

O ESPETÁCULO EM MINICONTOS DE OS ANÕES, DE VERONICA STIGGER
THE SPECTACLE IN FLASH FICTIONS OF OS ANÕES, BY VERONICA STIGGER

Gustavo Ramos de Souza¹
 Mestre em Letras
 Universidade Estadual de Londrina
 (gustavo-ramos-1989@hotmail.com)

RESUMO: Publicado em 2010, *Os anões* é o terceiro livro da escritora gaúcha Veronica Stigger. Nele, o nonsense, a hipérbole, a violência gratuita e o absurdo fazem-se presentes em contos e minicontos que primam pelo experimentalismo formal. Ademais, assim como em seus livros anteriores, observa-se a recorrência do espetáculo tanto no conteúdo quanto como dispositivo formal. É justamente a partir dessa visada e delimitando o *corpus* apenas a minicontos cujo assunto verse sobre o espetáculo que conduzimos nossa análise. Nesse sentido, tendo como aportes teóricos os estudos de Guy Debord (1997), Neal Gabler (1999), Herschmann e Pereira (2005), o objetivo deste artigo é analisar de que maneira o espetáculo se caracteriza em três minicontos do livro de Stigger: “Curta-metragem”, “200 m²” e “Teleférico”.

Palavras-chave: Veronica Stigger. Miniconto. Espetáculo.

ABSTRACT: Published in 2010, *Os anões* is the third book by the writer, born in Rio Grande do Sul, Veronica Stigger. In that book, the nonsense, hyperbole, gratuitous violence and the absurd is always present in short stories and flash fictions in which the formal experimentation prevails. Moreover, as well as in her previous books, there is a recurrence of the spectacle both in content and as a formal device. It is precisely from this standpoint, and delimiting the corpus upon flash fictions whose subject is about the spectacle that we lead our analysis. Thereby, with theoretical contributions of the studies by Guy Debord (1997), Nel Gabler (1999) and Herschmann and Pereira (2005), this paper aims to analyze how the spectacle is featured in three flash fictions of Stigger’s book: “Curta-metragem”, “200 m²” and “Teleférico”.

Key-words: Veronica Stigger. Flash fiction. Spectacle.

Veronica Stigger e o miniconto

Quando do lançamento de seu terceiro livro de contos, *Os anões*, em 2010, a escritora gaúcha Veronica Stigger afirmou, em entrevista, a sua preferência pelo miniconto, visto que “a escolha por formas curtas, em alguns casos tão curtas e tão rápidas me parecem funcionar como uma lufada inesperada de ar que golpeia o rosto do leitor e o deixa sem saber o que, afinal, acaba de acontecer” (STIGGER, 2010b, s.p.). A lufada inesperada de que fala Stigger assemelha-se à formulação cortaziana acerca do conto, quando o escritor argentino assevera que um bom contista é como

¹ Doutorando em Letras: Estudos Literários. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

um boxeador, isto é, “o conto deve ganhar por *knock-out*”². Afinal, ainda nos valendo da metáfora do boxe, se o romance é como uma luta na qual se vence por pontos, e o conto aquela em que o oponente é derrotado por nocaute, o miniconto seria como a luta em que se vence por nocaute e no início do primeiro assalto. Isso se deve, evidentemente, à brevidade intrínseca a esse gênero, pois não há sequer espaço para que se desenvolva a tensão que é característica do conto, sendo que o conteúdo está tão condensado nas poucas palavras que o constituem, que nada – nem mesmo uma vírgula – pode ser gratuito.

Advêm dessa condensação tanto a exatidão de que comenta Calvino (1990) quanto, paradoxalmente, a abertura a múltiplos significados, ou seja, estamos adiante de obras abertas, as quais exigem *la participación activa del receptor en el desentrañamiento de su significado. [...] En ella abundan las trampas y los sobreentendidos* (NOGUEROL, 1996, s.p.). Não se trata de uma exatidão que delimita o significado do signo, mas sim que permite que, de um mesmo signo, extraiam-se diversos significados, ou seja, quanto mais exata for a palavra empregada, maior o grau de interpretações. E se isso é válido para um único vocábulo, o é ainda mais se tomarmos o conjunto que se estabelece pela disposição de palavras, frases etc. No caso da minicontística de Stigger, não é raro intentarmos deduzir algum significado alegórico, quer seja social ou metafísico, das situações absurdas que nos são apresentadas, sobretudo porque os seus minicontos não dão respostas claras, nada elucidam, terminando abruptamente. Cabe inclusive um parentesco – aludido, aliás, por Schøllhammer (2011) – com a obra de Franz Kafka, na medida em que, assim como na obra do escritor tcheco, existe um estranhamento provindo da naturalidade com que o absurdo é tratado, seja pelas personagens, seja pelo narrador – o qual narra os acontecimentos mais bizarros como se fossem algo corriqueiro.

Corolário disso é que, a despeito da violência gratuita narrada em muitos de seus minicontos, o humor é um recurso predominante, pois há um distanciamento

² “É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. [...] O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar, em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2006, p. 152).

entre forma e conteúdo, uma ruptura entre assunto e expressão. É nesse sentido que devemos considerar a afirmação de Noguero (1996, s.p.) segundo a qual *la perspectiva cómica supone un distanciamiento de la realidad necesario para la expresión del escepticismo contemporáneo*. Embora não seja de nosso interesse levar adiante a conceitualização da estudiosa acerca do “ceticismo radical” como uma das características do miniconto, porquanto ela visa relacionar o gênero a um certo *ethos* pós-moderno, não podemos ignorar que é precisamente esse distanciamento da realidade promovido pelo narrador que gera o efeito cômico. Discorrendo sobre a obra de Stigger, Schøllhammer (2011, p. 155) assinala que

Do ponto de vista do conteúdo, são histórias grotescas, de violência cruel e sexo, com uma clara exploração de fixações anais e práticas sadomasoquistas, mas tudo sempre narrado em tom lúdico, envolvido por humor negro e exagero extravagante. O contorcionismo de seus personagens remete às figuras de desenhos animados, cujos corpos mutantes e sempre maleáveis não se enquadram nos limites da anatomia convencional.

O contorcionismo e a maleabilidade anotados por Schøllhammer revelam-se também na forma, pois, em **Os anões**, os contos e minicontos assumem a estrutura de um recado, de um roteiro cinematográfico, de anúncios, de notícias, entre outros. Contudo, essa experimentação formal já podia ser observada no livro anterior da autora, **Gran cabaret demenzial** (2007), que se compunha de contos e minicontos que mimetizam gêneros como textos dramáticos, anúncios de classificados, legendas fotográficas ou letreiros, além das inúmeras ilustrações que percorriam as páginas. Nas palavras de Stigger (2010b, s.p.),

Creio que o que há em comum entre os livros é a experimentação com os gêneros. Gosto de experimentar gêneros diferentes, de desrespeitar propositalmente os limites dos gêneros. Não acredito na estabilidade da forma literária, fixada em gêneros bem definidos, como o conto, o poema, a novela, o romance.

Mas a experimentação de **Os anões** vai além, pois esse jogo com os gêneros extrapola para a própria materialidade do livro, uma vez que, em virtude do projeto gráfico de Maria Carolina Sampaio, o livro é composto por 60 páginas em papel cartonado, medindo 16 cm de altura e 12 cm de largura, o que lhe confere uma feição “atarracada”, como se fosse um dos anões do conto que dá título à obra. Ademais, o

livro estrutura-se em “Pré-histórias”, “Histórias” e “Histórias da Arte”, sendo que “as do primeiro e do terceiro tipo são fragmentos meio *nonsense*, meio humorísticos, e, frequentemente de uma alusividade criptográfica e de difícil intuição. Alguns lembram levemente o tom dos poemas-piada de Oswald de Andrade”, ao passo que

[...] 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 (DIAS, 2011, p. 161;163).

Como verificaremos no tópico a seguir, essa naturalização da violência e os gestos gratuitos das personagens estão intimamente relacionados a um conceito elaborado pelo filósofo Guy Debord no final da década de 1960: o espetáculo.

Absurdo espetacular/ espetáculo absurdo

Desde o seu livro de estreia em 2003, **O trágico e outras comédias**, a ideia calderoniana do *gran teatro del mundo* tem permeado a obra de Veronica Stigger – não no sentido de um mundo transcendente como verdadeiro, em detrimento de um mundo terreno tido como ilusório, falso e teatral, mas sim porque a vida humana é um teatro onde cada um desempenha um papel. Mais do que isso: o teatro do mundo é um teatro do absurdo no qual as personagens agem impulsivamente, rompem com nossas expectativas, não obedecem qualquer lógica. Em seu estudo sobre o teatro do absurdo, Martin Esslin (1968, p. 361) afirma que

No Teatro do Absurdo, o público enfrenta ações às quais falta motivação aparente, nas quais os personagens estão em fluxo constante e nas quais os acontecimentos estão nitidamente fora do campo da experiência racional. [...] A pergunta mais importante aqui não é tanto o que será que vai acontecer depois, mas o *que é que está acontecendo agora?* “Que é que a ação da peça representa?”

Antes de prosseguirmos, é necessário esclarecer o problema levantado por Esslin acerca das peças absurdas, porquanto nos serve para compreender o procedimento operado por Stigger, além de dar pistas para pensar o tempo do miniconto enquanto gênero. Assim, deslocando essa questão para a narrativa,

observamos que, se em uma novela, conforme a formulação deleuziana³, estamos diante daquilo que já aconteceu e, em um conto, daquilo que ainda vai acontecer, podemos dizer que, em um miniconto, estamos lançados no meio do acontecimento puro, em um tempo aiônico⁴ – e isso se torna ainda mais complexo quando, além de miniconto, o texto é ainda por cima absurdo, como é o caso da minicontística stiggeriana. Um miniconto como “Teleférico”, por exemplo, que integra o volume de **Os anões** e sobre o qual comentaremos adiante, põe em questão tanto a motivação que levou os atores a subirem num teleférico quanto a expectativa acerca do ocorrido. Nele convivem concomitantemente a pergunta sobre aquilo que foi e a sobre aquilo será, o que se deve, também, ao fato de a brevidade do gênero não permitir explanações, além de a condensação formal concentrar o tempo. Eis o porquê de ser um miniconto absurdo.

De todo modo, se o absurdo subjaz à própria noção de tempo do miniconto acima discutido e se o seu conteúdo é igualmente absurdo, seria pouco frutífero observar neste, bem como em outros minicontos de Veronica Stigger, uma possível relação com o teatro do absurdo em virtude do conteúdo ilógico. Mais interessante seria pensar naquilo que antecede a situação absurda, ou melhor, no dispositivo que torna possível a encenação do absurdo, a saber: o espetáculo. O título do segundo livro de Stigger, **Gran cabaret demenzial**, já prefigurava a noção de um espetáculo de situações absurdas; afinal, sugere-se que seja um local de entretenimento delirante, insensato: um cabaré demencial. Seguindo esse raciocínio, Mário Bellatin, na quarta capa de **Os anões**, afirma a propósito do livro que

Tudo vira espetáculo, absurdo, falta de sentido. E seguimos observando, como se estivéssemos a milhões de quilômetros, de uma perspectiva que nos permite entender os mínimos detalhes como grandes acontecimentos, e os feitos extraordinários como banalidades necessárias para continuar sendo o que somos: seres insignificantes.

³ “[...] existe uma novela quando tudo está organizado em torno da questão ‘O que se passou? Que pode ter acontecido?’. O conto é o contrário da novela porque mantém o leitor ansioso quanto a uma outra questão: que acontecerá? Algo sempre irá se passar, irá acontecer” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 69-70).

⁴ “Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado” (DELEUZE, 1998, p. 169). Em suma, é um tempo do paradoxo.

Mas nem sempre o espectador em primeiro plano é o leitor. De certa forma, todo conto ou romance implica um espetáculo que é apresentado ao leitor, quer dizer, o narrador nos coloca na posição de um espectador privilegiado para acompanhar aquilo que acontece – e isso é intrínseco à leitura. Por isso, diante da constatação de que não é necessariamente ao leitor que o espetáculo se dirige, entendemos que o gesto espetacularizado está circunscrito ao próprio universo diegético. Uma vez que a obra stiggeriana lida diretamente com o absurdo do espetáculo e com o espetáculo do absurdo, as suas personagens possuem a consciência de que tudo não passa representação, de que representam umas para as outras, muito embora, justamente por causa do absurdo, não saibam distinguir as motivações. Aliás, a única motivação do espetáculo é o próprio espetáculo, ele se encerra em si mesmo, segue a lógica do absurdo. Quando Guy Debord afirma que “em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte” (DEBORD, 1997, p. 24), encontramos ressonâncias do que assinala Albert Camus em **O mito de Sísifo**: “esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é que é propriamente o sentimento da absurdidade” (CAMUS, 1989, p. 8). Espetáculo e absurdo irmanam-se, portanto, na vida contemporânea. Ao mesmo tempo que os espetáculos midiáticos arrogam a experiência autêntica vivida, chegando a substituí-la, a vida se torna cada vez mais irreal, mais espetacular⁵. É como se vivêssemos um pesadelo distópico no qual a vida se reduziu ao entretenimento, “uma força tão esmagadora que acabou produzindo uma metástase e virando a própria vida” (GABLER, 1999, p. 13).

Quando Guy Debord publicou **A sociedade do espetáculo**, em 1967, a influência dos *mass media* sobre a nossa experiência intersubjetiva, bem como da vida em sociedade, era apenas um vislumbre do atual estágio em que se encontra a abrangência do espetáculo. Hoje, muito mais do que o cinema, o rádio e a televisão,

⁵ Em **Diante da dor dos outros**, Susan Sontag (2003, p. 23) escreve: “O atentado no World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de 'irreal', 'surreal', 'como um filme', em muitos dos depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, 'como um filme' parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: 'Foi como um sonho')”.

as novas mídias possibilitam que o espetáculo transpasse cada instância da nossa existência, ditando-nos os nossos valores sobre a política, a cultura, a economia e as práticas cotidianas. Conforme Douglas Kellner (2004, p. 7), as formas do espetáculo, na contemporaneidade, “incorporam a cultura do espetáculo a seus empreendimentos, transformando o filme, a televisão, a música, o drama e outras áreas da cultura, produzindo novas formas de cultura espetaculares tais como o ciberespaço, a multimídia e a realidade virtual”. O espetáculo está em toda parte, desde o que existe de mais valioso até o que há de mais trivial, de uma imagem de um gato brincando a desastres naturais, do filho da celebridade que nasce à estrela da música que morre. No ensaio “A metrópole e a vida mental”, publicado pela primeira vez em 1902, Georg Simmel já se atentava a esse fenômeno que se intensificou nos nossos dias. Para ele, a subjetividade foi afetada pelos constantes estímulos da cidade grande: “a base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores” (SIMMEL, 1973, p. 12). Por causa disso, o indivíduo metropolitano perde a capacidade de diferenciar o velho do novo, o bem do mal, o belo do grotesco, tornando-se, por conseguinte, *blasé*. *Mutatis mutandis*, a subjetividade fabricada pelo espetáculo é justamente a do tipo *blasé*. Nesse sentido, quando Debord (1997, p. 28) afirma que “[o] espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social”, não se trata de um mero prognóstico pessimista, mas sim de uma constatação. Na mesma esteira de Simmel e Debord, Eduardo Subirats (1989, p. 87) afirma que

As imagens e informações dos meios de comunicação, as composições e colagens multimediais da realidade, configuram a representação contínua do mundo como totalidade definida conforme determinados princípios cognitivos, técnicos, estéticos, éticos ou políticos. Tudo se iguala e se banaliza na unidade de semelhante ficção, inclusive a própria consciência, que se dilui nessa multidão fragmentária de imagens, em suas justaposições, colagens e montagens, como mais uma sombra entre a sucessão indefinida de espectros que chamamos de o grande mundo da pequena tela. Nada de firme subsiste sob o manto uniforme do simulacro, nem o Eu, nem o mundo. Todos os conteúdos se dissolvem no incessante fluir de imagens, em que vida e morte, amor e ódio ou delírio e realidade suprimem suas diferenças na unidade técnica e ontologicamente consistente do universo.

Com base nessas colocações acerca do espetáculo, analisaremos a seguir três minicontos de Veronica Stigger que integram **Os anões**: “Curta-metragem”, “200 m²” e “Teleférico”. Embora outros textos do livro também lidem com as perversidades do espetáculo, a escolha se deu em virtude de esses textos se inscreverem na categoria de miniconto.

O espetáculo em “Curta-metragem”, “200 m²” e “Teleférico”

Curta-metragem

CENA 1

Ela está na sala, sentada no sofá vermelho, de óculos e pijama azul-céu, vendo televisão. Ele, na sacada da sala, de pijama xadrez vermelho, observa o movimento noturno da rua. A câmera passeia de um para o outro até que para nele, em plano geral, como se o visse a partir do sofá da sala. Ele, então, coloca a perna direita sobre a murada da sacada, projeta o corpo para frente e diz a ela, sorrindo.

ELE

Olha só.

A câmera muda de direção. Agora, mostra ela, como se a olhasse da sacada, também em plano geral. Ela tira os olhos da televisão, olha para a sacada e fala para ele.

ELA

Você podia, pelo menos, trocar essa calça.

Ela volta a assistir à televisão. A câmera retorna a ele e se aproxima até focá-lo em plano americano. Ele se joga da sacada.

CENA 2

Ela suspira, pega o controle remoto que está na mesa de centro, desliga a tevê, se levanta do sofá vermelho e vai até a sacada. A câmera registra seus movimentos acompanhando-a, sempre a seu lado, onde quer que ela vá. Na sacada, ela olha para baixo. A câmera fecha em seu rosto.

ELA

Não acredito.

Ela se inclina ainda mais para frente. Seus óculos caem.

ELA

Não acredito!

A câmera que permanecerá estática durante toda essa cena, mostra, de cima, o corpo dele estendido de bruços na calçada, como se o visse a partir da sacada. Os óculos dela estão pousados em suas costas. Ele está com os braços abertos, a cabeça virada para a esquerda, a perna direita quase esticada e a esquerda completamente torta. Um filete de sangue corre ao seu lado. A câmera fica parada por mais três minutos, num silêncio quase total, quebrado apenas pela respiração dela. De repente, a imagem se turva, como se algo passasse em frente à câmera e não estivesse longe o suficiente para entrar em foco. Quando se recupera a nitidez da imagem, vê-se o corpo dela caindo sobre o dele. Depois de alguns poucos segundos, a imagem dela sobre ele vai gradativamente escurecendo, das bordas para o centro, como nos filmes antigos.

Entram os créditos (STIGGER, 2010, p. 15-17).

Inserido no experimentalismo formal que perpassa as páginas de **Os anões**, o miniconto “Curta-metragem”, que se compõe à maneira de um roteiro cinematográfico de curta-metragem, parece à primeira vista incidir na experimentação vazia. Todavia, levando em conta a relação intrínseca entre forma e conteúdo, o que se tem é um dispositivo propício à espetacularização. Afinal, se concordarmos com a afirmação de Debord (1997, p. 14) segundo a qual “[o] espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, observamos que isso se efetiva no miniconto devido ao fato de as ações e inações das personagens serem encenadas para uma câmera. Denominadas apenas de ELE e ELA, as personagens mantêm um diálogo corriqueiro, apesar de vivenciarem uma situação incomum. Por exemplo, quando ele se posiciona para se atirar da sacada numa tentativa de suicídio, ela se limita a dizer: “[v]ocê podia, pelo menos, trocar essa calça” (STIGGER, 2010, p. 16). A reação plácida da esposa, que continua a assistir à televisão, pode ser compreendida como a incapacidade de separar as instâncias do ficcional (televisão) daquilo que é realmente vivido (“realidade”) ou pior que isso: em virtude da saturação de choques propiciada pelo espetáculo midiático – embora não haja menção a isso no miniconto, a não ser o fato de ela estar vendo TV –, ela é incapaz de se escandalizar com a tentativa de suicídio do seu cônjuge, pois, quando tudo se torna sensacional, nada mais o é – nem mesmo algo que acontece dentro de casa. E, dado ao fato de que o espetáculo se alimenta da repetição, não é de surpreender que a personagem feminina também se atire da sacada, caindo sobre o corpo dele.

De certo modo, sobretudo em razão de sua estrutura de roteiro, “Curta-metragem” encarna aquilo que Gabler (1999) denominava “filme-vida”, como se a vida se tornasse ela mesma um filme, um *blockbuster* cujo único propósito é entreter, nem que seja necessário encenar as coisas mais absurdas diante da câmera – um suicídio, por exemplo. Assim, diante da afirmação de Gabler (1999, p. 12-13) de que “aprendemos finalmente a como escapar da vida para a vida”, nota-se a sua perfeita adequação ao miniconto analisado, na medida em que o escapismo inerente ao ato de ver TV faz com que a “realidade” também se torne uma forma de escapismo – não pela morte – pela feição espetacular que assume.

Se a vida autêntica se transformou em simulacro do espetáculo midiático, é porque as formas do espetáculo interpenetram as experiências intersubjetivas. Daí que a identidade não se constrói mais em relação ao contexto em que os indivíduos se inscrevem, mas sim em correspondência às medialidades com que convivem e que dela se apropriam. Segundo Herschmann e Pereira (2005, p. 54), “o processo de formação do *self* cada vez mais depende do acesso às formas mediadas e menos dos recursos locais disponíveis no contexto local”. Isso se ratifica pela visualidade sugerida pela própria forma do miniconto, a qual insinua que a história narrada está diretamente associada ao caráter espetacular de um filme. Não mais a vida como um filme, mas um “filme-morte”.

Já em “200m²”, embora estejamos novamente diante de um suicídio, o espetáculo ingressa em um nível ainda mais complexo.

200 m²

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no Centro. O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) preparam pães, patês, bolos e sangria para a noite de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô, colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu (STIGGER, 2010, p. 18).

Há pelo menos três personagens nesse miniconto: Veronica, Donizete e Eduardo. Não tão coincidentemente, os nomes são justamente da autora, Veronica Stigger, que é gaúcha, assim como a personagem; do marido da autora, o poeta,

professor e ensaísta Eduardo Sterzi, que também é gaúcho, como a sua personagem; e de Donizete Galvão, poeta mineiro falecido em 2014 e amigo do casal. Com isso, poderíamos afirmar que o texto se assenta em certa tendência da literatura contemporânea brasileira, a autoficção. Contudo, perscrutando o próprio texto, observamos que esse jogo autoficcional é mais complexo, na medida em que a personagem Veronica comete suicídio. Mais complexo também num nível metaficcional, uma vez que, quando é dito “Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu” (STIGGER, 2010, p. 18), cria-se uma duplicação especular na qual o [mini]conto lido seja precisamente “200 m²”. E ninguém compreende o conto porque ele cria um *mise en abyme* em que se embaralham as instâncias da ficção com a vida da autora. Isso por si só põe em questão a espetacularização do eu na literatura.

Entretanto, o espetáculo também se apoia no assunto narrado: o suicídio diante de uma plateia, e acrescido da leitura de um conto. Assim como ninguém compreendeu o conto, também não compreendeu o gesto de Veronica. Ambos são uma coisa só, conto e suicídio. Estamos, portanto, em face de uma *performance* ao gosto dos dadaístas. Segundo Alvarez (1999, p. 223), “quando a arte se confunde com o gesto, então a vida ou, pelo menos, o comportamento do artista é a sua obra. Se uma é inútil e sem valor, a outra também é. [...] para o dadaísta puro, o suicídio não era só inevitável, como era quase um dever, a derradeira obra de arte”. É como se Veronica, a personagem, realizasse o suicídio como obra de arte, como se sua autoaniquilação e sua obra, o conto, se resumissem em um mesmo gesto – e a falta de sentido da vida ecoa na falta de sentido da obra, que é tida como incompreensível.

Assim como Arthur Cravan, René Crevel, Jacques Rigaut e outros dadaístas célebres, Veronica transforma em obra o gesto radical da morte. Devido ao fato de os dadaístas terem rompido com as fronteiras da arte e da não-arte, dissolvendo a sua materialidade e reduzindo-a a um gesto, os liames que separavam o artístico do mero entretenimento também se esgarçaram, de modo que o suicídio pudesse ser visto igualmente como *performance* artística e como escândalo, ou seja, resumido à esfera do espetáculo. De acordo com Markendorf (2009, p. 121):

[...] a atribuição de um valor artístico para a morte deu-se com a repercussão do tema nas estruturas dinâmicas da sociedade do

espetáculo e da sociedade de consumo. A partir do momento em que foi convertida em mercadoria por esses meios, a morte perdeu seu estatuto de função vital do organismo para assumir a condição de produto de consumo das massas e objeto da indústria cultural.

Não é de espantar, então, que o miniconto se intitule “200m²”, pois, mais do que despistar o leitor quanto ao assunto tratado, fazendo com que ele se choque com o acontecimento inesperado, o título alude ao espaço do *intérieur* burguês e às suas convenções – o chá de panela, no caso. Em lugar do suicídio-*performance*, o verdadeiro espetáculo é o da mercadoria, o sonho de consumo marcado pela “amplitude das peças”, o apartamento de 200 m² que rivaliza com a morte pela audiência do público. Quer seja um apartamento novo, quer seja um suicídio, tudo se torna espetáculo – até mesmo um acidente coreografado para as câmeras de televisão, como se passa em “Teleférico”.

Teleférico

Eles eram atores coadjuvantes. Cento e cinquenta ao todo. Os melhores do país. Por isso foram convidados para participar da comemoração de final de ano. Chegaram à bilheteria do teleférico por volta das dez da manhã num sem-número de carros de uma emissora de televisão local. Setenta e cinco deles estavam vestidos de abrigo esportivo vermelho, os outros setenta e cinco, de azul. A equipe de produção obrigou-os a formar duas filas coloridas. Enquanto esperavam o início do evento, alongavam as pernas e pulavam no mesmo lugar, como fazem os jogadores de futebol antes de começar a partida. A um sinal do diretor, o grupo vermelho entrou no primeiro bondinho transparente do teleférico e subiu. O grupo azul pegou o bondinho transparente seguinte e subiu. Quando o grupo vermelho se dirigia rumo ao segundo morro (eram dois no percurso completo), o azul apenas se avizinhava do primeiro. No pé do primeiro morro, achavam-se inúmeras câmeras, todas voltadas para cima, em diagonal. No alto do primeiro e do segundo morros, várias outras câmeras aguardavam os bondinhos. Quando o grupo vermelho, depois de chegar ao ponto mais alto do passeio, se preparou para descer, todas as câmeras foram acionadas. Enquanto o bondinho do grupo vermelho descia o segundo morro, o bondinho do grupo azul subia por este mesmo trecho. Todos na cidade sempre paravam para ver o momento em que os dois bondinhos transparentes se cruzavam contra o céu. Naquele dia, quando os bondinhos se aproximavam deste instante tão esperado, todos os cento e cinquenta atores coadjuvantes abriram as pernas, dobraram levemente os joelhos, depuseram as mãos na cintura e começaram a se balançar para os lados. Balançaram tanto que os bondinhos transparentes passaram a oscilar no mesmo ritmo. Pareciam dois imensos sinos badalando. O movimento era tão intenso que os cabos – fortes, de aço – começaram a balançar também. No momento exato em que a frente do bondinho

que subia ficou ao lado da frente do bondinho que descia, a oscilação era tão forte, mas tão forte, que acabaram batendo um no outro. Alguns pedaços de duralumínio e acrílico caíram também, pelos buracos abertos na frente do bondinho que ocupavam. O segundo impacto foi mais violento. 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. Mas, com o terceiro e último choque, ele se desprende. 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 (STIGGER, 2010, p. 32-35).

Susan Sontag (2003, p. 22) chamava a atenção para o fato de que, desde a transmissão televisionada da Guerra do Vietnã, cada vez mais “batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se um ingrediente rotineiro do fluxo incessante de entretenimento televisivo doméstico”. As coberturas jornalísticas das mortes de celebridades, artistas e políticos, visando à comoção pública, trazem a tragédia para as nossas casas, tornando-nos parte daquilo: “[s]ão closes e big-closes de caixões, velórios, velas a arder, enterros, missas fúnebres, cenas choros e depoimentos de parentes, amigos e/ou fãs transtornados” (RONDELLI; HERSCHMANN, 2005, p. 84). Crimes, atentados e sequestros, envolvendo personalidades públicas ou não, também são transmitidos ao vivo. Hoje, além do jornalismo sensacionalista que tira proveito diante da dor dos outros, a televisão, por meio dos *reality shows*, tem propagado cenas de violência para dentro da intimidade do lar.

É reduzindo esse imperativo ao absurdo que Stigger descreve um bizarro *show* de final de ano, no qual participam 150 atores em um acidente coreografado para e diante de um sem-número de câmeras de TV. Aquilo que parecia apenas mais uma gincana do tipo *game show* – atores divididos em equipes, cada qual vestida de uma cor – revela-se um jogo fúnebre em que ninguém sai vivo. Contudo, apesar das consequências nefastas do *show*, o miniconto persevera no humor, conferindo-lhe leveza, o que se deve, claro está, ao fato de o narrador descrever a violência absurda e despropositada como se fosse algo normal, cotidiano. Na verdade, o acidente violento possui, sim, um propósito: o entretenimento. Isso fica evidente quando o narrador diz que “todos na cidade sempre paravam para ver o momento em que os

dois bondinhos transparentes se cruzavam contra o céu” (STIGGER, 2010, p. 34); e, mais adiante, “a multidão que se aglomerava ao pé do primeiro morro vibrou, entusiasmada, com o sucesso do desfecho” (STIGGER, 2010, p. 35). Isto é, quer seja para simplesmente ver o bondinho, quer seja para aplaudir o acidente, a multidão se entretém com o teleférico. Não à toa, a fim de capitalizar a fome de distração das massas, todas as emissoras de TV acorrem para registrar um *show* justamente nesse local. Ainda que não fique claro se o acidente é promovido pelos canais de TV ou se somente foram registrar o acontecimento, o fato é que temos a encenação de um acidente televisionado de maneira sensacionalista, espetacularizada.

É preciso estar atento também à reificação apontada no miniconto, visto que, enquanto os atores são objetificados e reduzidos tanto aos números estatísticos quanto à cor que os discrimina – mesmo porque são qualificados como meros “atores coadjuvantes”, a despeito de serem os melhores do país –, os bondinhos são quase personificados quando suas carcaças se tornam “vazias, esqueléticas e fraturadas” (STIGGER, 2010, p. 35). De certa forma, importam mais os danos causados aos bondinhos do que os causados aos atores, que “se precipit[am] aos montes, como chuva grossa” (STIGGER, 2010, p. 35). Essa reificação está, evidentemente, atrelada à natureza mesma do espetáculo, que oblitera a subjetividade e submete tudo ao mesmo universal: o próprio espetáculo.

Considerações finais

Partindo de uma formulação sobre o miniconto aventada por Veronica Stigger a respeito de sua própria obra, a qual é corroborada por Julio Cortázar e Francisca Noguerol, e sinalizando de que modo o experimentalismo operado pela autora adequa-se ao assunto tratado em sua obra, este estudo visou demonstrar de que maneira o conceito de espetáculo, delineado por Guy Debord e desenvolvido por Neal Gabler, Eduardo Subirats, entre outros, encontra-se irradiado em três minicontos constantes no livro **Os anões**, de 2010. Assim, na análise de “Curta-metragem”, verificamos que o espetáculo miditático impregna a vida das personagens de modo as condicionarem (formalmente) às medialidades que as cercam, transformando a vida em um filme absurdo; em “200m²”, observamos que o espetáculo está presente tanto na espetacularização de um eu autoficcional quanto no gesto performático algo

dadaísta, quando uma das personagens se suicida; por fim, em “Teleférico”, temos a encenação de uma colisão de bondinhos diante das câmeras de TV matando todos os envolvidos, além da reificação que é promovida pelo espetáculo. Ressalta-se que, embora o recorte tenha privilegiado três minicontos de **Os anões** que tratam diretamente do espetáculo, esse tópico perpassa praticamente todo o livro, bem como o restante da obra da autora. Assim, para além dos temas e tendências frequentemente explorados em estudos sobre a obra de Stigger, como, por exemplo, o fantástico, o espetáculo se afigura como outra possibilidade de aproximação de sua literatura.

Referências

ALVAREZ, A. Dadá: o suicídio como arte. In: _____. **O deus selvagem: um estudo do suicídio**. Trad.: Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 220-228.

CALVINO, Í. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad.: Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de cronópio**. 2 ed. Trad.: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 147-163.

DIAS, A. M. Obsessões e desvarios na obra de Veronica Stigger. **Alea**, vol. 13, n. 1, p. 154-167, 2011.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Trad.: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GABLER, N. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. Isso não é um filme?. In: _____ (org). **Mídia, memória e celebridades**. 2 ed. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais, 2005, p. 49-62.

KELLNER, D. A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo. Trad.: Rosemary Duarte. **Libero**, vol. 6, n. 11, p. 4-15, 2004.

MARKENDORF, M. **A invenção da fama em Sylvia Plath**. 2009. 229 fls. Tese. (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MENEZES, T. de. “Os anões mistura formatos e traz o que não deveria estar ali. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 10 jul. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1007201015.htm#>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

NOGUEROL, F. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para um final de milenio. **Revista interamericana de Bibliografía**, n. 1-4, 1996. Disponível em: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201+>. Acesso em: 14 dez. 2015.

RONDELLI, E.; HERSCHMANN, M. Os media e a construção do biográfico – A morte em cena. In: HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (org). **Mídia, memória e celebridades**. 2 ed. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais, 2005, p. 73-100.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. (org.). **O fenômeno urbano**. Trad.: Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STIGGER, V. **Os anões**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Veronica Stigger e suas estranhas e pequenas histórias. Entrevista concedida a Bruno Dorigatti. **Saraiva conteúdo**. 2010b. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10354>>. Acesso em: 04 fev. 2016.

SUBIRATS, E. **A cultura como espetáculo**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

Recebido em 13 de julho de 2016
Aceito em 17 de outubro de 2016