

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 9 - Nº 14

Em percurso

DELÍRIO NO CABARET DO TEMPO:

Corpo, Escritura, Silêncio

George França

Le réel ne peut s'exprimer que par l'absurde.
(Paul Valéry)

*Quando estou falando sobre o tempo
eu sei sobre o que estou falando.*
(Kurt Schwitters)

Yo me sucedo a mi mismo.
(Belardo, *Las máscaras de Belardo*, Lope de Vega)

Às portas do cabaré, programa em mãos, sinto-me premido ou como que compelido por questões que elejo como minhas contemporâneas, mas que me precedem e me sucedem. Quem sabe as deseje; quem sabe elas me desejem, me suguem em torvelinho, torturem-me ao ponto de preferir não, à moda do Bartleby de Melville. Num conjunto disperso do que não sei como chamar, já que abduco de antemão a toda questão de gênero, de categoria, de classe, de taxonomia, de hierarquia, defronto-me com possibilidades de mitologias. Desfilam aos meus olhos mitos disseminados, desconfigurados, agônicos, que se recusam a explicar. Os enunciadores, um conjunto de desconjuntados, equivocadamente se esbarram: são todos sem-família. Talvez, com Bataille, paradoxalmente se possa dizer que formam a família dos sem-família. Ou então, são apenas um conjunto aleatório e dessemelhante arrolado, convocado e instaurado por um sujeito que devém e que se defronta com um

enigma que de antemão abdicou de resolver, mas, por puro gozo ou afrontamento do absurdo da irrealdade cotidiana, confronta. Como pensar os singulares? Como pensar os potencializadores, na linguagem, de uma liberdade ficcional, apenas possível porque ficção radicada e radicalizada dentro de outras tantas? Para o palco, numa fila que não bem se organiza: Alfred Jarry, Oswald de Andrade, Verônica Stigger. Outros tantos possíveis, mas, eleitos, os três. Em cena, em conjunto, a peça: Stigger devolvendo a Oswald seu mais histriônico lado Jarry, seqüestrado pela leitura modernista de tradição autonômica, pintando as cores do palhaço que mima uma cena na qual não acredita.

Em termos da leitura autonomista, pensemos, por exemplo, no que faz Mário da Silva Brito com *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*: arma-lhes uma linha de débito e de evolução estilística (focando-se, pois, na forma em seu problema evolutivo) que desembocaria em *Macunaíma*, em *O anjo*, de Jorge de Lima, seguindo para *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa¹, acabando por conformar

¹ BRITO, Mário da Silva, apud CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In.: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas II: Memórias sentimentais de João*

novamente uma visão linear e homogeneizadora do que seria um processo na literatura iniciado pela vanguarda. Talvez não pudesse ser diferente para uma *História do modernismo brasileiro*, pensada em termos de uma escatologia não-corpórea, como movimento e como vanguarda (a qual não se exime, nesse aspecto, de uma ligação com a religião, como diria Compagnon²) que, em uma de suas vertentes, tornou-se institucional. Antonio Candido, por sua vez, prima não só pela questão estilística, mas também pelo viés da sátira social que encontra no *Miramar*, focando o vazio estéril da burguesia que ali estaria “kodakado” em linguagem “sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar”³,

Miramar/Serafim Ponte Grande. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. xv,

² Penso, aqui, nas considerações sobre as vanguardas e as narrativas ortodoxas por estas gestadas como uma religião do futuro, enunciadas em COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. “A visão progressista leva, pois, a escrever a história dos vencedores: a da tradição moderna como traição moderna. [...] a narrativa que concebe a modernidade como um processo histórico contínuo desconhece o essencial de uma modernidade, ou seja, aquilo que não leva a nada.” (p.58)

³ CANDIDO, Antonio, apud CAMPOS, Haroldo de, op. cit., p. xxix. É no mínimo interessante que, em sua apreciação do *Miramar*, Haroldo faça várias

observação elogiada por Haroldo de Campos no já citado prefácio *Miramar na mira*. Haroldo, entretanto, nesse mesmo texto, não deixa de lado certa obsessão de explicar uma espécie de transfiguração biográfica que Oswald teria feito no romance. À tentação do fundo biográfico, poder-se-ia responder com uma história sem fundo, com o esboroar desse fundo de verdade para que Stigger aponta ao tirar todo o fundamento das histórias que conta, como que reensaiando não-indulgentemente o absurdo, o disparatado, o incabível, passo além da quebrada narrativa do burguês Miramar.

Minha proposta, espectador-autor procurado por três entre tantos personagens, à moda de Pirandello, vem como outra armação: a de uma atribuição errônea que não visa ao diagnóstico de um avatar exponencial da evolução da forma literária, sequer ao apontamento (talvez fácil) de uma singularidade, mas sim a uma ficção anacrônica singular (ou de

citações positivas de Candido a respeito de Oswald. Não que seja estranho que Candido aprecie Oswald, à sua maneira; estranha, sim, que tendo sido a *Formação da literatura brasileira* publicada em 1959, que esses prefácios de Haroldo, escritos nos anos 70, o elogiem, e trinta anos depois, em 1989, haja toda a famosa polêmica em torno do seqüestro do barroco, tradutível em termos de duas “eleições de tradição” dentro da produção literária brasileira.

singularidades, se assim se preferir)⁴. Com essa deliberação, pretendo encontrar uma potência da linguagem como corporalidade, como tecido de um corpo e não mais como via de uma voz, mas como voz em si, grito, grunhido, ruído.

Ao traçar uma eleição por contemporâneos como Stigger, autora até o momento apenas de dois livros de literatura (mas

⁴ Não há que se olvidar algumas referências neste intrincado parágrafo. Penso, por exemplo, nas duas lições do *Pierre Ménard* borgiano, a do anacronismo deliberado e a da atribuição errônea, transformações dos textos através dos tempos e dos tempos através dos textos; o anacronismo pode nos levar também às reflexões que faz Paolo Virno com base, entre outros, em Henri Bergson, em *El recuerdo del presente*. Para Virno, anacronismo é a transposição do aqui e do agora para o passado. Em sua manifestação formal, que considero acontecer em Stigger, ou mesmo em Oswald, trata-se de aplicar a forma-passado (a língua, a faculdade) ao presente em curso. O ato em si, no caso, proferir uma palavra, escrever um poema, passa a ser testemunho de toda a competência lingüística, diferimento de toda a tradição, de toda a linguagem. O presente passaria, portanto, a poder ser considerado sob a perspectiva da faculdade, da potência temporalizada, da temporalidade da potência. (VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente*: ensayo sobre el tiempo histórico. Trad. esp. de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003, p.36) Exibir-se-ia, assim, a concomitância, mas também o hiato, entre faculdade e ato, o que exibiria o tempo histórico, ou, num dizer benjaminiano, as camadas de poeira acumuladas por sobre a ruína que ora se tem em mãos, para retomar a metáfora arqueológica de *Sobre o conceito de história*.

também estudiosa acadêmica de artes, fato bastante comum no rol de produtores da literatura brasileira dos últimos anos), e ao traçar a partir dela uma espécie de espiral que vai bater em Jarry para reativar Oswald, traço um movimento no revés da linha, em direção, se quisermos pensar com o Sloterdijk de *Esferas*, ao próprio movimento. Nas fendas desse deslocamento (des)contínuo, irrompe o real: no abjeto, naquilo com o que não sabemos como lidar, no imprevisível, no que colapsa a razão, a previsibilidade e a anestesia dos sentidos. Uma literatura pensada com (*cum*) Stigger, Oswald e Jarry revela-se, assim, um jogo em que se ativam potências do mal, mas de um mal que surge como liberdade, como preferível à mimese, ao regramento, ao bem como imposição ou como dever, pois, como assinala Raúl Antelo a partir da leitura da *Ontologia da liberdade* de Luigi Pareyson, a possibilidade de escolher mal e não acatar o bem imposto deixa tomar distância da religião, das soluções universais, da dicotomia entre particular e universal. Além disso, nem bem, nem mal se definem *per se*: se queremos sair da leitura do autonomismo, temos de abdicar da interpretação, da hermenêutica, dos universais, do belo, do bom, da expressão, do verdadeiro, do limite. Encontrar-se com Stigger, e nela encontrar de novo os esquecidos pelos demandadores de tradições, pelos que querem a escrita do nacional, do popular,

da formação, do indivíduo, pode ser, também, um encontro com o *pas au-delà* de Blanchot, não apenas como passo além, mas também como a idéia de que não há nada para-além.

Ato I: O show e a demência

Verônica Stigger é uma jovem escritora de 34 anos de idade que tem recebido algum destaque pela pequena obra de literatura que escreveu até agora: *O trágico e outras comédias*, de 2003, lançado primeiramente em Portugal, depois no Brasil, e *Gran cabaret demenzial*, de 2007. Ambos não são romances, grandes obras, narrativas coesas: consistem em reuniões de pequenos fragmentos textuais, em geral narrativos, por vezes poema que assim se dão muito mais pelo corte impingido (ou por uma definição de poesia que se concentra no paralelo com a imagem, pelo corte e pelo retorno, como diria o Agamben de *O fim do poema*⁵ ou de *O cinema de Guy Debord*⁶) do que pelo

⁵ AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto* – poesia e crítica. N. 1. São Paulo: Alpharrabio, 2002.

⁶ AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord. Tradução inédita cedida por Antonio Carlos Santos, para uma conferência proferida em Genève, 1995, e reunida no volume *Image et mémoire*, publicado em 1998 pelas Éditions Höebeke.

lirismo que advogariam os amantes do modernismo Drummond-Bandeira. Em termos de carreira acadêmica, consta no Lattes da autora que esta estudou as relações entre arte, mito e rito em Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Piet Mondrian e Kasimir Malevitch, bem como em Pablo Picasso.

Interrompo por aqui a nota biográfica ao gosto de currículo ou de *tableau*, porque entrar na idéia de definição, panorama ou biografia nos imporia justamente ir contra o propósito delimitado em algumas linhas quando parti. Por diferentes que possam ser as realizações dos artistas por ela estudados (não falemos novamente em quadro⁷, dado o abandono da pintura por Duchamp e o advento dos *ready-mades* e dos vidros em sua produção sempre questionadora dos limites do conceito de arte), um tema a obsedou durante essas buscas teóricas, qual seja, o do mito. Pensemos, então, que Stigger, assumindo que estamos diante de um mundo em que o mito ainda persiste (e isso nem só na visitação de mitologias ancestrais; Barthes, por exemplo, escreve *Mitologias da contemporaneidade*), faz de seus textos uma disseminação de

⁷ Evoco também as perguntas que se faz Derrida ao abrir seu verbete *Mallarmé* para o *Tableau de la litterature française*, na qual põe em xeque as noções de quadro, de literatura e de nação com o simples uso de pontos de interrogação.

tantos outros mitos; trabalha no horizonte do impossível feito provável, talvez real, mais possível do que o que insiste em se oferecer, dia após dia, como verdadeiro. A sucessão de fragmentos anunciada pelo *Programa* permite repensar a literatura não mais como *Bildungsroman*, ao gosto da teoria do romance lukácsiana, ou seja, como formação de um indivíduo em um mundo sem deuses, o moderno, mas à luz difusa e nada “esclarecedora” (no sentido adorniano) do fragmentário, do descontínuo, de uma outra compreensão de modernidade, remontando ao indefinido dos gêneros e às cenas de Baudelaire no *Spleen de Paris* ou à implosão da linguagem em equívocos que Mallarmé (in)opera em seus poemas, tão frutífera que foi para a reflexão de pensadores negativos franceses (salvaguardadas as diferenças entre os casos) como Derrida, Foucault e Deleuze. Ou, para retroceder ainda mais, no advento das formas “portáteis” da literatura deflagrado pelo nascimento do soneto, com Petrarca, e do conto, com Boccaccio.

Stigger, com efeito, afasta-se do modelo de *escritor nacional*, de narrador da nação, à moda do que seriam Saramago, Carlos Fuentes, Mário de Andrade ou Vargas Llosa; não se identifica, de forma alguma, com o dever-ser, mas sim, com um fazer sem aderir, com a posição oswaldiana do prefácio de *Serafim Ponte Grande*, excetuando-se a profissão de fé

comunista do autor e a espécie de *mea-culpa* por parte de sua produção pregressa e mesmo pela obra então prefaciada: “A situação ‘revolucionária’ desta bosta mental sul-americana apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! [...] Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer. Como o cortesão explorado cortava as roupas ridículas do Regente.”⁸ Trata-se, pois, de uma experiência que poderia encontrar seu limite no silêncio, mas que, justamente por ser recusar à idéia de limite, por se instaurar no penúltimo, não opta por não fazer, mas faz, diz, sem aderir, recuando e distanciando-se, diferindo os arquivos constitutíveis em torno dela, adotando, em relação à história, uma posição bufa, marginal, como a do boêmio, figura atropelada pelo devir histórico, como Benjamin o apresentaria em *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

Assim sendo, Stigger constitui um *cabaret*, um livro que se concebe como tempo e espaço de apresentações diversas; algo como uma literatura da *performance*, da pura e aleatória sucessão de atos, de falas disparatadas de narradores vários,

⁸ ANDRADE, Oswald de. Serafim Ponte Grande. In.: _____. *Obras completas II*, op. cit., p.131-132.

de “não-eus”. Impõe-se a questão sobre quem fala através desses outros, uma vez que estes são sempre alienados, alteridades, impoéticos. A disjuntiva para pensar essa resposta foi dada por Antelo, ao longo do curso *A singularidade da literatura*, em dois termos: seria a linguagem ela mesma, como em Mallarmé? Ou a corporeidade da linguagem, sua fração contingente e memoriosa, a voz que dela decorre, os ecos da corda da voz, como em Valéry? Com Stigger, bem como com os outros singulares aqui postos em correspondência com ela, estamos no horizonte de uma linguagem que emerge da voz, do não-lugar da voz, que se arma a partir do corpo, do hiato que separa rosto e máscara, no qual o sujeito é, e não de uma voz que se forma por uma linguagem que a ela preexistia.

Seria essa linguagem constituinte do que Eugène Jolas, diretor da revista *transition*, chamaria de paramito, uma épica maravilhosa capaz de produzir uma síntese orgânica entre inconsciente individual e universal? Poderíamos pensar o conjunto *demenzial* de Stigger como uma articulação entre poemas em prosa, narrativas orais, anúncios publicitários, mitos, sagas, peças de teatro e piadas, em que se manifesta uma dimensão mística na qual se pode ver a quarta dimensão do universo (como pensada por Carl Einstein a partir de seus estudos sobre a escultura africana, *Negerplastik*), as camadas

de poeira do tempo, através do espelho, celibatário e passivo. Nessa imagem, ou nessa montagem de imagens, plasma-se o início e o fim da literatura: o escritor, antes profeta dos tempos vindouros, como quiseram o Romantismo e as vanguardas, segundo tempo da agenda do primeiro, agora volve louco balbuciando histórias do desastre, monologando resquícios de babel. Nenhum objeto subsiste nesse murmúrio que não seja de linguagem, que não se inscreva no produto da voz em que é plasmado. Na esteira dessas ruínas, na performance desengonçada de cada uma das figuras com que Stigger arma seu programa, temos uma cidade de *homini sacri*, de vidas matáveis, abandonadas, que não constituem vínculos entre si através da linguagem, não se comunicam, antes disseminam o equívoco, o que poderia ter sido, o que resta da lenda, a delenda. Nesse sentido, cada uma de suas figuras relaciona-se antes com a profanação das formas sagradas do livro e da narrativa do que com a possibilidade da construção de uma identidade, algo já impossível em um mundo pós. O *cabaret* se torna, pois, lugar da caducidade da possibilidade de narrar um conjunto; lugar de uma máquina de mitos, sempre lacunários e imperfeitos, tagarelas e heterogêneos, disformes e impossíveis, motores da literatura como sua origem e seu fim, num dizer borgiano, ou como *origem*, no sentido que Benjamin dá ao termo

em suas considerações sobre o *Trauerspiel*: o vir-a-ser e o extinguir-se do fenômeno⁹. E Stigger, agora não mais pessoa, faz-se um princípio funcional, como Jarry, como Oswald: são distribuidores de espaços, ficam nos umbrais do texto. A ausência está nas bordas dos arquivos que constituem, do arquivo que a partir deles instauro e no qual me faço arconte¹⁰: o gesto que repito e difiro em relação a Verônica queda sendo não apenas o da marca do rosto, mas também o de pôr em jogo, o de jogar com a vida, “nunca possuída, nunca representada, nunca dita – por isso ela é o lugar possível, mas vazio, de uma ética, de uma forma de vida”¹¹, sendo “o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.”¹² O espetáculo, pois, se converte em jogo: que cada um dos gestos não se torne redutível a uma subjetividade,

⁹ BENJAMIN, Walter. El origen del ‘*Trauerspiel*’ alemán. In.: _____. *Obras*. Libro I, vol. 1. Ed. de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser; trad. ao esp. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. (Série “Conexões”.)

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In.: _____. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 60.

¹² *Ibid.*, p.61.

sequer torne uma subjetividade redutível ou afirme que, algum dia, houve uma subjetividade definida, pronta e que (se) pudesse (se) representar.

Ato II: Cenas de capítulos anteriores

O *cabaret* é um espetáculo que se excede: precede e sucede a si próprio. Como teria dito Johannes Baader (citação de um dadaísta do grupo berlinense que muito bem pode ser apócrifa, pois típica de mesa de bar e na voga dos dias atuais), “A Via Láctea inteira é um número de cabaret e o Tribunal do Mundo é um número de cabaret, e mesmo o velho Dante chamou a História toda uma ‘Divina Comédia’, a qual se passa no ventre do mundo.”¹³ O *cabaret*, ventral, baixo, interior, põe a dançar conjuntos de textos; suspende o drama no bordel do historicismo, de que já falava Benjamin. O *cabaret*, como experiência da constelação, nos permite pensar não só quem explicitamente Stigger convocou para dentro dele estar, mas que potências ressoam na linguagem em que ele é armado. Se cada cena pode ser pensada como uma posta em ato, há que se

considerar, entretanto, que esses atos, para terem alguma efetividade, não podem ser esvaziados de tudo quanto convocam, das potências que sobre eles pesam, das cargas de passado bruto que ali estão, não como repetição, mas em diferimento, em jogo, em liberdade, justamente para que não haja harmonia, mas choque. O melhor do espetáculo se dá justamente quando as bailarinas chutam umas às outras, e, em efeito, o palco se faz mesa de bilhar. Os dançarinos, decadentes, escatológicos, são como figuras de um desenho animado: são aparições, fulgurações, marionetes que fazem do passado uma posta em cena, sem cerimônias, dramas paternos ou de sucessão. Duram o tempo de sua performance, ao mesmo tempo em que se estendem para antes e para além. Como descreve René Massat, ao comparar a esfera existencial dos personagens de Jarry, o teatro de marionetes e o mito, as marionetes vivem dentro de um discurso limitado por uma ação e um tempo, e desaparecem depois de sua comédia. É um tanto o que se dá com os personagens de Stigger: quedam como pequenos mitos cristalizados, como corpos que se decompõem em grito, absurdo que se encara como normal, vivente fazendo o que o humano jamais poderia fazer na esfera do que julgamos possível.

¹³ STIGGER, Verônica. *Gran cabaret demenzial*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007, p. 125.

Ils ne vivent que pour le mystère des gestes qu'ils symbolisent et la voix même qu'on leur prête cesse de retentir sitôt que s'arrête leur mimique. De même disparaissent les fées lorsque prend fin l'histoire qu'elles hantent. Comme elles la marionnette participe à l'éternité du moment poétique.¹⁴

É nesses absurdos que se dissemina uma escritura de corpos estranhos, de objetos e animais que instantaneamente se tornam animados, volúctuosos e impossíveis, impassíveis no levar a cabo seus desejos. Para Manoel Ricardo de Lima, a escritura de Stigger é um gesto descabido e debochado que lê a “lógica imprevisível dos mitos”, “como conceito e como experiência, e muito ainda e tanto num nonsense que se fulgura como um contra movimento ou um antipensamento a certo prisma ordinário de uma ordem social vinculada a uma grande civilização que se depara com seu próprio nojo, com seu próprio dejetivo.”¹⁵ Seus “mitos”, entretanto, não mais se comportam como religião ou como fundação de um caráter identitário para

¹⁴ MASSAT, René. Préface. In.: JARRY, Alfred. *Oeuvres complètes VI*. Lausanne: Éditions du Livre/Henri Kaeser/Monte-Carlo, s/d, p. 9.

¹⁵ LIMA, Manoel Ricardo de. *Qual é a graça?* Disponível em: <[http://www.germinaliteratura.com.br/livros _qualeagraca_por_mrlima.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/livros_qualeagraca_por_mrlima.htm)>. Acesso em 10 jan. 2008.

um povo ou grupo. No um-a-um, fale mesmo a perspectiva de uma coletividade: cada um se salve ou se perca conforme suas próprias possibilidades.

A primeira dessas “vidas infames” a ser retratada põe em foco a relação entre o homem e o corpo, problema tão importante e caro à escrita de Stigger. Domitila perde o corpo aos pedaços, e tanto a narradora como a própria personagem parecem temperadas por requintes de um sadismo que chega a ser aterrador por se apresentar tão “natural”. Mesmo o namorado da garota restringe-se a dirigir, sem qualquer abalo ou diálogo, mesmo vendo-a perder partes de seu corpo pelo caminho. E a história lança e relança a informação de que a mutilação é desejada: a protagonista, primeiramente, parece quebrar o braço por um gesto infantil, o de querer tocar um poste estando em um carro em movimento; mas o que dizer quando a vemos jogar-se na frente de um ônibus em movimento, ou, a tortura lenta e mais erótica, quando pouco a pouco, Domitila corta os próprios mamilos no banho? É como se o corpo lhe fosse um peso ou servisse apenas de aporte a seu desejo de destruição, de autodestruição, de dor. Poderíamos pensar que, em alguma medida, a escritura de Domitila encarna as palavras de Nancy em sua reflexão sobre o corpo: “Que se escriba, no del cuerpo, sino el cuerpo mismo. No la corporeidad,

sino el cuerpo. No los signos, las imágenes, las cifras del cuerpo, sino solamente el cuerpo.”¹⁶ A escritura, a rasura, o dilaceramento desse corpo na velocidade (lição futurista) e na lâmina (algo como uma lição de Buñuel desviada do olho ao mamilo) encarna, em suma, a idéia de tocar o extremo, tocar o corpo em sua forma extrema, insondada, da ordem do impossível. A escritura é, para Nancy, a forma desse toque: não há escritura que também não seja pungência, laceração; em um termo caro a Roland Barthes, a escritura se instaura quando, no seio desse caminho em direção ao limite, encontramos o *punctum*, a pedra de toque entre escrita e imagem que traria de volta a tatilidade escultural do texto. Retornamos, pois, a Carl Einstein e suas idéias sobre a escultura africana, especialmente no que tange à reflexão sobre a tatuagem como inscrição no corpo, como quarta dimensão do contato com a arte. Em suma, é como se Domitila tivesse alcançado tal insondado nível de gozo de seu corpo que pudesse levá-lo ao paroxismo da destruição, ao Tântatos absoluto, à voluptuosa sangria do silêncio.

¹⁶ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. esp. Patricio Bulnes. Madri: Arena Libros, 2003, p. 11.

Esses mesmos atos, entretanto, podem ser lidos como tendo uma dimensão mítica, remanescente do que a autora relaciona como busca da escritura de seu primeiro livro: para Stigger, as ações de cada personagem

só adquirem sentido dentro de uma dada realidade – a realidade intrínseca ao próprio personagem –, que se constitui como uma realidade paralela à nossa realidade. Esta realidade paralela, como a realidade dos mitos, apenas tangencia a nossa realidade: uma nunca coincide integralmente com a outra. As atitudes dos personagens correspondem muitas vezes às lógicas imprevisíveis dos mitos ou parecem seguir as regras de um ritual que, no entanto, permanece desconhecido para os leitores – e mesmo para mim.¹⁷

Pela ordem do segredo, do ato disparatado e sem fundamento, aparentemente sem sentido para um horizonte de expectativas inserido na cultura letrada do Ocidente – cultura do ocaso, como assinala Nancy – do ato ritualizado e de significação pessoal e intransferível, podemos ler o gesto “otimista” do marido que vê a esposa ser engolida por uma

¹⁷ STIGGER, Verônica. *A propósito de O trágico e outras comédias e Gran cabaret demenzial*. Disponível em: <http://www.piedepagina.com/numero12/html/veronica_stigger.html>. Acesso em 2 fev. 2008.

escada rolante e apenas acena para ela. Seu aceno parece reencenar o “nothing to do” que se reitera o tempo todo ao longo do *Esperando Godot* de Beckett, em que, sem saída e esperando por algo que não acontece, os personagens monologam em dupla ciclicamente, retornando sempre ao ponto de que nada podem fazer, de que nenhuma ação teria sentido, já que Godot está ausente (e nunca virá). Ao marido, no momento em que a mulher passava a ser engolida por uma escada rolante (fato por si só absurdo), interessava mais saber se um ditador estaria nu ou vestido; perdido na quinquilharia informe de uma banca de jornal, divagando sobre seus outros tantos mitos, a vida alheia lhe parecia justamente isso: alheia. Tanto que não pode afirmar com certeza se está diante de um espasmo de dor, de um pedido de socorro ou de um adeus. Perdeu, em meio às imagens, a possibilidade do choque.

Essas mesmas intromissões informes acabam se repetindo estruturalmente ao longo do *Gran cabaret demenzial*. Intercalações como *Metrô*, em que temos a impressão de ouvir, num italiano que introduz ainda mais equívoco na linguagem (“Tiburtina Fasso”), a gravação que anuncia a que estação chegamos – vale lembrar que o conto anterior, *Na escada rolante*, se passava em uma “estação de metrô com acesso à

ferrovia”¹⁸, retomada das tantas *gares* dos poemas oswaldianos – funcionam como uma espécie de descida da literatura, do discurso narrativo ao mais rês do chão. Se a linguagem em si em que se dão as narrativas já se aproxima da jornalística (área de formação de Verônica), o que acaba gerando um efeito de relato absolutamente natural das mais escabrosas situações, cada uma das “interferências” do que, teoricamente, não deveria estar em lugar de literatura (anúncio do metrô, classificados, poema *ready-made* em livro de “contos”), aponta, justamente, para o ruído que perpassa a história, para o que “ouve”, e não para o que “houve”, preocupação apontada por Oswald de Andrade. A literatura se faz assim citação, marginália, deslocamento, lugar; desdenha a nobreza que perdeu. Um texto como *Legenda* narra uma história aparentemente desinteressante de dois jogadores de futebol e seus encontros com a morte, no espaço sucinto de um parágrafo, mas o faz não só como fragmento de lenda (lembramos que, em inglês, *legend* designa as narrativas mitológicas) ouvido erraticamente quiçá ao rádio, mas também como paratexto. Ou seja: o mais importante, nesse momento, num livro cujo projeto é dividido com um *designer* (Eduardo Verderame), não é o texto em si, é para o

¹⁸ STIGGER, Verônica, *Gran cabaret demenzial*, op. cit., p. 17.

que ele aponta; é a linguagem como dêixis, como gesto. No caso, ela nos move para uma imagem um tanto quanto confusa. Cabe à anotação marginal, à linguagem verbal, não o papel de puxar o centro para si, mas de, como moldura (participante do quadro) ou como outro centro, que precisa dividir o foco, procurar atribuir um sentido, um lugar na *performance* para uma imagem muda, mas que não se cala. Seu lugar, entretanto, é o da morte: os dois jogadores “míticos” não são nada além de corpos (o próprio rosto é coberto por uma mão), de “protagonistas de duas goleadas”¹⁹; cadáveres.

A repetição estéril e idêntica pode ser lida como uma morte: a morte da potencialidade da linguagem, sua conversão em algo que não é escritura, pois perde a potência do toque, se torna banal, naturalizada. Entretanto, o gesto duplicador que Stigger realiza ao convocar para o palco do *cabaret* um anúncio de cocada, por exemplo, recupera através dele essa potência na medida em que faz atentar, pelo retorno diferido, para o fenômeno do dia-a-dia como algo esterilizado. Isso se dá não só através da replicação de uma fórmula, facilmente reconhecível como o ruído de um alto-falante de vendedor ambulante, mas também do gesto absurdo de atribuição de sabores os mais

variados ao produto, sintomático também da quantidade de simulacros com que todos os dias temos de nos deparar: café sem cafeína, cigarro sem gosto de tabaco, cerveja sem álcool, bolachas mentoladas, balas sem açúcar, produtos, enfim, que seqüestram o que seria de se esperar neles próprios. Ora, como pensar em uma cocada que não tenha gosto de coco? O paradoxo é a afirmação, apesar da lista extensa de sabores, de que a cocada em questão “é de coco mesmo”, não de açúcar puro como outras tantas. E fica esse rumor dentro da linguagem, essa parte da história que se ouve, ou que, pelo deslocamento, se faz ouvir, e, como corpo estranho, faz balançar o próprio *status* do objeto literário.

Outra dessas “besteiras”, dessas “falas da besta” postas fora de lugar, e que apontam que, como diria Mallarmé, “rien n’aura lieu qui le lieu”, bem como para a própria discussão sobre a dissolução das fronteiras de gêneros textuais no livro (não temos sequer outra maneira possível de chamá-lo) de Verônica Stigger é uma espécie de adesivo, facilmente encontrável nos telefones públicos de centros urbanos, anunciando um serviço:

LUANA coroa baiana
tarada por anal de 4 quente
na cama garganta

¹⁹ Ibid., p. 21.

profunda oral até o fim²⁰

Haveria a tentação de descrever essa outra intervenção na seqüência do *cabaret* como uma espécie de *ready-made*, mas a evidente intervenção da escritora sobre o material acaba por denunciar muito mais um deslocamento e uma apropriação do que uma simples colagem. Com efeito, a linguagem telegráfica empregada parece, em muito, tributária dos primeiros poemas de Oswald de Andrade, especialmente dos do *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* e de *Pau-Brasil* (*Secretário dos amantes*, por exemplo), bem como de várias passagens de *Memórias sentimentais de João Miramar*. As próprias quebras de linha (ou de verso?) parecem típicas das visitas à biblioteca da poética oswaldiana, que transformam fragmentos de cartas dos primeiros viajantes ao Brasil em poemas. Ora, nesse sentido, é importante citar que esse “mesmo” “anúncio” de Luana, criado por Verônica, foi publicado no número 4 de *Cacto*, revista dirigida por Eduardo Sterzi (marido de Stigger, gaúcho como ela²¹) e Tarso de Melo. A

²⁰ Ibid., p. 81, grifo da autora.

²¹ Essa “afinidade eletiva” leva para dentro da revista não apenas este poema, como outros que depois viriam a se integrar ao *Gran cabaret demenzial*: no número 2 de *Cacto*, datado do outono de 2003, encontramos

começar pelo nome, extraído a um poema de Manuel Bandeira, o periódico se afirma sempre como um espaço de *poesia e crítica*. O clichê de Luana ali inscrito se torna, então, poema, e acaba por problematizar não só o gênero do *Gran cabaret demenzial* (gênero algum, diga-se de passagem), como também a própria noção de poesia (ainda que reeditando com *design* arrojado um procedimento já caro às vanguardas históricas). Stigger parece revelar certo gosto por classificados que acaba por constelar com Luana não só outros dois poemas, como também outra revista. No número 19 de *Inimigo Rumor*, revista editada por Carlito Azevedo, de nome extraído a José Lezama Lima e de linhagem absolutamente indefinida (assim como *Cacto*, que poderíamos dizer sua tributária), ainda que pouco

Inquisições e Destinos, e no número 3, da primavera do mesmo ano, *A vaca*. Entretanto, quando os “poemas” entram para o *cabaret*, acabam totalmente transfigurados, tendo em vista a disparidade entre a apresentação sóbria e indiferenciada para todos os autores que *Cacto* imprime aos poemas e todo o trabalho gráfico que Stigger, em parceria com uma editora como a Cosac Naify, que se destaca justamente pela primorosa apresentação visual de seus volumes, ganha como suplemento de seu texto nos volumes. Verônica publica, ainda, em *Cacto*, traduções de poemas em inglês de Kurt Schwitters (n. 4) com uma breve nota a respeito do autor em que acaba por ressaltar pequenas mazelas biográficas, em especial ligadas às suas contingências corporais.

receptiva a devaneios de base surrealista e mais afeita a uma matriz poética que se poderia pôr num *blend* entre João Cabral de Melo Neto, algumas vertentes da poesia marginal e o espólio da lírica modernista, Stigger publica dois outros poemas-anúncio:

(MARIA MARTINS)
FLAMENGO R\$340.000 Clarice
Índio Brasil vista Cristo prédio
estilo glamour fina reforma (p/
pessoas exigentes) salão 3qts
armários dep. reversível frente
sol manhã entrar morar! Avaliação
grátis. T. outros com direito a laje.
*

(JOÃO CABRAL)
FLAMENGO R\$410.000 Raridade!
Palácio, praia, metrô. Edifício
luxuoso. Reformadíssimo, 4qts
silencioso, indevassável vista
verde. Transversal nobríssima.
Documentação perfeita!²²

O contraste entre duas vertentes do pensamento sobre a palavra e a poesia está inscrito nesses dois “anúncios classificados”. O construtivismo de João Cabral (de Melo Neto) ainda contempla a possibilidade de abstrair o sujeito da

linguagem, no limiar do paradoxo de que este não a deixa: o superlativo laudatório do espaço que este procura vender está ali, “reformadíssimo”. Da mesma forma, aparecem efeitos aliterativos que poderíamos ligar à tradição lírica que desemboca no alto modernismo, com a qual Cabral se relaciona, ainda que se declare um anti-lírico (ao dedicar *A educação pela pedra* a Manuel Bandeira): não fugiria de sua engenharia poética (cálculo também de efeitos) uma seqüência como “indevassável vista verde”, seguida por outra velar em “transversal”, e ainda, por outro superlativo. O anúncio de Cabral acaba funcionando como uma caricatura da própria figura do poeta-diplomata, que estaria tentando elevar seu apartamento no Flamengo ao patamar de iguaria rara, depositando uma certa paradoxal crença na possibilidade de transparência da linguagem, e que culmina na fixação pela documentação, “perfeita”, ou seja, na inscrição daquilo que se constrói (o prédio, o poema), artefato de luxo, na legalidade (na burocracia, linguagem morta, não-escritura). Mais barato, todavia, é o anúncio de Maria Martins, em que cada palavra não parece necessariamente ter uma conexão com a anterior, constituindo uma impressão “telegráfica” e ao mesmo tempo enigmática a respeito do imóvel “anunciado”. Ora, por que alguém poria em um anúncio uma seqüência de palavras como “Clarice Índio Brasil”? Seria Clarice

²² STIGGER, Verônica. (Maria Martins)/(João Cabral). *Inimigo Rumor*. n. 19. Rio de Janeiro: 7Letras/Cosac Naify, 2007.

a Lispector, outra mulher de diplomata? Índio Brasil seria o procedimento da escritura, como já dito, à moda oswaldiana, *Pau-Brasil*, deslocadora do arquivo da tradição? Contrastam, ainda, a idéia de *glamour* com o “direito a laje”, que acabam por apontar para um processo de decadência (do edifício da modernidade?) aparentemente não sondado ou deliberadamente ignorado pelo anúncio de João Cabral, no qual até mesmo o valor do bem anunciado é maior.

Stigger acusa, assim, uma visão totalmente dessublimada da linguagem poética, que parece nada mais querer (ou ter a) expressar, profetizar, dizer ou dar como verdadeiro. Seus pequenos poemas soltos ao longo do *cabaret* apenas apontam: apontam para a vaca absurdamente perdida no meio da bolsa vermelha, para um Borges cujas *Inquisições* talvez sejam de ordem muito menor e mais vária do que a canônica, para um Piauí que não se sabe se é o Estado, se é a revista, se é o nome de uma linha de trem em que Machado de Assis (ou o bonde!) atropela alguém. O trem, o metrô, os transportes, aliás, estão sempre de passagem pelos deslocamentos, e fornecem outrossim, um viés para aceder a um dos pontos talvez mais comentados dos textos da autora: a escatologia. Nos

deslocamentos, *objects-trouvés* apontam para os *Destinos*²³ da “bosta mental sul-americana” de que falara Oswald de Andrade e que, quase cem anos após a Semana de 22, talvez se mantenha, talvez se alargue às soleiras do mundo. Letreiros são postos à esquina, (lugar de) puta, para gozar, do leitor, de si, do que indicam. A incompletude, a zona (sem trocadilhos) escura, o equívoco que nos lembra do rumor da linguagem fazem com que simples logradouros logrem o que pretendem nomear e passem a apontar justamente para o baixo corporal, o risível, o que não deveria aparecer, o que o olhar insiste em fazer aparecer nas palavras. Barra Funda torna-se B. Funda, talvez bunda, talvez boceta; Cemitério do Perus vira Cem. Perus, em que a abreviatura perde o valor de numeral e passa a designar a condição dos castrados, ou talvez a dos travestis (que podem ou não ter o membro), dos sem falo (*sin falo y acéfalo* juntos, com Nancy); e o Recanto dos Humildes passa a Recto. dos Humildes, deixando aos desvalidos uma única saída (ou entrada): o cu. Poder-se-ia pensar que o gesto de Stigger reencena as *Reescrituras* de Leónidas Lamborghini, que faz do tango *Cambalache*, de Carlos Gardel uma mudança gráfica praticamente nula de mudança fônica, um *cambia la hache*, que

²³ STIGGER, Verônica, *Gran cabaret demenzial*, op. cit., p. 68-69.

poderia ser lido no Oswald de Andrade (novamente ele) que faz o poema *amor* composto apenas pela palavra “humor”. Seja a abreviatura, seja a troca de letra, é como se, no seio da linguagem, num procedimento que parte de dentro dela, que rumoreja nela, encontrássemos a tangente da saída que explode a idéia de significado unívoco e permite fazer o que as placas na escuridão estavam sempre a fazer: gozar.

O gozo parece voltar-se inclusive para a própria autora, que, antes de tudo, é uma intelectual jovem e conhece as misérias da contemporaneidade acadêmica. O reto dos humildes (ou um humilde reto amistoso) é onde vai se instalar o casal cada vez mais comprimido pelas contingências financeiras e que jamais abandona sua biblioteca. *Cubículo* narra, de maneira mordaz e risonha, a miséria da situação do intelectual, não mais o preclaro modernista, mentor de uma idéia de nação, mas obscurecido no habitar espaços menores e menores até enfiar-se por um cu adentro. O ânus, em Stigger, figura e refigura como lugar de entrada e saída, início e fim, reversíveis: é o “terceiro olho”, num dizer quase batailleano (lembramos que, em *História do olho*, o olho do padre é posto para dentro pelo puro desejo erótico da mulher). Com efeito, o intelectual não é mais o portador das luzes, mas antes o palhaço-mor da burguesia que acaba como parasita. Talvez seja do que fala o Jarry de *O Amor*

Absoluto: “Não habito – eles não habitam – corpos ou almas quaisquer. Desaparecemos por assunção ou aniquilamento súbito nestes habitáculos. Há alguma probabilidade de que o nosso desaparecimento coincida, o mais das vezes, com a comunhão do nosso hospedeiro, que renova a Paixão de Cristo.”²⁴ Essa infecta habitação que encontram os indivíduos que são inclusive leitores da *Comédia humana* de Balzac acaba por aniquilá-los, por pô-los na fronteira do ser humano, abaixo do verme, carne pura, sem sentido enquanto tagarelam vantagens dos espaços que apenas encolhem. Entram pelo ânus, festejam no reto, exatamente onde começam as incursões de Serafim Ponte Grande pela *malícia* (“Ca-Ce-Ci-Co-Cu”²⁵), pelo proibido, pelo erótico, por todo o apanágio em torno do qual orbitará o vazio imenso dos personagens oswaldianos, viajando tão inscientes ou tão absurdamente quanto os ocupantes do navio em *E la nave va*, de Fellini.

A obsessão anal e os vermes juntam-se a uma concepção algo contemporaneizada do mito em *Marta e o minhocão*. A história, que começa da maneira mais prosaica

²⁴ JARRY, Alfred. *O Amor Absoluto*. Trad. Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 14-15.

²⁵ ANDRADE, Oswald de, Serafim Ponte Grande, in *Obras completas*, v. II, p.141.

possível, falando da mudança de uma família completa e mais seus agregados, para de repente o verme abalar a convivência. O verme é malevolente, move-se em prol de seus desejos e acaba gerando uma espécie de batalha que é resolvida em termos de mito, de animais fantásticos, mas de um fantástico posto de novo nos termos do maravilhoso: quem pode eliminá-lo é uma Baleia Sem Cu, mas para comunicar-se com ela é necessário usar outro corpo com partes faltantes, o de um índio sem um dedo, e meios arcaicos como o sinal de fumaça. Não há heroísmo, viagem, enfrentamento com o obstáculo que se sabia estar no caminho, a Baleia Sem Dente: não há épica. O “fundo” do mito, o fato que ele poderia explicar, é, também, prosaico, e a explicação não explica nada: todo o embate de animais simplesmente se volta para falar dos buracos nas ruas, fruto da perseguição da falta do antes indesejado por Marta. O corpo, o desejo, as portas de entrada e saída são outra figuração do sem-sentido de um mundo desencantado, cujo encanto único pode residir no diz-que-diz, nas ficções que se podem disseminar, ainda que sempre sob dúvida, ainda que partam do que diz uma gente “muito fofoqueira”.

Dessas mesmas “histórias vindas da rua” (“oíd lo que se oye”, como diria o *Seol* de Lamborghini), do que “certa feita,

numa esquina, um sujeito me contou”²⁶ vem outro conto escatológico com uma referência desterritorializada a uma figura (por si sem território) conhecida da indústria cultural: Olívia Palito. Novamente, é o ânus o lugar de uma entrada, como que numa reversão do princípio medieval dos “anões em ombros de gigantes” (que entretanto nada mais podem ver, e depois de tragados passam a desejar a sádica cegueira de entrarem de cabeça no orifício dos antes execrados “altões”) que acaba sendo um possível mito do travesti. A narrativa é posta em lugar indefinido (“no interior”), mas acaba por explicar um personagem da cidade: aquele que a ouve e a reconta, curiosamente, e que somente se revela pertencente à “classe” cuja narrativa de “origem” replica ao fim do relato. O lugar onde se passaria o início da narrativa seria algo pré-moderno, hoje já não-existente, mas pitorescamente com algum traço de modernidade tardia: há esquinas e ônibus na terra onde os baixinhos se vestem de tirolezes. Além disso, há uma “tradição” local, que rejeita o nascimento de “corpos estranhos”, os quais passam a ser segregados, e não deixam de alguma forma de sê-lo mesmo quando se tornam o meio de um prazer buscado pelos baixinhos “normais”. Os “altões”, curiosamente, nascem apenas em dias

²⁶ STIGGER, Verônica, *Gran cabaret demenzial*, op. cit., p. 59.

santos: Páscoa, Natal, Quarta-feira de Cinzas, Corpus Christi; são impedidos de formar bando, mas quando descobrem seu trunfo, passam a modificar o corpo, inscrevendo sobre ele marcas que possam ampliar a satisfação de um desejo. A impressão, em suma, é a de estarmos diante da figura do travesti em seu mito de aparecimento e “fundação” (com efeito, eles passam a modificar o próprio corpo como suporte do prazer), de migração para a grande cidade e transformação em espécie de máquina de prazer, de gozo alheio, sem seqüestro do gozo próprio, uma vez que, na acidental primeira penetração, sente prazer:

E conforme o orifício anal ia se alargando, a Olívia Palito ia meio que gostando daquela coisa, daquele imenso cabeção lhe preenchendo toda, daquelas orelhinhas acariciando as paredes do reto. Ela já não berrava mais, e seus movimentos foram se tornando menos violentos e mais reboativos. Ela riu – e essa foi a primeira vez que se viu uma Olívia Palito rir.²⁷

O travesti, figura do neutro, daquele que não é nem homem, nem mulher, mas é masculino e feminino a um só tempo, é feito também corpo desejante, corpo que se escreve,

²⁷ Ibid., p. 64.

corpo que de dá o direito de engolir mesmo quem tenta narrá-lo, que começa a se reconhecer também como valor de troca (“Se os pequerruchos pensavam que elas iriam sentar-se neles de graça – apesar de elas gostarem muito, mas muito mesmo, da nova prática – eles podiam ir tirando o cavalinho da chuva. Antes, teriam que liberar o tutu.”²⁸) e, ao passo que se modifica, se esteriliza.

Se por um lado o corpo da Olívia Palito tem uma inscrição bífida no desejo e na circulação estéril, como mercadoria, por outro, poderíamos pensar que o mesmo se dá com a tradição artística, com a qual não só pela citação Stigger estabelece uma relação formalmente anacrônica. Em termos de citação, suas pequenas narrativas acabam por revivificar, em dois momentos, figuras da tradição artística mais remota e arraigada, num movimento sobre o qual poder-se-ia dizer se tratar de uma profanação ao arquivo: retirado da contemplação pura ou religiosa, Michelangelo se torna uma espécie de outro pequeno “mito”, “Miguelão”, e de grande pintor renascentista, passa a ser meramente pintor de paredes, famoso por ter salvo o papa de uma privada animada e desejante, a qual deglute pessoas.

²⁸ Ibid., p. 66.

Tocado, retirado do local do sagrado, é recolocado em uso²⁹. O orgulho da privada, todavia, nasce de seu sentimento por um gesto vulgar, *kitsch*, que teria sido feito por Picasso: pintar-lhe flores. Ambos os pintores são retirados do lugar canônico que lhes foi reservado e, num movimento que ignora (ou, em um termo melhor, subverte, denega) a sucessão linear dos tempos, postos como disponibilidade para o mais vulgar, para o uso. Miguelão tem por grande feito não a decoração de igrejas, mas antes ter resgatado um papa e o posto a nu, tornando-o uma figura bufa, quase como o imperador do clássico conto infantil, que desfila sem roupas ante o povo que finge que não percebe. Jarry também fez das suas com a figura do papa: basta lembrar que, em *Le moutardier du pape*, o Sumo Pontífice é uma mulher que tem um caso com seu conselheiro e teme a aparição de seu marido, mas todos elogiam seus dotes.

Toda essa sobreposição de tempos, que aponta para o absurdo da própria noção de tempo, pode ser lida, ainda, no *Argumentum chronologicum*, caricatura de uma comunicação de congresso científico em que o apresentador trata da obsessão

²⁹ Ver, a esse respeito, AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 65-80.

do povo da fictícia ilha de Jakoo pela fixação exata do horário. Entretanto, quanto mais perto de um tempo real tentavam chegar, mais essa figura se fazia, espectralmente, aparecer como convenção (como ficção), pois, se marcassem o horário nos estritos limites que o aproximariam do real, jamais conseguiriam o encontro, o acordo. O espaço se revela, ali, também como tempo (andar em um sentido na ilha era adiantamento; em outro, retardo), e toda a possibilidade de existência da comunidade se torna inviável quanto mais perto da exatidão e do rigor de aproximação do que seria um (tempo) real se chega. De certa forma, aproximar-se do real (ou aproximar-se da divindade, já que o deus da população da ilha era o tempo) revelava-se tanto mais impossível quanto mais se tentava. E mesmo o gesto de voltar-se contra deus, numa espécie de rebelião coletiva, resulta em impotência: abandonamos deus, mas resta o nada a fazer, ou o retorno ao astrolábio, agora redivivo e escondido sob a carcaça do novo. Ou ainda, como Tristeza e Isidoro, não mais heróicos como em tempos medievais, mas impotentes mesmo para deixar a cena decadente de um acidente com um automóvel indigno do que julgavam ser, tagarelar histórias absurdas que muito pouco podem contra a dor da carne, a premência do corpo, escritura impossível e tão desejante, e tão desejada.

Ato III: Devoluções

A literatura de Stigger poderia, pois, ser posta sob o signo de um debruçar-se sobre existentes puros. Estes confrontam a razão e a fazem cindir-se, não lhe deixando opção senão se dobrar, pois não respondem a ela. Esses existentes constituem uma forma da experiência que tira o valor de seu lugar, não deixando lugar para o valor, tornando-o desvalido. O existente puro se impõe: resiste a ser conceituado, preso pela malha da razão; não deixa alternativas, pois é e não é (com o Murilo Mendes do *Pós-poema*); é imemorial, não tem lugar definido numa cronologia linear, não é prefigurado nem causado por nada. Ele é (rasura), simplesmente. É o passado absoluto, fora do tempo, precede a todo o possível, reúne todas as possibilidades e não se inscreve em série evolutiva. Nesse sentido, o confronto dessa cena de devolução é mais embate, é mais poeira do que paternidade e genealogia; é uma relação ficcional, não-verdadeira e não-casual, fortuita e anacrônica, ligação de pontos em torno dos problemas do corpo, da literatura como espaço e do corpo como inscrição que constroem retrospectivamente um agenciamento que as arma como enigma.

Poderíamos pensar os paralelos entre o *cabaret* de Stigger e dois “livros” (para não chamá-los romances e delimitar algum gênero, coisa que justamente acabam por descaracterizar em sua forma clássica) de Oswald de Andrade na década de 20: *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, aquele escrito em 1923 e publicado em 1924, este, encerrado em 1928 e publicado apenas em 1933. Talvez justamente pelo caráter de proximidade ou distância em geração à tradição do romance, algo desenvolvido por Haroldo de Campos em textos como *Miramar na mira* e *Serafim: um grande não-livro*, que constam como prefácios nas *Obras completas* de Oswald de Andrade editadas pela Civilização Brasileira. É interessante notar que Haroldo lê *Miramar* e *Serafim* como romances-experiência, ainda que, a seu ver, o primeiro seja mais bem sucedido do que o segundo (lido mesmo como não-romance). Entretanto, talvez seja justamente no não-romance que encontraremos a via para essa outra não-experiência de construção de um sujeito, para essa “não-psicologia”, de que fala Stigger quando diz que seus personagens têm uma espécie de “mitos” e “rituais” cujo sentido é pessoal e intransferível, para uma escrita desejante, não só de escrever mas também das próprias entradas e saídas do corpo, nas mais absurdas

situações. Experiência, com o Benjamin de *O narrador*³⁰, é *Ehrfarung*, fruto de deslocamento; é laceração, é viagem, é o limiar da extinção: mas também pode ser algo que se dá na linguagem, batalha dos não-ditos ou do que não deve ser dito e busca assomar, não cessa de desejar. A experiência interior também pode ser da ordem da razão fora-de-si, em confronto com o inconcebível, com o irredutível, com o singular, que a paralisa, a arranca dela mesma. É esse um dos sentidos em que aproximo a escrita de Stigger da de Oswald e da de Jarry, especialmente quando este reescreve os evangelhos em *O amor absoluto*, anunciando a boa-nova de que o divino é o corpo, o gozo, o *ego cum* de que fala Nancy.

Outros paralelos talvez sejam possíveis entre *Miramar*, *Serafim* e *Gran cabaret demenzial*. *Memórias sentimentais de João Miramar* é aberto por um prefácio de autor fictício, Machado Penumbra, o qual instaura uma linguagem pomposa, de idéias um tanto esquizofrênicas (ocaso do positivismo), as quais, ao mesmo tempo que se dão como avatares de modernidade, são bacharelescas e vazias. *Vae victis!*, proclama

³⁰ BENJAMIN, Walter. *O narrador* (Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov). In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

a figura que laudatoriamente apresenta um romance telegráfico, enigmático e sincopado. Verônica, por sua vez, no já referido *Argumentum chronologicum*, cria um “narrador” que se porta como um comunicador de congresso científico, falando inclusive as aberturas e fechamentos de aspas das citações, desenvolvendo uma reflexão quase inconsciente sobre o problema do tempo, em cujas margens se instaura o absurdo não só de seu lugar de fala, que acaba por se tornar ridículo, mas do próprio “rigor da ciência” (lembro aqui o conto homônimo de Borges, sobre os cartógrafos que, na pretensão de criar o mais fiel dos mapas, acabam por fazê-lo do tamanho do território, tornando-o inútil, a ponto de ser relegado ao abandono); a crítica da razão, aqui, é o ponto de contato.

Haroldo, ao ler Oswald como um romancista de vanguarda (cujo nome fora inscrito também no paideuma da poesia da neovanguarda concretista), preconiza no *Miramar* a questão paródica, a partir de personagens como Machado Penumbra e Pôncio Pilatos da Glória. Mas se Oswald se embate com Machado (pondo-o na penumbra – do movimento modernista?), Stigger se dirige não só a nomes da vanguarda, como Picasso e Borges (*Inquisições*), como também a Michelangelo e Tristão e Isolda, transformando-os em Miguelão, Tristeza e Isidoro (invertendo também os gêneros). Em torno de

Tristeza, aliás, pesa a piada com o nome, feita pelo próprio marido, que cantarola *Chega de saudade* (“Vai, minha tristeza...”) e brinca, em meio a uma situação teoricamente trágica, com o significante que dá nome a sua esposa. Entretanto, a questão paródica, para Stigger, escritora do pós-vanguarda, pode ser pensada não em termos da subversão vanguardista, mas da maneira como Agamben trata a paródia em *Profanações*, como celebração do não-lugar do canto, aquilo que está sempre *ao lado de*, ou, talvez, em termos derridianos, o suplemento. Dessa forma, a paródia pressupõe um objeto intangível pela linguagem, a inaproximabilidade com o que se quer unir, pondo a nu a cisão entre a linguagem e o mundo, a ausência de lugar da palavra humana, anulando momentaneamente a atopia em pátria.

Serafim Ponte Grande, por sua vez, como (não-)romance renegado por um Oswald que caminha para as fileiras do Partido Comunista, mas mesmo assim publicado em 1933, faz a espiral de sua renegação em seu frontispício. É editado e renegado a um só tempo, como epitáfio de um Oswald para outro, que este pensa abandonar; todavia, *Miramar* é salvo da renúncia, talvez por ali poder ser lido algum caractere de crítica social ao vazio da vida burguesa. Segundo torneio: o direito à deformação do texto; a morte do autor; a tradução como traição, conferido na

nota ao pé da mesma página. Pois é justamente no livro deformável, renunciado, renegado, posto na marginalia (justamente como seus poemas por um Bandeira antologista ou pelo Mário de Andrade que neles não via lirismo) que creio ser possível encontrar o ponto onde a literatura de Stigger faz uma intervenção crítica que recupera a face renegada do modernismo. Digo isso, primeiramente, pelo abandono de fronteiras entre os gêneros textuais (que já aparece no *Miramar*, cujos capítulos são legíveis como poemas), o qual desemboca no advento dos inclassificáveis “livros” (dos quais talvez o maior exemplo seja o projeto de *Le livre*, de Mallarmé) não só oswaldianos, como também de Stigger. Com efeito, optei por chamá-lo *cabaret* ao longo deste texto justamente para abdicar de seu caráter de coletânea ou de qualquer coesão nele que não seja a sucessão de performances. Ou seja, se o *Miramar* ainda pode ser lido por Haroldo de Campos como uma coleção de capítulos-antologia pulverizados como um *Bildungsroman* residual, no canto do cisne, com inovações sintáticas (e aqui uma certa obsessão, ainda, pelo ideal formativo), o *Serafim* é dado um *continuum* de invenção, criado em estrutura protéica (com partes mais ou menos autônomas, à moda de aminoácidos) que inova na “grande sintagmática”: é um “livro de pedaços de livros possíveis”, nesse sentido, mais próximo de

Stigger. O *cabaret* é um conjunto de atos que irrompem e se interrompem em algum ponto, mas não encerram um processo de formação de seus personagens, para os quais não há fenomenologia ou psicologia, apenas episódios absurdo-escatológicos unidos, no mais das vezes, pelo cu como ponto de entrada ou de saída.

Retomando a leitura que Haroldo de Campos faz do *Serafim*, vemos que o crítico encontra nos formalistas russos, em especial no conceito de *ostraniénie*, de Chklóvski, a idéia do familiar como novo, que pode perturbar e desautomatizar a percepção do leitor. Entretanto, se em relação a Oswald essa atribuição ainda poderia estar ligada a um procedimento de vanguarda, tributário e alimentador de manifestos (relembro que o formalismo russo acompanha todo um movimento de vanguarda na literatura russa) e da tensão entre particular e universal, familiar e desconhecido, em Stigger a produção do estranho terá um sentido de recombinação, de intervenção quase pontual no prosaico, a qual, por sua vez, pode torná-lo delenda, choque. O *Serafim* seria, para Haroldo, uma espécie de colagem cubista (e no *cabaret*, o maior expoente do Cubismo é um pintor de flores *kitsch* na louça). Essa idéia de montagem nos aproxima não só do que Agamben aponta, em textos já citados, como característico da poesia e do cinema, mas

também da *bricolage*, conforme descrita por Lévi-Strauss, autor muito caro a Stigger. Os conjuntos estruturados de fragmentos (do *Serafim* e do *Gran cabaret*) introduzem uma lógica do descontínuo, ideal para pensar a modernidade não como linha ou como evolução, mas como processo de desagregação, de explosão, de barbárie, de liberação de cacoc que se oferecem ao historiador que aceita a tarefa de escovar a contrapelo, de lidar com o choque e não com as causas profundas (como o Benjamin de *Sobre o conceito de história*). As citações, aqui, podem ser pensadas como parte dessa armação de cacoc (e esse procedimento toca Jarry, Oswald, Stigger e o pensamento de Compagnon sobre o pós-moderno em *O trabalho da citação e Os cinco paradoxos da modernidade*); estaríamos diante de fragmentos do grande livro (como quereria Candido a respeito de *Serafim Ponte Grande*), de *Le livre*, ou de despreziosos restos da explosão da linguagem, da balbúrdia da babel, da explosão da grande literatura, do caminho da partilha do sensível³¹ para o silêncio, para o fim de toda literatura, anunciado por Maurice Blanchot?

³¹ Para Jacques Rancière, a partilha do sensível seria a “distribuição e a redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, do discurso e do ruído, do visível e do invisível.” (cf. RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007, p.21.)

Se quisermos um elo filológico entre Oswald de Andrade e Alfred Jarry, talvez possamos pensar no fato de que Oswald possivelmente tomou contato com o francês através de um texto por este publicado na revista de Marinetti em 1908. Um segundo elo pensável é o fato de que, entre as *Spéculations* de Jarry, encontramos uma intitulada *Anthropophagie*³², em que o escritor fala do contato de uma missão francesa com antropófagos da Nova Guiné. Entretanto, o absurdo das situações do *Serafim* pode servir-nos como um terceiro elo. Esse absurdo, que perpassa até mesmo os poemas de atmosfera simbolista da produção de Jarry, é legível como uma libertação do pensamento da autoridade da mimese e dos interditos, buscando um reino em que os princípios sejam o imprevisível e o bizarro. Nas palavras de Massat, “Dépassant le cadre d’une chronique d’actualité, il utilise le fait-divers comme un prétexte à sa verve qui démontre qu’une vision de la réalité à laquelle l’homme est soumis, peut recréer une réalité différente détruisant les relations admises entre l’homme et ses propriétés.”³³ O reino do absurdo, além de apontar para a vacância existente em todo

³² JARRY, Alfred. *Anthropophagie*. In: _____. *Oeuvres complètes*, op. cit., p.258-260.

³³ MASSAT, René, op. cit., p. 14.

sentido, permite, por outras vias, gozar da liberdade do “preferir não” na relação com o que quer se impor como premente: permite ao corpo uma escritura outra, singular, intransferível e disseminante.

É o caso de poemas como *Los tres muebles del mago prescritos*, em que se subverte a classificação canônica dos seres em animais, vegetais e minerais (mostrando o absurdo dos conjuntos, das classes, das hierarquias); ou então, nas *Lieds funébres*, compostas de pequenos fragmentos narrativos, das queixas da mandrágora (planta afrodisíaca, alucinógena e narcótica, sobre a qual corre o mito de que seria gerada pelo sêmen dos enforcados), em que “El fondo de la tierra lo sujeta por los pies.”³⁴ Ora, talvez esteja aí uma discussão sobre a natureza do homem, se é que alguma há, e sobre os limiares da vida entre homem e planta, que podem remeter a um conto como *O velho*, do *cabaret* de Verônica Stigger, em que a família transforma o idoso em árvore de natal, numa espécie de desapareço pela vida ou pela figura patriarcal, tradicional. O limiar entre vida, vida vegetal e morte torna a ser encenado em *Nana del muerto para dormirse*, em que Jarry cria o paradoxo de um

³⁴ JARRY, Alfred. *Lieds fúnebres*. In: _____. *Antología*. Versión de Manuel Alvarez Ortega. Madrid: Visor, 1981, p. 33.

morto (aquele que teoricamente estaria no “sono eterno”) que canta para dormir e se movimenta em *desplieque*, desdobrando-se. O cadáver, então, manifesta sua possibilidade de retorno, em diferença, em movimento, em des(d)obramento. Uma posição narcótica em relação à realidade assinala-se, aí, como a saída para o absurdo: unem-se, assim, a mandrágora e o ópio³⁵, gerador de uma visão alucinatória de mortos sendo lavados e praticando atos aparentemente sem sentido. Diferindo-se, entretanto, de Jarry, ou do Baudelaire de *Paraísos artificiais*, ou ainda, de toda a lição surrealista sobre a ausência de si, Stigger não faz sua “irrealidade” ser precedida de qualquer nota sobre o entorpecimento dos sentidos: o delírio entra prosaica, mitológica e ritualmente no cotidiano, e de chofre se arremessa sobre o banal.

A articulação entre o mito e a religião, que põe a nu o caráter mítico desta, ao mesmo tempo em que toca, reintegra e devolve ao uso, à escritura, o corpo do que a religião apartou para santificar, surge mais fortemente, em Jarry, n’*O amor absoluto*. A narrativa parte do ponto em que o narrador reconhece que está na prisão “de Sanctis”³⁶, da santidade, na

escuridão. O corpo de Deus está sob um controle, uma vigília total que lhe é impingida. Ao reconhecer ser deus humano, ao reconhecer o deus em si, ao dar a si como deus, o indivíduo permite-se, também, gozar de seu próprio corpo, de sua própria voz, de sua própria possibilidade de projeção sobre um dúplice corpo outro (mãe e mulher, Míriam e Varia), antes interdito; passa a poder se proclamar “Emanuel Deus”. A prisão se caracteriza como apartamento do corpo para a divindade; é uma estrela; estar preso é ser parte da estrela, é estar constelado. Além disso, a condenação à morte é uma condenação a virar estrela; portanto, a uma separação, no plano do elevado, e, ainda assim, a uma outra finitude: as estrelas se extinguem em buracos negros. O narrador comete o grande gesto profanatório: liberta-se ao subverter a sucessão do tempo, retorna, reconta, reconquista a memória (espécie de experiência da *madeleine* de Proust *avant-la-lettre*, dado que Jarry publica seu livro em 1899 e os volumes de Proust só começariam a aparecer 10 anos depois) e liberta outra história da relação entre a humanidade e a graça.

Essa libertação pode ser pensada também pelo viés do tempo: assim como a Stigger de *Sheila e Miguelão*, *O amor absoluto* lida com tempos distintos sobrepostos. Reescreve o Evangelho brincando com os nomes dos personagens e pondo-

³⁵ JARRY, Alfred. El ópio. In: _____, *Antología*, op. cit., p. 45.

³⁶ JARRY, Alfred, *O amor absoluto*, op. cit., p.9.

se ao lado do texto original, como outra ficção, que não se demanda do nacional nem fundadora, apenas gozosa. Justapõe os ditos de Moisés e os de Leconte de Lisle e passa, inclusive, por citações e epígrafes apócrifas, outra lição aprendida pela Stigger que lida com Johanes Baader, como vimos. O narrador, ao se dar esse direito, ao fazer-se deus, anula as cadeias da sucessão, faz-se precursor de si mesmo, demiurgo, singular:

Ele fez uma estrela.
 Não é um astrônomo: os astrônomos, mais tarde,
 as descobrem.
 É antes um astrólogo: esta estrela reluz *por causa*
do seu futuro.
 É um homem no gênero de Deus.³⁷

Essa posição do ficcionista pode ser articulada ao pensamento de Walter Benjamin a respeito da linguagem em um texto como *A faculdade mimética*, em que se pode entrever a discussão da cisão entre linguagem e mundo justamente na comparação entre as figuras do astrônomo e a do astrólogo. A linguagem não é aquela que serve para a lei, para o *nomos* das estrelas, mas antes é uma possibilidade, uma leitura, uma atribuição incerta de um *logos* ao fenômeno, mas válida como ficção que se projeta sobre corpos. Se não há deus que guie, se

³⁷ Ibid., p. 10-11.

deus está condenado à morte desde que a narrativa se abre (ou quem sabe a uma metamorfose, como as borboletas, que por duas vezes são citadas pelo narrador), resta, contra o “evangelho”, se não há profecia, futuro ou boa-nova a anunciar, os ecos da *bêtise*, não-indulgente, irregrada, irrefreável, eco destrozado da Babel, o OUTRO (que Jarry põe em maiúsculas), a disseminação do equívoco. Fugimos ao messianismo (nisso talvez nos afastando um tanto de Benjamin e Agamben, figuras que pensam o messianismo de maneira diferente da cristã, mas ainda assim consideram a possibilidade de alguma redenção): não há promessa, a delenda substitui a profecia, o fundador, o mártir. O lugar da confissão, nesse amor absoluto, passa a ser tão só o do Silêncio, o do caminho para o fim de toda a escrita: o fragmento, a anotação, as memórias do cárcere, o *De profundis* culminariam na renúncia da escritura, à Rimbaud.

Entretanto, continua-se escrevendo. Continuo escrevendo. E é um gesto deliberado, um desejo, talvez uma resistência, um afrontamento, uma manifestação da liberdade não como necessidade, mas sim como singularidade, como existente de um para um, sem soluções universais, apenas com gozo, delírio, vontade. A radicalização dessa potência da ordem do possível, e não mais do representável, dentro da linguagem, aponta, enfim, para um caminho em que os mitos que se

disseminam revelam o não-sentido como fundamento último de todo sentido, e a corporalidade, o tato, o desejo, como procura de outros sentidos, como nova intervenção na partilha do sensível. Talvez seja essa encarnação, pois, a possibilidade da devolução de uma dimensão mágica ao mundo desencantado, a reconquista da infância como porta de uma nova felicidade não-mensurável no homem (no que torno a me aproximar do Agamben de *Magia e felicidade*, também contido em *Profanações*). E defendendo a possibilidade da literatura de continuar existindo, não tomando “as mortes ao pé da letra”, como quis Jarry, percebemos que, se temos a Eternidade (do retorno, do cadáver, do prazer) como dimensão, ela será sempre “por demais *inextensa* para caber na prisão, mesmo brilhando como estrela.”³⁸

³⁸ Ibid., p.11.