

VERONICA STIGGER: RASURANDO A ORIGEM PELA MONTAGEM MIDIÁTICA

Bruna Fontes Ferraz*

 <https://orcid.org/0000-0002-9136-6838>

Como citar este artigo: FERRAZ, B. F. Veronica Stigger: rasurando a origem pela montagem midiática. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-11, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT17861>

Submissão: 1º de abril de 2025. **Aceite:** 17 de maio de 2025.

Resumo: Em sua obra, Veronica Stigger desestrutura conceitos como os de texto, livro e origem. Para isso, recorre a midialidades diversas, combinando-as até transformá-las em um objeto outro, numa montagem inusitada. É o que faz em *Delírio de damasco* (2012) e *Opisanie świata* (2018), obras que serão analisadas neste texto por meio destas abordagens analíticas: a transformação e a combinação midiática (Bruhn, 2020), o conceito de montagem (Didi-Huberman, 2016) e a técnica da água-forte. Este estudo pretende evidenciar como Stigger – numa proposta transgressora e descontínua – altera qualquer ideia de origem ao mostrar a potência criativa da reprodução.

Palavras-chave: Literatura contemporânea. Estudos intermídia. Misturas midiáticas. Montagem. Veronica Stigger.

* Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet/MG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: bruna.fferraz@gmail.com



Em 2014, em entrevista ao coletivo Garupa, Veronica Stigger, quando confrontada sobre seu processo criativo, afirmou sentir-se atraída por uma certa “promiscuidade formal”, o que significa dizer que adota uma postura de transgressão dos limites dos gêneros textuais e dos campos do saber. Para ela, a forma literária não é estável, de modo que seus contornos podem ser alargados ou esticados até a deformação ou a criação de um novo objeto estético.

Crítica e curadora de arte, a formação múltipla da gaúcha aponta para um procedimento estético-literário que faz distintos campos convergirem: não estamos falando apenas de um cruzamento das artes visual e verbal, mas ainda de um entrelaçamento do cotidiano, do jornalístico e do publicitário ao literário e da realidade à ficção. É nesse espaço limítrofe e intervalar que parece transitar a literatura de Stigger, recusando classificações rígidas ao optar por uma multiplicidade de formas e registros.

Ao fugir das especificidades do campo literário, permitindo que a ele se aproximem outras artes, vozes e registros, assim como outros modos de ler e ver o mundo, a autora gaúcha, numa perspectiva similar à apontada por Florencia Garramuño (2014, p. 11) em seu livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, expande sua literatura ao comportar num mesmo suporte uma série de elementos heterogêneos, ressaltando seus contrastes, suas distintas enunciações e suas diferentes linguagens, numa vulnerável e “áspera convivência”.

Essa “fuga constante das molduras e dos lugares de pertencimento” (Garramuño, 2014, p. 12-13), apropriando-nos aqui das palavras da crítica argentina, leva Stigger a uma espécie de laboratório experimental, no qual a própria ideia de literatura é ressignificada e forjada sob o escopo das artes visuais, do audiovisual, das diferentes linguagens não literárias e das diversas enunciações, como fragmentos dispersos de conversas descontextualizadas e reinseridas em um novo espaço/em uma nova mídia.

Nesse sentido, tomaremos, neste texto, dois projetos artístico-literários de Stigger – *Delírio de damasco* (2012) e *Opisanie świata* (2018) – para elucidarmos o dispositivo composicional da escritora. Por essas obras, pretendemos mostrar como ela usa, abusa, manipula e subverte diferentes mídias para a produção de objetos estéticos expandidos. O modo como a autora recorre às misturas midiáticas pode evidenciar, como apontou Jørgen Bruhn (2020) em “O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia”, dois tipos de procedimentos: a transformação e a combinação midiática.

Segundo Bruhn (2020, p. 34, grifo no original), recorrendo a *Uma teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon, a transformação midiática encontra-se no procedimento, num processo que “está *transferindo* certos aspectos e, ao mesmo tempo, *transformando* tudo em um novo produto de mídia”. Para exemplificar a transformação midiática, que opera por seleção, ao transportar certos aspectos da obra a ser adaptada em detimentos de outros, cita alguns casos mais “clássicos”, como uma peça de teatro ou um romance e sua transformação em um filme, ou uma pintura e sua transformação em um poema que a representa.

Transferir e *transformar* são, portanto, as duas ações reivindicadas por esse procedimento de mistura midiática. A transferência pressupõe a mudança de contexto, enquanto a transformação, a própria superação do objeto que lhe deu origem, já que seu deslocamento do seu contexto de proveniência o converte em

outra coisa. Ora, e quando a transformação midiática reflete a habilidade de um receptor/ouvinte em construir um produto de mídia a partir do que ouviu?

Esse foi o desafio autoimposto por Stigger que, partindo de conversas que escutava, selecionou algumas, recortou-as de seu contexto de origem e as deslocou, transformando-as, portanto, em um novo produto de mídia. O trabalho que já vinha realizando, de coletar fragmentos de conversas ouvidas na rua ou frases ditas por amigos e familiares, ganhou uma conotação de pesquisa arqueológica e etnográfica quando recebeu um convite, em 2010, para fazer uma intervenção na Mostra Sesc de Artes em São Paulo. O espaço conferido para o seu trabalho foram os 375 metros quadrados de tapumes da construção da unidade da rua 24 de Maio. Para Stigger (2015, s. p.) foi a oportunidade de trabalhar com seus fragmentos, pois, como afirma, era como se “devolvesse à rua aquilo que havia extraído dela”.

As frases que estavam, portanto, anotadas em um caderninho, memorizadas ou publicadas, à época, em sua página do Twitter, precisavam passar por uma primeira transferência de mídia, que, obviamente, impactaria sua significação. Para a intervenção artística, Stigger (2015, s. p.) contou com o apoio da artista plástica Edna Nogueira da Silva que, conforme sua orientação, transpôs as frases para “placas propositalmente toscas, de madeira, feitas de modo artesanal”.

Os fragmentos de conversa, descontextualizados e inseridos no espaço público como cartazes caseiros, como proliferam nas estradas e ruas de todo o Brasil, aludem ao caráter popular e coletivo da proposta da escritora que, diante de clichês, frases cômicas e irônicas, reivindica do espectador/leitor uma postura crítica na percepção dos próprios estigmas e preconceitos da sociedade brasileira; afinal, certas frases poderiam ter saído da boca de muitos de nós. Inicialmente, Stigger havia pensado em usar um papel espelhado ou um fundo metálico nas placas expostas para que o espectador olhasse a si mesmo enquanto lesse as frases, o que garantiria ainda mais o efeito de identificação pretendido, mas o investimento nesses materiais extrapolava o orçamento.

De todo modo, independentemente do efeito mais explícito que poderia ser garantido pelo material espelhado, a reflexão suscitada por essa intervenção artística e urbana aponta tanto para uma continuação narrativa, a cargo de cada leitor/espectador, quanto para uma interferência do real na arte e da arte no real. O primeiro aspecto explica o título da mostra – *Pré-histórias*¹ –, já que as frases transferidas para um novo contexto e isoladas daquele proveniente apresentam um potencial narrativo em estado embrionário.

Sobre algumas dessas frases, a autora revelou, em entrevistas, seu contexto inicial, o que, obviamente, não cerceia a possibilidade de desdobramento narrativo ao leitor; é o caso, por exemplo, da frase “É homem, / romeno / e está morto”. No evento de lançamento de *Delírio de damasco*, livro proveniente dessa mostra sobre o qual nos deteremos a seguir, que aconteceu em 28 de novembro de 2012, em Florianópolis, Stigger relatou que essa frase foi proferida por ela mesma como resposta à pergunta: “Essa Mircea Eliade é uma professora do Mackenzie?”.

¹ Segundo Stigger, dos fragmentos coletados, a temática principal versava sobre “Sangue, sexo e grana”, por isso, num primeiro momento, havia pensado em intitular sua mostra assim. Porém, como as placas foram fixadas em lugar público, alguns fragmentos foram censurados pelo museu, sendo estes os que giravam em torno, sobretudo, do assunto sexo. Sem essas frases, o título inicial não funcionava mais. Diante da urgência de um novo, a autora retira de uma das seções de seu livro *Os anões* o título de sua intervenção artística – *Pré-histórias* – aludindo, assim, ao caráter embrionário dessas narrativas (Stigger, 2015, s. p.).

Em relação ao segundo aspecto previamente apontado, que assinala para a indiscernibilidade entre realidade e ficção, segundo Josefina Ludmer (2010, p. 2), essa é uma característica das escrituras do presente, regidas pelo postulado de que “a realidade é ficção e a ficção é realidade”. A intervenção de Stigger expande, assim, a fronteira do real ao reivindicar o caráter narrativo e ficcional desses fragmentos, oriundos de um contexto dito “real”, por isso a transformação da mídia palavra oral para a mídia placas em um tapume numa rua central de São Paulo indica que o cotidiano, descontextualizado e reinserido em um novo contexto, adquire um valor estético, tal como afirma Eduardo Sterzi (2012, p. 4) sobre a obra de Stigger:

[...] sua obra, desde o início, parece aspirar a uma presença física no mundo – a uma consistência material e a um impacto estético – que os textos literários, em suas esferas convencionais de circulação, não têm, senão em segundo plano ou metaforicamente.

Essa presença física no mundo, Stigger a garante primeiro na unidade do Sesc na rua 24 de Maio de São Paulo, quando o prédio ainda estava em construção, para depois reivindicá-la em uma nova mídia: o livro. Mais uma vez, opera com a transformação midiática, ao transferir as frases que estavam nos tapumes para páginas impressas. Ao transferir as frases de um contexto a outro, o trabalho de seleção operado por Stigger pôde ser ampliado, já que, diante da censura que algumas frases sofreram na mostra, pôde incluir, no livro, o que havia permanecido de fora da intervenção artística.

No livro, que recebeu o título *Delírio de damasco*, em referência à torta de uma confeitoria onde a escritora também realizou seu trabalho de campo para a coleta dos fragmentos, as frases ecoam ainda outros discursos, outros significados, pois os elementos paratextuais adicionam novas camadas significativas ao projeto de Stigger. Destacam-se, aqui, as epígrafes extraídas de Adolfo Bioy Casares (*Unos días en el Brasil: diario de viaje*) e Oswald de Andrade (*Serafim Ponte Grande*): “Lembrei-me que entre os presságios enumerados por De Quincey está a frase casualmente ouvida na rua” e “A gente escreve o que ouve – nunca o que houve”.

O método de trabalho desempenhado por Stigger consistiu, como atestam as epígrafes do livro, em recortar e deslocar frases casualmente ouvidas, num afiado processo de edição; afinal, as frases escolhidas por Stigger estampam aspectos sociais e antropológicos que tangenciam a nossa contemporaneidade. Diante desse procedimento de transferência da mídia oral e de sua edição (o ouvido apurado da gaúcha soube selecionar fragmentos potentes, capazes de germinar e proliferar em outras mentes e imaginações), a autora expande também o próprio conceito de autoria, já que seu procedimento criativo consistiu na apropriação de frases alheias, anônimas. Pode, por isso, ser comparado ao experimento dos *ready-mades* de Duchamp, aproximação feita por Eduardo Sterzi em texto de apresentação à exposição “Sarau”, de Veronica Stigger, que ficou em cartaz na Casa do Brasil em Bruxelas (Bélgica), de 14 de dezembro de 2012 a 1º de fevereiro de 2013.

Se Duchamp extraiu um urinol do seu contexto de uso e o levou para um museu, adicionando-lhe a assinatura de um pseudônimo (R. Mutt), a artista gaúcha faz trabalho similar com as frases coletadas da rua: transfere-as primeiro para tapumes numa intervenção artística para depois deslocá-las para as

páginas de um livro, transformando-as em outra coisa, numa manifestação estética capaz de incidir sobre o mundo e por ele ser atingida.

Se a transformação midiática conduz, de certa forma, o fazer estético-literário de Stigger em suas *Pré-histórias* e em *Delírio de damasco*, outro mecanismo de mistura midiática vai nortear a construção do romance *Opisanie świata*.

A combinação de midialidades, de acordo com Jørgen Bruhn (2020, p. 34), implica a presença de “midialidades distintas ‘dentro’ do mesmo produto de mídia”, como, ainda segundo o professor suíço, uma página do Facebook, na qual “as fotografias são combinadas com texto e design gráfico e às vezes imagens em movimento e som”. A existência síncrona dessas diferentes midialidades em um mesmo produto é o que diferencia a combinação da transformação, pois esta implica um processo temporal.

Em *Opisanie świata*, convergem lado a lado midialidades² diversas: textos em seus mais variados gêneros (como cartas, fragmentos de diário, bilhetes, poema etc.), fotografias, anúncios publicitários, fragmentos jornalísticos. Mas o trabalho realizado por Stigger não foi simplesmente o de colagem, pois cada uma dessas midialidades contribui para a construção de seu romance: não são exemplos nem ilustrações, pois não se subordinam ao texto, pelo contrário, funcionam como peças imprescindíveis para a significação narrativa.

Nesse sentido, as fotografias que abrem e fecham o romance situam temporal e geograficamente a ambientação da história, assim como seu motivo: trata-se de um relato de viagem, que parte de Hamburgo, importante cidade portuária no norte da Alemanha, com destino a Manaus. As fotografias, portanto, antes mesmo de se estabelecer a leitura do texto, fornecem o tema da viagem, do deslocamento e da multiculturalidade como seu centro narrativo, assim como recuperam a influência cinematográfica na composição gráfica assumida pela obra de Stigger.

O trânsito intercontinental não é o único que forma e emoldura esse romance: se a simplicidade de seu núcleo narrativo gira em torno de um polonês – Opalka – que recebe a surpreendente notícia de ter um filho já adulto, um manauara, do qual nunca ficara sabendo, e que ele está convalescendo de uma doença desconhecida e incurável, o trânsito entre a literatura, outras linguagens e mídias é muito mais complexo e engenhoso.

Na já citada entrevista concedida ao coletivo *Garupa*, Stigger confirma sua preocupação com a moldura do livro e com seu trabalho gráfico, e assume que, enquanto escreve, já vai pensando na forma que o livro deve assumir. Em seu romance de estreia, essa preocupação torna-se evidente, já que a combinação de mídias faz parte de uma ordem meticolosa e proposital que, se promove a descontinuidade da narrativa, é a ela que se somam outras possibilidades significativas e de continuidade à obra.

Quando a viagem de navio inicia-se de fato, após um percurso de trem de Varsóvia a Hamburgo, a narrativa é descontinuada pela imagem de um anúncio publicitário da companhia Nach Südamerika: é essa mídia que situa o leitor para a mudança de ambientação do espaço narrativo de maneira ainda mais

2 Tomamos, neste trabalho, o termo “midialidade” em vez de “mídia” em diálogo com as considerações de Jørgen Bruhn (2020, p. 20), que sugere o termo “midialidade”, ou melhor, midialidades, por relacioná-lo aos “conjuntos específicos de formas comunicativas”, e que, a seu ver, “é mais diretamente relacionado ao processo de mediação em situações de comunicação”.

proficia, ao funcionar como um elemento dêitico que faz emergir a própria realidade no contexto ficcional.

Essas midialidades, ao agenciarem-se a outros signficantes da narrativa, atribuem a ela recursos interpretativos ainda mais vastos, comprovando o rigor seletivo da autora. Outros exemplos acompanham e emolduram os textos do romance, que também assumem um caráter fragmentário, como o capítulo “Netuno é um bom camarada”, o mais violento do livro. Para abri-lo, Stigger elege um anúncio cujo índice central é uma “corneta”, que anuncia, aparentemente em tom eufórico, o capítulo, assim como o ritual que nele será narrado. Estranhamente, ao ícone central, outros signos dispersos em cada uma das quatro pontas – “canivetes”, “facas”, “talheres” e “thesouras” – associam-se à “corneta”, embora não pertençam ao mesmo campo semântico do instrumento musical, por isso suscitam certa desconfiança no leitor.

O tom efusivo anunciado pela corneta do anúncio associa-se ao enredo do capítulo, no qual o comandante e sua tripulação praticam um ritual de batismo àqueles que nunca haviam navegado por mares austrais. No entanto, as práticas violentas impostas aos neófitos adquirem um tom cada vez mais macabro, ante visto, talvez, pelos signos que emolduram a corneta do anúncio. Entre os iniciados, estavam jovens e velhos, os quais foram obrigados a manchar o rosto com graxa e “nadar” no chão sujo, o que provocou machucados e hematomas por seus corpos. O desfecho mais sinistro desse ritual acometeu um senhor de cadeira de rodas, o qual foi punido por não ter conseguido, por motivos óbvios, “nadar” na proa do navio: sobre uma prancha, amarraram sua cadeira de rodas, fazendo-a ir até a beira da prancha e voltar. Numa das idas, o senhor despencou e caiu em alto-mar, não despertando, porém, nenhuma comoção nos espectadores.

O tom crítico desse acontecimento não abre, no entanto, espaço para a melancolia. A violência do episódio é seguida por um outro anúncio, que fecha o capítulo em tom grotesco, num riso debochado e amargo, como já é comum na obra de Stigger. O anúncio publicitário que aparece na página seguinte ao encerramento do capítulo “Netuno é um bom camarada” apresenta os seguintes dizeres: “Pomada Borisal: cicatrisa [sic] as feridas” (Stigger, 2018, p. 113)³, em um diálogo risível e perverso aos danos físicos causados aos neófitos sobreviventes do ritual de iniciação promovido pela tripulação do navio.

Além de se relacionar com o desenvolvimento narrativo, as midialidades presentes no romance casam-se, ainda, com o projeto gráfico do livro: os anúncios publicitários e as fotografias são inseridos em páginas marrons, enquanto a narração, em terceira pessoa, em páginas brancas. Nas páginas cinzas, encontramos as cartas que motivam a viagem: são as cartas destinadas a Opalka por seu filho, Natanael, ratificadas por epístolas do médico que o assiste. As páginas cinzas também são exploradas para abrigar outra voz narrativa – talvez a do próprio Opalka – que passa a descrever um “tipo atarracado” e impertinente que o acompanha na viagem, Bopp, numa clara alusão ao poeta modernista Raul Bopp. Por fim, em páginas roxas, encontramos frases soltas, cuja voz autoral torna-se de difícil depreensão, que funcionam como advertências e conselhos.

No início da narrativa, logo que Opalka e Bopp se conhecem, este, ao descobrir que o polonês iria para o Brasil, presenteia-o com um guia de viagem, *The*

³ Os anúncios publicitários e outras midialidades acrescidas ao romance conservam a variante histórica.

South American Handbook (cf. Stigger, 2018, p. 39). Talvez, essas advertências dispersas nas páginas roxas remetam a esse guia, como se, ao longo da viagem, enquanto Opalka lê o livro que Bopp lhe deu, nós, leitores empíricos, tomemos conhecimento de alguns fragmentos de seu conteúdo, que evidenciam um viés estereotipado e carregado de preconceitos, como: “Não há necessidade de levar armas de qualquer tipo./Nem mesmo as de fogo./Aliás, convém evitá-las” (Stigger, 2018, p. 59) e “É aconselhável não beber a água dos países sul-americanos./ Não que ela seja invariavelmente ruim./Mas pode ser” (p. 70).

O uso de midialidades diversas expande a narrativa, assim como o próprio livro, cuja técnica composicional ecoa o processo utilizado na montagem. Segundo Didi-Huberman (2016, p. 2), essa técnica pressupõe dois procedimentos que lhe são imprescindíveis: a loucura da transgressão e a sabedoria de posição. Como uma “arte do descontínuo”, para recuperar aqui as palavras de Walter Benjamin, a montagem pressupõe trabalhar com “elementos previamente dissociados de seu lugar habitual” (Didi-Huberman, 2016, p. 4). Para dar a ver esse processo, o filósofo francês ilustra-o, em seu texto “Remontar, remontagem (do tempo)”, com a imagem de um relógio, cuja desmontagem proporciona alegria e “furor de saber” (Didi-Huberman, 2016, p. 2). No caso da escritora gaúcha, a curiosidade que a leva a desmontar leva-a também a remontar, num processo no qual, propositalmente, usará partes diferentes para a criação de um novo objeto. Sua pretensão não é, portanto, reconstituir o “relógio” que fora desmontado, mas estimular novas reflexões ao dispor elementos díspares em novas posições, de maneira transgressora.

Assim, por meio da justaposição de linguagens diversas da literária – inseridas no romance pelos anúncios publicitários por exemplo – e do entrecruzamento de imagens e palavras, além da combinação de várias mídias, o romance de Stigger (2018, p. 94) vai sendo construído de maneira dinâmica, como uma massa “imponente e frágil”, adjetivos que a autora toma emprestados do poema “O elefante”, de Drummond.

Ao final da narrativa, a quadratura do livro reivindica um novo começo, uma nova abertura. Recusa-se, parece, ao fechamento, à aparição da quarta capa. Por isso, ao livro de Stigger, outros se sobrepõem: o primeiro é o caderno de Natanael encontrado pelo pai, que não chegou a conhecer o filho, cuja morte antecipara a sua chegada, mas suas palavras, suas memórias. Estas, em *mise en abyme*, contêm o livro dentro do livro, o próprio livro de Stigger cuja síntese se encerra nos versos do filho:

*Fazer um livro antigo
um livro de viagens
com páginas que se desdobram*
*A história começará numa cidade grande
– numa metrópole –
ou à beira-mar*
*Será a história de um homem só
um homem velho
um homem cansado* (Stigger, 2018, p. 139).

O segundo livro é o do próprio Opalka, esse homem só, que, inspirado pelo filho e incentivado pelo amigo Bopp, inicia a escrita de um romance. Num

caderninho preto escreve sucessivamente, página após página, sempre riscando o que escrevera: *Opisanie świata*, *Descrição do mundo*, *Memórias*. Embora possa indicar certo arrependimento, o gesto de Opalka de riscar a palavra com um traço parece aludir ao efeito de sobreposição de camadas, alterando ou marcando a ideia de origem.

Em *Opisanie świata*, os limites entre origem, cópia e apropriação são constitutivos do processo do qual deriva a obra. Assim, toda a técnica empregada aponta para algum tipo de palimpsesto e de desdobramento intertextual, cujos diálogos e referências nem sempre são captados pelo leitor (por isso, ao final do romance, sob o título de “Deveres”, a escritora gaúcha referencia alguns dos autores utilizados para a construção de sua narrativa). Um “dever” paradigmático que adquire é para com o pintor polonês Roman Opalka, de quem se apropria do sobrenome para nomear seu personagem (tal como fizera com Raul Bopp), mas, do polonês, surrupia ainda mais: o título de sua obra – *Opisanie świata* – que constitui uma série realizada pelo pintor entre 1968 e 1970. Sobre esse título e sua tradução, Stigger afirma em relação à obra do polonês:

Opisanie świata é como se costuma traduzir para o polonês o livro de Marco Polo *Il Milione* (que, no Brasil e em Portugal, foi traduzido como *Livro das maravilhas*, *Livro de viagens* ou apenas *Viagens*), recuperando aquele que talvez seja seu título original, em franco-italiano: *Le Devisement dou monde* (*A descrição do mundo*). É, portanto, uma expressão que se refere às viagens e ao conhecimento. Na série de Opalka, realizada entre 1968 e 1970, esta mesma expressão não remete a uma descrição qualquer do mundo. Sobretudo, não se trata de um relato de viagem, mas de tentativas de reinvenção da criação bíblica do universo. Constitui-se, então, como que uma descrição genésica do mundo. *Adão e Eva* é outra gravura desta série. E são desta mesma época – e partilham a mesma técnica da água-forte e as mesmas dimensões (48 cm x 60 cm) – *A Torre de Babel* (1968) e *O dilúvio* (1969) (Stigger, 2023, s. p.).

Se, por um lado, a referência ao livro de Marco Polo, cujo título, em algumas de suas traduções, pode ter alimentado a temática do romance de Stigger, que também se constitui como uma travessia, um deslocamento, uma viagem, por outro, o trabalho de Roman Opalka parece estabelecer relações mais constitutivas, embora menos aparentes, na configuração desse romance intermidiático. Não é a proposta “de reinvenção da criação bíblica do universo” nem a de uma descrição minuciosa do mundo o que move a escritora, tarefa por si só impossível e fadada ao fracasso, mas – conforme nossa hipótese – a técnica da água-forte.

A água-forte é uma técnica de gravura em metal que utiliza ácido para corroer a matriz metálica. Risca-se o desenho no metal, porém, dado o alto poder corrosivo do ácido utilizado, conforme as cópias vão sendo feitas, o desenho vai se apagando na matriz. Isso significa que as reproduções alteram a origem. Justamente por isso, podemos afirmar que, nessa técnica, nenhuma cópia seria exatamente igual a outra, pois a forma no metal vai se desgastando a cada vez que se coloca o papel sobre a matriz para realizar a impressão.

Analogamente, poderíamos inferir que a técnica da água-forte corresponderia ao processo genético proposto em *Opisanie świata*: nesse romance, Stigger, conforme se apropria de diferentes midialidades, aproximando-as e combinando-as, exerce uma transformação que culmina na própria alteração da origem; é como se as fontes usadas para a montagem de sua obra fossem se modificando ao

serem inseridas num outro produto de mídia, deslocando-as e transformando-as, tal como acontece com a chapa metálica cujo desenho se modifica conforme o ácido age no processo de impressão na técnica da água-forte.

Além disso, se recuperamos, aqui, a referência artística de Roman Opalka é porque o livro de Stigger termina quando um novo se inicia, que se apresenta em potência, a ser escrito pelo personagem homônimo que o dedica ao filho morto. É nesse sentido que o final do romance ecoa a série do pintor polonês, pois este, “Em sua *Descrição do mundo*, [...] promove um retorno ao princípio de tudo, ao Gênesis, como se propusesse um novo começo para esta sociedade cada vez ‘menos humana’, como se quisesse recriar o mundo e a humanidade” (Stigger, 2023, s. p.). No caso do romance de Stigger especificamente, se há algum tipo de promoção à origem, é para alterá-la, evidenciando como a reprodução pode acarretar outros sentidos e outras camadas significativas à obra que lhe deu origem.

É o ensinamento legado por Jorge Luis Borges (2007) com seu “Kafka e seus precursores”: ao tentar identificar os precursores do escritor tcheco, Borges chega à conclusão de que a idiossincrasia de Kafka que reside nos textos por ele elencados só é identificada porque Kafka, depois, escreveu sua obra, caso contrário não a perceberíamos. Se “cada escritor cria seus precursores”, isso significa que seu “trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (Borges, 2007, p. 130). De maneira correlata, podemos supor que a obra que se realiza no presente, mesmo que seja um decalque ou uma reprodução de outra anterior, irá de alguma forma subverter ou alterar aquela que lhe antecedeu e da qual deriva, desdobrando-a ou garantindo sua sobrevivência.

Nesse sentido, a cópia ou a obra derivada ganha autonomia; ela não é só modificada por aquela que lhe deu origem, como também sobre esta exerce modificações, tal como constata Walter Benjamin (2010, p. 211) ao refletir sobre a tradução: “Pois na sua pervivência [do original] (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica”.

Opisanie świata talvez possa ser vista como uma obra que, ao estabelecer inusitadas conexões (entre linguagens, mídias, temporalidades e espaços), apresenta o mundo de maneira fragmentária, cujos escombros se associam numa montagem peculiar. Assim, esses fragmentos – quando montados e remontados – transformam e renovam o próprio modo de olharmos a história, a arte, a literatura e a vida.

O objetivo desmesurado de descrever o mundo – ideia retomada de maneira irônica no título do romance – só pode, portanto, ser realizado pela reunião de vestígios, fragmentos, midialidades diversas, cuja montagem exponha seu viés transgressor e anacrônico. Para montá-los, emoldurá-los e desemoldurá-los em um livro, a obra se realiza como uma massa “imponente e frágil”, para retomarmos, mais uma vez, as palavras de Carlos Drummond de Andrade, pois está suscetível a interferências múltiplas, capaz ela própria de alterar o sentido de objetos culturais dos quais, de alguma forma, deriva; afinal, toda obra é uma espacialidade em expansão, que modifica a história e a tradição.

VERONICA STIGGER: ERASING ORIGIN THROUGH MEDIA MONTAGE

Abstract: In her work, Veronica Stigger deconstructs concepts such as text, book, and origin. To this end, she engages with various media, combining them in

ways that transform them into something entirely new – an unexpected montage. This is particularly evident in *Delírio de damasco* (2012) and *Opisanie świata* (2018), which will be analyzed in this study through the following theoretical lenses: media transformation and combination (Bruhn, 2020), the concept of montage (Didi-Huberman, 2016), and the etching technique. This study aims to demonstrate how Stigger, through a transgressive and discontinuous approach, challenges any fixed notion of origin by revealing the creative potential of reproduction.

Keywords: Contemporary literature. Intermedia studies. Media blending. Montage. Veronica Stigger.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, W. (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 201-231.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. *Outras inquições*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.
- BRUHN, J. “O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia”. In: FIGUEIREDO, C. A. P. de; OLIVEIRA, S. R. de; DINIZ, T. F. N. *A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 15-54.
- DIDI-HUBERMAN, G. Remontar, remontagem (do tempo). *Caderno de Leituras*, Belo Horizonte, n. 47, p. 1-7, 2016. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em: 1º abr. 2025.
- GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *Sopro: Panfleto Político-Cultural*, Desterro, n. 17, p. 1-6, 2010. Disponível em <https://goo.gl/q4bHaz>. Acesso em: 21 mar. 2024.
- OPALKA, R. *Adão e Eva*. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/-Adam-And-Eve-/4032247AF6D61C05>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- OPALKA, R. *A torre de Babel*. Disponível em: <https://encurtador.com.br/pFQZ2>. Acesso em: 19 abr. 2024.
- STERZI, E. Sarau. *Sopro: Panfleto Político-Cultural*, n. 82, p. 3, dez. 2012. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n82scribd.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- STIGGER, V. *Delírio de damasco*. Desterro: Cultura e Barbárie, 2012.
- STIGGER, V. *Garupa*, 2014. Disponível em: <http://revistagarupa.com/edicao/edicao-zero/pagina/entrevista/>. Acesso em: 17 abr. 2024.
- STIGGER, V. Pré-histórias: uma arqueologia poética do presente. *Z Cultural – Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano VIII, 2015. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-archeologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>. Acesso em: 29 nov. 2025.

STIGGER, V. *Opisanie świata*. São Paulo: Sesi, 2018.

STIGGER, V. Descrição do mundo. *Almanaque*, jun. 2023. Disponível em: <https://almanaquemag.com/descricao-do-mundo/>. Acesso em: 18 abr. 2024.