

ENTREVISTA

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA EM DEBATE: TESTANDO OS LIMITES DA CRIAÇÃO FICCIONAL

PET Letras UFAL

ENTREVISTA

Veronica Stigger

Na XI edição da Semana de Letras, com o título *Contemporaneus*, realizada em setembro de 2018, a premiada escritora Veronica Stigger proferiu a conferência de abertura do evento e concedeu entrevista ao grupo PET Letras Ufal. O vídeo da entrevista, que contou com a participação de Susana Souto, Professora Doutora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, e de Gabriela Holanda, na época, graduanda do curso Letras-Português, está disponível no site www.petletrasufal.com.

Veronica Stigger nasceu em Porto Alegre em 1973 e iniciou sua carreira no jornalismo. Fez doutorado em Teoria e Crítica da Arte pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza", pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Atualmente, é professora universitária, curadora, crítica de arte e figura entre as mais jovens escritoras premiadas. Em seu currículo, constam os livros *O trágico e outras comédias* (2004), *Gran Cabaret Demenzial* (2008), *Os anões* (2010), *Opisanie swiata* (2013), primeiro romance da escritora pelo qual recebeu o prêmio Machado de Assis de melhor romance em 2013 e finalista do Prêmio São Paulo em 2014, *Nenhum nome é verdade* (2016), *Sul* (2016), vencedor do prêmio Jabuti de contos e crônicas e, em setembro de 2019, lançou o livro *Sombrio ermo turvo*, pela editora Todavia. Para o público infantil, escreveu *Dora e o sol* (2010) e *Onde a onça bebe água* (2012), em parceria com Eduardo Viveiros de Castro.

Nesta entrevista, Veronica conta sobre seu processo de criação, os autores de referência, a influência das outras artes em sua escrita, as conexões entre sua formação acadêmica, seu trabalho como crítica de arte e sua escrita ficcional.

Pergunta 1:

Você escreveu muitos contos que apresentam características de poemas, de anúncios publicitários, de peça teatral... Então, como é que você enxerga essa relação entre os gêneros?

Eu gosto de testar os limites dos gêneros literários, de testar os limites da literatura. Isso explica de certa forma não só essa tentativa de variar os gêneros, mas também de variar as formas literárias, textos que assumem diversas formas: anúncio, palestra, peça de teatro, poema. Em alguns livros, há até mesmo um gesto que vai além do literário, como, por exemplo, em *Sul*, o leitor é convidado a abrir uma parte do livro que vem fechada e, em *Os anões*, há a inserção de um facsímile da minha certidão de nascimento. Aí, temos até o gesto de trazer para dentro do livro um texto não escrito e, sim, uma cópia de uma imagem que vem do mundo real. Eu gosto de testar esses limites da literatura e acho que vem daí esse trabalho com essas diferentes formas literárias.

Também não é um trabalho que vem de uma vontade minha. Na verdade, você tem uma ideia para um texto, leva um tempo, porque você tem que pensar quem é que vai falar, que forma que isso vai ter, que forma essa ideia vai tomar. Em alguns casos, claro, já vêm a ideia e o texto mais ou menos prontos, como, por exemplo, o *Poeta Drummond flat service*, de *Os anões*; mas há outras ideias que levam mais tempo, como o conto que, em certa medida, encerra *Gran Cabaret Demenzial*, o *Tristeza e Isidoro*. Eu levei um bom tempo pensando de que forma eu ia contar essa história. Pensei num conto tradicional, num conto propriamente dito, mas isso me incomodava. Como é que eu ia narrar o acidente? Eu ia ter que narrar o acidente, narrar o carro capotando, mas eu não saberia muito bem como dizer isso. Foi então que eu tive a ideia de transformar em peça, porque poderia já começar com esse carro virado. Trabalhando com rubricas, que é aquela parte da peça em que a gente explica o que está acontecendo em cena, já poderia começar com o carro virado para depois entrar na parte que me interessava, que era a dos diálogos: a tentativa de sair do carro e não conseguir. No fim das contas, é sobre isso o início do conto e depois ele assume outro rumo. Ou seja, a forma está associada à ideia porque cada ideia pede uma forma específica. Não tenho preconceito nenhum, misturo tudo nos livros e gosto de experimentar. Para mim, é não ter limites, não forçar os limites.

Pergunta 2:

As suas obras têm uma materialidade que exemplificam a relação entre forma e conteúdo. Os seus livros, para mim, mostram, em termos de páginas, de concretude, como as

palavras são distribuídas, como as cores comunicam. Os estudos sobre sua obra mostram que essa característica vem de sua relação com a arte, não só a literatura, mas todas as outras. Eu gostaria que a senhora falasse um pouco sobre isso. A senhora disse que quando vai fazer a curadoria de uma exposição leva muito a literatura, agora eu queria saber como você leva para literatura as outras artes?

Eu acho que é meio inevitável. Ainda mais se levarmos em conta que começo a publicar os meus livros de ficção concomitantemente às pesquisas para meu doutorado, e as minhas pesquisas significam as minhas pesquisas dentro dessa área da teoria e crítica da arte — e estudando autores como Kurt Schwitters, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Kazemir Malevich, que são autores que acabam me influenciando, principalmente Duchamp. Para mim, era meio inevitável acabar migrando para o universo da literatura certos procedimentos do universo da arte, como essa apropriação descontextualizada, como deslocar falas de seu contexto original etc. Isso já foi feito na literatura, não se trata de algo original, mas era, digamos assim, quase “natural” fazer migrar determinados procedimentos caros à arte moderna e contemporânea (a arte que estudo) para dentro desse universo da literatura. Então, essa promiscuidade entre essas duas áreas, para mim, é meio inevitável. Por isso, quando estou escrevendo literatura, não há como separar da pesquisa em artes. Por isso, acabo introduzindo coisas de um universo no outro. Quando estou preparando alguma exposição, pensando numa curadoria ou, às vezes, escrevendo um artigo, não há como não levar a experiência do outro universo, isto é, do literário.

Pergunta 3:

Um dos seus livros que eu acho extremamente interessante é *Delírio de damasco*. Uma das coisas que eu penso sobre essa obra é que ela remete bastante ao Marcel Duchamp. Lendo sobre o artista, descobri a respeito do chamado *ready-made* e sobre como ele faz as escolhas desses *ready-made*, apresentando uma ideia de indiferença visual. Tendo isso em vista, eu fiquei refletindo: como se daria essa escolha para você trabalhar as narrativas que aparecem em *Delírio de damasco*?

Em *Delírio de damasco* acontece justamente o contrário do Marcel Duchamp. As narrativas não partem de uma indiferença. O Duchamp, quando questionado sobre como deveria escolher um *ready-made*, respondeu, dando uma receita, que um *ready-made* se escolhe a partir da indiferença, como se aquele objeto não pudesse dizer nada para você. Claro que a gente sabe

que isso, de certa forma, é retórico porque não é qualquer objeto que ele escolhe, retira do seu lugar e o desloca. Se nós pensarmos, por exemplo, em *In advance of the broken arm*, que é uma pá, não poderia ser outro objeto para fazer esse jogo/brincadeira com a iminência de um braço quebrado a partir da pá no meio do caminho. Porém, no meu caso, acontece o contrário. Na verdade, essas frases são extraídas do mundo, do contexto da rua justamente por alguma coisa que me chama atenção. Então pode ser uma narrativa que está toda subentendida ali, ou seja, toda uma história que poderia ser contada, que se esconde atrás de uma ou duas frases. Por exemplo, tem um “delírio” que eu gosto muito que diz "Não tem casamento, / mas, se tiver, / o pai dela já disse que não vai". Repare no drama que existe por trás dessa frase. Primeiro é anunciado "Não tem casamento", então percebemos um problema ali. Em seguida, vem a continuação "mas, se tiver, / o pai dela já disse que não vai", ou seja, fica para a imaginação do leitor toda narrativa que pode haver por trás. Esse é um caso, mas há outros em que é interessante a própria forma como a frase é falada, por exemplo, “presta atenção: / ela não é bonita, / ela só parece bonita”. Veja que tem um deslocamento do ela “ser” para o ela “parecer”. Outra que eu também gosto muito é: “Isso é o que ela sente? / Ou o que sente / o coração dela?” em que estaríamos muito próximos da construção da poesia, pois temos uma atenção muito grande à palavra. Em “o que ela sente ou que sente o coração dela”, o que acho lindo nessa frase é justamente o deslocamento, como se pudesse haver um fracionamento dessa pessoa, “ela”, como se tivesse uma alma; esse coração não é só uma metonímia dessa pessoa, é outra coisa, como se ele se deslocasse dela, isto é, aqui a gente tem um trabalho poético que me interessa; poético no sentido de poesia mesmo, da construção da poesia, de um deslocamento da palavra, do deslocamento do sentido da palavra, uma tensão para esse significante que se desloca do seu significado original. Nesse sentido, estaria muito próximo do Duchamp.

Pergunta 4:

Então teria essa diferença das escolhas?

Sim, há essa diferença das escolhas. Algumas são essas, outras é porque a própria frase tem algo de divertido. Tem uma frase que eu gosto muito: “Depois do paraíso, / ele vai / para onde?” Ela foi retirada do contexto original: um ônibus em São Paulo, lembrando que Paraíso é um bairro. Ela vem de uma ação muito corriqueira: a gente se levantar e perguntar para o cobrador: “Depois do Paraíso, ele vai pra onde?”. Mas, quando deslocamos, adquire outro sentido: parece um personagem vendo Dante Alighieri se deslocando pelo Inferno, Purgatório

e Paraíso e outro perguntando “e, depois do Paraíso, ele vai pra onde?”. Lá em São Paulo, há uma casa noturna chamada “Inferno”. Um dia, subindo a Rua Augusta, onde essa casa noturna fica, ouvi um rapaz dizendo para o outro: “olha só a fila pra entrar no inferno”. Nesse caso, elimina-se a menção à casa noturna e tem-se um deslocamento. É muito divertido porque a gente pensa: “como assim uma fila pra entrar no inferno?”.

Pergunta 5:

Existe esse deslocamento que traz o divertido, mas existe também um que traz a ironia. Como você veria isso?

Eu acho que um não está separado do outro. A ironia trabalha muito com o humor, que também é um aspecto fundamental para Duchamp, já que você o trouxe, e ele pra mim é uma grande influência. Para Duchamp, a ironia é um elemento fundamental, e ela sempre vem de certa forma recheada de diversão que pode ser engraçada, mas também diversão no sentido de tornar diverso.

Pergunta 6:

Como você traz para literatura sua experiência como jornalista?

Eu já trabalhei em três veículos de comunicação: rádio, tv e jornal. E essas experiências são sempre interessantes porque, ao contrário da literatura em que a gente pode prestar atenção na irrealdade, no jornalismo, a gente tem que lidar com a realidade o mais fielmente possível. Na reportagem, como o nome bem diz, a gente reporta a realidade. Depois de certo tempo, ficou impossível fazer jornalismo, porque o jornalismo está fazendo ficção, hoje em dia. Mas, na nossa época, a gente fazia jornalismo preso à realidade.

É curioso porque eu me lembro, por exemplo, que, mesmo naquela época, quando eu trabalhava no Jornal Zero Hora, fui designada para fazer a cobertura da primeira Bienal do Mercosul e, em uma das obras, havia um porco vivo fazendo parte da exposição e o porco morreu. Não foi por motivo de maus tratos, porque ele estava super bem tratado, mas por alguma contingência, deu azar. Morreu o porco. Eu fiz a matéria do porco morto e me lembro da minha editora às gargalhadas, dizendo para mim: “isso parece um conto, está um conto pronto”. Eu precisava recuperar esse texto, para ver se ali já não estava nascendo uma ficcionista...

Tem outra história: eu tive uma professora que foi uma grande atriz de radionovela, lá no Rio Grande do Sul. Era um curso de formação de locução na própria rádio. Ela já era uma senhora e contava um caso que era clássico na radionovela, que era ao vivo. Era o último capítulo da novela, o Rio Grande do Sul inteiro ouvindo. O último capítulo se passava no alto de um prédio e acho que tinha um triângulo amoroso e um sujeito ia matar o outro e dizia: "Agora eu te mato". Daí deveria entrar o som do tiro. Só que o sonoplasta apertou o botão errado e entrou uma vaca mugindo. O ator teve presença de espírito e disse: "Não adianta se esconder atrás da vaca!" Imagina as pessoas no rádio ouvindo! O cara no alto prédio, tentando matar o outro, que está escondido atrás de uma vaca... (risos). É genial! São histórias assim que ficam na minha memória e que de certa forma devem ter me influenciado em algum momento.

Pergunta 7:

É muito visível sua brincadeira com o que seria uma espécie de poética do precário. Por exemplo, você pega formas como classificados do jornal e faz homenagem aos seus autores queridos e nós vamos vendo o reportório do Drummond, depois o João Cabral de Melo Neto, a Maria Martins... Eu queria que você falasse um pouco disso. O Cortázar tem uma provocação que eu adoro. Ele fala, no texto "O conto", que no conto você vence o leitor por nocaute e, no romance, por pontos - se for fazer uma analogia com o boxe. E, assim, me parece que você é muito essa escritora de nocautear o leitor. Você acha que é por isso que você prefere o conto? Então queria que você falasse um pouco dessas coisas: do efeito desse "precário", essas formas menores, e desse leitor que você quer desnortear.

Vou começar pela segunda. Eu acho que sim, tem um pouco dessa ideia do nocaute em todos os meus textos, inclusive no *Opsanie swiata*. Talvez por isso, quando pensei em fazer um romance, pensei num romance episódico. Eu, pelo menos, o penso assim. Ou seja, é como se fossem pequenos contos: tal coisa que aconteceu no trem, tal coisa que aconteceu no navio... Claro, os episódios estão encadeados e formam uma história, mas são episódios que têm uma, como posso dizer, uma unidade em si. O *Opsanie swiata* entrou nessa lógica dos contos, nesse sentido.

Quanto ao "precário", vou falar dos anúncios, porque os anúncios vêm de um drama pessoal. Aliás, abrindo um parêntesis (eu falo com muitos parêntesis), acho que você apreendeu muito bem: *Os anões* tem essa linha que fala de mim, talvez até muito mais que *O Sul*. Tanto que ele, *Os anões*, tem três contos que fazem referência explícita a mim, ou melhor, a uma

Veronica: *Imagem verdadeira, 200m²* e *L'après-midi de V. S.* Há essa referência a essa pessoa, a essa Veronica, que pode coincidir ou não com a Veronica da lombada do livro, da capa. Quanto aos anúncios, é uma história divertida: quando nos mudamos para São Paulo, eu e o Eduardo, nós fomos (imagina, bolsistas de doutorado) morar num apartamento muito pequeno. Depois, como parte da bolsa de doutorado, a gente teve um período no exterior e, quando nós fomos para a Itália, fomos morar num apartamento menor ainda! Um apartamento que tinha 10m². Ele é o apartamento descrito em *Cubículo*, que está no *Gran Cabaret Demenzial*, ou seja, ele é muito pequeno. E então a gente tinha esse trauma de lugares muito pequenos. E, quando nós voltamos dessa temporada na Itália, comecei a me especializar no “mercado imobiliário”. Eu olhava todos os anúncios de aluguel etc. e tal, para ver se conseguíamos ir para um lugar maior, mas que fosse possível pagar com a bolsa. Ou seja, isso daí demanda um estudo, mas se consegue. Basta escolher os bairros certos. Acontece que acabei tomando gosto. Sou super curiosa. Acabei me interessando em ler classificados. E os classificados de São Paulo são secos: dois dormitórios, 30m², 40m², dependência de empregada, custa tanto, tratar número tal. Lembro que, quando fomos ao Rio de Janeiro, voltamos de ônibus e nos entregaram um jornal de domingo. Fui, é claro, direto ler os classificados querendo saber quanto é que estavam os apartamentos no Rio, porque, nessas alturas, eu já estava viciada em classificados. E eu descobri que os classificados lá têm uma retórica inacreditável: é “quadríssima” para cá, “indepassável vista verde” para lá, tudo exagerado e maravilhoso. Eu pensei: “preciso fazer alguma coisa com isso”. Mas também achava que não seria simplesmente tirar dali e levar para outro lugar. Acabei escolhendo esses dois do Flamengo e decidi fazer também um jogo, um jogo que os prédios fazem ao atribuírem nomes de artistas, como Mondrian, Cézanne, Van Gogh etc. Chamei para o jogo essas figuras que gosto muito, que é João Cabral e Maria Martins, os dois que moravam no Flamengo. Uma coisa que eu não sabia quando fiz esses textos é que um dos filhos de João Cabral é corretor de imóveis. Uma coincidência, não é? Eu não fazia ideia. Nesse caso específico, o precário vem desse interesse. Na verdade, de uma atenção ao mundo. As influências não vêm só da literatura, mas podem vir de qualquer lugar. É preciso estar atento ao mundo.

Pergunta 8:

Você brinca com os limites do território da literatura. No conto *200 m²* Verônica, personagem, se mata e Eduardo, também transformado em personagem, combina esse

“suicídio combinado”. Queria que você falasse um pouco dessa experiência de se ver como personagem, com o seu próprio nome e, enfim, desse lugar da autoficção.

É divertido trabalhar isso e nesse livro. Agora, no livro *Sombrio ermo turvo*, vai sair um texto que se chama *O livro*. Este texto leva isso ao limite, porque ele começou com uma performance: me convidaram para falar sobre um livro que não existe numa mesa com vários escritores. Logo eu pensei nos meus autores preferidos: Clarice, Borges, Bolaño etc. Mas pensei: “Ah, eu não vou conseguir inventar um livro bom da Clarice!” Foi aí que decidi inventar um livro meu mesmo. Assim, a palestra acabou se transformando numa performance: eu, Veronica, apresentando um livro inédito da Veronica, que estava já há algum tempo desaparecida. Acho que levo ao limite esse jogo de quem é, no final das contas, essa Veronica, essa Veronica que fala, essa Veronica que virou personagem, que trata justamente de tudo isso, das autoficções. Acho que é o texto mais divertido do livro, no meio de toda aquela coisa sombria. Penso que ele justamente resume a relação com essa autoficção e com essa transformação dessa personagem. Na verdade, é uma transformação daquele nome Veronica Stigger, que está na capa do livro, numa personagem. Eu brinco sempre que, por conta de 200 m² eu nunca vou poder me matar. Uma opção que eu não tenho mais na vida é o suicídio, porque, se eu me matar, as pessoas vão dizer: “viu, ela já vinha anunciando isso na literatura”. Aí, eu quebraria com esse jogo que é tão caro para mim: “afinal, o que é verdade?” “quem é essa Verônica?”. Ou seja, acabou o suicídio para mim, eu vou ter que fugir quando houver alguma coisa muito ruim.