

O corpo fragmentado e monstruoso em três contos de Veronica Stigger¹

The fragmented and monstrous body in three short stories by Veronica Stigger

EDUARDA DUARTE PENA

Graduanda em Letras – Tecnologias de Edição (CEFET-MG). Bolsista pelo CNPq

E-mail: duduarte@gmail.com

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Bruna Fontes Ferraz

Resumo: O presente artigo visa a investigar a representação do corpo humano na produção literária da escritora Veronica Stigger. Para isso, analisaremos o corpo fragmentado e monstruoso em seus contos “A pele”, de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), “Domitila”, de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), e “Tatuagem”, de *Os anões* (2018), passando pelas reflexões de Eliane Robert Moraes (2012) e Jean-Luc Nancy (2015) sobre o corpo, e de José Gil (2000) sobre a monstruosidade.

Palavras-chave: Veronica Stigger. Literatura Brasileira Contemporânea. Corpo. Monstruosidade.

Abstract: This article aims to investigate the representation of the human body in the literary production of writer Veronica Stigger. For this, we will analyze the fragmented and monstrous body in his short stories “The skin”, by *Sombrio Ermo Turvo* (2019), “Domitila”, by *Gran Cabaret Demenzial* (2007), and “Tatuagem”, by *Os anões* (2018), passing by Eliane Robert Moraes (2012) and Jean-Luc Nancy (2015) reflections on the body, and by José Gil (2000) on monstrosity.

Keywords: Veronica Stigger. Contemporary Brazilian Literature. Body. Monstrosity.

1 O CORPO FRAGMENTADO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Fragmentar, decompor e dispersar são palavras definitivas do “espírito moderno”². Quem afirma isso é Eliane Robert Moraes (2012), em seu texto *O corpo impossível*, no qual a autora investiga o intenso processo de desfiguração do corpo humano como uma característica da modernidade. De acordo com Moraes, tudo começou entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, na Europa, onde

¹ Este trabalho é resultado da pesquisa de Iniciação Científica intitulada “Corpo, ruína e monstruosidade em Veronica Stigger”, produzido por Eduarda Duarte Pena, graduanda em Letras – Tecnologias de Edição (CEFET-MG) e bolsista pelo CNPq, e orientado pela Prof.^a Dr.^a Bruna Fontes Ferraz.

² É importante ressaltar que o espírito moderno apontado por Eliane Robert Moraes se refere à produção literária do século XX, o que não se aplica à escritora Veronica Stigger. No entanto, embora a autora seja uma importante representante da ficção brasileira contemporânea, várias de suas técnicas criativas são advindas da modernidade, como, por exemplo, a influência dos modernistas brasileiros. Afinal, como defende Karl Erik Schollhammer, ao retomar o conceito do contemporâneo discutido por Giorgio Agamben, a literatura contemporânea não representa, necessariamente, a atualidade, “a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10).

“as leis gerais que diziam respeito à totalidade da vida, implicando os comportamentos, dissolviam-se diante da dispersão que o mundo moderno apresentava” (MORAES, 2012, p. 56), gerando uma crise profunda que impactou a política, a moral e a estética.

Frente ao caos e à desordem da modernidade, que desintegraram os sistemas meticulosamente elaborados durante o século XIX, a mentalidade europeia vivenciou uma forte alteração, fazendo com que os homens fossem tomados por um sentimento de instabilidade. E o corpo humano, sendo um todo palpável através do qual o sujeito se constitui e se reconhece, tornou-se o principal receptor dessa instabilidade. Assim, “à fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano” (MORAES, 2012, p. 59).

Essa fragmentação da consciência e, conseqüentemente, do corpo, é levada ao extremo na produção literária de Veronica Stigger, que intenciona desfigurar a forma humana em “um tom ao mesmo tempo cômico e lancinante, grotesco e perverso” (FERRAZ, 2019, p. 2). Em suas obras, o corpo se faz extremamente presente e, quase sempre, aparece despedaçado: seja o corpo da suíça, violentamente esmagado pelas engrenagens de uma escada rolante, conto que integra a obra *Gran Cabaret Demenzial* (2007), ou os corpos dos anões, inseridos em livro homônimo, cruelmente transformados em uma pasta de carne e sangue. A autora, assim, literaliza o “espírito moderno”.

Desse modo, as palavras que marcam a modernidade – fragmentar, decompor e dispersar – também podem ser utilizadas para definir a obra de Veronica Stigger. Coincidentemente ou não, como aponta Eliane Robert Moraes, esse vocabulário “é exatamente o mesmo que serve para designar a ideia de caos” (MORAES, 2012, p. 59). Beirando o fantástico, Stigger representa a violência da realidade cotidiana de uma forma diferente, dando ênfase ao absurdo e tornando literais algumas metáforas. Como aponta Flávia Biff Cera, o conto “Os anões”, por exemplo, escancara a metáfora da sociedade contemporânea ao expor seu imaginário perverso. Trata-se de um conto que “tenta simbolizar o mais temível de todos nós: a barbárie ou, em termos lacanianos, o real. Estranho, portanto, assombroso e abjeto” (CERA, 2011, n.p.).

Para exemplificar essa perversão do texto da escritora gaúcha, Cera relata que, no dia dezoito de maio de 2011, em sua conta na rede social *Twitter*, Veronica Stigger relata um episódio sobre uma senhora que devolveu o livro *Os anões* em uma livraria: “Ela, com o livro na mão, berrava: ‘Isso não é literatura’ [...]. Essa senhora entendeu o que estava em questão. *Os Anões* não é literatura. É, enfim, uma coisa, “isso aqui”, o que não tem nome” (STIGGER *apud* CERA, 2011, n.p.). A dura realidade presente em *Os anões* foi compreendida pela leitora, ao mesmo tempo, como um lugar íntimo e exterior, causando repulsa:

Se, por um lado, a impossibilidade da cena narrada causa estranhamento e aversão ao leitor, por outro, o contrassenso parece emergir não pelo dado fantasioso e absurdo que impera nos contos de Stigger, mas pela sensação de uma realidade imperante, esmagadora e cruel. (FERRAZ, 2020, p. 3)

Vê-se, mais uma vez, como o corpo se faz presente na obra de Stigger. Porém, nesse caso, o corpo afetado é o da leitora. Seu corpo é tomado pela angústia, “uma vez

que o livro penetrou-lhe as entranhas a ponto de rechaçá-lo” (CERA, 2011, n.p.). O livro, aqui, funciona como uma espécie de espelho no qual o duplo monstruoso daquele que o lê aparece refletido. Assim, seguindo a ideia de José Gil, o monstro que há no leitor surge pela aproximação daquilo que deveria ser mantido à distância, mas que é mostrado por Stigger. Afinal, como considera o filósofo português, a relação entre homem e monstro não se define pela oposição, mas pelo conjunto de afinidades que estes apresentam. Logo, “o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*” (GIL, 2000, p. 169), e a obra de Veronica Stigger representa esse limite.

Assim, a fim de investigar essa representação do limite humano na produção literária de Veronica Stigger, analisaremos o corpo fragmentado e monstruoso em seus contos “A pele”, de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), “Domitila”, de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), e “Tatuagem”, de *Os anões* (2018), passando pelas reflexões de Eliane Robert Moraes (2012) e Jean-Luc Nancy (2015) sobre o corpo, e de José Gil (2000) sobre a monstruosidade.

2 OS PERSONAGENS DESPEDAÇADOS DE STIGGER E SEUS DUPLOS MONSTRUOSOS

O personagem do conto “A pele”, de *Sombrio Ermo Turvo*, sente uma enorme aversão a pelos. Dominado pelo horror, chegou ao ponto de arrancar todos os pelos que havia em seu corpo com cera quente e pinça, “não poupando nem mesmo os cílios e as sobrancelhas, nem mesmo os pelos de dentro do nariz” (STIGGER, 2019, p. 39). Nesse conto, o pelo adquire as características de um corpo estranho. Tal como observou Jean-Luc Nancy (2015) em seu texto *Corpo, Fora*, sua presença não é admitida pelo personagem como natural, mas como um objeto introduzido de maneira imposta que “reúne a violência de uma intrusão com a malignidade senão de uma intenção, ao menos de uma disposição” (NANCY, 2015, p. 41). Para o personagem, o pelo é esse corpo estranho, ameaçador e inquietante.

Ele visava a “uma feição que fosse pura pele, a mais lisa, macia e imaculada pele” (STIGGER, 2019, p. 39); todavia esse corpo completamente desprovido de pelos cria uma imagem artificial, bizarra, transformando-se, arriscaríamos a dizer, em um corpo monstruoso. A obsessão em manter sua pele perfeita leva o protagonista a adotar uma rotina de cuidados: hidratava-a três vezes ao dia com uma generosa camada do tradicional creme Nivea – aqui, ironicamente, a autora faz uma menção crítica à cultura de massa e ao mercado, mesclando o excêntrico ao trivial: a atitude bizarra do personagem parece tornar-se ainda mais extravagante ao adotar uma loção hidratante tão banal. Escolha endossada por uma influência familiar: sua falecida avó materna também se chamava Nivea e, devido ao uso constante daquele mesmo creme, a senhora possuía uma pele firme e elástica.

Por isso, o sujeito espalhava-o “religiosamente sobre todo o corpo como se passasse a própria avó em sua pele, absorvendo pelos poros sua herança genética, sua mais arraigada tradição” (STIGGER, 2019, p. 39). Usar o mesmo creme que a avó era uma forma de fundir-se a ela, como se, ao passar a loção, estivesse passando a própria avó

em seu corpo. Vê-se, assim, nessa passagem, um possível lado canibal do personagem, pois há no ato de espalhar o creme por toda a pele um desejo de incorporar a avó ao próprio corpo, de absorvê-la.

Apesar de todos esses cuidados em manter a pele lisa e hidratada, em uma tarde, o personagem avistou um pelo “grisalho, grosso, um tanto longo” em seu pulso esquerdo, “irrompendo na pele com a violência de uma britadeira que furasse a terra de dentro para fora” (STIGGER, 2019, p. 39). Observou que o pelo saía de um poro vermelho e inchado. Ao lado havia uma pequena ferida, sobre a qual passou a unha, arrancando a casquinha que a cobria. Nessa ação, outro pelo saiu da ferida e, desesperado, o personagem tentou eliminar com os dedos aqueles dois intrusos.

Porém, quanto mais tentava se livrar dos pelos, mais pelos apareciam. Cansado de tentar, levantou com cuidado a pele, descobrindo “uma mata de pelos”. E, assim, seguiu retirando a pele “que hidratou com tanto esmero por tanto tempo”, revelando uma quantidade absurda de pelos “que agora cobriam por inteiro seu mais novo corpo de lobo” (STIGGER, 2019, p. 40). Nesse momento, deixando de lado a imagem monstruosa do corpo completamente sem pelos, é revelada uma segunda ideia igualmente monstruosa: o corpo lobo.

No texto “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”, José Gil supõe que, por contraste, o homem busca nos monstros uma imagem estável de si, pois “a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral” (GIL, 2000, p. 176). À vista disso, pode-se pensar nesse personagem, por um lado, pela ótica do devir-inumano. Os pelos são naturais, uma espécie de proteção para o corpo do homem. Então, há algo inumano na prática de arrancar todos os pelos do corpo, que mostra uma das facetas monstruosas do personagem. Ao se livrar dos pelos, ele despe-se de marcas, símbolos e significantes, dando lugar àquilo que Nancy chama de “nudez demônica” (NANCY, 2015, p. 18). Para Nancy, a intimidade do corpo nu está relacionada a um excesso, à ultrapassagem do humano, podendo, assim, ser entendida como divina. No entanto, contrário à ideia de superioridade que o campo semântico do divino apresenta, o filósofo francês prefere falar em uma “nudez demônica”: “o excesso demônico da nudez é o excesso do que chamei [...] de heterogêneo. É o que não entra em comunicação ou no comum” (NANCY, 2015, p. 18). O corpo despido de pelos do personagem se desvela, se demoniza e excede o humano, aproximando-se, portanto, do monstruoso.

Por outro lado, quando surgem vários pelos em seu corpo, dá-se lugar ao seu devir-animal: a obsessão do personagem em remover todos os pelos do corpo pode levar-nos a supor que ele teme metamorfosear-se no animal que vive em si, que compartilha espaço em seu corpo, ou seja, ele teme que seu corpo de humano passe a lobo. Desse modo, nele “se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, o pânico de se tornar outro” (GIL, 2000, p. 176).

Diante de toda essa aversão aos pelos e da busca por uma pele impecável, pode-se pensar também no texto “O inquietante”, de Sigmund Freud. De acordo com o psicanalista, o afeto de um impulso emocional, quando reprimido, é transformado em angústia. Assim, “o elemento angustiante é algo reprimido que retorna. Tal espécie de coisa angustiante seria justamente o inquietante” (FREUD, 2010, p. 360).

O inquietante não é algo novo, pelo contrário, ele é extremamente familiar à psique do sujeito, e pode ser produzido “quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 371). Nesse sentido, a relação entre o personagem e sua avó pode ser considerada a causa de tal aversão.

O personagem toma para si um hábito que era de sua avó: a raiz da aversão aos pelos está na aversão que a própria avó sentia a seus pelos, assim como o cuidado exagerado com a pele. Esse impulso é reavivado após a morte da avó como uma forma de incorporá-la em seu próprio corpo, mostrando, mais uma vez, o lado canibal do personagem, que deseja devorá-la. Espalhando o creme pelo corpo, ele deseja absorver sua herança genética, sua tradição familiar, algo que se assemelha à ideia de devoração de Oswald de Andrade acerca da antropofagia cultural: o canibalismo como um meio de tomar as qualidades e características do outro para si. Porém, o horror do personagem aos pelos evidencia, talvez, um receio de passar da devoração metafórica à literal: ele teme ceder ao seu devir-animal e tornar-se lobo, tal como o feroz personagem de “Chapeuzinho Vermelho”, de Charles Perrault, que devora literalmente a avó da menina.

No conto infantil, a avó de Chapeuzinho é engolida pelo lobo mau, feito que pode ser visto como algo bastante sexual. No conto de Stigger, o personagem deseja se livrar dos pelos como uma forma de se livrar da possibilidade de tornar-se lobo, para que, assim, não devore sua avó. Há de se considerar que ele tenta remover os pelos do corpo, mas estes insistem em retornar, transformando-o em um lobo, ou seja, por mais que tente se afastar de sua verdadeira natureza, de seu corpo nu de lobo, é como se este estivesse sempre ali à espreita.

Assim, retomando José Gil, o monstruoso não surge no personagem para mostrar aquilo que ele é, mas aquilo que ele poderia ser: “o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade” (GIL, 2000, p. 176).

O corpo monstruoso do personagem de “A pele”, reiteradamente reprimido, revela a dificuldade do homem em lidar com o seu duplo, o seu eu-monstruoso, tal como considera Gil. O sujeito moderno tenta, portanto, afastar-se dessa imagem que faz parte de si, por lhe causar aversão e asco. Insatisfeito com o próprio corpo, o homem moderno, conforme apontado por Moraes (2012), sente-se fragmentado, incompleto, estranho. Por isso, o corpo passa a ser negado e atacado, imagem que, por sua vez, é literalizada pela personagem Domitila.

Em “Domitila”, conto de *Gran Cabaret Demenzial*, um casal de namorados sai de carro para tomar sorvete. Ao pararem em um sinal, Domitila abre o vidro da janela pela metade e coloca a cabeça para fora. Assim que o sinal abre, seu namorado acelera bruscamente, fazendo com que a personagem enfie o olho direito no vidro. Logo, seu olho ficou vermelho, produzindo lágrimas e secreção.

Pouco tempo depois, Domitila abre o vidro por completo e estende seu antebraço na tentativa de tocar um poste que avistava à frente. Seus dedos o atingem: dois caem, o sangue que escorre mancha seu vestido e o tapete do automóvel. Mais uma vez, a personagem coloca o braço para fora. Um motoqueiro, ao atingi-lo, o entorta e o quebra, deixando os ossos do cotovelo expostos. Na batida, o motoqueiro morre, porém

ninguém se comove. Aqui, a dor e a maldade, dada a sua repetição, tornam-se naturalizadas e são admitidas como algo normal. Toda essa cena é extremamente violenta, mas, diante desse horror, os personagens de Stigger parecem estar anestesiados.

Após o acidente, o namorado de Domitila avança com uma forte acelerada. A moça bate a testa no painel do carro, formando um galo. Pouco tempo depois, para alcançar uma árvore, Domitila fica de joelhos no banco, coloca o tronco para fora da janela e estende o braço machucado. Seu braço bate com força na árvore e quebra, restando apenas um toquinho ensanguentado que suja o carro e o casal.

O namorado estaciona o carro a dois prédios de distância da sorveteria. Ambos seguem andando – o sangue ainda escorre do toquinho do braço. Ao passarem por um prédio com cerca elétrica, Domitila salta e toca na cerca elétrica com o braço que ainda estava bom. O choque lança seu braço para trás, deslocando seu ombro esquerdo.

Chegando à sorveteria, Domitila vai ao banheiro, rasga um pedaço de seu vestido e envolve o toquinho para estancar o sangue. A personagem urina, lava a mão que ainda lhe resta e vai ao encontro do namorado, que a aguardava segurando dois sorvetes derretidos. Após tomar o que restou do sorvete, Domitila vê um ônibus se aproximando, corre e se põe no meio da rua. O ônibus freia, perde o controle e bate com a lateral na moça, que é arremessada para a outra pista. Um carro passa por cima de suas pernas.

O namorado leva Domitila toda machucada até a portaria de seu prédio. A moça, se arrastando, sobe as escadas e bate na porta do apartamento, sendo atendida por seus pais, que a mandam tomar banho para jantar. Os pais de Domitila agem naturalmente ao verem a filha em um estado deplorável e, mais uma vez, vê-se a despreocupação dos personagens diante de situações aterrorizantes. Domitila se arrasta até o banheiro, pega uma gilete e faz cortes profundos ao redor de seus mamilos, algo que vinha fazendo diariamente nos últimos dias. Com isso, a parte de cima do mamilo esquerdo cai. A personagem sorri e pensa: “mais uns dias, e eles caem” (STIGGER, 2007, p. 13).

Nesse conto, os momentos de automutilação de Domitila revelam um possível caso de abjeção da personagem destinado a si mesma, ao seu próprio corpo. A abjeção é um ato, estado ou condição que revela alto grau de baixa e degradação. Em “Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção”, Julia Kristeva descreve-a como “imoral, tenebrosa, oscilante, suspeita: um terror que se dissimula, uma raiva que sorri, uma paixão por um corpo que lhe troca ao invés de lhe aquecer, um devedor que lhe vende, um amigo que lhe apunhala” (KRISTEVA, s/d, p. 4).

Em Domitila, essa abjeção não é voltada para o outro, mas para si mesma. A personagem “percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo, descobre que não é outro que o abjeto” (KRISTEVA, s/d, p. 5), em outras palavras, ela não se vê mais como sujeito, e sim como abjeto. Trata-se da “perda inaugural fundante de seu próprio ser” (KRISTEVA, s/d, p. 5). Portanto, Domitila, não se reconhecendo como “eu”, é capaz de fazer mal a si mesma destinando todo esse asco e ódio contra o próprio corpo. Em “Inibição, sintoma e angústia”, Freud (2014) assinala que há na dor corporal um investimento narcísico que produz um efeito de esvaziamento do Eu. Essa ideia pode ser associada a Domitila, que

é capaz de infligir sobre si mesma as piores dores porque não reconhece o seu corpo como projeção do “eu”. Em outras palavras, ela não vê o seu corpo como seu.

Isto posto, poderíamos nos perguntar: é possível que o corpo de Domitila seja um corpo adoecido? Sua automutilação pode ser vista como um sintoma de um sofrimento psíquico? Tais hipóteses ganham força ao constatar que, atualmente, o corpo constitui-se como um palco para o sofrimento humano, como um “veículo ou meio de expressão da dor” (FERNANDES, 2006, p. IX). Talvez, o corpo psicanalítico de Domitila, ou seja, o corpo que ela idealiza, não coincida com seu corpo biológico, fazendo com que ela se invista contra ele de maneira violenta. Nesse sentido, sua automutilação pode ser vista “como uma descarga, como um excesso, que, atravessando o aparelho psíquico, não se organiza necessariamente a partir da lógica da representação” (FERNANDES, 2006, p. XII). Insatisfeita com o próprio corpo, que não se adequa à imagem que dele fazia, a protagonista sente prazer em se mutilar, como se estivesse fazendo mal ao outro e não a si mesma. Isso acontece por não reconhecer aquele corpo como seu, muito distinto da representação do corpo que criara para si.

Para Freud, não é possível acessar a representação do nosso corpo a partir de uma simples imagem. Por esse motivo, a dor, “dando acesso ao conhecimento de nossos órgãos, permite uma representação de nosso corpo em geral” (FERNANDES, 2006, p. XVIII). Diante disso, é possível imaginar que Domitila invista contra seu próprio corpo como uma tentativa de finalmente se reconhecer, por isso, sente tanto prazer ao fazê-lo. Esse corpo monstruoso da personagem, literalmente despedaçado, “anuncia um sintoma da contemporaneidade” (FERRAZ, 2020, p. 3). Domitila carrega consigo um sentimento de incompletude, o qual é inerente ao homem moderno. Assim, seu corpo fragmentado surge como consequência da fragmentação de sua própria consciência, evidenciando, mais uma vez, como Stigger torna literal, real, a metáfora do homem moderno.

O corpo fragmentado e monstruoso marca, portanto, a própria literatura de Veronica Stigger, que tenta representar esse sintoma em várias de suas histórias. No pequeno conto “Tatuagem”, de *Os anões*, vê-se novamente a exposição e a espetacularização do corpo despedaçado. Porém, dessa vez, o alvo é o corpo do outro. José tinha tatuado em sua barriga um verso de um falecido poeta. Certo dia, a família do poeta avistou José deitado na areia da praia com a tatuagem completamente exposta. Enfurecidos, decidiram processar José, pois, para eles, tratava-se de um “inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público” (STIGGER, 2018, p. 26-27). No processo, a família ganhou a causa e a tatuagem, que acabou sendo “emoldurada na grande sala de estar, logo acima do sofá vermelho” (STIGGER, 2018, p. 26-27).

Quando esse verso é colocado na pele do personagem, para a família do poeta, tratava-se da desvalorização daquele poema e, conseqüentemente, daquele poeta? Transcrito na pele, é como se o verso fosse rebaixado à condição de corpo, escatológico e insignificante, que precisa “digerir, dormir, excretar, suar, se sujar, se machucar, ficar doente” (NANCY, 2015, p. 88), então, a poesia perderia seu valor quando atrelada ao corpo humano?

Frente à ação da família do poeta, nota-se que o verso tatuado é colocado como superior ao corpo de José. Logo, a família sente prazer ao conquistar a carne que estampa o verso cujos direitos autorais lhes pertenciam – um prazer descomunal que os levou a emoldurar e a pendurar esse pedaço de carne na parede da sala de estar, como se fosse

um troféu. Quando os familiares do poeta se apropriam legalmente daquele fragmento do corpo de José, a ideia do direito autoral é literalizada por Stigger. Nesse caso, não se trata apenas da conquista dos versos, proibindo o outro de deles usufruir publicamente, mas, em especial, do direito de posse sobre o corpo do outro. Todo esse jogo com o direito autoral se torna ainda mais evidente com a dedicatória feita pela autora, que também traz à tona, outra vez, seu lado canibal: “Para Tarso e Kleber, de quem roubei a ideia” (STIGGER, 2018, p. 26-27).

Aqui, a metáfora do homem moderno, por um lado, diz respeito à família do poeta, que reproduz a violência em nome do poder e do dinheiro. E, por outro, se refere ao próprio corpo despedaçado e desumanizado de José. Retomando Moraes (2012), na modernidade, o corpo adquire o poder de se metamorfosear. Segundo a autora, isso ocorre porque a destruição sempre resulta em um ato de criação: “às decomposições das formas sucedem, necessariamente, novas recomposições, que se multiplicam num processo ampliado de contínua modificação dos objetos” (MORAES, 2012, p. 94-95). Por conseguinte, a forma humana, quando fragmentada, libertada de suas aparências, propriedades físicas e funções, é também transformada. Diante disso, é possível pensar na tatuagem como um princípio de mutação, pois o pedaço de carne que estampa o verso do poeta é arrancado do corpo de José e transformado em um objeto. A família destrói e desumaniza o corpo do personagem para criar um objeto artístico, o qual é posteriormente exposto na parede de sua sala de estar.

Assim sendo, retirada a tatuagem de seu corpo, poderíamos nos perguntar: José pareceria um monstro aos seus próprios olhos? Para Nancy (2015), o corpo representa a imagem do homem, quem ele é, ou seja, seus pensamentos e sentimentos não transparecem a não ser pelo corpo:

Penso com minhas palavras e falo com minha boca. Experimento um desassossego e essa emoção dá um nó na minha garganta ou no meu estômago. Não existo a não ser segundo essa materialidade que todavia nada possui de uma coisa “material” oposta à suposta substância “espiritual” de um sujeito, por nada ser além da exposição, apresentação, manifestação do que se pode bem compreender como uma “interioridade” ou “intimidade”, apenas possível, no entanto, porque pode se expor e oferecer aos outros. (NANCY, 2015, p. 31)

A tatuagem, como marca, símbolo e significante, é capaz de revestir o corpo, expondo aquilo que é interior. Por isso, há de se considerar o verso tatuado por José como uma manifestação daquilo que é íntimo para ele, que constitui sua própria identidade. A partir do momento em que seu corpo é despido dessa tatuagem, José poderia não mais se reconhecer, passando a enxergar-se como um monstro. Desse modo, o corpo de José une aquilo que há nos corpos dos personagens de “A pele” e de “Domitila”: a fragmentação e a monstruosidade.

3 CORPOS IMPOSSÍVEIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo das reflexões de Eliane Robert Moraes (2012) e Jean-Luc Nancy (2015) sobre o corpo, e de José Gil (2000) sobre a monstruosidade, este estudo visou demonstrar de que forma o corpo humano se faz presente em três contos de Veronica Stigger: “A pele”, de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), “Domitila”, de *Gran Cabaret Demenzial* (2007), e “Tatuagem”, de *Os anões* (2018). Na análise do conto “A pele”, verificamos que o corpo do personagem, ora livre de pelos, ora dominado por eles, revela seu duplo monstruoso, expondo-o a seus desejos mais íntimos e reprimidos. Em “Domitila”, encontramos um corpo completamente fragmentado, rejeitado e agredido pela personagem, demonstrando sua aversão ao próprio corpo, por não identificá-lo como seu. Por fim, no conto “Tatuagem”, temos um corpo que é, ao mesmo tempo, fragmentado e monstruoso, transformado em objeto de arte.

Nesses contos, verificamos que a instabilidade que mora na mente e no corpo do homem moderno se faz presente nos personagens da escritora gaúcha. Através de contos como “A pele”, “Domitila” e “Tatuagem”, Veronica Stigger mostra como “o ser humano foi totalmente desfigurado, desmontado e desarticulado” pela modernidade, e que “uma vez fragmentado, só lhe foi possível recuperar a unidade do corpo através de formas híbridas e monstruosas” (MORAES, 2012, p. 100). O corpo despido de pelos que, paradoxalmente, se torna lobo, o corpo rejeitado que é mutilado, e o corpo desumanizado que é transformado em objeto são corpos que alcançaram o absurdo, o limite humano: são, portanto, corpos impossíveis.

REFERÊNCIAS

- CERA, Flávia Biff. O estranho porvir de Veronica Stigger. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011, Curitiba. Centro, Centros Ética, Estética, 2011.
- GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”. *In*: GIL, José. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 165-183.
- FERRAZ, Bruna Fontes. A estética abjeta de Veronica Stigger. **Estudos Linguísticos e Literários**, v. 66, p. 221-233, 2020.
- FERNANDES, Maria Helena. “Entre a alteridade e a ausência: o corpo em Freud e sua função na escuta do analista”. *In*: CINTRA, Elisa de Ulhôa (org.). **O corpo, o eu e o outro em psicanálise**. Goiânia: Dimensão, 2006. p. IX-XXIII.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: história de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. "Inibição, sintoma e angústia". *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 17**: inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Poderes do horror**: ensaio sobre a abjeção. Trad. Allan Davy Santos Sena. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. "Que significa literatura contemporânea?". *In*: NASCIMENTO, Evando. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p. 9-19.

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

STIGGER, Veronica. **Os anões**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

STIGGER, Veronica. **Sombrio Ermo Turvo**. São Paulo: Todavia, 2019.