

HISTÓRIAS DE FANTASMA

MAURA VOLTARELLI¹

ORCID 0000-0002-3349-2211

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Resenha de: STIGGER, Veronica. *Sombrio Ermo Turvo*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.

*Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!”
Disse o Corvo, “Nunca mais”.*
Edgar Allan Poe

O último texto de *Sombrio Ermo Turvo* (2019), da escritora Veronica Stigger, intitulado “O fim”, monta imagens apocalípticas e imagina um cenário posterior ao fim do mundo no qual as coisas submersas emergem à superfície após um longo período de silenciosa vida subterrânea. Entre elas, está uma grande chapa de aço na qual ainda podem ser lidos “três funestos adjetivos” (STIGGER, 2019, p.141), que são como três aves de mau agouro ou três notas musicais a abrir uma sinfonia infernal. Em um sutil exercício de metalinguagem, o leitor logo imagina que os três funestos adjetivos de que fala a prosa fotográfica de Veronica são também aqueles que compõem o título do livro – sombrio, ermo, turvo. Como em uma escrita em camadas, ou em dobras textuais e imagéticas, onde uma imagem salta de dentro da outra, se disfarça na outra, se *transforma* na outra, os três adjetivos conferem um tom soturno à atmosfera do livro, do qual não está ausente certo mistério, e, num relance, mostram-se como três cidades situadas ao sul de Santa Catarina, que são também três entrelugares a desenhar um crescente de três estados de indefinição, de opacidade, de *meios-tons*.

O desdobramento desses três adjetivos em três aves de mau agouro nos faz lembrar o histórico “*nevermore*”, repetido incansavelmente por aquela que talvez seja a mais célebre ave de mau agouro da literatura: o corvo de Edgar Allan Poe. Já as três notas musicais, “rápidas e incisivas”, podem ser vistas na misteriosa partitura impressa nas páginas iniciais do livro. Na partitura, se leem as três notas sol que abrem uma das

mais conhecidas sinfonias do repertório clássico ocidental: a Quinta Sinfonia de Beethoven, também conhecida como “Sinfonia do Destino”, composta por quatro movimentos e, não por acaso, inspirada na ideia da morte. Parece ser justamente essa sinfonia assombrosa – envolta em trevas, cujas notas se ouvem quase como uma espécie de maldição – o espelho em que se reflete, ao mesmo tempo em que se distorce, essa outra sinfonia em quatro movimentos que é *Sombrio Ermo Turvo*.

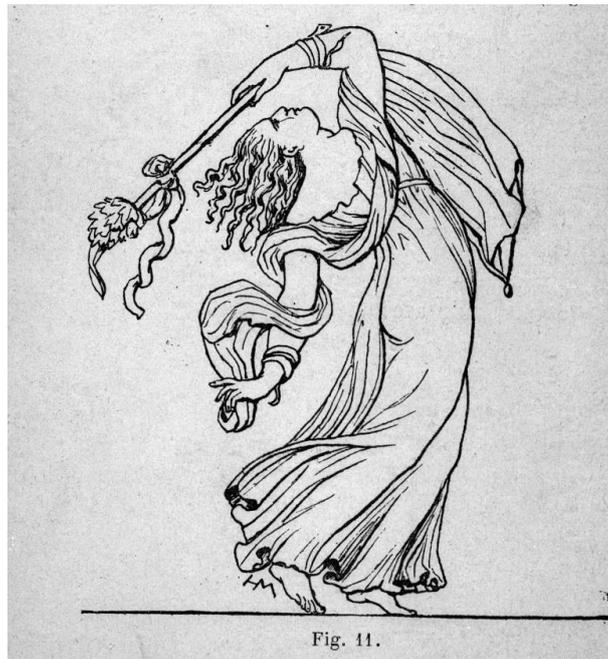
Uma escrita que se compõe de dentro de um cenário de morte. Esse parece ser o ponto de partida desse livro espectral e diabólico que implode por dentro a própria forma do conto de modo que os textos-imagens que o constituem cabem em muitos nomes e, ao mesmo tempo, não cabem em nenhum. Podemos dizer que os escritos de Veronica Stigger são uma espécie de *melodia em fuga*, uma tempestade de formas, saberes e temporalidades que escapa às categorias e aos estilos literários, colocando em questão a própria ideia de classificação e gênero. Neste sentido, por não se deixar apreender ou dizer totalmente, podemos pensar, diante da obra de Veronica, em uma *literatura histórica* a se deformar, se desfigurar, se desintegrar diante de nossos olhos.

Em “O útero do mundo” (2016), ao falar sobre o que ela chama um “corpo convulsivo” (STIGGER, 2016, p. 8), Veronica lembra justamente a figura das históricas, particularmente as fotografias reproduzidas pelo neurologista Jean-Martin Charcot na *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1878), “nas quais se veem seus corpos contorcidos, deformados, indomáveis” (STIGGER, 2016, p. 8). A propósito dessas fotografias e se vendo forçado a reconhecê-las como um capítulo da história da arte, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman vai dizer que “a histeria, em todos os momentos de sua história, foi uma dor forçada a ser inventada, como espetáculo e como imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21).

Paradoxal em suas “simultaneidades contraditórias”, como descreveu Freud lembrado por Didi-Huberman, (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 226), o ataque histórico com sua *teatralidade da dor* figura uma tensão e um embate permanente entre opostos que convivem em um mesmo corpo selvagem com seus gestos extremos¹. *Um corpo plástico*, que se concebe como imagem; corpo fluido em metamorfose constante.

¹ É o gestual extremo justamente que liga as históricas às ménades pagãs em sua “carreira tresloucada”, como escreveu Eurípides em *As Bacantes* (2002, p. 210). A desmesura do *páthos* contamina essas danças limiares que tangenciam as regiões de morte e atravessam o tempo.

Figura 1



1. *Pródromos do grande ataque histérico*, segundo P. Richer (1881)

O primeiro movimento de *Sombrio Ermo Turvo* – “*Allegro ma non troppo, un poco maestoso*” – coincide no título com o primeiro movimento da também célebre Nona Sinfonia de Beethoven, marcado pelo drama. A figura central que costura a rede de textos dessa primeira parte parece ser aquela da morte. É a morte que se impõe, por exemplo, em uma das mais surpreendentes peças do livro, “O boi”, que reencena o imemorial gesto órfico de “se voltar”, deslocando-o para as estâncias do sul do Brasil. Nesse texto, que permanece por longos dias na memória, o olhar do animal que será morto e do homem que se prepara para matar se encontram pela última vez, fazendo coincidir, no tempo e fora dele, a vida e a morte. O boi, num átimo, olha a morte, *olha o abismo que o olha de volta*.

O abismo sedutor e mortífero, “buraco negro, infinito” (STIGGER, 2019, p. 13), justamente é o personagem central do primeiro texto de *Sombrio Ermo Turvo*, “O poço”, dedicado ao poeta Donizete Galvão. Em suas imagens, esse *texto-vertigem* dialoga com o poema homônimo de Donizete publicado em *As faces do rio* (1991).

Mais um modo, é como o papa deitar-se de corpo inteiro:
a boca beija a água e, do fundo, outro olho nos enxerga.

Enquanto se engole a água, as costelas roçam o chão.
Não se sabe se o pulsar é dela, terra, ou dele, coração. (GALVÃO, 1991, p. 23)

Não é o poço uma abertura inquietante em sua ambivalência como lugar de vida e morte, recordando aquela “figura tão difícil de encarar – quase uma Medusa em miniatura –, precisamente porque nos põe diante do abismo das aberturas do corpo, do corpo como coisa que se abre”? (STIGGER, 2016, p. 21). Nessa ambiguidade, o poço escapa, constituindo-se como um enigma que, por ser o mais obscuro em si mesmo, também “poderia ser ao mesmo tempo o mais carregado de sentido” (BATAILLE, 1987, p. 598).

“O poço”, de Veronica Stigger, desdobra o erotismo latente nos versos de Donizete ao falar na “borda quente” do poço, quase vulcânica, e recria, figurativamente, como em uma vertigem de aniquilamento, o encontro, em um domingo, do poeta com a morte; a morte que, como em Manuel Bandeira, sempre esteve à espreita dos versos de Donizete, que ele sempre esteve a esperar com “A mesa posta,/ Com cada coisa em seu lugar” (BANDEIRA, 1974, p. 307).

Veronica ainda realiza um deslocamento a mais em seu texto, já que nele é o poeta que, de dentro da morte, de dentro de sua voz poética, parece falar nesse “O poço” que é, em certa medida, aquele caminho de volta para casa, de volta aos locais de nascimento, percorrido, fatalmente, por todos nós.

A morte segue como protagonista em um texto como “A ponte” que traz, logo no título, esse lugar limiar por excelência, de passagem, que nos conduz à “outra margem” (STIGGER, 2019, p. 15), ou seja, ao fascinante desconhecido. O mundo dos mortos com seu desfile de assombrações e fantasmas – com os uivos de cérbero, o cão monstruoso que guarda a entrada do Hades, com o barco conduzido por Caronte que leva as almas condenadas – comparece de forma expressiva nesse texto que não abandona o humor e o combina admiravelmente com um alegre festim dos deuses, com uma ornamental caligrafia de volteios a metaforizar o desejo e a pulsão erótica que ainda escapa da interrogação: “*Gaia*. Ou seria *Gaio*?” a abrir uma fenda entre os gêneros.

“A caixa” nos chega como uma irresistível história de fantasma, fazendo lembrar a “vida póstuma” das imagens (*Nachleben*), conceito central ao pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg (2015) que diz da sobrevivência dos gestos da Antiguidade ao longo da cultura ocidental. Tal como o vasto mundo antigo, os mortos que permanecem vivos e insistem em nos assombrar parecem os protagonistas desses

escritos informes, diluídos. No cenário kafkiano de “A caixa”, marcam presença a lua cheia, o lobisomem e alguns fantásticos “homens-caixa” que poderiam ser quase como os homens-pássaro das colagens do artista alemão surrealista Max Ernst.

“O Maquinista”, por sua vez, deixa ver uma das fontes da escrita de Veronica: narrativas bíblicas que ela revira do avesso, subvertendo nossa percepção e abrindo insuspeitados caminhos de sentido. Na bíblia, a autora encontraria diversos exemplos de procedimentos por meio dos quais se produz, segundo ela, o ideal de toda ficção: a suspensão da descrença². A esse respeito, “A visita” é igualmente perspicaz ao figurar uma anunciação que podia ter sido e que resta como hipótese no horizonte imagético da escrita.

O movimento de expor as coisas em sua impureza aparece em “A pele”, uma mistura de fantástico e absurdo que coloca a ferida, a dissecação, a mutilação e os cortes como os instrumentos fundamentais dessa *escrita que se abre* feito uma Vênus morta, para, no instante seguinte, voltar a se fechar.

Figura 2



Historia de Nastagio degli Onesti (quadro II), Sandro Botticelli, 1483 (detalhe)

É sobretudo pelos “acidentes da forma” que se interessa tal escrita atraída pelas entranhas e vísceras, por líquidos como o sangue e o esperma, substâncias incômodas e,

² Veronica Stigger desenvolve essa ideia no texto “A história do quadro que quer que sejamos o anjo diante de Maria”, publicado em 11 de agosto de 2019 no jornal *Folha de S. Paulo*.

na maior parte das vezes, indesejadas, que se agitam dentro dos corpos. “[...] abrir um corpo, não é desfigurá-lo, afetar toda sua harmonia? Não é produzir uma ferida e, com ela, o surgimento de um informe que o belo ordenamento estrutural não apaziguará?” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 41).

Ao nos depararmos com a potência selvagem – em carne viva – que escapa de um texto como “A festa” em sua menção aos corpos despedaçados, em putrefação, talvez possamos dizer que, diante da obra de Veronica, “não há mais imagem do corpo sem a imaginação da sua abertura” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 99), não há beleza que não se construa a partir de um fundo trágico, de violência e morte.

O segundo movimento do livro – “*Scherzo grazioso*” – é introduzido por um texto experimental e performático. “O livro” se apresenta, antes de tudo, como um exercício de invenção, um cruzamento frenético de vozes anárquicas onde a literatura e todos os lugares tradicionais do discurso, as posições autor, obra, crítico, leitor, são desestabilizadas e inquietadas por dentro. O tom é deliciosamente irônico de modo que essa tempestade de formas e contextos de enunciação, esse texto em dobra com alto poder destrutivo, nos faz rir e nos captura do início ao fim ao criar um jogo entre verdade e ficção, uma tensão constante entre imagem e real.

É sugestivo pensar nos títulos dos textos que compõem *Sombrio Ermo Turvo*. Breves, porém agudos, os títulos parecem recortados por um potencial de apresentação que cria o efeito, põe em ação o truque que faz com que as *coisas existam enquanto imagem*. O jogo cênico (*mise en scène*) borra as fronteiras entre essência e aparência, *logos* e *eros*, o real e a ficção, como se a própria vida, isso que chamamos realidade, só pudesse ser, em última instância, imagem, obra de arte. Diante de um livro como *Sombrio Ermo Turvo*, as categorias de verdade e mentira, como as conhecemos, se tornam obsoletas. A ficção, que é, antes de tudo, uma construção, uma pulsão histórica inesgotável, escapa a essas categorias, existindo em um lugar instável entre elas, onde, não por acaso, vivem e se perdem as imagens na sua tão fremente irrealidade.

A impressão que temos é que as histórias de *Sombrio Ermo Turvo* colocam em funcionamento algo como uma *teatralidade da escrita* à medida que elas se inventam como espetáculo. O ato de lê-las, neste sentido, já deflagra a encenação, o fingimento, já as coloca em ação, portanto, as performa em um palco³ no qual se situam os hipotéticos

³ Pensamos aqui no óleo sobre tela de Ana Prata, intitulado “Palco”, que serve de imagem de capa de

ouvintes dessa fala obscura a invadir-nos como um “pesadelo atrasado de muitas noites”⁴.

A propósito de pesadelos, fantasmas e demônios, é sugestivo pensar que o diabólico de *Sombrio Ermo Turvo* se expressa, particularmente, em um conjunto de textos eróticos que são também políticos. Um texto como “O concunhado”, por exemplo, constrói uma espécie de êxtase erótico que explode ao final da narrativa. O erotismo do texto desliza para a composição seguinte, “A casa”, um texto sádico que figura uma espécie de Sodoma dos nossos dias. Em meio à atmosfera fluida, sexual e escatológica que se alastra por todos os cômodos da casa, emerge o nosso difícil tempo presente na denúncia dos prédios históricos que pegam fogo, dos abortos clandestinos, das mulheres *trans* que, marginalizadas, ardem de dor todos os dias; variações de um “sombrio ermo turvo” que, nos tempos em que vivemos, vem se adensando cada vez mais. Ao final, um gesto que se prolonga na direção do Outro dá à peça um tom insurgente e toda dor se transforma em luta.

Ainda dois outros textos do livro se insurgem contra a obscuridade da época. “O herói” lembra, em seus acordes finais, as forças que vivem silenciosas nas profundezas indomáveis e, sem aviso, jorram com violência na superfície, devorando tudo. A *potência do que emerge* volta a aparecer em “O sangue”, *texto-catástrofe* que encontra na metáfora do “dilúvio de sangue” uma alegoria do nosso tempo e assinala o papel fundamental da arte que, atravessada pela violência, diz o real de dentro mesmo da sua fuga, imagina o inimaginável.

Não esqueçamos que o sangue a escorrer de um texto para o outro resta como sobrevivência e índice de um prazer experimentado como morte. O diabólico que costura com um *fil rouge* os textos de Veronica – manchando-os irrevogavelmente – encontra ressonâncias quando pensamos que o “diabólico quer essencialmente dizer a coincidência da morte com o erotismo” (BATAILLE, 1961, p. 11).

Próximo dessa “pilha de escombros”⁵, podemos talvez pensar o texto “A piscina” que constitui todo terceiro movimento do livro: *Adagio molto semplice e cantabile*. Em um cruzamento de vozes, tempos e danças demenciais a dividirem espaço com as oscilações da água (elemento fundamental à narrativa), o texto figura diversos gestos de

Sombrio Ermo Turvo.

⁴ A imagem é do poema “Noturno”, de João Cabral de Melo Neto, publicado em *Pedra do sono* (1997).

⁵ Cf. Tese IX sobre o conceito de história, de Walter Benjamin (2020).

queda, de abandono e convulsão corporal. O absurdo da situação provoca arrepios no leitor, como os que experimentamos diante dessas estranhas presenças-ausências, as aparições, os acidentes que todos evitam, dos quais não se pode falar. “Eles são perigosos”⁶.

Ainda falando de dentro da morte, alguns textos de *Sombrio Ermo Turvo* soam quase como um gélido presságio, enquanto seguem empilhando escombros. Em “O fogo”, por exemplo, um corpo arde em chamas, refletindo em si mesmo a destruição a que se encontra condenado o mundo exterior. As nuvens negras – prelúdio da tragédia – reforçam a ideia de que não há possibilidade de futuro para aqueles que acreditam ser possível “viver sem amor”.

Por isso, ainda que tudo passe sobre a terra, ainda que tudo que vive já esteja, de alguma maneira, morto, e tudo que se dá a ver já reste, desde sempre, perdido; o Amor, esse amor que, como dizia Dante, “move o sol, como as estrelas”⁷, cumpre um papel fundamental no último movimento, que é também um contra movimento, dessa nebulosa e movediça orquestração.

Diante de “*Andantino con fiocchi di neve e sabbia dela spiaggia*”, surpreendemo-nos, de repente, de dentro do sortilégio do sonho. Os “tímidos flocos brancos” que descem bailando do céu em “A neve” ainda dizem de cor(ação): “os flocos volteiam, rodopiam... girando, girando...flutuando, flutuando, flutuando!”⁸

Um belo lampejo emitido por essas notas finais pode ser encontrado em “Os pobres” que traz uma beleza comovente, quase bandeiriana, das pequenas coisas transformadas em poesia, do sublime que se desprende do chão ou das “pequenas surrealidades cotidianas” (COCCIA, 2010, p. 54). É o tempo perdido da infância que recorta dialeticamente o texto; é ainda esse mar de imagens que se desfazem e se refazem ao infinito.

⁶ Como não lembrar da crítica feita, desde Platão, ao “perigo de fascinação das imagens”, baseada na noção de que as imagens seriam, sobretudo, falsificações e ilusões que não nos deixariam aceder à realidade última das coisas. No entanto, se há um “perigo de fascinação nas imagens”, esse perigo parece ser, antes, uma potência de fascinação, de dissimulação, que permite explorar o jogo entre falso e verdadeiro, entre ausência e presença. É neste sentido que as imagens e as palavras, quando deslizam na direção das imagens, são sempre acidentes, cuja ideia de verdade é imediatamente inquietada no interior delas mesmas. Esses inquietantes paradoxos em movimento nos abrem uma zona de indefinição, mesmo de precariedade, que parece mais fértil ao pensamento à medida que não evita a contradição, a ambiguidade, antes faz delas um modo de reflexão, de escrita, de poética.

⁷ O fragmento é do Canto XXXIII, do Paraíso, terceira parte da *Divina Comédia* (DANTE, 1984), e seu verso final.

⁸ A bela imagem foi emprestada do filme *Amarcord* (1973), de Federico Fellini.

Em “A praia”, a misteriosa reaparição dos céberos volta a nos sugerir que talvez já estejamos todos mortos, que talvez sejamos nada mais do que sombras e fantasmas. Imagens.

Íntimas do desejo, as imagens nunca morrem, elas vivem de dentro da morte em uma celebração de danças e festas onde ainda temos os passeios à beira mar, os vastos silêncios, as brisas doces de verão que se desprendem do escorrer contínuo do tempo e restam sobreviventes na memória. Em *Mnemosyne*, encontramos o refúgio de todas as imagens que permitem ao passado viver de novo, o inscrevem no presente, e não nos deixam sozinhos. Como belamente escreveu Benjamin em um dos fragmentos de “Parque Central”, eis “o nevoeiro como consolo da solidão” (BENJAMIN, 1989, p. 171).

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.
- BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. In: *Oeuvres complètes* Vol. X. Paris: Gallimard, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história – Edição crítica*. Organização e tradução Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2020.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*. Tradução: Cristiano Martins. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris: Gallimard, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia da Salpêtrière*. Tradução: Vera Ribeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

- EURÍPIDES. *Ifigênia em Áulis, As Fenícias, As Bacantes*. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- GALVÃO, Donizete. *As faces do rio*. São Paulo: Água Viva Edições, 1991.
- MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- STIGGER, Veronica. *Sombrio Ermo Turvo*. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- STIGGER, Veronica. *O útero do mundo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2016.
- WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 17/11/2020

Aceito em 13/04/2021

ⁱ **Maura Voltarelli** é pesquisadora e possui doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2019). Seus trabalhos mais recentes têm se voltado para um diálogo entre a palavra e a imagem por meio do estudo da imagem da Ninfa na literatura brasileira. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: ma_voltarelli@yahoo.com.br