



## Do espetáculo sem desculpas

Flávia Cera

### RESENHA



#### **Os anões**

de Veronica Stigger

São Paulo: Cosac Naify, 2010

A crueldade das narrações de Veronica Stigger já é conhecida do público desde *Gran Cabaret Demenzial* e *O trágico e outras comédias*. Em *Os anões*, lançado recentemente em uma linda edição da Cosac Naify, não é diferente. Essa crueldade, como ressalta Mario Bellatin na quarta capa, longe de parecer gratuita, parece necessária. Veronica assume o papel da “escritora má” que leva às últimas conseqüências algo que poderia ter passado despercebido, e um dos aspectos mais interessantes com que nos defrontamos ao ler os contos é que eles têm a capacidade de exercer a mesma função do sonho: a realização de um desejo. Ora, quem não se irrita (ou se irritou) e esbraveja (ou já esbravejou) quando alguém demora na fila por puro capricho? E não temos exatamente um choque (mas sim, um quase-riso) com a descrição do linchamento, depois do estalar quase instantâneo da fúria de outros consumidores, do casal de anões que queria mais e mais informações sobre os docinhos da confeitaria. Veronica é sempre certa quando abordada sobre esses chamados “absurdos”, basta procurar qualquer entrevista e encontraremos a constatação clara e lúcida de que essas pequenas doses de crueldade acontecem corriqueiramente. Ou seja, não se trata de uma denúncia do espetáculo, porque está tudo

aí, tampouco de constatar a anestesia da sociedade contemporânea que assiste esses episódios todos os dias e fica sem fazer nada. Sem moralismos, sem hipócritas tentativas de conscientização, e sem nenhum pouco de ingenuidade, Veronica transita entre o real e o imaginário, entre o acontecimento e a fantasia com uma proposta radical, e não complacente, de articulação do corpo que produz e recebe esse excesso. Aí está, creio, sua jogada singular.

Essa jogada, entretanto, não é, para a desgraça dos que gostam de encontrar na literatura um refúgio incólume e salvação das impurezas do mundo, uma alternativa ao espetáculo em que vivemos. Ao contrário, é de corpo inteiro a constatação de que estamos todos imersos (e a arte não escapa dessa situação) em uma gigantesca rede espetacular. Guy Debord asseverava a plenos pulmões que suas teses valeriam por longos anos; Stigger arremata a consolidação dessas teses como se pode ler, em *Teleférico*, nos aplausos que sucedem a queda dos atores coadjuvantes, ou, em *Des cannibales*, na sobrevivência baseada no turismo. Mas de maneira bem diferente do teórico situacionista, Veronica não tenta reatar com a experiência perdida e nem lamentar sua perda. Não existe um mundo que tenha que ser salvo, uma volta pré-histórica que nos mostre como devemos agir para sairmos desse enlace tão bem montado. Não se trata de reconstruir um mundo perdido, ao contrário, trata-se de ensaiar (em todos os sentidos do termo) um mundo por vir. Ao contrário do que Walter Benjamin postulou como pobreza da experiência em decorrência da violência da guerra, é na violência da guerra não declarada, ou melhor, no espetáculo integrado, que Veronica altera o foco da experiência para reafirmá-la sem saudosismo. Diante das curtas histórias não temos um choque, nem uma ruptura, não é um procedimento de distanciamento, e também não é um livro de terror que nos põe a gritar de desespero. É só depois, *après-coup*, diria Lacan (na medida em que os significantes estão esvaziados, e são preenchidos de sentido só depois), que o choque e a ruptura apa-

recem e ganham força porque estamos diante, e esse é o procedimento cruel de Veronica, da naturalidade dos acontecimentos: uma mãe não consegue não enforçar a filha que lhe propõe, tão doce e carinhosamente, um colar com o fio de lã; uma esposa não esboça reação maior pelo suicídio do marido que pela perda dos óculos, uma vendedora da confeitaria não faz mais que varrer a sujeira que são os corpos esfacelados dos anões para um canto. Anônimos, esses personagens adquirem uma carga de impessoalidade e, ao mesmo tempo, apontam para a possibilidade de que qualquer um pode repetir o feito, assumir-se autor. Uma banalidade maldosa transformada em notícia, como vemos em *Caça* ou *Colheita*. Uma banalidade difusa do mal, já que não conseguimos nomear os responsáveis, que vigora sob esse anonimato que é também o anonimato da guerra contemporânea. Mas essas histórias, de alguma maneira, funcionam como um alarme avisando que estamos conectados com o mundo, que somos, produzimos, recebemos e projetamos imagens: os acontecimentos de hoje se transformaram em notícia, em pura imagem, mas nem por isso deixaram de ser acontecimentos. Não é porque não se vai às ruas, crítica recorrente à juventude, que estamos anestesiados. Diante desse espetáculo em que tudo é convertido em imagem temos que pensar, justamente, sobre ela, sobre essa coisa amorfa e vazia.

Essa imagem sem fundo, esvaziada de racionalidade ou compaixão, do certo e do errado está no centro da cena em *Os anões*: uma atenção especial mais à forma que ao conteúdo, à superfície que à profundidade, à aparência – ao próprio espetáculo. E isso não acontece apenas nos casos em que supostamente teríamos um julgamento moral a fazer, mas também nas curtíssimas histórias, chamadas “Histórias da Arte”, que levam os nomes de *Flávio de Carvalho*, *Maria Martins*, *Drummond*, *João Cabral*. Os textos não parecem homenagens nem biografias, talvez objetos miniaturizados que poderiam compor uma coleção ou anões fantasmáticos que rondam os textos completamente descontextualizados e es-

vaziados de sentido. Ou ainda, na radicalização da dúvida que permeia a crítica literária: a literatura é documento? Veronica coloca uma cópia da sua certidão de nascimento intitulada *Imagem Verdadeira* para fechar o livro. O curioso é que nessa certidão “Verônica Antonine Stigger”, filha e neta de seus pais e avós, é do “sexo masculino”. Que verdade tem o documento, afinal? Ou, como alguns críticos costumam chamar, que retrato da realidade apresenta um documento? Veronica diz que a imagem é “verdadeira”, embora o documento tenha informações “falsas”. E é a forma que, mais uma vez, se apresenta. A indistinção entre verdadeiro e falso, que trafega nesse vácuo entre uma sentença e outra apresenta a equivocidade, o ensaio e o erro que está submetida a linguagem. Insistir sobre essa distinção é apostar na arte como uma esfera separada da vida, como uma voz sem corpo. E, nesse sentido, apropriando o termo pejorativo da crítica, Veronica mostra que o documento é apenas um retrato, uma superfície, uma pura imagem que não dá conta de uma totalidade, mesmo tendo como nome ou como “essência” a verdade. A verdade é, em última instância, um fundo falso e vazio. O mesmo procedimento de esvaziamento podemos perceber no conto *A caverna*: uma pequena porém exaustiva descrição das cenas, das áreas, dos gestos, dos corpos que se movimentam vestindo isso ou aquilo, com um cabelo assim, com um andar tal, um excesso de informação que não diz absolutamente nada, a não ser da sua aparência, da sua imagem, do seu modo, da sua moda. A moda, tema caro a um autor que interessa a Veronica, Flávio de Carvalho, não é outra coisa senão a nossa forma de estar no mundo, a imagem que projetamos e recolhemos do mundo. Um contágio, um contato, inevitável e desejável com o mundo e para o mundo que produz sensações, afetos, efeitos. Ou seja, *Os anões* – e podemos estender aos outros livros e contos de Veronica – dizem que nosso corpo é capaz, que temos possibilidades. A diferença é que os contos já não são tão de fadas: Branca de Neve poderia passar por uma saga parecida, mas radicalmente outra, se contada por Veronica Stigger, talvez ela

fosse canibal e comesse alguns anões, talvez a maldraça a pegasse pelo pescoço sem mandar nenhum mediador, ou seu príncipe encantado se jogasse da sacada louco de tédio. As histórias já não têm um enredo que confluí para que tudo dê certo, elas não têm fórmula, mas todas têm um pouco de possível.

Veronica Stigger também escreve livros infantis. Ainda bem!

## FRAGMENTO



**Tatuagem** José tinha um verso do poeta morto tatuado na barriga, logo abaixo do umbigo. Um dia a família viva do poeta morto viu José refestelando-se na areia da praia, com o tal verso bem à vista, logo acima da sunga amarela. Horrorizada com o acinte, a família o processou. Era um inequívoco oferecimento da obra ao conhecimento público - e num local de frequência coletiva. A família ganhou a causa e a tatuagem, que hoje está emoldurada na grande sala de estar, logo acima do sofá vermelho.

*Para Tarso e Kleber, de quem roubei a ideia!*

## Genealogia bastarda de Veronica Stigger

Alexandre Nodari

Recentemente, em uma resenha de tamanho desproporcional aos padrões de onde foi publicada (o caderno ilustrada da *Folha de S. Paulo*, conhecido por suas resenhas magras de tamanho), Roberto Schwarz identificou em *Leite derramado* os traços que permitiriam filiar seu autor, Chico Buarque, à herança de Machado de Assis. É evidente que forma e conteúdo – sem contar o posicionamento político pessoal condizente com o que Schwarz identifica nos textos de “maturidade” machadianos – fazem do músico e escritor o filho legítimo do patriarca. Todavia, se mudássemos o enfoque, veríamos que a herdeira atual mais legítima de Machado é também a mais bastarda. A premissa dessa genealogia bastarda é ver nas ficções de Machado não um conflito entre as *idéias* – liberais – e o *lugar* de sua enunciação – marcado pela escravidão –, mas o *modus operandi* de uma então nascente forma da linguagem que prescindia de sua relação tanto com as coisas, quanto com a verdade, de um novo tipo enunciado que não diz mais respeito a quem enuncia ou ao local de enunciação, em suma, da sociedade do espetáculo, aquele momento da história do capitalismo quando a linguagem se torna dinheiro. Por vezes, este modo de funcionamento da linguagem esvaziada e convertida em puro valor de troca é tematizado explicitamente por Machado – como em *A teoria do medalhão*, ou em *O segredo do bonzo* –, por outras, chega a ser teorizado – como no caso mais evidente da teoria do humanismo, mas também em *O espelho*, que é, como diz o subtítulo, o “esboço de uma nova teoria da alma humana”, e não um conto filosófico estritamente existencial. Mas, na maioria das vezes, ela está presente difusamente (ainda que de modo quase onipresente), na forma de cartas anônimas, cartomantes, mediadores (agrega-

dos), interesseiros de discurso volátil, etc. Não havendo conflito, não há também margem para o elemento subjetivo da ironia que marcaria a disjunção: a tão propalada verve irônica machadiana poderia ser lida como efeito de um absurdo objetivo. Isso diminui a importância capital que Schwarz atribui a um narrador implicado e permite ver na “neutralidade” objetiva do narrador de *A cartomante*, *O alienista*, *A causa secreta*, *O caso da vara* – e tantos outros – uma certa proximidade com Kafka.

São estes traços da linguagem esvaziada e convertida em dinheiro que permitem remetermos a escritora contemporânea Veronica Stigger à Machado de Assis. Em *Os anões*, o seu mais recente livro, esta filiação bastarda fica evidente. Nele, nos deparamos com um exemplo explícito da monetarização da linguagem produzida pelo espetáculo, o conto *Tatuagem* (reproduzido nesta edição do SOPRO). Mas talvez mais interessante seja o tratamento que Stigger – nesse ponto muito próxima a outro autor brasileiro contemporâneo, André Sant’Anna – dê aos “tipos”, noção essencial na história da literatura e da sociologia. Sabemos que na década de 1930 a política cultural soviética adota como padrão literário o realismo proletário, privilegiando a literatura de “tipos” já advogada por Engels. Como os juristas que enquadravam ações em tipos penais, os censores estalinistas, convertidos em críticos literários, passaram a avaliar se a construção literária de personagens se adequava aos tipos desejados – o camponês, o operário, etc. Mas o que é um tipo? Quando a noção de “tipo” se firma nas ciências sociais e humanas, em oposição ao método empírico-comparatista de Durkheim, é exatamente o seu estatuto de pura imagem que é ressaltado: para Max Weber, os tipos puros ou ideais,

com que sedimentou sua sociologia, não poderiam ser encontrados “na realidade”; o que existia “de fato” era sempre um compósito, mais ou menos híbrido, de tipos que – e daí a sua natureza circular – se construíam a partir de elementos dispersos nesta mesma “realidade” em que eram (não-)aplicados. A experiência que se quer capturar, conceituar, falta – e é esta falta que permite a sua captura. A própria etimologia de tipo já indica este seu caráter puramente lingüístico, de uma referencialidade impossível: o grego *typos* significa imagem, vestígio, rastro, ou seja, ausência, índice de uma presença imemorial. O tipo é um modelo sem molde, oscilando entre a pura abstração e a empiria mais rasa; portanto, a única forma de minar a sua generalidade é ressaltar os vestígios empírico-referenciais que o sustentam, isto é, convertê-lo em estereótipo. O problema é que este endurecimento, paradoxalmente, obscurece o que quer elucidar, criando um fosso ainda maior entre saber e vida. Dito de outro modo: a noção de tipo assemelha-se a de rótulo – e, não por acaso, a literatura que privilegia os tipos é, em geral, literatura de propaganda. É à desconstrução dessa propaganda – que liga o rótulo a uma situação determinada, enrijecida – que se dedica o conto que dá nome ao livro de Stigger. Mas tal desconstrução não se dá – como seria o modo mais fácil – pela complexificação dos personagens-tipos, o casal de anões –, mas por seu esvaziamento completo: nada, a não ser o tamanho, um dispositivo de identificação (um rótulo) os diferencia de seus assassinos (são tão cruéis quanto eles, aliás, chegam a provocar o próprio assassinato). O tipo se converte em uma *tag*, que, esvaziada de um conteúdo determinado, enrijecida, pode ser aproveitado pela sociedade do espetáculo. Esse passo ulterior é dado no conto se-

guinte, *Teste*, que é tanto prolongamento do conto *Os anões*, quanto um possível curto diálogo entre publicitários (provavelmente as duas coisas: o assassinato brutal dos anões sendo “apenas” um experimento mercadológico):

“ - *Que tal fazer, então, o mesmo teste com mulheres gordinhas, de cabelos crespos?*

Não há, entretanto, nenhum maquiavelismo por parte destes supostos marqueteiros. Atores e públicos, como fica mais evidente em *Teleférico*, também não cessam de gozar diante deste espetáculo em que a linguagem e a esfera pública mais em geral se reduziram ao seu grau zero, ou seja, à sua negação enquanto valores singulares, o que quer dizer, à sua morte.

Contudo, como boa bastarda, Veronica Stigger não herdou de Machado a sensação de *no way out* que reside nele. Ao contrário, aprofundando o efeito de absurdo objetivo dos relatos de Kafka, ela aprofunda também a esperança que existe neles. Em Kafka, parece haver a constante disputa entre duas esferas da linguagem: a do Direito, burocrática, que captura e tipifica a vida, e a dos artistas. A esperança – retratada ao início e ao fim de *O processo*, por exemplo – é de que o Direito seja apenas uma ficção, de que os funcionários do tribunal sejam apenas atores (ainda que de segunda categoria), de que tudo não passe de um grande *como se*. Nos relatos de Stigger, essa esperança reaparece, mas se transfere dos atores para os espectadores. Como n’*A cartomante* de Machado,

não há mais como diferenciar a verdade da ficção, o verdadeiro do falso. O que é possível – mas que não era no relato machadiano – é outra maneira de lidar com essa linguagem esvaziada, com o espetáculo: o que é possível é a ética. Isso fica mais patente no conto *A caverna*, releitura do mito platônico em que a caverna não aparece na forma de um *shopping center*, como em outra releitura de Platão, o romance de Saramago, mas na de um cinema. Todavia, à diferença de Platão e Saramago, no conto de Stigger, nada é exibido nas paredes – ou seja, não há um fora verdadeiro: quando a luz da caverna/cinema enfim se apaga, “um solitário fecho de luz” revela “o branco sujo da parede à frente de todos”. O conto lembra um curto fragmento de Giorgio Agamben, *Os seis minutos mais belos da história do cinema*, em que Dom Quixote, vendo uma donzela em perigo na imagem projetada na tela do cinema, rasga-a de tal modo que só se vê a “estrutura de madeira que a sustentava”, para indignação do público e delírio das crianças. O relato de Agamben, por sua vez, traz à mente outro conto de Stigger, *No teatro* (presente no livro *O trágico e outras comédias*), em que a personagem Josefina, que tinha fobia de teatro pela proximidade dos atores com os espectadores, acaba sendo convencida a ir a uma peça, onde seu medo se torna realidade: “o ator gostoso – totalmente sem querer – esticou o braço para além dos limites do palco, levantou a espada e decapitou Josefina, cuja cabeça caiu rolan-

do 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 platéia, extasiada com a veracidade do número, aplaudia enfaticamente”. Nos três relatos – o de Agamben, e os dois de Stigger – está em jogo a relação de mediação entre atores e espectadores, a separação espetacular. Todavia, *A caverna* é singular porque “nada” acontece: três páginas narram de modo extenuante uma constante mudança dos personagens-tags na platéia. No mesmo *A república*, onde Platão narra o mito da caverna, o filósofo também liga o declínio ateniense ao que ele chama de “teatrocracia”, o domínio do auditório: os poetas começaram a misturar os gêneros, acabando com a diferença entre a boa e a má música, ao que se seguiu a intromissão cada vez maior do público nas encenações, público já incapaz de distinguir o bom do ruim, e prepotente ao ponto de levar esta intromissão à política, criando a democracia. Os movimentos angustiantes (ou entediante) dos tipos esvaziados de Stigger na sala de cinema, esta caverna contemporânea, podem não significar nada – já que não há nada a ser visto. Mas estes movimentos, a relação com o nada e com os outros aqui se revela mais importante que o espetáculo – que não passa de uma parede suja.



CULTURA E BARBÁRIE

[WWW.CULTURAEBARBARIE.ORG](http://WWW.CULTURAEBARBARIE.ORG)