tendência de relacionar o verbal com o visual e, portanto, a produção de inúmeras obras literárias que podem ser consideradas visualmente artísticas.

A crítica literária, sendo assim, também desenvolve reflexões amparadas por distintas perspectivas, utilizando conceitos e teorias de outras vertentes para analisar obras específicas. Atualmente, inúmeras produções literárias são exploradas com base em noções criadas para outras áreas da arte. A título de exemplo, é importante citar a definição de “campo expandido”, de Rosalind Krauss (2008), surgida para refletir acerca da escultura e sua relação com a paisagem e a arquitetura — ou seja, com o espaço expandido e real do qual a obra faz parte —, e que foi aproveitada por Florencia Garramuño (2014) para pensar sobre a literatura contemporânea e os limites tradicionais por ela ultrapassados.

É devido a essa possibilidade de conduzir investigações tão híbridas, como as próprias práticas artísticas atuais — ou seja, pelo viés do processo produtivo —, que este trabalho se propõe a analisar o livro *Gran Cabaret Demenzial*, da escritora brasileira Veronica Stigger (2007), a partir do conceito de pós-produção de Nicolas Bourriaud (2009), o qual é construído, especialmente, segundo aspectos presentes nas artes plásticas e no cinema. Embora o crítico francês não tenha mencionado a literatura em sua teoria, é possível identificar como suas percepções também fazem sentido quando se estuda a produção literária contemporânea.

O termo “pós-produção” advém do universo audiovisual, e representa o trabalho de montagem e acabamento da filmagem. Bourriaud (2009) toma-o emprestado para definir o tipo de arte que se faz na contemporaneidade, principalmente desde o início da década de 1990, a qual reproduz e reutiliza materiais pré-disponíveis no mundo, deslocando seus significados ao modificar o contexto em que estão inseridos. A pós-produção, dessa forma, não trabalha com a matéria-prima, e sim com objetos que circulam atualmente no mercado cultural, abolindo, deste modo, “a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original” (Bourriaud, 2009, p. 8). Logo, noções como originalidade e criação *ex nihilo* são apagadas desse cenário, que passa a ser caracterizado pela não genialidade do autor e pela apropriação.

Marjorie Perloff (2013), em sua obra *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, também reflete sobre a questão da autoria no contemporâneo, tendo como foco, porém, a literatura. A crítica literária defende que, na contemporaneidade, o escritor perde a característica de gênio original, posto que a “*inventio*” é substituída pelo diálogo com textos anteriores e diferentes tipos de mídia. A invenção, desse modo, perde espaço “para a apropriação, a escrita elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade” (Perloff, 2013, p. 41). Observa-se, assim, que a apropriação demanda interpretação. Interpretar é ponto de partida para a criação de novas obras artísticas na atualidade para que esse diálogo, do qual fala Perloff (2013), seja possível.

No contexto da pós-produção, se “as pessoas escrevem lendo, e produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura — em detrimento do culto ao autor” (Bourriaud, 2009, p. 102). Ou seja, o artista pós-produtor é um gênio não original que firma um contrato com o espectador ou leitor, e sua interpretação é tão cara à obra quanto o próprio fazer estético. Partindo desse pressuposto, os autores do livro *Indicionário do contemporâneo* (Pedrosa et al., 2018) elucidam que a produção artística atual constrói uma espécie de “autoria em andamento, em que a interação entre o corpo individual e o coletivo é fundamental, aproximando subjetividades diferentes e anônimas” (Pedrosa et al., 2018, p. 129). Além disso, as obras contemporâneas, por serem híbridas, heterogêneas, expansivas, fragmentadas e inespecíficas, requisitam um receptor ativo, pois é ele quem torna a arte capaz de *reprogramar* o mundo contemporâneo, a premissa fundamental da pós-produção.



Em tempos de popularização da internet e de compartilhamentos infinitos, contudo, a cultura é atravessada pela multiplicidade de informações disponíveis o tempo todo, como resultado do avanço tecnológico constante. Sendo assim, as práticas de ler e interpretar, de dialogar com o “já-feito”, são extremamente complexas. Como, então, os autores podem produzir obras diante desse caos cultural, repleto de referências que a rede proporciona? Bourriaud (2009) responde que a internet possibilitou também uma mutação do espaço mental, uma abertura de pensamento até então desconhecida e que, embora motive a conjuntura caótica, concebe o conhecimento de como é possível orientar-se e encontrar novas formas de produção com base nessa mesma conjuntura.

Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, [...] eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, [...] mas sim como uma loja cheia de ferramentas para manipular, reordenar e lançar (Bourriaud, 2009, p. 13).

Fica claro, dessa forma, e a despeito do prefixo, que pós-produção não indica nenhuma negação ou superação de fenômenos, e corresponde a uma atitude central: a de produzir *depois*. Bourriaud (2009, p. 14) explica que essa atitude consiste em criar maneiras de usar os modos de representação e as estruturas formais existentes, tomando-as posse e, então, colocando-as em um novo funcionamento. As práticas artísticas da pós-produção não são apenas reproduções e repetições sem sentido, nem significam que, por tudo já ter sido feito, não há novas perspectivas a serem exploradas. Os artistas inventam novos usos para as obras a partir de diferentes formas do passado, sejam elas sonoras, visuais ou verbais. Ou seja, “os artistas da pós-produção não estabelecem uma diferença de natureza entre seus trabalhos e os trabalhos dos outros, nem entre seus gestos e os gestos dos observadores” (Bourriaud, 2009, p. 51).

Apesar de a pós-produção ser um movimento da contemporaneidade, essa atitude de que fala Bourriaud (2009) começa com Marcel Duchamp já no início do século XX. Criador do *ready-made*, Duchamp revolucionou a arte do seu tempo ao transformar objetos utilitários do cotidiano, como uma roda de bicicleta e um urinol, em obras artísticas quando deslocadas do seu contexto habitual. Em entrevista¹, o artista afirmou que a arte não pode ser puramente visual, ou, como chamou, exclusivamente “retiniana”; o seu sentido, pelo contrário, encontra-se no desconforto que causa ao espectador, não podendo ser simplesmente agradável aos seus olhos. Para Duchamp (1996), mais do que conduzir o espectador a um estado desconfortável, a arte deve confrontar o seu entendimento, fazendo com que o sujeito reflita sobre o que está vendo, tornando-se, assim, parte do “processo criador”. Por isso, o *ready-made* é o centro da sua manifestação artística, uma vez que a prática se distancia ao máximo da ideia sublime da arte e exige do seu espectador uma interpretação ativa.

O conceito de arte de Duchamp é o embrião da pós-produção, o qual é explorado de modo mais contundente na atualidade justamente pelo avanço da internet e da produção massiva de informações e materiais, como já mencionado. Diante das abstrações que a vida globalizada gera, tornando as funções básicas e as relações humanas produtos de consumo, os artistas pós-produtores procuram “rematerializar” esses processos fazendo o possível para concretizar essas funções que estão cada vez mais abstratas (Bourriaud, 2009, p. 33). Por essas razões, a fronteira entre *cultural* e *não cultural* é anulada, porque, assim como a arte, a indústria é consumida e consome também o espectador, a quem o autor pretende deslocar e confrontar a partir de novas formas de construção artística.

GRAN CABARET DEMENZIAL E O ESPETÁCULO NÃO RETINIANO

Gran Cabaret Demenzial, lançado em 2007 pela editora Cosac Naify, é o 2º livro das mais de 10 publicações ficcionais de Veronica Stigger. Doutora em teoria e crítica da arte, além de curadora e



autora premiada, Stigger publicou sua primeira obra ficcional, *O trágico e outras comédias*, em 2003, e desde então vem se destacando aos olhos da crítica literária, tanto que, atualmente, há inúmeros estudos significativos sobre sua produção artística. Segundo Bruna Fontes Ferraz (2021), esse destaque decorre do fato de que a escritora gaúcha tem uma preferência pela narrativa curta, em que mantém um ritmo e tensão próprios da ficção brasileira contemporânea, bem como possui a característica de romper com a forma e a norma.

Em sua obra de 2007, Stigger cria um espetáculo verbal e visual composto por ilustrações e 19 contos — os quais são escritos a partir da forma do poema, da peça teatral, da legenda fotográfica, do classificado e até da palestra acadêmica, e que convidam o leitor a refletir acerca das suas relações uns com os outros, bem como as intenções específicas de cada um desses textos. Nesse sentido, percebe-se como a escritora tem como prática a apropriação das formas, sobretudo quando desloca um gênero textual, como a palestra, por exemplo, para dentro do contexto da ficção. O conto “Argumentum chronologicum” é todo construído em um tom de comunicação com um público que ouve a palestrante, que emprega a linguagem acadêmica com rigor:

Senhoras e senhores, muito boa noite. É com grande satisfação que venho aqui falar das experiências cronológicas de Jakoo, um pequeno país localizado no Oceano Pacífico, à altura do paralelo trinta graus sul. [...] Lá não há aeroportos, e um único porto — este que vocês podem ver no *slide* — controla a entrada e saída dos poucos estrangeiros que se aventuram por aquelas terras (Stigger, 2007, p. 45).

Stigger (2007) também se apropria de outras formas do próprio fazer literário para produzir seus contos. A forma poema aparece em seis textos, sendo a única que se repete — a não ser o conto em sua estrutura tradicional — na obra em questão. Observa-se, entretanto, como eles são compostos por uma dicção narrativa, de contação de histórias. Em “A vaca”, por exemplo, o eu lírico narra o momento em que achou uma vaca dentro da bolsa:

Quando abri
a bolsa
vermelha
só o que vi
foram as
pernas da vaca
espremidas entre a carteira e a máquina de calcular (Stigger, 2007, p. 55).

Os dois contos citados demonstram outra característica substancial da produção da escritora, que aparece em todas as suas manifestações: o estranho. Segundo a própria Stigger (2010), sua intenção, ao escrever, é provocar uma sensação de estranhamento em seu leitor e, para tanto, somente a narrativa curta pode ser usada, pois acredita que o breve intensifica a estranheza, não possibilitando ao leitor o costume. Uma conferência formal e um poema que fala sobre vaca não são apenas *estranhos*; são prosaicos, opostos à estética do belo — propriedade do literário ao longo de sua história. A pós-produção possui, no entanto, a característica de colocar no mundo artístico formas antes desprezadas ou ignoradas, afirma Bourriaud (2009), tal como faz Stigger.

De fato, a literatura contemporânea, no geral, tem buscado estar distante tanto da sublimação quanto da tautologia, optando por aproximar-se do prosaico e do incompleto, suscitando, assim, uma afinidade entre arte e vida, bem como entre autor e leitores (Pedrosa et al., 2018, p. 154). Além disso, no que diz respeito especificamente à narrativa, identifica-se um crescimento de obras que



lidam com materiais de arquivo, como coleções de textos; imagens; biografias; peças publicitárias; gravações e listas de compras ou afazeres, que permitem tanto ao escritor quanto aos leitores uma interação com outros tempos, espaços e sujeitos (Pedrosa et al., 2018, p. 152).

A noção de arquivo, na era da informação, é modificada, superando a ideia de que os materiais ficam arquivados em lugares fechados e empoeirados. Agora, o arquivo, às vezes, não é nem mesmo físico. No que se refere à pós-produção de Stigger, é plausível mencionar seu livro *Delírio de Damasco* (2012), o qual é todo construído por citações de fragmentos que a autora ouviu em conversas na rua ou de seus familiares e amigos. Nesse caso, o arquivo acessado por ela não é palpável, porém não deixa de ser um material que pode ser reutilizado e remanejado.

Essa prática, contudo, é uma aliada de Stigger (2007) já em *Gran Cabaret Demenzial*. No conto “Tristeza e Isidoro”, Stigger (2015) declara ter utilizado uma frase que ouviu de sua irmã: “As pessoas da nossa classe social não deveriam passar por isso”. Esse texto é um dos mais significativos do livro para a análise em questão, posto que ele se apropria de outra forma – a do texto teatral – e de outros materiais – a saber, a lenda original de Tristão e Isolda e a frase da irmã de Stigger –, além de usar como epígrafe uma citação da primeira enciclopédia do ocidente (*Etymologiarum – Liber I*), de autoria de Isidoro de Sevilha (falecido em 636), um famoso acadêmico espanhol do mundo antigo. Stigger (2007) reutiliza, então, diferentes objetos culturais preexistentes para contar a história de um casal que sofre um acidente e fica preso dentro de um carro, impossibilitado de pedir socorro dada a sua situação de relação extraconjugal:

TRISTEZA

Isidoro, quem sabe a gente pede socorro?

ISIDORO

Está louca?! Pedir socorro para quem? Esqueceu a nossa situação?

TRISTEZA

(*Fungando*) Para a polícia, Isidoro. Para a polícia. Custa chamar a polícia?

ISIDORO

E você acha que, se a gente chamar a polícia, ninguém mais vai ficar sabendo? (Stigger, 2007, p. 92).

É importante observar que os materiais de que Stigger (2007) se apodera, salvo o fragmento oral, são partes de uma cultura erudita, conhecida por ser elevada espiritualmente e oposta à cultura popular e de massa. O texto teatral, a história medieval e o verbete enciclopédico têm o mesmo papel que o porta-garrafas, o urinol e a roda de bicicleta de Duchamp: são objetos preexistentes que têm seu sentido modificado ao serem deslocados de seu contexto primário. O percurso da escritora brasileira, entretanto, é diferente daquele do artista francês. Enquanto Duchamp usa objetos industrializados e torna-os obras de arte, Stigger toma posse de materiais que já são artísticos, renovando seu sentido e estatuto ao produzir um conto insólito, marcado pela traição, violência, tristeza e morte. “Tristeza e Isidoro” apresenta um real possível, mas que, mesmo assim, causa o estranhamento tão prezado por Stigger.

Nesse sentido, a discussão de realismo traumático, a partir de Hal Foster (2005) e Karl Erik Schollhammer (2012), pode explicar outras propostas relevantes de *Gran Cabaret Demenzial*. Partindo de Lacan, e analisando a obra de Andy Warhol, Foster (2005) afirma que o real não pode ser representado, apenas repetido, sendo essa repetição o encontro traumático constante com o real. Em sua leitura de Foster, Schollhammer (2012) explica que o realismo traumático é expresso por meio da crueldade, da violência e de aspectos abomináveis da realidade, normalmente relacionados a temas como sexo e morte, o que acaba, por consequência, remetendo à arte abjeta e sua tendência de derrubar os limites dos corpos violentados (Foster, 2005). Ainda, segundo Schollhammer (2012, p. 135),



diante dessa realidade, a imagem é entendida por Foster como tela ou biombo que simultaneamente exhibe e esconde o objeto, nos expõe ao real e nos protege contra ele. Traz para dentro da representação sua manifestação mais concreta de violência, sofrimento e morte, assim encoberta pela *imagem* ou pela *linguagem*, e simultaneamente inclui indícios que apontam para além da imagem, para o real via seus efeitos sensíveis e estéticos.

Pensando a obra de Stigger (2007) como um espetáculo que apresenta diferentes manifestações artísticas, como um cabaré, de fato, no qual o real é exibido e escondido pela metáfora da cortina do teatro – ou do “biombo” de que fala Schollhammer (2012) –, observa-se que, por meio de hipérboles da realidade, utilizando o absurdo e, sobretudo, a ironia, os contos de *Gran Cabaret Demenzial* ostentam um real escarnado e perverso em alguns momentos e, em outros, sentidos metafóricos do que seria esse real.

O texto “Domitila” exemplifica tais apontamentos, posto que é constituído pelas duas perspectivas. A narrativa apresenta a história da personagem Domitila, que, enquanto passeava de carro com seu namorado em um domingo, tem seu corpo despedaçado ao longo do trajeto. Domitila machuca o olho, perde os dedos e, posteriormente, o braço; é arremessada por um ônibus e um carro passa por cima de suas pernas, quebrando-as. Mesmo assim, toma seu sorvete ao lado do namorado após passar um bom tempo no banheiro da sorveteria amarrando um pedaço de seu vestido no que sobrou de seu braço para estancar o sangue. Ela vai para casa após o passeio, arrasta-se até o banheiro e corta seus mamilos com uma lâmina, algo que faz diariamente, há mais de três semanas. “Desta vez, a parte de cima do mamilo esquerdo entorta. Domitila sorri e pensa: ‘Mais uns dias, e eles caem’” (Stigger, 2007, p. 13). A forma como Stigger (2007) utiliza uma linguagem crua para narrar esses acontecimentos como banais e cotidianos gera um impacto no leitor, especialmente uma repulsa pelos ferimentos absurdos que sofrem o corpo da personagem. Essa prática é, de fato, uma das principais características do realismo traumático:

[E]m vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, [...] um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nesta perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão (Schollhammer, 2012, p. 133).

Nesse conto, percebe-se que a escritora expõe e oculta o real, tal como expressa Foster (2005), na medida em que manifesta violências concretas e ilógicas, colocando em perspectiva um sentido metafórico que compreende a contemporaneidade como feita de fragmentos, tal como o corpo fragmentado de Domitila, e de como essa noção tornou-se parte da realidade de tal modo que, mesmo estando mutilada, os sujeitos continuam a passear normalmente por ela – independentemente de estancar o sangue ou não.

Já em “Festa de casamento”, Stigger (2007) elabora uma narrativa crítica que repudia o racismo: um homem branco, chamado Rodolfo, parte de uma família racista, casa-se com uma mulher negra: Bianca. Na celebração do casamento os parentes do noivo fazem o possível para degradar a noiva, no entanto é Rodolfo quem morre eletrocutado na piscina ao sofrer, sem intenção, as violências destinadas à Bianca. Nesse caso, o realismo traumático é exposto por meio de uma das mais abomináveis características da realidade – o racismo estrutural. Percebe-se que, diferente de “Domitila”, “Festa de casamento” não conduz o leitor a sentidos metafóricos; pelo contrário, o real é explícito.

Outra manifestação relevante é o conto “Roma 40’”, escrito na forma de poema. Aqui, a ênfase no estranhamento mencionado por Stigger (2010) é extrapolada, pois o poema é escrito em italiano,



indicando, em um primeiro momento, que parece não possuir nenhuma relação com os outros textos. Em tradução livre, o poema diz: “a boneca / estava / no sol” (Stigger, 2007, p. 15). Levando em consideração seu título, uma das possíveis interpretações é que se refere à onda de calor que passou pela Europa em 2003, na qual as temperaturas chegaram a 40° na Itália, ocasionando a morte de mais de 20 mil pessoas no país. Pensando a partir da crítica irônica que Stigger (2007) elabora, é possível afirmar que existe uma reflexão acerca das consequências do aquecimento global. Sendo assim, em “Roma 40°” o real é encoberto pela linguagem.

Retomando Foster (2005) e a noção de efeitos estéticos que visam chocar e provocar repulsa e horror, é necessário refletir sobre um tema recorrente na obra analisada. Em muitos contos, Stigger (2007) coloca em evidência aspectos abjetos da contemporaneidade ao escrever sobre ânus, intestino e excremento a partir de uma banalização de sua relação com os personagens. Em “Cubículo”, é contada a história de um casal de intelectuais que, devido ao aumento dos aluguéis, acaba se mudando cada vez para um espaço menor, até entrar no ânus de um amigo e morar em seu intestino e, posteriormente, em uma lombriga que apareceu em seu antigo endereço. Já em “Marta e o minhocão”, encontra-se a narrativa de uma minhoca gigante que entra no ânus de uma família inteira apenas por implicância, tornando impossível para a família comer à mesa “porque os traseiros de todos estavam muito doloridos” (Stigger, 2007, p. 40).

Nesse mesmo sentido, há “Olívia Palito”, o qual apresenta uma pequena cidade habitada por homens bem baixinhos, caracterizados por sua grande cabeça redonda e desproporcional, até que nasce “um menino diferente: cabeça perfeitamente harmonizada com um corpo longilíneo” (Stigger, 2007, p. 60). A partir daí, muitos outros “compridões” nasceram. Os pequenos homens, no entanto, os viam como aberrações e os chamavam de Olívias Palito, sempre deixando claro que não eram parte de sua sociedade. Conforme os compridões cresciam, eles desenvolviam formas de defesa: primeiro, sentavam em cima dos baixinhos e soltavam gases; depois, passaram a introduzir a grande cabeça dos pequenos homens em seus ânus. Essa vingança, porém, passa a ser sinônimo de prazer para ambos e, assim, baixinhos faziam fila em esquinas para entrar no orifício dos compridões. Para facilitar, as Olívias Palito passaram a usar somente saias curtíssimas, sem roupa íntima por baixo. A história termina com elas saindo da pequena cidade e indo à metrópole para ganhar mais dinheiro. Cabe assinalar, antes de prosseguir, que o relato acerca dos habitantes da cidadezinha é ouvido pelo narrador de um “sujeito” que lhe conta a história. A narrativa, assim, é um produto de segunda mão, é produto do conhecimento de outras pessoas, registrado pelo narrador do conto.

Os três contos citados parecem, em um primeiro momento, distantes de qualquer tipo de realismo. Os acontecimentos fantásticos que narram são impossíveis de acontecer na realidade. O encontro com o real, contudo, é *impossível*, dada sua incapacidade de representação; então, apenas repeti-lo por meio do trauma é o que se pode fazer. Por isso, as obras — literárias ou artísticas — radicalizam um efeito chocante e, ao utilizarem um poder estético negativo, “se propõem a romper com a anestesia cultural da realidade espetacular, propondo um choque do real, já que não pode ser integrado ou absorvido no próprio espetáculo” (Schollhammer, 2012, p. 136).

Nesse sentido, compreende-se que *Gran Cabaret Demenzial* vai ao encontro do que Schollhammer (2012) declara acerca de produções artísticas que elaboram um realismo traumático, uma vez que expressa realidades encobertas especialmente pela linguagem, ao mesmo tempo em que deixa claro haver algo para além da linguagem, expondo o efeito traumático por intermédio da repetição. Além disso, como interpretou Ferraz (2020, p. 231), a escritora gaúcha expõe um “irreal verdadeiro”, posto que, quando a fantasia é ultrapassada, o leitor encontra-se com o abominável que estava ainda protegido pela ficção, gerando tanto angústia quanto estranhamento. Fica claro, portanto, que Stigger parte desses pressupostos apresentados sobre o realismo traumático como uma estratégia de rematerializar as noções abstratas do contemporâneo de que fala Bourriaud (2009) e de alcançar o leitor.

Os aspectos abordados até aqui permitem concluir que o livro de Stigger (2007) é uma manifestação não retiniana nos termos de Duchamp (1996), pois não conduz o leitor a um estado



confortável; pelo contrário, faz dele um agente, o qual precisa interpretar para além das palavras e ilustrações que compõem a obra para, então, compreendê-la. Ademais, precisa estar atento, sobretudo, à imbricação entre o visual e o verbal que a obra apresenta, posto que suas imagens e aspectos gráficos a tornam, além de um produto literário, um produto das artes visuais.

Gran Cabaret Demenzial é construído e diagramado com o propósito de causar choque visual; a começar pela capa, que possui uma ilustração de um corpo com as pernas abertas de maneira sensual, fazendo uma referência ao próprio sentido do título, uma vez que, em alguns lugares, como no estado do Rio Grande do Sul, cabaré também se refere a bordel. Além disso, as cores contrastantes utilizadas — lilás, preto e cinza — chamam a atenção, principalmente por serem as cores de fundo das páginas e não as tradicionais, como branco ou bege. É interessante informar, ainda, que as cores não se repetem na sequência dos contos; cada um é apresentado em uma página de cor diferente da anterior.

Esse apelo do choque também é visto nas ilustrações de autoria de Eduardo Verderame, que foram feitas exclusivamente para a obra e são extensões dos contos de Stigger (2007). Em “Olívia Palito”, a título de exemplo, uma das imagens que o acompanha faz referência ao fato de os compridos sentarem nos baixinhos. Em “Cubículo”, é a residência intestinal do casal intelectual que aparece em foco. Embora alguns textos não sejam ilustrados, a questão visual ainda é importante: o conto “Luana”, um anúncio classificado de uma coroa baiana que gosta de fazer sexo anal, é escrito em preto dentro de um quadrado branco, que ocupa uma pequena parte da folha inteiramente lilás, fazendo referência ao espaço que os classificados ocupam no jornal.

De fato, *Gran Cabaret Demenzial* é um espetáculo teatral, tanto que, ao invés de um sumário, Stigger (2007) chama a parte em que os textos são anunciados de “programa”. Trata-se, assim, de um outro elemento que remete à espetacularização da obra e possibilita perceber os textos como 19 atos desse grande cabaré insano. Fica clara, portanto, a necessidade de realizar uma leitura da obra a partir de sua perspectiva híbrida e de apropriação de formas, relacionando o visual com o verbal. Essas práticas, que percorrem toda a sua manifestação artística, são influenciadas por seu trabalho com as artes visuais:

Minhas pesquisas em artes visuais acabam inevitavelmente influenciando meu trabalho literário e vice-versa. O *Opisanie świata* [2013], por exemplo, partiu, de uma certa maneira, das pesquisas que estava desenvolvendo na época. [...] Nos livros anteriores, a relação com minhas pesquisas também é perceptível, não apenas a partir da alusão a artistas e escritores que me são caros, mas também pelo uso de procedimentos diletos da arte moderna e contemporânea, como o *ready-made*, a citação descontextualizada, o uso paródico de formas de escrita originalmente externas à literatura, etc (Stigger, 2014).

Os procedimentos mencionados por Stigger são perceptíveis no livro em questão, como foi possível observar ao longo da análise. Nessa direção, é pertinente mencionar a presença e influência do Dadaísmo em *Gran Cabaret Demenzial* para além de Duchamp; a começar pelo título, escrito parcialmente em alemão (“*demenzial*” significa demência na língua), que pode ser interpretado como uma referência ao *Cabaret Voltaire*, um clube cultural da cidade de Zurique, na Suíça, o qual é considerado o berço do movimento Dada. Além disso, o posfácio é uma citação do artista dadaísta alemão Johannes Baader (2007), que traz: “Não vos surpreende que este negócio tão sério seja um número de cabaret. A Via Láctea inteira é um número de cabaret e o Tribunal do Mundo é um número de cabaret”. Ou seja, a obra começa e termina fazendo alusão ao movimento Dadaísta, e todo seu meio é composto por esse caos artístico de negação das normas e apagamento das fronteiras entre as formas.

Veronica Stigger (2007) exemplifica, com sua manifestação artística, desse modo, como a pós-produção não é uma superação de práticas ou fenômenos. Ao usufruir da influência de um movimento de vanguarda do século XX, bem como das formas e dos materiais apropriados, a



artista pós-produtora realiza a tarefa histórica do início do século XXI: reescreve a modernidade a partir da modernidade, não precisando produzir criações do zero, nem ficar sobrecarregada pela História acumulada, e sim, “inventariar e selecionar, utilizar e recarregar” (Bourriaud, 2009, p. 109). Conforme Bourriaud (2009) acredita, a ideia da pós-produção não é cultivar as obras do passado, mas usá-las e deslocá-las em detrimento do novo contexto em que serão inseridas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de Veronica Stigger é composta por frutos estranhos (Garramuño, 2014) que se despedaçam, fragmentam-se, tal como Domitila, e que jogam com o real traumático, buscando dar sensibilidade ao que há de mais abjeto na contemporaneidade, como a prostituição das Olívias Palito, por exemplo. A pós-produtora brinca com o estranhamento a fim de dialogar com assuntos vitais do presente — a colonialidade do saber em “Argumentum chronologicum”; o racismo em “Festa de casamento”; o aquecimento global em “Roma 40°”; a religiosidade em “Sheila e Miguelão”; o suicídio em “Legenda”; ou, ainda, a apatia social em “Na escada rolante”². É papel do leitor dessa literatura perceber as relações criadas pelas formações usadas dentro desse contexto específico em que se encontra (Bourriaud, 2009, p. 110).

A arte do presente é aberta, e seu sentido encontra-se justamente na interação dinâmica entre o artístico e o não artístico, entre o artista e o espectador, o que acaba por promover um exercício de intersubjetividade e a elaboração coletiva de sentido (Pedrosa et al., 2018, p. 129). A autoria em andamento, então, é essencial para se pensar a pós-produção e como suas práticas artísticas desenrolam-se em uma conjuntura tão caótica e alimentada pela informação imediata. Afinal, “o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção” (Bourriaud, 2009, p. 21).

Gran Cabaret Demenzial é, certamente, produzido novamente a cada vez que um novo leitor se apropria de seu material. As interpretações realizadas ao longo deste estudo acrescentam novas recargas formais aos processos de produção da obra, bem como os outros trabalhos já realizados por muitos pesquisadores expandem a produção para outros rumos. Quando Veronica Stigger (2007), artista e escritora pós-produtora, coloca no mundo uma obra produzida a partir de materiais pre-existentes e do reaproveitamento de concepções dos seus antecessores, o que a pós-produção causa é a construção de outras obras a partir dessa. Quais serão as sucessoras de *Gran Cabaret Demenzial*?

Notas

¹A entrevista completa foi traduzida por Margareth Pavan Arruda (1996) em sua dissertação intitulada *Marcel Duchamp: impressões em conserva*.

²Neste trabalho não foi possível analisar o conteúdo dos contos de *Gran Cabaret Demenzial*, posto que o objetivo foi discutir a respeito da apropriação de forma e materiais de Stigger que conduzem às práticas de pós-produção. Pretende-se, todavia, ampliar a discussão acerca dos temas dos textos em um próximo trabalho.

Referências

- ARRUDA, Margareth Pavan (1996). *Marcel Duchamp: impressões em conserva*. 191f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BAADER, Johannes (2007). Pós-fácio. In: STIGGER, Veronica. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify. p. 125.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.



DUCHAMP, Marcel (1996). Uma conversa com Marcel Duchamp. Entrevista concedida a James Johnson Sweeney. In: ARRUDA, Margareth Pavan. *Marcel Duchamp: impressões em conserva*. 191f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERRAZ, Bruna Fontes (2020). A estética abjeta de Veronica Stigger. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 66, p. 221-233. <https://doi.org/10.9771/ell.v1i66.36092>

FERRAZ, Bruna Fontes (2021). O conto autoficcional de Veronica Stigger. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 56, n. 2, p. 173-181. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40138>

FOSTER, Hal (2005). O retorno ao real. *Concinnitas*, v. 2, n. 8, p. 163-186.

GARRAMUÑO, Florencia (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco.

KRAUSS, Rosalind (2008). A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137. <https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128%20-%20137>

PEDROSA, Celia et al. (2018). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

PERLOFF, Marjorie (2013). *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: UFMG.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (2012). Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9793/8651>. Acesso em: 7 fev. 2024.

STIGGER, Veronica (2007). *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify.

STIGGER, Veronica (2010). Verônica Stigger. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 10-11, p. 64-65. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116837/114383>. Acesso em: 4 fev. 2024.

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

STIGGER, Veronica (2014). *Garupa*. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-zero/pagina/entrevista/>. Acesso em: 4 fev. 2024.

STIGGER, Veronica (2015). Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente. *Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano VIII. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>. Acesso em: 28 jan. 2024.