

## O GRAU ZERO DA FICÇÃO E SEUS PERIGOS: DESMOLDURAMENTO ENUNCIATIVO EM *DELÍRIO DE DAMASCO*

Clarissa Loyola Comin (UFPR)<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é pensar o *desmolduramento enunciativo* em *Delírio de damasco*, de Veronica Stigger (2012). Nossa hipótese é de que nesta obra temos uma linguagem sem contorno, *desmoldurada*, pois desprovida dos referenciais de ancoragem básicos (narrador, enredo, personagens). Assim, nos propomos a problematizar o abalo do lugar de enunciação literária provocado em *Delírio de Damasco*: como se dá a passagem ruidosa do existente ao inexistente e quais as consequências desse movimento junto ao contínuo ininterrupto entre real e imaginário.

**Palavras-chave:** Análise Literária; Desmolduramento Enunciativo; Veronica Stigger; Barbara Smith

### Excurso I

Na França dos anos 1960 uma série de críticos e filósofos debruçou-se com afinco sobre o problema do autor, a fim de perscrutar seu lugar na economia literária, até que sua morte fosse polemicamente anunciada. A declaração de Barthes leva em conta não apenas embates teórico-literários, mas também políticos. O furor do texto advém de uma explícita aproximação entre a figura do autor e a do burguês, principal inimigo das barricadas de 68 (o primeiro como detentor dos significados da obra e o segundo como detentor dos meios de produção).


Coube a Michel Foucault matizar a polêmica:

o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita (FOUCAULT, 2002, p.7).

A proximidade entre *jogo* e *encenação* não é mera coincidência. Em francês, “jogar” e “encenar” correspondem a um só verbo (*jouer*), e ambas as atividades estão ligadas à ideia da mimetização. Ao lançar mão da imagem do escritor como jogador que se faz de morto, Foucault não pretendia pacificar o imbróglio. A permanência deste termo da equação (o autor) para o funcionamento da literatura deve ser encarada como parte do jogo – o “fingir-se” de morto – assim como Sherazade, em *As mil e uma noites*, se finge de morta para não morrer e apaga-se atrás das narrativas. Talvez esta seja uma condição da posição/função do escritor em meio ao jogo de linguagem que chamamos

---

<sup>1</sup>Doutoranda em Estudos Literários (UFPR), Mestre em Estudos Literários (UFPR) e Estudos Lusófonos (Université Lumière Lyon II). Contato: [cominclarissa@gmail.com](mailto:cominclarissa@gmail.com)



literatura: *fingir-se de morto para não morrer*, fazer do seu corpo o habitáculo possível de outros corpos, mas também abandonar a concretude de sua posição. É preciso entender que nem todos estarão dispostos a jogar esse jogo, mas é a partir daí que o escrito materializa-se e conforma-se na geologia dos corpos literários: é a partir daí que ele difere tanto daquele que diz como daquilo que é dito. Parece-nos salutar pontuar a importância de Benveniste para as discussões. Segundo o linguista, a posição do “eu” no discurso – para nós, a literatura – pode ser ocupada por qualquer um, atualizando-se assim o lugar de enunciação a cada nova leitura:

[a]s instâncias de emprego do *eu* não constituem uma classe de referência, uma vez que não há “objeto” definível como *eu* ao qual se possam remeter identicamente essas instâncias. Cada *eu* tem a sua referência própria e corresponde cada vez a um ser único, proposto como tal (BENVENISTE, 1995, p. 278).

É desta posição anômala que advém a liberdade autoral, a capacidade de variação sobre o ponto de vista. A abolição do autor como responsável pelo que se enuncia em literatura advém disso, o que, teoricamente, arma a literatura com uma potência e uma liberdade imensas, mas que, paradoxalmente, também são sua impotência e sua prisão.

## **Excurso II**

Segundo Derrida (2014), o que chamamos e conhecemos hoje como literatura é extremamente recente. A nomenclatura surge junto com o direito moderno e, ainda, com a consolidação dos direitos autorais sobre o objeto livro. Em *Essa estranha instituição chamada literatura*, o filósofo disserta sobre pontos em que as duas áreas – literária e jurídica – se esbarram, pois: “[a] lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei” (DERRIDA, 2014, p. 49). A literatura permite, *a princípio*, dizer tudo, mas tal permissão precisa ser relativizada, pois está ligada à ideia (também moderna) de democracia, em que, paradoxalmente, a compensação pela servidão é a liberdade. Para o autor, vale, a partir deste jogo, e de sua inserção como função, a *responsabilidade autoral* pelo que foi dito. Uma vez que conhecemos a autoria de discursos transgressivos, acusa-se e pune-se o autor de um *crime* (FOUCAULT, 1994). A literatura, levada a sério, aparece através das brechas que extrapolam (*débordent*) e permitem burlar as *supostas* leis. Se tudo é ficção, a própria lei não passa de uma ficção. Mas também aquele discurso que abole a lei é tão somente fictício.

## Discurso I – estudo de caso

À primeira vista, *Delírio de damasco*<sup>2</sup> é extremamente desprezioso: um impresso feito dessas frases feitas que se ouve pelas ruas. Na quarta capa, a autora reitera o aspecto singelo da obra:

*Delírio de damasco* é a reunião dessas frases ouvidas aqui e ali, numa espécie de arqueologia da linguagem do presente, em busca da poesia inesperada – dura ou terna, ingênua ou irônica – que pudesse haver em meio a nossos costumeiros diálogos sobre a tríade *sangue, sexo e grana* (STIGGER, 2012).

Aliás, é importante recuperar a gênese do volume: alguns trechos que o compõem apareceram pela primeira vez em 2010 durante uma Mostra de Artes proposta pelo SESC, em São Paulo. Nesse contexto, estava em questão não apenas o que era lido, mas também o que era visto. É como se certos aspectos da enunciação fossem substituídos pela materialidade plástica e pelo suporte gráfico-material. Alguns trechos, cujo conteúdo foi considerado mais ofensivo, ficaram de fora da exposição e figuram apenas na versão *extended*.

*DD* nos lança em uma experiência de leitura anti-convencional:


Prefiro as gordas: elas se empenham mais.”; “Minha mãe rezava para que eu não namorasse uma negra”; “Me diz uma coisa, ele é débil mental ou só é feio mesmo?”; “Um cara bacana. Mas ele não é normal. Se fosse, não dava o cu” (STIGGER, 2012).

Após a breve leitura do trecho, entende-se a rejeição imposta. Sentenças criminosas e politicamente incorretas. Mas quem as fala? Se a experiência com a forma romance nos *ensinou* a reconhecer um mundo circunscrito pela linguagem, em *DD* temos uma linguagem sem contorno. Os leitores não contam com os referenciais de ancoragem básicos: narrador, enredo, personagens e paisagens. É como se tudo tendesse ao pronome, mas, pelo teor do que é dito, tudo devesse ter uma referência clara e unívoca, para que, no jogo do fingimento, o leitor não pudesse ocupar o lugar daquele que enuncia tais frases como se fosse ele mesmo. Não há o suporte da personagem.

A preparação desse radicalismo pode ser percebida desde as primeiras publicações da autora, *O trágico e outras comédias* e *Grand Cabaret Demenzial*, nos quais deparamos com narradores, personagens e situações inusuais, pois afeitos a

---

<sup>2</sup> Para fins de concisão, a partir daqui referenciaremos o título da obra analisada com a sigla *DD*.



extremos: do divertido e inofensivo *non-sense* aos episódios de violência que, de tão excessiva, torna-se cômica, *à la Kill Bill*. As frases que compõem *Delírio* oscilam entre o que é da ordem do puramente ficcional – devaneio longínquos, como sugere o título, – e o que é da ordem do documental, no melhor estilo “é tudo verdade”. As duas possibilidades, contudo, abrem margem para problematizações.

### **Excursus III – os discursos**


A inquietação que advém da leitura de *DD* repousa em dois aspectos: i) a noção de autoria não é suficientemente convincente; ii) a noção de “personagem” como lastro posicional da ficção também não oferece apoio, percebe-se isso pela ausência de travessões. Para pensar essas indagações, acionemos algumas ideias fulcrais presentes no ensaio “Poetry as fiction”, de Barbara Smith. O ensaio traz uma distinção entre *discurso natural* e *discurso fictício*. Grosso modo, os enunciados naturais são inscrições de eventos verbais que ocorreram num tempo específico, como os eventos históricos, pois inseridos em um contexto temporal e espacial específicos; já os enunciados fictícios são aqueles cuja existência é ausente de historicidade. Sua temporalidade reside em um eterno presente das sucessivas enunciações.

À primeira vista, a distinção pode parecer estanque, mas Smith trata de aprofundá-la, cito: “[q]uando vemos uma produção de *Hamlet*, nós não assistimos uma rainha beber veneno, mas a encenação de tal evento, sobre o qual pode-se dizer que ‘ocorre’ apenas ao ser assim encenado (SMITH, 1971, p.8). Há, portanto, uma distinção evidente entre a ação empírica e sua encenação, não sendo uma mais verossímil que a outra, pois o que está em questão são dois pontos de vista distintos que se articulam no mesmo mundo: um ponto de vista factual, em que vemos um sujeito com uma taça na mão, e um ponto de vista exclusivamente “ficcional”, onde o envenenamento é enunciado pelas linguagens próprias da dramaturgia. Assim, o enunciado fictício é somente seu próprio discurso, a própria expressão em atos verbais e não seu autor, personagens ou supostos leitores.

Segundo a autora, toda poesia<sup>3</sup>, seria, então, discurso mimético, mas o que é mimetizado não são os lugares, as personagens ou situações, e sim a própria enunciação.

---

<sup>3</sup>Neste texto Barbara Smith estabelece uma conceituação ampla para aquilo que entende como poesia: “a representação fictícia do discurso, é precisamente o que define esta classe de composições verbais que



Ocorre a “fabricação de objetos e eventos fictícios dos quais há casos ou tipos possíveis ou existentes [...]. [D]izer que um artista representou certo objeto ou evento é dizer que ele construiu um membro fictício de uma classe identificável de objetos ou eventos naturais (reais) (SMITH, 1971, p. 12)”.

Todavia, *DD* põe alguns impasses interpretativos ao esquema de Smith. O caráter ambíguo da autoria e da posição temporal dos enunciados, o fato de que as frases foram ouvidas e anotadas, tudo isso impossibilita o encaixe confortável em um dos dois polos de enunciação. Por um lado, pode-se lê-lo sob a chave dos *enunciados naturais transcritos*: são enunciados vocais transplantados para sua modalidade escrita, sem intermediações; por outro, podem ser também enunciados fictícios. Mas, justo essa modalidade de transcrição cria uma tensão em redor da autoria das frases. Poderíamos lê-las como um discurso alheio, reportado *de ouvido* pela autora. Mas esta inscrição histórica dos enunciados não nos diz nada. Seu contexto permanece rarefeito. Aqui, quem “se faz de morto” é a própria personagem, o que nos leva a uma hipótese algo absurda: as máximas são potencialmente proferidas por ninguém – o que já assegura um considerável mal-estar, mas, na medida em que as lemos, a falta de lastro nos faz ter de lidar com outra possibilidade, tanto mais desagradável: somos nós mesmos quem proferimos as frases. O que Stigger propõe aí é um ostensivo *ready-made* literário. Assim, nota-se em *DD* um processo de transposição de linguagens – das artes plásticas, extremamente cara à autora, à literária. Acompanhamos o deslocamento de objetos (nesse caso, enunciados) de seu contexto original para um outro. Se para os dadaístas do início do século XX o *ready-made*, valendo-se do uso de objetos extremamente funcionais em seus contextos de partida, visava combater o prescritivismo acerca do belo e mesmo a motivação do gesto artístico, cem anos depois, nas mãos da escritora brasileira, a sua atualização põe em xeque sua própria matéria-prima, a língua, e sua expressão literária. Põe em xeque, também, a questão da autoria; uma notória reprimenda em relação a *A fonte* e a outras obras dadaístas é: “qualquer um faria isso”. Ao mesmo tempo, esta afirmação dessacraliza a posição do artista como detentor e usuário virtuoso de meios técnicos, e dessacraliza, em última instância, a própria obra. No *ready-made*, a autoria torna-se quase criminosa.

---

temos tanto trabalho para nomear e distinguir, isto é, a “literatura imaginativa’ ou ‘poesia no sentido amplo” (SMITH, 1971, p.10).

O embaraço fica a cargo da confusão entre discurso natural – em sua modalidade transcrita – e discurso fictício. O seguinte trecho revela o enrosco:


[n]a medida em que o ato do escritor de compor e inscrever é um evento verbal historicamente específico e único, ele é análogo ao ato do falante de emitir os sons que compreendem o discurso falado. E, portanto, podemos considerar o produto de ambos os atos como enunciados naturais (SMITH, 1971, p. 7).

O fato de que o discurso seja ficcional exime o autor. O fato de que esse mesmo discurso é uma transcrição deveria eximi-lo ainda mais profundamente, na mesma medida em que a “responsabilidade” é transposta para a personagem ou, no caso de Veronica, para aquele a quem se ouve. Como a personagem está inscrito em uma linguagem sem contorno, como ele é, de certa forma, *a própria frase*, o discurso em *DD* torna-se inimputável.

Em *DD* a maior parte das assertivas frases se constrói na primeira pessoa do singular ou então configuram-se como slogans publicitários, enunciados imperativos com sujeito elocutório não identificável e tal mecanismo revela essa faceta perigosa da língua que (im)põe ideias em evidência ao mesmo tempo em que omite-se de responsabilidade. Na publicidade, a posição do “leitor” é a da identificação ao ponto de vista proposto mas há ainda a possibilidade de furtar-se ao texto hipnótico. Já em *DD*, é impossível eximir-se de uma tomada de posição diante daquilo que é lido e a ausência da instância legisladora do autor e seus arredores relega ao leitor um amargo poder.

### **Delírio: modelo para armar**

Pensar a literatura como o ato de criação – gesto de resistência, como observou Deleuze – é redimensionar a esfera do delírio. Se uma leitura puramente anti-etimológica, de ouvido, e passando por outra língua (no caso, o francês) nos faz desvendar, por trás da palavra “delírio”, o ato de “des-ler” (*dé-lire*), poderíamos pensar *DD* como uma des-leitura, o desmonte, da experiência literária em sua convenção: a supressão de uma cadeia de significados possíveis – a ficção em prosa, convencional e guiada por seus pressupostos –, em lugar de um rasgo *na* e *da* própria língua. Tal gesto violento não espera do leitor a “cooperação na criação de seus sentidos” (SMITH, 1971, p. 2) e muito menos leva em conta as suposições imaginadas pelo autor sobre seu público leitor.



Até aqui falamos apenas do ponto de vista teórico e crítico, que produz e desmancha sentidos, e pouco sobre os efeitos dessa operação tal como afeta e é percebida pelo leitor. Smith resumiu a questão ao re-conhecimento evidente a respeito do artífice por trás daquilo que é lido/assistido:


Enquanto assistimos a peça, o palco recua e as identidades pessoais dos atores dão lugar àquelas das ficções que eles encenam, mas quando, na cortina final, aplaudimos, não é para Hamlet que estamos aplaudindo, mas para quem performa e ao dramaturgo em si. As ilusões da arte nunca são *desilusões*. A obra de arte interessa, impressiona, e nos move tanto como a coisa representada quanto como a *representação* em si (SMITH, 1971, p. 12).

A conclusão talvez satisfaça aos exemplos escolhidos pela teórica para fundamentar sua argumentação (sonetos e peças shakespearianas). Seria a distinção entre enunciado natural e fictício a mera ciência de estar diante de um e não de outro (a informação de uma capa ou o contexto da sala de espetáculos)? *DD* choca dois âmbitos – real e ficcional –, implodindo a figura guia do autor e apagando a moldura redentora da ficção. O fato de não se fincar em nenhum dos polos de segurança, reativa a instância perigosa da literatura apontada por Derrida. Em sua etimologia, *perigo* contempla não apenas o ordinário “poder de fazer mal”, mas também, “aquilo que causa alterações em algo”. Deste modo, tal deslizamento semântico torna-se propositivo pois resguarda as facetas tanto atraentes quanto provocativas do texto de Stigger.

Talvez possamos entrever em *DD* um apelo de voyeurismo auditivo. Ao invés de delirarmos imaginando a integridade (física e subjetiva) dos corpos vistos à distância ou aos pedaços, como nos peep-shows precursores do cinema, no atrevido livreto de somos convidados à uma experiência análoga, mas distinta. Dessa vez é preciso dar corpo aos enunciados fragmentários, supostamente colhidos de ouvido, desprovidos de feições para imputar-lhes os sentidos muitas vezes criminosos e indóceis. Nessa ausência aterradora, tudo indica que a máscara pode ser vestida por qualquer um, autor ou ator, inclusive nós mesmos.

## Referências

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.



\_\_\_\_\_. “A morte do autor” e “Da obra ao texto” In *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

BENVENISTE, Émile. “A natureza dos pronomes” In: *Problemas de linguística geral I*. Campinas: Ed. Pontes, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. “O que é o ato de criação?” In Belo Horizonte: Boitempo, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. “Escritas de ouvido na literatura brasileira” In Revista *Literatura e sociedade*, nº 19.

Smith, Barbara Herrnstein. “Poetry as fiction”. *New Literary History*, 2, 2 (1971): 259-281.

STIGGER, Veronica. *Delírio de damasco*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2012.

\_\_\_\_\_. < <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/pre-historias-uma-arqueologia-poetica-do-presente-de-veronica-stigger/>> Acessado em 07 de marco de 2017.