



O absurdo como aposta: ruptura em Veronica Stigger

Maria Fernanda Garbero de Aragão*

As traduzibilidades do termo grego *aporos* representam uma questão importante na literatura. De Zênon de Eléia a Derrida, as ressignificações dessa ideia confirmam uma situação tensionada por embates e inquietações. É no que se mostra na incerteza e no intratável, que a aporia pode ser lida em sua dificuldade, na perspectiva de algo sem saída. Neste sentido, parece-nos oportuno olhar algumas personagens contemporâneas presentes na literatura brasileira, à luz dessa porosidade delineada por um termo que, como um palimpsesto, desvela impossibilidades de fixação conceituais.

Logo, ora pensadas como sujeitos aporéticos, essas personagens experienciam instantâneas de afeto mediadas pela hostilidade dos espaços em que transitam, debatem-se e nos quais, de formas distintas, habitam na precariedade. O cenário é especular em sua perda de referenciais: assim como essas personagens, os outros elementos da narrativa também aparecem em suspenso e reforçam a leitura de uma espacialidade dos “não-lugares” a que se refere o antropólogo Marc Augé, pois “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé: 1992, 73).

* Professora adjunta de Literatura Brasileira (UFRRJ).

Ao não ser fixado por suas possibilidades relacionais, esse “não-lugar” onde a personagem desempenha suas ações projeta uma perspectiva de deriva, que incide nas narrativas a que nos propomos analisar, bem como revitaliza uma mirada sobre o texto e suas tensões. É na elaboração da ficção que vemos a reinserção da aporia, inscrita na entropia dos elementos escolhidos para narrar as composições meta-afetivas das personagens de Veronica Stigger.

A incômoda personagem (em)cena

Suas personagens não são queridas: nelas, vemos as polaróides de múltiplos sujeitos apartados socialmente. As relações com o espaço são inegociáveis: não há lugar para elas, e os ambientes capazes de abrigá-las em seu contínuo desabrigo são tonificados pela reiteração de imagens que as engole, retira-as de cena. Excluídas da margem, resta-lhes sobreviver na ficção, no texto e nas mediações com o leitor, o qual purga seu incômodo ao entrar em contato com o que ali se inscreve no Trágico, compreendido como um percurso dialético no qual o desconforto e a aceitação das miserabilidades provocam-no a uma leitura de distorção dos sentidos, contudo, especular.

O *nonsense* é o caminho empreendido por Veronica Stigger nessa construção. É através de uma elaboração marcada pelo absurdo e pelo deslocamento de valores atribuídos aos signos que podemos ler a proposta meta-afetiva subtextual, ora pensada à luz de uma dramaticidade refletida na elaboração dessas narrativas. As personagens parecem encenadas por atores que, como na perspectiva do “subtexto” de Constantin Stanislavski (em *A construção da personagem*, edição brasileira de 1970), têm consciência da cons-

trução de um instrumento psicológico capaz de informar sobre o estado interior da personagem. Com efeito, instala-se a distância entre o que é realizado no texto e o que é encenado, uma vez que é preciso aceitar um paradoxo de possibilidades inviáveis imbricadas nesse processo de contínuas ressignificações.

Os contos de Stigger presentes neste estudo estabelecem uma proposta narrativa de releitura do Teatro do Absurdo, cuja união entre comicidade e tragédia define a deriva como condição indissolúvel no trato das personagens. Segundo a perspectiva do crítico teatral Martin Esslin,¹ a expressão definiria peças como as de Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, entre outros, nas quais as inserções da desolação e da incomunicabilidade do homem moderno rompem com a dramaturgia tradicional. Embora a ruptura seja a marca da novidade, são as inserções de elementos tradicionais que tornam essa tendência interessante, pois o retorno é trazido na diferença. Assim, vemos o resgate dos mimodramas (espetáculos gestuais surgidos na antiguidade greco-romana); da *commedia dell'arte* (gênero cômico entre os séculos XVI e XVIII); do *vaudeville* (mescla de números musicais burlescos, cômicos e de dança) e da comédia de *nonsense* (com falas, em princípio, desconexas), por exemplo.

Ao “flertarem” com a noção de “absurdo”, as narrativas de Stigger questionam e provocam. Às situações corriqueiras, banais, são atribuídos elementos estranhos, cujas construções na ficção são modeladas pela ironia e pelo que de menos usual delas seja possível prever. Dessa maneira, as personagens dos contos “O cubículo” e

¹ Esslin não fala de movimento teatral, mas sim de uma tendência verificada no final dos anos 1950, no contexto pós-guerra.

“Os anões” podem ser lidas pelo que nelas há de absurdo, termo que, assim como nos dramaturgos mencionados, em Stigger revigora a ideia de algo desmedido e fora do tom (do latim: *ab-*, aquilo que deflagra, e *surdus*, que não pode, não quer ou não deve ouvir).

Com o questionamento do diálogo/discurso como construtor de sentidos entre as personagens, vemos que algumas mediações são inviáveis, pois as relações envolvem conflitos inegociáveis, e a interação delas entre si e com os contextos e espaços só podem ser compreendidas pelo *nonsense* e pela imagem advinda dos espetáculos de *vaudeville*, sobretudo no que tange à representação do “Circo dos horrores”. Na elaboração narrativa, o aspecto humano é delineado por sua possibilidade caricatural inscrita na aberração. Distantes de um olhar moralizante, o que vemos nessa inversão de projeção valorativa é uma possibilidade de narrar o espanto, percurso que religa Stigger às propostas dos dramaturgos do Absurdo e traz, à cena literária contemporânea, a inserção de um olhar – pela fenda – ao incômodo, através de questionamentos inevitáveis às miradas de um leitor atento e disposto à aceitação das mediações propostas no texto.

Publicado em 2007, *Gran Cabaret Demenzial* é composto por dezenove contos que confirmam uma aposta lançada em 2004, com *O trágico e outras comédias*, acerca de uma ficção elaborada com elementos improváveis, fantásticos e, por que não, assustadores. O primeiro conto escolhido para nossa análise é “O cubículo”, cujo enredo poderia ser descrito em poucas palavras: *espremidos pela especulação imobiliária e sem condições de pagar os abusivos preços de um aluguel, um casal de leitores resolve viver no ânus do amigo*. A estranheza, com efeito, predomina logo nas informações iniciais a respeito dos espaços dessas personagens, as quais experimentam

diferentes mudanças e, gradualmente, ocupam lugares cada vez menores:

o mais problemático não era, para ir ao banheiro de madrugada, ter de saltar por cima do parceiro sem acordá-lo, mas tentar acomodar os livros naquela escassez de espaço. E como eles tinham livros! Eram montes e montes de livros, e eles adquiriam sempre mais (Stigger: 2007, 24).

A decadência não se limita à transição de um cômodo de 55 metros quadrados para um de 12 metros quadrados. A hipérbole da inviabilidade dos aluguéis extorsivos faz com que as personagens decidam viver em caixas, pois concluem que, se o que mais tinham eram os livros e, na última mudança, todos haviam cabido em caixas de papelão, bastava-lhes acomodarem-se à nova condição: “Ficamos com uma caixa para nós e outra para os livros’. E assim fizeram. Esmolaram duas caixas e as instalaram defronte à biblioteca em que passavam o dia pesquisando” (Stigger: 2007, 25). Contudo, o périplo não se finda na habitação das caixas de geladeira conseguidas no supermercado. Um amigo, ao vê-los naquela situação, convida-os para morar em seu apartamento, “um kitão”, onde eles poderiam se acomodar no banheiro, e “como os livros tomaram a maior parte do espaço, só sobrou ao casal *viver na latrina*” (Stigger: 2007, 25; grifo nosso).

A continuação da narrativa a partir desse novo cenário é tecida por inserções capazes de confirmar a aposta no *nonsense*: por um descuido na hora de puxar a descarga, o casal emerge da latrina na hora errada e é tragado: a nova habitação é o ânus do amigo, lugar descrito como pouco confortável, porém habitável, exceto

pela grande saudade dos livros que ficaram do lado de fora, no banheiro. Confusa, porque a ruptura com o real faz-se no desconcerto e na improbabilidade, a narrativa propõe um desfecho ainda mais bizarro: a solidão do amigo faz com que ele decida viver ao lado do casal, habitando a lombriga que lhe havia aparecido em decorrência dos legumes mal lavados que comera.

Se o encontro com o texto de Stigger conduz a questionamentos acerca da realidade como pano de fundo e delinea uma situação inverossímil, é pelo que nele não aparece escrito que temos acesso às críticas e angústias referentes a algumas aporias experienciadas na contemporaneidade. Entre elas, emerge a dúvida acerca do espaço da literatura e dos leitores, elementos imbricados nessa relação com o absurdo a que nos temos referido. Os livros que ocupam o mesmo espaço das personagens – uma caixa de geladeira – tornam-se, assim, coadjuvantes dessa perspectiva trágica imposta pela não negociação entre a vida de pesquisa/leitura e os altos preços dos aluguéis. Não há possibilidade de mediação entre as personagens e seus espaços, e o destino é implacável: na lombriga, todos desaparecem.

A aporia como referência a uma situação de impasse determina a condição desses sujeitos ora lidos como “aporéticos”. Ao lê-los sob essa perspectiva, vemos paralelamente ser construída uma narrativa meta-afetiva acerca deles e de sua relação com os espaços em constante mutação e degradação. Seus vínculos, marcados pela hostilidade da ambientação de suas novas habitações, ocorrem na acomodação forçada ao panorama de desconforto que, a cada parágrafo, se abre como um fosso, escancarando de vez as fendas que separam a ficção de sua relação com o real. Curiosamente, é na proporção da distância que os cenários se aproximam, e o que

há de irreal no contexto de “O cubículo” ganha sentido na vida do leitor que aceita a construção do absurdo como uma leitura de sua condição, realizando, de certa forma, vivências especulares.

Em “Os anões”, conto que dá nome ao livro publicado por Stigger em 2010, o *nonsense* se agrega ao resgate do *vaudeville*, espetáculos que marcaram o final do século XIX, nos Estados Unidos e no Canadá, e que contavam com números burlescos, encenações fragmentadas e aparentemente sem sentido, misturando também o que comumente eram consideradas “anomalias/aberrações”, como parte das atrações (nanismos, hirsutismo, obesidade, etc).² E, assim como em “O cubículo”, o enredo poderia ser descrito brevemente, salientando o absurdo-trágico que o religa à proposta de *Gran Cabaret Demenzial*, de 2007, e se confirma como uma característica que grifa a escritura de Stigger.

Um casal novamente é o protagonista, estratégia que redimensiona e provoca as possibilidades de individualização frente a situações hostis, às quais a resposta dessa imagem de aliança pode representar uma leitura de ambivalências: estariam juntos por uma união na margem ou só poderiam aparecer juntos porque, sozinhos, não seriam capazes de sustentar as tragédias inscritas em suas trajetórias nas narrativas? Ou, ainda sob outra perspectiva, seria esta existência em duplicata uma aposta na leitura especular? Entre tantos caminhos, parece-nos que é pelo viés da mediação afetiva ali presente que o termo “casal” deflagra uma elaboração meta-

² Como parte desse projeto irônico de narrativas, o formato do livro também participa desse jogo: publicado pela Cosac Naify (e impresso na China), o livro tem um formato pequeno (11,5cm x 15cm), em papel artboard 300g/m², composto por 21 contos-fragmentos, cuja extensão varia entre 20 páginas, aproximadamente, a duas linhas.

-afetiva possível somente entre os excluídos, entre aqueles que, à margem, experienciam o habitar como um hábito insano, porém único à sobrevivência legada aos espaços em que essas personagens (des)aparecerem.

Eles não são apenas anões. Em sua unicidade imagética, eles representam a figura intrusa que “se aproveitava da baixa estatura para, semvergonhamente, passar na frente das outras pessoas que esperavam por atendimento” (Stigger: 2010, 7). Narrado em primeira pessoa, a personagem que nos apresenta aos anões é uma mulher que frequentava, junto com o marido (diferente do casal anão, ele também se opõe a eles em sua não-contiguidade de existência), a confeitaria onde “os petulantes fura-filas” aceitavam o banquinho oferecido pela balconista para enxergar os doces. Nessa possibilidade discursiva de uma voz metonímica, Stigger imprime à narradora o tom cruel que as pessoas daquele espaço estabelecem suas relações com o casal incômodo. De “ele tinha a altura de um pigmeu, e ela batia na cintura dele” (p. 6), as descrições se desencadeiam reforçando o tônus da repugnância, e as expressões “imbecis” (p. 7); “aqueles dois”, “moloides” (p. 8); “bem estranhos”, “seus merdas”, “idiota” (p. 10); “tipinho”, “sujeitinho”, (p. 11), “isso aí” e “aquela sujeira” (p. 12) tornam-se sinonímicas dessa personagem em duplicata.

No transcurso do enredo, verifica-se um processo de reificação do excluído, presente nos termos usados pelas pessoas em referência aos anões. Do mote “furar-fila”, uma série de violências são desempenhadas como *performance* contra essas personagens que terminam fortemente espancadas pelas outras com quem compartilham o cenário da confeitaria. Não há restrições sobre as composições do ser violento; ele pode ser qualquer um de nós, o que no conto é representado por uma imagem de personagem ca-

leidoscópica: da criança de colo ao avô que a sustenta em seus braços, todos participam da cena em que os anões passam de “idiota” à “aquela sujeira” que deve ser logo varrida, antes que a dona do estabelecimento chegue e veja a imundice que eles deflagram com sua inconveniente presença.

Assim como nos outros contos de Stigger, percebemos que é pelo não intento moralizante que se propõem as críticas às nossas relações com o outro apartado, imagem que, muitas vezes, nos representa dialeticamente, ora espancadores, ora espancado, sobreviventes, bastando apenas que encontremos um desconforto maior que nossa condição trágica para refazermos o ciclo. Não há perdão, e o absurdo desvela um humor inquieto, mordaz, que revitaliza o ditado latino “rindo, castigam-se os costumes”. Contudo, é desse riso que o pranto se arrebenta, quando lemos nas personagens que dividem as cenas com os anões uma meta-afetividade engendrada na intolerância, e nos reconhecemos nessa fila, na qual o casal tenta um espaço – pela margem – e adquire o banco para mirar os doces. Impiedosa, nossa porção de desconforto decorre de uma contemplação da violência que, no nada do absurdo, escreve nossa aporia frente ao intratável.

Stigger, assim, conecta-se à proposta dos dramaturgos do Teatro do Absurdo, ao usar situações cômicas assemelhadas ao universo cotidiano em ruptura. Nessa perspectiva, a solidão e a incerteza são elementos com os quais são formadas as personagens. Como no *vaudeville*, o bizarro traduz-se no espanto e na contemplação, na comicidade provocada por características que tonificam as diferenças. Excluídos, engolidos e varridos, os casais de ambos os contos não resistem à margem. Aceitamos sua presença, compartilhamos sua dor e até sofremos com eles. Na ficção.

Conclusão

Se os espaços da contemporaneidade parecem desenhados por uma perene imprecisão afetiva e identitária, e os sujeitos-transseuntes evidenciam a deriva, o descentramento e a perda de referenciais viáveis às mediações afetivas, inscritas na ilusão da fixidez, participam da elaboração de uma personagem aporética.

Logo, os cenários de Veronica Stigger traduzem os elementos desse incômodo. Em sua ficção, o impasse se torna intratável, e conduz o leitor ao encontro de uma narrativa que, ao romper com a realidade como pano de fundo, se estilhaça em imagens capazes de transformar o riso em seu melhor – e quiçá maior – veículo de crítica. O destino trágico dos casais de ambos os contos desvela um questionamento a respeito do espaço legado aos que habitam a margem em nossos dias. E, se estar à margem já corresponde a uma situação de conflito, suas personagens são “despejadas”, “desabrigadas” da borda, despencando de forma letal e imperdoável.

Expulsos e tragados, a elas são negadas as possibilidades de experiência da alteridade, mediação possível à sobrevivência, ora pensada como resistência. E, como na perspectiva do Teatro do Absurdo, é onde o cômico se faz trágico que o sentido se realiza, em sua forma plural, múltipla, diferente, dilacerante.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Londres: Randon, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- STIGGER, Verônica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- _____. *Gran Cabaret Demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- ZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

