

OBSESSÕES E DESVARIOS NA OBRA DE VERONICA STIGGER

Angela Maria Dias

Uma das tendências da literatura contemporânea consiste no prolongamento de determinadas estratégias vanguardistas, no que tange à desqualificação da clausura do sentido realista e dos artifícios de sua estética, em nome do inapresentável, ou seja, da denúncia dos limites convencionais do sentido e da transgressão à insuficiência da representação consagrada. Nessa linha, como o constata Richard Murphy, a centralidade do sublime pós-moderno será ocupada pela dessublimação, no combate da “creation of compensatory illusions, consolatory forms or images of harmony”,* inerentes às formas orgânicas de arte e à indústria cultural, em geral.

Nessa direção, a vacuidade do sentido será utilizada como um efeito desestabilizante de leitura, na medida em que, ao conjugar a promessa de um significado à impossibilidade de preenchê-la, coloca o leitor numa situação indecidível.

Ao equilibrar-se na indeterminação deste intervalo, o melhor da tradição literária do fantástico moderno – de Kafka, passando pelo teatro do absurdo ou ainda pela ficção de Cortázar, para só citar alguns representantes da linha – acena para desdobramentos contemporâneos, de variada fatura. A indecidibilidade apontada nem sempre ocorre ou devido à peremptória abolição do sentido, na sinalização de um impasse, ou ainda, por conta de um certo cinismo da besteira e/ou pela alegria do superficial e do acinte.

O caso posto em questão por este ensaio, a este respeito, é bem fecundo, não só pelo que faz avançar nesta hipótese, mas também pelo que interpõe de perplexidade e dúvida a tais pressupostos.

A obra de Veronica Stigger, por sua moldura bizarra no desdobramento de tramas absurdas e personagens excessivos e des-temperados, mas também pelo cinismo indiferente do tom, pode ser aproximada de uma moeda de dupla face: de um lado, o esgar do melodrama, do outro, a muda gargalhada da farsa. Suas curtas histórias radicalizam obsessões, fobias, manias e esquisitices até o limite do absurdo. Seu primeiro livro* é um “monstruário” de ex-centricidades. Moacir, insone, entre o sofrimento do câncer e o incômodo do gato verde. Janice e sua fascinação pelo próprio umbi-

* (“criação de ilusões compensatórias, formas consoladoras ou imagens de harmonia”) (MURPHY, Richard. *Theorizing the avant-garde modernism, expressionism and the problem of postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 287.)

* (STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.)

go, até o ponto de ser engolida por ele. Maria Aparecida Boca-Suja e a espantosa agressividade contra o mundo, finalmente estancada pela morte súbita. “O cabeção” e sua sina de Minotauro assassinado por Teseu. Sigismundo e a fobia pelo mundo. Josefina e a aversão pelo teatro, subitamente superada pela morte espetacular. O *voyeurismo* epidêmico de “O prédio” ou ainda a implacável perseguição sofrida por Durante, com a estridente e inexplicável comemoração do seu aniversário por multidões de estranhos.

As narrativas curtas se sucedem na repetição de aberrações e de comportamentos desviantes mecanicamente encenados até que, frequentemente, o súbito desenlace da morte os interrompa. Eric Bentley, ao aproximar o melodrama da farsa, comenta que ambos os gêneros não descambam para o absurdo por acidente, mas deleitam-se nele intencionalmente.* Esta liberdade na transgressão dos limites do princípio de realidade e do senso comum aproxima tais gêneros tanto do modo fantástico quanto da estética expressionista, em sua urgência em criar formas de expressão desmesuradas e paradoxais, pelo hibridismo entre os componentes excessivos e a respectiva contraparte teatral.

A “grandiosidade” da representação melodramática, na acepção de Bentley, “com seus largos gestos e esgares fisionômicos, seu estilo declamatório de fala, não é um exagero dos nossos sonhos, mas sua duplicação”. Nesse sentido, acrescenta o autor, “o melodrama é o naturalismo da vida onírica”^{*} Na obra de Stigger, o pastiche dos efeitos melodramáticos, pelo uso arbitrário da metáfora, “the aesthetic attribute becomes the aesthetic substance”,^{*} na medida em que o elemento expressivo engole o representacional, corporificando a tendência à narrativa mimética ou figural, em detrimento do componente diegético que se torna reduzido ao mínimo^{1*}

Assim, no conto “Janice e o umbigo”, o clímax da paixão da personagem pelo próprio umbigo encena figural e alegoricamente a expressão coloquial que, na gíria, pretende conotar um extremo narcisismo e ou autocentramento: “fulano só olha para o próprio umbigo”. Por outro lado, a mesma operação de tornar literal a metáfora corriqueira, através de sua teatralização ocorre também na narrativa onírica “A chuva”, em que o narrador apresenta e de-

* (BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967:188.)

* (Ibidem: 189.)

* (“o atributo estético torna-se a substância estética”) (MURPHY, Richard. op. cit.: 194)

* (MURPHY, Richard. op. cit.: 116.)

¹ Segundo Murphy, o elemento diegético constitui o comentário autoral ou ainda a interpretação manifestada pelo narrador em relação aos eventos que narra, enquanto que o mimético consiste na representação dos acontecimentos pela voz dos personagens ou por sua atuação (Murphy, Richard. op.cit: 115).

senholve a seguinte situação: “Imagina se um dia começasse a chover caralhos. Um monte de caralhos de todos os tamanhos e formas caindo do céu. Uns maiores, outros menores. Uns fininhos, outros bem grossos, parecendo toras”.*

* (STIGGER, Veronica. op. cit.: 29.)

As afinidades do melodrama com o modo expressionista, centradas na retórica bombástica e na histeria dos efeitos, frequentemente traduzidos em formas mudas, instituem a dessublimação e a desestetização como programas estéticos, por meio de uma externalização excessiva da *mise-en-scène* em que o vácuo de sentido constitui o único além aos limites do apresentável. Conforme o constata Murphy, justamente esta promessa falida do sentido constitui o sublime contemporâneo, em sua atualização dos procedimentos vanguardistas.* A obra de Veronica Stigger é bastante sugestiva desta desrealização dos significados, chegando, em momentos mais frágeis, a banalizar a incerteza do sentido e tangenciar a irrelevância.

* (MURPHY, Richard. op. cit.: 287.)

A dessublimação, entendida por Murphy como a operação implicada na ênfase e na priorização dos componentes vulgares e desestetizados, na economia da obra,* concretiza um dos traços bem marcantes da estética neoexpressionista de Stigger e sua deriva prioritária. Neste primeiro livro, o baixo-contínuo da utilização de temas pornográficos, de expressões sexuais chulas, além de uma marcante analidade, dá a diretriz do processo. Assim, a fantasia sádico-pornográfica de “O ex-puto” em que uma doce avó, lembrada liricamente pelo narrador como contadora de uma escabrosa história de família sobre um tio-avô travesti, termina por revelar-se, depois de morta, como sendo ela mesma a última máscara do seu próprio personagem:

* (MURPHY, Richard. op. cit.: 288.)

Sorri com a lembrança daqueles dias, da minha avó, do chá de hortelã, da história que contava com tanto gosto. Sentei-me na poltrona estampada e olhei para o mesmo ponto ao longe. [...] Armando, este era o nome de meu primo, conduziu-me escada acima em direção ao quarto da minha avó. Lá, meus outros primos, meus irmãos e nossas mães circundavam a enorme cama de casal. No meio dela, repousava um senhor nu, pequeno, magro e de seios murchos.*

* (STIGGER, Veronica. op. cit.: 41.)

A frequente caracterização dos personagens por um único atributo, responsável por sua desumanização e pelo efeito de desfamiliarização, promovida pela “technique of synecdoche”,* também sustenta a vocação expressionista da coletânea. Assim, a mania do palavrão violento em “Maria Aparecida Boca-Suja”, a fobia ao

* (“técnica da sinédoque”) (MURPHY, Richard. op. cit.: 90)

mundo de Sigismundo que “recusava-se a deixar sua cama”,* a obsessão repetitiva e sem consistência do trágico – “nelsonrodriguiamente” batendo no peito e insistindo “– Eu sou um trágico”* – conformam temperamentos fronteiros e tomados por compulsões inconsistentes, no limite entre a loucura e o ridículo.

* (STIGGER, Veronica. op.cit: 19)

* (STIGGER, Veronica. op. cit.: 26.)

A contrapartida farsesca do melodrama aparece bem marcada numa das melhores narrativas deste primeiro livro, “No teatro”, em que a fobia da personagem pela estrutura da representação teatral, segundo ela, sem mediações entre a plateia e os atores, termina revertida no seu avesso. Josefina, finalmente fascinada por uma peça que, segundo o narrador, “era medonha”,* tem sua cabeça decapitada pelo ator, ao sentar-se na primeira fila.

*(Ibidem: 22.)

Foi aí, em meio a um destes movimentos, que o ator gostoso – totalmente sem querer – esticou o braço para além dos limites do palco, levantou a espada e decapitou Josefina, cuja cabeça caiu rolando pelo teatro. Mesmo com o sangue espirrando do corpo da moça como um chafariz e manchando-lhe a malha, o ator gostoso continuou a pular, a dançar e a cantar. Imaculada, que havia recolhido a cabeça da amiga, tentava, sem sucesso, recolocá-la no lugar. E a plateia, extasiada com a veracidade do número, aplaudia enfaticamente*

*(Ibidem: 23.)

A amplitude melodramática do ocorrido é disposta numa chave francamente farsesca. Eric Bentley, ao estudar a farsa, vai caracterizá-la inicialmente por seu notório amor às imagens violentas,* e depois pelo absurdo* e pela “abstração da violência”.* Ao comentar os filmes de Chaplin, o teórico observa:

*(BENTLEY, Eric. op. cit.: 201.)

*(Ibidem: 207.)

*(Ibidem: 203.)

Os dentes de um ancinho no traseiro são recebidos como alfinetadas. As balas parecem atravessar as pessoas sem causar dano, as marretadas produzem uma irritação apenas momentânea. A aceleração dos movimentos contribui para o efeito abstrato. Igual contribuição, ou maior ainda, foi dada pelo silêncio característico dos filmes dessa época, tendo-se perdido muitos dos efeitos quando se lhes sobrepôs uma trilha sonora. Os polícias atiravam, mas não havia ruído de tiro. Objetos pesados caíam sem estrondo. As terríveis lutas de corpo-a-corpo tinham o ar de combates contra inimigos imaginários. Tudo isso significa que, na farsa [...] as violências são permitidas, mas evitadas as consequências*

*(Ibidem: 203-204.)

Como o destaca Bentley, a violência resulta abstraída, equilibrando-se numa dialética absurda entre o acontecimento e a nulidade do efeito. Trata-se de mais uma característica da estética expressionista, em sua propensão aos processos de redução e abstração, responsáveis pelo afastamento que a caracteriza em relação

aos contextos realistas. Nesse sentido, há toda uma convergência entre os modos melodramático e farsesco e a visão expressionista do mundo, no que tange ao paradoxo que produzem, ao reservarem “its most “realistic” and concrete forms of representation for its dreams and abstractions”*

* (“as suas mais realistas e concretas formas de representação para sonhos e abstrações”) (MURPHY, Richard. op. cit.: 91.)

* (TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975: 31.)

Esta situação indefinida entre a legalidade da vida cotidiana e a irrupção súbita do inexplicável constitui o que Todorov considera a ordem do fantástico, como a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”* e de certa maneira confirma mais uma dimensão da natureza paradoxal dos modos e da estética envolvidos na prática literária de Stigger. A extrapolação do teatral neste conto sublinha também a componente do figural e do alegórico, já assinalada anteriormente no modo melodramático. De fato, a importância do quadro mudo, e da representação iconográfica como clímax da exasperação retórica, nesta narrativa confunde vida e teatralização, numa espécie de desrealização da violência, bem sublinhada pela tentativa da amiga de recolocar no lugar a cabeça decepada de Josefina. A forma paradoxal do “estático paroxismo” está, aliás, sutilmente marcada na última frase do conto sobre a reação da plateia que “extasiada com a veracidade do número aplaudia enfaticamente”*

* (STIGGER, Veronica. op. cit.: 23.)

Os dois livros posteriores, ambos ilustrados, vão explorar melhor os componentes de espetáculo e de ação, altamente característicos do modo melodramático, integrando-os à estética expressionista, em sua reordenação do gênero, numa chave vanguardista, hostil a toda forma de idealização sublimatória. *Gran cabaret demenzial*, também publicado em 2007, com a segunda edição do primeiro livro, vai radicalizar o teatro das transformações do corpo, instituído como campo e limite de toda ocorrência. Se na coletânea anterior, os personagens, apesar das deformidades, manifestam ainda reações emocionais, neste segundo livro, o aproveitamento do espaço gráfico, por expressivas ilustrações e pelo tratamento cuidadoso dos tipos e da composição, reitera a dominância da corporalidade na encenação indolor de mutilações aberrantes e muito *non sense*. A farsa aqui, menos que a um filme mudo, como na especulação de Bentley acima, deve ser aproximada ao desenho animado. João Adolfo Hansen, na orelha do livro, fala inclusive do Gato Félix, para caracterizar “uma combinatória de ações sem hierarquia ou sentido temporal definido”*

* (HANSEN, João Adolfo. In: STIGGER, Veronica. op. cit.)

Assim, Domitila sofre sucessivas amputações e chega à casa carregada pelo namorado, sem pernas e sem um dos braços, e é imediatamente convocada a jantar pela mãe. Uma suíça é “mascada” pelas engrenagens de uma escada rolante e seu marido perplexo acolhe o espasmo final de dor como “último aceno”. As equivalências entre corpos transformados em buracos e inusitadas habitações – como em “Cubículo” – cabeças reduzidas a objetos sexuais – como em “Olívia Palito” – e animais e objetos personificados – como em “Minhocão” e “Sheila e Miguelão” – são a regra de praxe.

O caráter marcadamente alegórico deste livro impõe-se não só pela interface pródiga com os recursos visuais, dispostos nas cores do luto – o roxo, o preto e o cinza –, mas também pela inserção de Isidoro e Tristeza, o drama de ato único ao final da coletânea, que recupera e moderniza a história rocambolesca de desventuras e enganos de Tristão e Isolda. A inversão dos nomes – Isidoro por Isolda e Tristeza por Tristão – ainda assim não impede que a moça sobreviva ao seu amado. A situação descrita na rubrica inicial retoma o clima de catástrofe tecnológica, característico dos melodramas encenados a partir de 1890 até aproximadamente 1914, em que o poder ameaçador da tecnologia e a fantasia de seus perigos ocupavam o centro da cena. Ben Singer, a este respeito comenta as transformações sofridas pelo gênero no final do século:

A primeira coisa a observar na compreensão da trajetória histórica do melodrama sensacionalista é que ele sofreu uma profunda reconfiguração nas décadas finais do século XIX. A transformação envolveu não apenas uma nova configuração de elementos, como também uma expressiva ênfase posta num elemento em particular: o sensacionalismo de choque e impactos. Oposição moral, *pathos*, extrema emoção e incoerência estrutural, todos se mantiveram proeminentes aspectos do gênero, mas em torno de 1890, a ação pictórica e os intensos espetáculos de perigo tornaram-se mais e mais importantes como cruciais atrações do melodrama.*

O drama referido começa exatamente com esta moldura violenta, numa espécie de homenagem às últimas versões teatrais de efeitos que passariam para o cinema:

Na hora de começar o espetáculo, quando o público estiver formando fila ou se aglomerando defronte à porta de entrada da sala, ouvir-se-á o barulho de um carro freando e, depois, derrapando na pista e capotando várias vezes. Finalmente, silêncio. Em seguida, a entrada da sala será liberada. No palco, estará um carro importado, grande, de uma cor fora de moda e um modelo ultrapassado. O

* (SINGER, BEN. *Melodrama and modernity Early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001:150.)

veículo estará virado de lado, com a porta do passageiro voltada para o alto. As duas rodas que se acham para cima ainda giram. Elas, aliás, não pararão de girar durante todo o ato. Os dois atores – um homem e uma mulher – estão dentro do veículo. O homem é quem dirigia.*

* (STIGGER, Veronica. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: CosacNaify, 2007: 83.)

As três histórias narradas por Tristeza para um Isidoro desaccordado e provavelmente morto giram em torno do tema do acidente e de suas fatalidades, entre o grotesco e o catastrófico. A pergunta final da personagem tematiza justamente a mudança brusca da sorte, ou seja, as reviravoltas do destino, um dos temas mais fundamentais do melodrama: “Por que a vida faz isso comigo? Por que quando tudo parece que vai dar certo começa a dar errado? Por que a felicidade dura tão pouco?”*

* (Ibidem :119.)

Mas o paroxismo do momento, como não poderia deixar de ser, quando se trata da obra de Stigger, termina com a crueldade da gargalhada farsesca, secundada pelo fecho irônico da música de Tom e Vinicius:

O facho de luz que iluminava Teresa vai progressivamente se apagando. Tristeza começa a rir e sua risada vai ficando cada vez mais alta, até se tornar uma gargalhada. Quando Tristeza para de gargalhar, ouve-se “A felicidade”, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, interpretada a capela*

* (Ibidem: 119.)

A epígrafe de Johannes Baader, ao funcionar à guisa de posfácio, em meio ao negro das páginas que a precedem e a sucedem, indicia, ainda uma vez, o clima de luto do livro. Aqui, a compreensão do autor sobre “o Tribunal do Mundo” como “um número de cabaret”, baseada em Dante que “chamou a História toda uma ‘Divina Comédia’”, pode aludir à visão da alegoria barroca interpretada por Benjamin, no drama da História vista como Natureza em declínio. Ao caracterizar as raízes medievais do drama barroco, o autor assinala que também na Idade Média, “a história universal era vista pelos cronistas como um grande espetáculo”, no qual se incluía o Juízo Final “como o fim do drama do mundo”.*

* (BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984:100.)

A mistura esboçada no parágrafo de Baader entre seriedade e comédia, por sinal, não é estranha nem à época medieval e muito menos ao drama barroco, onde Benjamin credita a Shakespeare a “recuperação da dimensão cômica do drama barroco” através da figura do intrigante humorístico.*

* (Ibidem:151.)

O melodrama farsesco e expressionista de Stigger alimenta-se do mesmo bifrontismo e o *gran cabaret* montado neste seu segundo

livro não desmente as relações atávicas entre o gênero melodramático, surgido ao final do século XVIII, em plena vigência da Revolução Francesa, e o drama barroco, “concebível como pantomima”,* prevalente até o fim do século XVII. Em seus desdobramentos pós-modernos, avulta em vários códigos e registros uma semelhante obsessão pela imagem de ambas as formas teatrais, acompanhada de compulsiva alusividade, na expectativa de um sentido ausente, em meio a um mundo desorientador e violento. Na atualidade da cultura globalizada, as imagens eletrônicas e digitais ocupam o centro da cena, não apenas no cotidiano das cidades, mas igualmente na vida imaginativa e nos potenciais de linguagem investidos na criação artística e nas narrativas disseminadas pelos fluxos tecnológicos e pela indústria cultural.

* (Ibidem:141.)

A fascinação das superfícies imagéticas, sua fluidez e irrealidade, sobretudo na versão digital, encontra-se alegorizada no último livro de Stigger, *Os anões*.* Seu feitio compacto, o tamanho reduzido e a folha dura e brilhante, em papel artboard 300g/m², com páginas de grossa espessura, o transformam num livro-objeto *sui generis*. Composto em folhas pretas e brancas, possui três tipos de histórias, entremeadas no volume, apesar de devidamente classificadas na folha de abertura: “Pré-Histórias, Histórias e Histórias da Arte”.

* (STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac-Naify, 2010.)

As do primeiro e do terceiro tipo são fragmentos meio *non-sense*, meio humorísticos, e, frequentemente de uma alusividade criptográfica e de difícil intuição. Alguns lembram levemente o tom dos poemas-piada de Oswald de Andrade. Como por exemplo, o fragmento “Caça” que diz:

Caça Primeiro dia da temporada de caça. Dois caçadores já morreram por engano, e uma camponesa foi atingida nas nádegas por um disparo perdido. A bala foi retirada com sucesso e a camponesa passa bem*

* (Ibidem: 42.)

Outros alimentam-se de meros contrassensos, como é o caso do “Caverna”,* a mais longa de todas as “Pré-Histórias”, em que a descrição detalhada da chegada progressiva das pessoas a uma sala de cinema se conclui bruscamente pela informação de que “a sala escureceu de vez e um solitário facho de luz revelou o branco sujo da parede à frente de todos”.* Ambos os fragmentos dispõem inversões, já que, no primeiro, a caçada só tem por alvo os caçadores e os humanos. E, no segundo, a história se conclui exatamente

* (Ibidem: 29.)

* (Ibidem: 31.)

por onde deveria começar: que sombras passariam pela parede da caverna, além do “branco sujo”?

Por seu turno, as “Histórias da Arte” aludem a nomes de obras e artistas emblemáticos, como “Des cannibales”, o título do famoso ensaio de Montaigne, pertencente a uma micro-história onde duas pessoas observam uma exposição de imagens, postes totêmicos e roupas utilizadas por uma determinada tribo canibal africana que, curiosamente, só respeitava turistas. É um pouco como se a presente exposição deste relato concentrasse a matéria dos relatos anteriores. Nela, vítimas e algozes convivem igualmente mortos e expostos em espetáculo, só restando os turistas, já que esses não têm mesmo uma existência real...

Em outros fragmentos como “João Cabral”, “Maria Martins”, e “Poeta Drummond Flat Service” tanto os poetas quanto a artista plástica são transformados em nomes de imóveis, descritos em pequenos avisos promocionais. Anotação poética do rebaixamento comercial na selva imobiliária da grande cidade? No caso específico de Drummond, existe anunciado no *Google*, um *Riema Poeta Drummond Flat Service*, situado na Rua da Consolação, 3101, no bairro de Jardins, São Paulo capital. A operação metonímica constitui a montagem dos signos da grande cidade na colcha de retalhos que é este último livro minimalista.

João Cabral, por sua vez, aparece na internet como anunciante de um apartamento no Flamengo² e no livro, ao lado de Maria Martins, nomeando cada um deles, um imóvel diferente neste mesmo bairro, e igualmente descrito em linguagem promocional. Não poderia haver contiguidade mais explícita com o inesgotável manancial de textos e imagens digitais.

Entretanto, o tom geral do livro está sintetizado na epígrafe, retirada de *Contos plausíveis* (1981) da autoria de Carlos Drummond de Andrade: “É um continho bobo, anão, contente da vida.

² É o seguinte o anúncio acessado na internet com o anunciante João Cabral: Apartamento de 450 m², 4 quarto(s), 3 banheiro(s), situado em Flamengo. Penthouse in Flamengo Rio de Janeiro for sale Located in the best part of the Flamengo neighborhood, 2 minutes from Aterro Park and the beach, close to Metro station, in a 1930ies building, this 2-floor penthouse has been completely restored in contemporary style Elevator 2 garages Living area 450 m2 2 large living rooms with terrace each, American kitchen, 1 master suite with bathroom and closet, 3 bedrooms, 2 bathrooms, service area with terrace, 1 housekeeper's room with bathroom Asking price R 2.500.000 Brazilian Real. Preço: R\$ 2.500.000 João Cabral & Wolfram Goebel Santa Teresa Rio de Janeiro Esse anunciante não disponibiliza telefones. Contate-o

/ Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém”.* Trata-se de um livro de contos curtos, historietas, em sua maioria, implausíveis, no sentido dicionarizado de “inaceitáveis”, ou inverossímeis, “inadmissíveis”. Sobre eles, explica-se o poeta, na abertura do livro:

Estes contos (serão contos?) não são plausíveis na acepção latina de merecerem aplauso. São plausíveis no sentido de que tudo neste mundo, e talvez em outros, é crível, provável, verossímil. Todos os dias a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é maior do que ela*

* (ANDRADE, Carlos Drummond. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1981:11.)

* (Ibidem: s/n.)

A ludicidade insólita do livro também lida com imagens, que, combinadas aleatoriamente com os pequenos textos, se transformam em motivo de desafio ao leitor:

150 figuras que, por sua vez, quiseram viver com independência, e saltaram-se no volume, sem obediência aos contos a que se ligavam. E criaram para o leitor este quebra-cabeça inocente: Procure numa página a ilustração que não se refere ao conto da mesma página, e sim a outro.

Parece que na vida também é assim: as pessoas e coisas nem sempre andam de par constante*

* (Ibidem: s/n.)

A qualidade estranha e absurda dos contos de Drummond, no livro de Stigger, adquire uma constante: todas as “Histórias” classificadas no segundo bloco da coletânea giram em torno de mortes inúteis ou infundadas e de violências inexplicadas ou gratuitas em que as vítimas perecem, sem um gemido de dor, parecendo mesmo não importarem-se com isso ou ainda não impressionarem qualquer pessoa com a sua sorte inglória.

Assim, no conto-título do livro, “Os anões”, um casal de anões termina trucidado numa confeitaria, e “empurrado para um canto como sujeira”, simplesmente porque furou a fila. Nos contos sucessivos “Curta-metragem” e “Curta-metragem II”, o contexto de um filme apresenta o suicídio inteiramente injustificado de um casal, numa dicção absolutamente impessoal e objetiva. O único detalhe que os incomoda é a queda dos óculos da mulher, que, agonizante, sobre o corpo do marido, reclama, já imóvel, pouco antes de morrer: “Tudo o que eu mais queria era poder acordar e ver o mundo nitidamente...”*

* (STIGGER, Veronica. *Os anões*. Op.cit.:49)

O abafamento do melodrama pela mímica da farsa fica absolutamente marcante nestes filmes em que a meticulosidade do narrador é toda voltada para descrever os movimentos da câmera:

* (STIGGER, Verónica. *Os anões*. op. cit.: 52.)

Ele fecha os olhos. Ela continua a olhar fixamente para a frente. A câmera vai se aproximando lentamente de seus rostos. Conforme a câmera se aproxima, a imagem vai escurecendo, das bordas para o centro, até ficar completamente negra.
Entram os créditos*

Outro filme, mais chocante ainda, é reportado em “Teleférico”, em que duas equipes de atores coadjuvantes vestidas, respectivamente, em vermelho e em azul sobem em dois bondinhos do teleférico que, provocados pelos movimentos dos tripulantes, chocam-se no alto e destroem-se ocasionando a precipitação maciça de todos os integrantes, para delírio da multidão ao pé do morro:

As laterais dos bondinhos se romperam com a colisão, e outros atores se precipitaram aos montes, como chuva grossa. Vermelhos e azuis se misturavam na queda. Quando o evento passou à noite na televisão, deu para ver que um dos atores do grupo azul resistia ao despencamento, agarrando-se com uma única mão ao que restara do bondinho. [...] As duas carcaças – vazias, esqueléticas, fraturadas – alcançaram seus destinos. A multidão que se aglomerava ao pé do primeiro morro vibrou, entusiasmada, com o sucesso do desfecho*

* (Ibidem: 35.)

O caráter de *performance* destes “eventos” é inegável, ao conduzir o elemento do espetáculo e da atuação às últimas consequências e ao aproximar vida e arte, rompendo com o elemento da representação. Nesse sentido, vale a pena considerar as observações de Renato Cohen, sobre a espontaneidade característica da *live art* ou dos *happenings* a fim de bem caracterizarmos a reação do público descrita acima:

Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...] A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.

A característica de *evento* da *performance* (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu.*

* (COHEN, Renato. *Performance como linguagem. Criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007: 97,98.)

Também no curtíssimo conto “200m²”, a *performance* dá o tom. Trata-se da breve narrativa da inauguração de um apartamen-

to pelo seu feliz casal de donos, em que, no meio da festa, a mulher se suicida com um tiro de pistola na boca para, em seguida, o marido ler “um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu”.*

* (STIGGER, Veronica. *Os anões*. op. cit. :18.)

O absurdo inexplicado das situações tematiza quase sempre a estreita relação arte/vida, como em “Tatuagem”, em que o verso de um poeta morto tatuado na barriga de José termina na “grande sala de estar” da família do poeta, depois de um processo judicial bem-sucedido que esta última moveu contra o personagem.

A canibalização de uns pelos outros, embora atinja paroxismos, é sempre abrandada e neutralizada pelo verniz da farsa que conduz o sentido a um impasse. A progressão no caminho do adensamento do espetáculo fica também assinalada pelo peso dos recursos plásticos e icônicos dos dois últimos livros. O último, embora não tenha ilustrações, apresenta ao lado de cada uma das “Histórias”, um retângulo em negro que sugere a tela apagada de um cinema. Ao final da leitura dos textos, dispostos em papel branco, com letras também negras, estaria o leitor convocado a iluminar as telas e/ou preenchê-las?

Nestas lustrosas superfícies, nós, os leitores, afinal, poderíamos projetar as imagens violentas de um melodrama absurdo, em que *personas* suicidas desfilam seus corpos feridos, mutilados, desfeitos, como se estivessem numa infinita gincana de horrores, concebida com os recursos mais modernos do cinema e da animação digital.

Conforme o reconhece Xavier, “são os estilos, as formas de conceber o espetáculo, seja no palco, seja nas telas, que definem a relação do trabalho com o teor da experiência social e com o seu tempo”.* Nos livros de Veronica Stigger, como ainda em parte da produção contemporânea, a ocorrência da dicção expressionista alude a um possível enlace entre as transformações sociais, políticas e materiais da Alemanha no início do século XX, sob forte influxo de progresso tecnológico e urbanização, e a grande pressão tecnológica vivida contemporaneamente por nosso mundo globalizado, em que se processam mudanças vertiginosas e constantes reversões de expectativas.

(XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003: 248.)

Por outro lado, a atualidade do modo melodramático e sua resistência à passagem dos tempos e costumes, desde a primeira plasmação no período da Revolução Francesa, constituem um sintoma e uma figura da instabilidade característica do mundo ocidental, em sua deriva pós-sagrada, cujo marco se dá no sangrento ex-

travio às bússolas da tradição, ocorrido ao final do século XVIII. A polarização moral que, de início, caracterizava historicamente as primeiras versões do gênero, desde, pelo menos, o aproveitamento do melodrama pelas vanguardas, cedeu terreno às alegorias da crise ou ainda à mímica gratuita da farsa. O que de certa forma nos obriga a perguntar: estaria o melodrama, hoje em dia, capitulando em sua busca de tornar o mundo moralmente legível?

Ângela Maria Dias

É professora de Literatura Brasileira e Literatura Comparada da UFF, ex-professora de Teoria Literária da UFRJ, ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Foi pesquisadora, com bolsa CAPES/FULBRIGHT, na Brown University (EUA, 2007), e professora visitante na Georgetown University (EUA, 2007-2008). Além de vários artigos em periódicos especializados, publicou recentemente *Cruéis Paisagens Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea* (Niterói, EdUFF, 2004) e organizou, em colaboração com Paula Gledadel, as coletâneas *Estéticas da crueldade* (Rio de Janeiro, Atlântica, 2007) e *Valores do Abjeto* (Niterói, EdUFF, 2008).

Palavras-chave: melodrama; expressionismo; absurdo.

Resumo

A interpretação de alguns contos de Veronica Stigger, a partir de componentes obsessivas e destemperadas, na constituição dos personagens e das tramas simples e minimalistas, conduz a presente reflexão a constatar, no estilo da autora, uma tentativa de conciliação entre uma estética de influência expressionista e o modo melodramático. Em seus códigos enfáticos e na compartilhada tendência à forma paradoxal do “extático paroxismo”, em que maneiras de expressão excessiva desembocam no silêncio e no inexprimível, a crítica aos limites do realismo convencional, inerente ao absurdo neoexpressionista da dicção, convive com a poética do melodrama e dela se reapropria.

Keywords: melodrama; expressionism; absurd.

Mots-clé: mélodrame; expressionnisme; absurde.

Abstract

The interpretation of some short stories by Veronica Stigger in this paper focuses on her use of obsessive and excessive components in the construction of characters and minima-

Résumé

L'interprétation de quelques contes de Veronica Stigger à partir des composantes obsessionnelles et déraisonnables dans la constitution des personnages et des intrigues simples et mini-

list plots to consider the author's style as an attempt of conciliation between the melodramatic and expressionist modes. In its emphatic codes and through the tendency to the "ecstatic paroxysm" inherent to the silent sublimity of the *tableau*, Stigger's work criticizes the limits of conventional realism and creates a neo-expressionist diction, as it recaptures the aesthetic of melodrama.

malistes conduit cette réflexion à constater, dans le style de cet auteur, une tentative de concilier une esthétique d'influence expressionniste et le mode mélodramatique. Dans ses codes emphatiques et dans la tendance partagée à la forme paradoxale d'un "extatique paroxysme", où des manières d'expression excessives aboutissent au silence et à l'inexprimable, la critique aux limites du réalisme conventionnel, inhérente à l'absurdité néo-expressionniste de l'action, va de pair avec la poétique du mélodrame et s'en réapproprie.

Recebido em
12/04/2011

Aprovado em
15/04/2011