

*Por uma ética dos afetos:
Os Anões, de Veronica Stigger*

Towards an ethics of the affects: *Os Anões*, by Veronica Stigger

Wanderlan Alves

UEPB

DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2176148531868>

Resumo: Neste estudo, analisa-se como a escrita experimentalista levada a cabo na configuração de *Os anões* (2010), de Veronica Stigger, produz um desmascaramento da normalidade cotidiana, seus códigos e normas, ao mesmo tempo em que uma rede de afetos manifesta-se como potência crítica relacionada à escritura e à experimentação, capaz de interromper os fluxos regulados da experiência social, apontando, deste modo, para uma ética dos afetos como um imperativo contemporâneo em sua obra.

Palavras-chave: Veronica Stigger. Experimentalismo. Afetos. Ética. Literatura brasileira contemporânea.

Abstract: In this study, I analyze the unmasking of the everyday living normality, its codes and norms, developed in *Os anões* (2010), by Veronica Stigger, at the same time that her writing creates an affective network which presents itself as a critical possibility associated with the experimental writing, able to interrupts some regulated flows of the social experience, and to point towards an ethics of the affects as a contemporary imperative in her work.

Keywords: Veronica Stigger. Experimental writing. Affects. Ethics. Contemporary Brazilian literature.

Constituído de *histórias* (e restos de histórias) de corpos que sentem, destroçam-se ou espetacularizam-se – pois são essas as principais formas de manifestação ou figuração das personagens e da linguagem nos breves textos de *Os anões* –, a textualidade do terceiro livro de Veronica Stigger impõe-se como um experimento crítico. Apresenta-se como experimentação no sentido profundo a que o termo liga-se – do latim *experiri* –, o de tentar ou simular algo, mas também dispor-se a um perigo, a uma ameaça e a uma experiência.

As brevíssimas narrativas, assim como os fragmentos textuais inclassificáveis que constituem o livro, por um lado, mostram uma escura (e uma leitura) sensível do cotidiano, seus espaços, as práticas e os eventos sociais que se desencadeiam nele, funcionando como experiências corais, para empregarmos uma expressão de Flora Sussekind, “uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável) de uma multiplicidade de vozes, de elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos” (SUSSEKIND, 2013, p. 1). São frases, situações dramáticas e formas de expressão que operam uma síntese de modos de ser e agir.

Ainda que não haja, nos textos, qualquer pretensão de representação alegórica de um ou outro grupo social brasileiro, potencializa-se em *Os anões* uma leitura crítica do regime de vida das classes médias urbanas, como se pode notar em “Os anões”, “200 m²” ou nos brevíssimos textos da seção “Histórias da arte”, pelas relações que a textualidade contrai com o mercado, com as posições sociais inscritas no comportamento e no discurso das personagens e com o consumo, questão que se extravasa em “Teleférico”, na medida em que o desastre envolvendo as personagens desta narrativa é lido pelos espectadores como sendo um show para o entretenimento. Nos textos irrompem traços contemporâneos da vida urbana, marcada por contatos superficiais e por um individualismo que vê no outro o que é menos importante ou deve ser evitado ou ignorado, como em “Passo fundo”, “Teste” ou “Tatuagem”.

Por outro lado, os diversos fragmentos de *Os anões* constituem-se em *ready-mades*, seja pela brevidade ou pela transposição para o interior do livro de situações ou eventos discursivos cuja totalidade mal pode ser vislumbrada, tornando-os objetos estéticos por (e em) seu próprio deslocamento, que desautomatiza a sua linguagem ao torná-la não só carente de referências objetivas, mas, por vezes, carente mesmo de sentidos, como sugere o próprio narrador em “200 m²”. Microconto esse que, em meio a uma festa de comemoração pelo novo apartamento de um casal (formado por Verôni-

ca e Eduardo, como na vida real da autora, aliás), a mulher pega uma arma que herdara do avô, coloca-a na boca e dispara. Em seguida, o marido lê um conto que ela deixara, “como combinado” (STIGGER, 2010, p. 18). A situação, que beira o *nonsense*, no entanto, termina com um comentário metalinguístico do narrador, que observa que, “como sempre, ninguém compreendeu” (STIGGER, 2010, p. 18), o que torna mais irônico ainda o relato, pois aponta tanto para a situação narrativa imediata quanto para o conjunto da obra já publicada da autora, marcada pela experimentação que, por vezes, deixa os leitores e os críticos à beira da incompreensão, inscrevendo-se naquilo que Flora Sussekind (2013) sugeriu chamar de “objetos verbais não identificados”, isto é, verdadeiros OVNI’s da/na literatura contemporânea. Há que ressaltar, nessa configuração, as relações problemáticas que *Os anões* contraem com certa noção de autonomia ligada à arte moderna.

Enquanto materialidade, o próprio livro como *ready-made*, *Os anões* colocam-se numa relação dialógica com o modernismo e uma concepção autorreferencial da arte e do literário, mas, por outro lado, como pode-se ver ao longo da seção intitulada “Histórias da arte”, essa mesma arte figura como objeto funcionalmente deslocado ou reduzido à condição de “arte de fachada”, literalmente, já que nesses fragmentos restam do modernismo brasileiro Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Maria Martins ou Flávio de Carvalho. Porém, esses figuram apenas como nomes de edifícios postos à venda, ficando reduzida sua arte à indicação entre parênteses (marginal, portanto) dos autores, que, nesse contexto, limitam-se à condição de expoentes de valor mercadológico. Com isso, o livro instala-se dentro e fora do literário e do mercado, tal como Ludmer (2007) entende que ocorre no âmbito da pós-autonomia. A articulação de texto, imagem e artefato, em *Os anões*, cria uma rede de “palabras, imágenes y movimientos; instrumentos para pensar, y también para imaginar y producir afecciones” (LUDMER, 2010, p. 1), inscrevendo-se, deste modo, no âmbito do que Herreiro (2017) chama de “artefatos de profanar”, que se materializam por meio de uma (re)ativação do improdutivo¹.

1 Mariela Herrero analisa a tendência da arte contemporânea à reciclagem e à refuncionalização de materiais, procedimentos e valores associados ao objeto estético e ao próprio campo artístico, que promovem uma reativação daquilo que se considera improdutivo na cultura contemporânea, seja por estar desgastado numa determinada tradição, seja por sua inserção no campo automatizado do consumo. Tal perspectiva criativa volta-se para maneiras de usar certos modos de representação e estruturas formais existentes, “artefatos o máquinas que actúen como soportes de experiencia” (HERRERO, 2017, p. 92). Ante o relativismo acerca do valor e do próprio campo das artes, em nossa época, quase sempre limitado a um discurso tautológico, “la pregunta por el arte radica entonces en entender no tanto qué es el arte, sino qué hace el arte con nosotros. El arte resulta así, actividad. Un arte acción, un artefacto” (HERRERO, 2017, p. 84).

O próprio livro é uma espécie de anão em sua configuração material, feito em papel Artboard 300 g/m², com apenas 15 cm de altura e 12 cm de largura, um artefato que se constitui em objeto autônomo, enquanto livro que se sustenta em pé, ainda que diminuto e destoando dos demais na estante, um estranho. Mas não é apenas isso que singulariza sua constituição material. Ele também apresenta uma série de páginas e quadros pretos (praticamente espelhados, em razão do tipo de papel e da tinta usados na impressão) dispostos ao lado dos pequenos textos que figuram em páginas brancas, que apontam tanto para o artefato quanto para o espessamento de sua linguagem, que dialoga com o teatro – as cortinas que se abrem ou que se fecham para dar lugar à encenação dos pequenos dramas individuais narrados nas histórias do livro – e, também, com o cinema, já que os quadros pretos também podem ser lidos como telas que convocam o leitor para dentro do próprio livro. Ao mesmo tempo, ao lê-lo, ele vê-se refletido no/pelo livro (*black mirror*). Sugere-se ainda, deste modo, que enquanto é lida/vista pelo leitor/espectador, a obra também o olha (DIDI-HUBERMAN, 2010), atraindo-o para um exercício de contemplação que interrompe o próprio fluxo ordinário do tempo pulsado (DELEUZE, 2005) que orienta seu cotidiano. Não é à toa que o cinema aparece como motivo dramático em “Caverna” (relato que remete ao mito da caverna, conforme referido por Platão), “Curta-metragem” e “Curta-metragem 2”, e a TV aparece como lugar emblemático do espetáculo em “Teleférico”.

Um primeiro aspecto evidente do livro, portanto, é sua aproximação daquilo que, tradicionalmente, constituiria dois universos distintos: o da realidade e o da ficção. De fato, *Os anões* experimenta com as linguagens convocadas em seu interior e, por essa via, “saem da literatura e entram ‘na realidade’ e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, o blogs, os e-mails, internet, etc.) Fabricam presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas” (LUDMER, 2007, p. 1).

No entanto, não é exato afirmar que há uma total indistinção entre o real e o virtual (para não dizer ficcional) em *Os anões*, haja vista certo movimento interno detectável no conjunto dos fragmentos, que aponta para o Real como aquilo que está ali, no texto, por vezes refletindo-se para o leitor, espécie de estranho que não se deixa ver integralmente, se nos for permitido o emprego mais ou menos livre de dois conceitos oriundos da psicanálise, aqui. Enquanto, por um lado, o uni-

verso das personagens localiza-se no contexto das indistincões entre o público e o privado, o real e o virtual e, portanto, não há um “fora” objetivamente delineado para ao qual elas possam apelar, o que as condena, por vezes, a desfechos violentos e abruptos paradoxalmente ancorados no patetismo e no excesso que apontam para o melodrama como sendo um de seus fundamentos criativos; por outro lado, a ambiguidade do narrado e, além disso, algumas das escolhas de posicionamento e focalização dos narradores dos relatos potencializam uma espécie de fratura ou rachadura desse universo que, à primeira vista, está configurado dentro do livro.

Disso emerge um desconforto decorrente da impossibilidade de identificar-se, tranquilamente, com o ponto de vista a que, como leitor, se é levado a adotar na leitura dos textos, como pode-se ver, por exemplo, no conto homônimo ao livro ou em “Curta-metragem” e “Curta-metragem 2”. No primeiro caso, o desconforto deve-se à focalização em primeira pessoa, visto que o leitor é posto na posição do narrador e, portanto, desafiado a adotar seu ponto de vista (narrativo) e sua visão de mundo violenta e proto-fascista. Nos dois últimos contos, por sua vez, o desconforto é decorrente da aparente neutralidade da focalização, que se confunde com as lentes de uma câmera. A aparente objetividade da focalização acaba denunciando a frieza do mundo das personagens e sugere que são justamente o isolamento, a falta de comunicação e a distância que as levam a atirarem-se da janela de seu apartamento. Além disso, visto que não aparece ninguém que possa socorrê-las, apesar do longo tempo que permanecem machucadas e agonizantes, no chão, são reiterados seu anonimato e sua pouca importância enquanto indivíduos cuja falta não é (ou não será) sentida por ninguém, nessa *realidade ficção* em que se instaura o conflito dramático.

Neste sentido, em *Os anões* aponta-se para um “fora do texto”, para aquele Real lacaniano que não se deixa olhar, por ser insuportável, e com o qual só pode-se estabelecer uma relação por meio da recusa ou de certa distância. Prova disso é um caso relatado pela própria autora, segundo a qual uma leitora devolveu um exemplar do livro à livraria onde o comprara, alegando que aquilo não era literatura e que tinha sido enganada. Conforme comenta Flávia Cera, “o livro penetrou-lhe as entranhas a ponto de rechaçá-lo, viu-se no espelho do livro. Seu duplo monstruoso que mostra que o objeto também nos olha e que, no campo da ética, só cabem respostas singulares” (CERA, 2011, p. 5).

*Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger*

15

Os anões mostra-se, então, como uma experiência de afecção (FRENKEL, 2017) – da matéria, do artefato, dos valores mobilizados na constituição dos textos – que, por meio de imagens e movimentos, profana certa ideia da arte e, também, o lugar anônimo e privilegiado do leitor suposto para a literatura vendável, na medida em que a fruição a que, enquanto signos, os textos convidam, também se apresenta como distopia, choque, verdadeiro “soco no estômago”². É neste sentido que, nos breves textos narrativos do livro, esgarça-se a aparência de normalidade do cotidiano com o que se projeta uma negatividade (e, nisso, uma ética) e aponta-se para a porosidade de uma rede de afetos que, por um lado, acusa uma ausência e, por outro, emerge como potência crítica vinculada à escritura e à experimentação.

A emergência de uma negatividade

É recorrente em *Os anões* que as personagens sequer tenham nomes – mas quando apresentam nomes ou, inclusive, documentos, esses apenas atestam sua convencionalidade e arbitrariedade, como em “Imagem verdadeira”, experimento constituído pela fotografia de uma parte do registro de nascimento da autora (documento, portanto, prova do real e, supostamente, da verdade), no qual se leem seus dados pessoais, entre os quais “cor branca e sexo masculino” (STIGGER, 2010, p. 57), informação que põe em xeque esta prova que o documento é. Deste modo, potencializa-se, no conjunto dos textos, uma tensão entre a expectativa de individualidade (das personagens, situações dramáticas ou, mesmo, de certa performatividade constitutiva de suas ações, como em “Teleférico”) e a impessoalidade que, como salienta Florencia Garramuño (2017), corresponde a uma forma de vida na cultura contemporânea.

O casal de anões do conto homônimo ao livro singulariza-se pela estranheza; os 150 atores coadjuvantes que morrem em “Teleférico” formam uma imagem difusa e anônima e na queda “se precipitaram aos montes, como chuva grossa” (STIGGER, 2010, p. 35); e as persona-

2 Frenkel lê obras críticas e artísticas de diferentes estudiosos e artistas, analisando como é próprio da arte moderna e contemporânea a multiplicidade constitutiva, que faz com que diferentes artes, no plano sensível, estejam, simultaneamente, perto e longe umas das outras, com o que se configura uma singularidade plural que promove o contato de heterogeneidades, “experimenta-se o desconhecido e o conhecido se atualiza e diversifica” (FRENKEL, 2017, p. 54). A afecção permite, portanto, “aberturas que diluem as fronteiras levantadas entre elas e renovam seus fazeres mediante o contato com as diferenças em relação àquilo que as caracteriza” (FRENKEL, 2017, p. 53). Tal abordagem aponta, ainda, para “a heteronomia do campo literário, na medida em que procedimentos oriundos de outras artes contribuem de modo fundamental para a ruptura e renovação de práticas consolidadas nesse campo” (FRENKEL, 2017, p. 64).

gens observadas pelos turistas, em “Des cannibales”, são identificadas apenas por gestos de linguagem através dos dêiticos “este”, “aquele”, etc. Com isso, categorias como sujeito ou indivíduo mostram-se incapazes de apreender as personagens e essa forma,

ao mesmo tempo descentrada e fragmentária, parece fazer possível narrar, para além da vida ou da experiência do sujeito – o próprio narrador, ou qualquer outro personagem no qual poderia se centrar o relato – uma experiência anônima que em cada vivência é pessoal, mas diferente [...] para atingir sua experiência histórica no que ela tem de anônima e impessoal (GARRAMUÑO, 2017, p. 105).

*Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger*

17

Enquanto forma de vida, essas vidas singularmente impessoais apontam para o inacabado como sendo o único aspecto capaz de resguardar algo da singularidade ou individualidade das personagens, uma vez que, neste sentido, as diferenças constitutivas que as aproximam enquanto indivíduos (BUTLER, 2015) materializam-se, paradoxalmente, na indefinição. Não há, portanto, um eu e um outro previamente definidos nessa relação, mas apenas formas de vida que, em determinado momento, estão presentes ante acontecimentos ou como parte deles.

Não se trata de reduzir a existência à performatividade, mas de uma existência cuja corporeidade não é mais potente do que os atos performativos que, na linguagem, colocam os indivíduos (se ainda pudermos empregar o termo) uns em relação aos outros. Apesar de que essa indefinição aponta, geralmente, para “outros modos de imaginar a organização da experiência e da comunidade” (GARAMUÑO, 2017, p. 104), em *Os anões* ela expressa a ausência de um conceito positivo de comunidade, ou, se se preferir, a própria ausência dessa, nisso distanciando-se da crença na potência do afeto para a articulação da comunidade, tal como defendida por Negri e Hardt (1999). É o que se verifica, por exemplo, no conto que dá título ao livro.

Em “Os anões” narra-se um episódio envolvendo diferentes personagens pela perspectiva de um narrador que participa, efetivamente, das ações. Um casal de anões, numa padaria, observa e prova, demoradamente, as guloseimas expostas para a venda, enquanto um grupo de clientes assíduos do lugar espera-os impaciente. Insatisfeitos com a demora do casal, os clientes atacam os anões, linchando-os até os con-

verterem em uma massa informe verde-amarronzada. Quem dá início à violência física é a própria narradora. No relato, a aparência de encontro que o espaço e o ambiente da padaria proporcionariam – conversas rápidas e cumprimentos entre vizinhos e conhecidos, trocas de opiniões sobre os produtos, etc. – é logo substituída por um efeito de continuidade das relações ordinárias marcadas pelo tempo ritmado e por certo desejo de distinção e reconhecimento que torna o outro um estorvo. Por um lado, joga-se com a ideia de que os anões aproveitam-se de sua pequena estatura para passar à frente nas filas, por outro lado, explicita-se na fala e nas ações dos demais clientes uma violência que associa tecnologias, preferências étnico-sociais e egoísmo.

A crueldade inscreve-se nos restos de falas do cotidiano que se manifestam nos breves diálogos, que articulam certa afetividade em relação aos anões e, em seguida, converte esse vínculo em ofensas até chegar à agressão. É o que se nota, por exemplo, no emprego de diminutivos ao longo de toda a narrativa: “Os dois eram tão pequenos que mal alcançavam o alto da bancada dos doces. Ela dava *saltinhos* para tentar ver o que a confeitaria tinha de bom. [...] Os dois até faziam um casal *bonitinho*” (STIGGER, 2010, p. 6-7, grifos meus). Enquanto, no início do conto, os diminutivos apontam para certa simpatia (ainda que expressa do alto e da superioridade dos demais), aos poucos eles passam a afrontas:

Nisso, cheguei bem junto da *biscazinha* e a puxei com força pelo braço. Sua idiota!, disse. [...] Meu marido, que vinha logo atrás de mim, deu um empurrão no homenzinho, que parecia querer socorrer a esposa. [...] Seu Aristides veio correndo e deu outro joelho no rosto daquele *tipinho* (STIGGER, 2010, p. 10-11, grifos meus).

O desenrolar das agressões caminha para a total coisificação do casal e todos os clientes agridem-no, inclusive a netinha de seu Aristides, seguindo o exemplo do avô, num exercício truculento que contrasta com a impossibilidade de reação das vítimas, ao mesmo tempo em que sugere que a ameaça que elas significam para os demais está além daquilo que, à primeira vista, se deixa racionalizar. O que desperta a violência dos agressores é a liberdade do casal de anões num mundo cujo tempo é regulado e os códigos são rígidos. Os dois furam a fila no supermercado, não têm pressa para escolher os doces na padaria, permitem-se provar uma infinidade de docinhos sem importarem-se com o tempo dos demais:

E lá estavam eles novamente. Seu Aristides, impaciente, elevou a voz: andem logo, seus merdas! É, acrescentou a senhora, vamos logo! E eu emendei: vocês deviam respeitar os mais velhos, pelo menos! Foi aí que a pequenininha se virou e me olhou. A boca minúscula ainda estava suja de doce. Ela piscou, passeou a língua pelos lábios e continuou a me olhar por cima do ombro, como se, até então, não tivesse percebido que estávamos todos ali, esperando (STIGGER, 2010, p. 10).

O que poderia parecer simples falta de educação das duas pequenas personagens revela-se, no entanto, uma afronta aos demais, que, enquanto agentes de um sistema que devem seguir à risca, identificam nos anões um sentido de transgressão e liberdade que eles não portam e não suportam. Irrompe um trabalho imaterial relacionado ao comportamento dos anões e é isso que detona o conflito entre as personagens do conto. As únicas personagens que, no plano ético, transgridem normas e, com isso, esboçam alguma potência de sujeito são os dois anões, as demais são apenas agentes nesse universo. É em decorrência dessa transgressão que os clientes veem-se compelidos a eliminá-los. Tal reação dos demais deve-se a que o casal os interpela a partir de uma relação que situa o valor de uso acima do valor de troca (para empregar termos da sociologia e da economia modernas), o que se choca com suas vidas subsumidas a um sistema absorvido pelo monetário.

O comportamento das duas personagens situa-se numa vivência afetiva localizada fora e além daquilo que pode ser medido (valor, privilégios, pressa, etc.). Neste sentido, os dois anões, sem que o proponham explicitamente, figuram aos olhos dos demais como uma resistência, uma espécie de *poder agir* oriundo justamente de sua aparente falta de ação, da transgressão de tempos, espaços e lugares. Por essa razão, a subjetividade do casal é uma ofensa a todos os que estão presos àquele sistema de regras. O casal é vítima de um “grupo que imagina ser ele o proprietário de um único critério moral para todas as formas de moralidade, e por isso o aplica a ferro e fogo sem levar em consideração as condições em que o juízo moral deve ser suspenso” (GIANOTTI, 2007, p. 344).

Ao final do relato, diz a narradora a respeito dos anões: “Ele estava transformado numa espécie de pasta de carne e sangue, com pequenos fragmentos de ossos desarranjando a uniformidade da mistura. A aparência de sua mulherzinha não era muito diversa”

*Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger*

19

(STIGGER, 2010, p. 12). Aquilo que se inicia como se tratasse-se de um encontro amigável e ordinário ao final devém em desencontro. Por um lado, vislumbra-se, no relato, o eco das tendências etnográficas frequentes na literatura contemporânea, mas, por outro, a repulsa da proximidade (numa perspectiva ética), decorrente da impossibilidade de identificação tranquila com a postura da narradora e dos demais personagens, opera uma crítica dessa mesma tendência, no campo da narrativa, promovendo “o questionamento da realidade pela ficção ao mesmo tempo que se questiona a ficção pela irrupção do real dentro dos limites do texto” (GARRAMUÑO, 2017, p. 108). Nesse sentido, ainda que *Os anões* dialogue com a concepção de afeto de Negri e Hardt (1999), afasta-se dela na medida em que aponta, no fim das contas, apenas para uma negatividade, especialmente quando a questão é vista no entrecruzamento dos dois campos centrais à reflexão desses dois pensadores: as convenções comerciais e as relações comunicativas.

Como afirma Cera (2011) acerca de “Os anões”,

nesse conto Stigger assinala que não há reconciliação possível, que já não há paraíso perdido. E, neste sentido, “Os anões” não pode ser tomado apenas como metáfora da sociedade contemporânea, mas também como seu imaginário perverso, como esse estranho que nos frequenta (CERA, 2011, p. 4).

Apesar de os agressores do casal formarem uma pequena “comunidade” muito problemática, não há identificação possível com seus valores (no plano ético), o que força a um distanciamento e à negação do pertencimento ao grupo pelo leitor, como ocorreu com aquela leitora que devolveu o livro à livraria onde o comprara. O caráter de estranho, no sentido freudiano do termo (FREUD, s./d.), parece aludir às tendências fascistas vinculadas ao automatismo da vida urbana e à noção de progresso, no relato, em cujos espaços *intimopúblicos* “se processam mudanças vertiginosas e constantes reversões de expectativas” (DIAS, 2011). A truculência que ocasiona a morte dos anões assim como a desimportância final das duas vítimas fazem do linchamento um crime de ódio, que, no entanto, não choca ninguém nem provoca nenhuma repercussão, internamente ao relato:

Vamos, querida, deixa isso aí e vamos embora, disse ele para a neta, enquanto a pegava pela mão. Já do outro lado da calçada, olhei para trás para cumprimentar dona Sílvia, que entrava na confeitaria, e vi a balconista, com um grande rodo, empurrando para um canto toda aquela sujeira (STIGGER, 2010, p. 12).

Uma rede de afetos e relações

Em “Os anões” irrompe uma ideia e uma imagem da vida “a partir dos restos que uma sociedade do espetáculo quer escamotear porque tenta ser total. Porque tenta integrar a vida totalmente em sua teia civilizatória” (CERA, 2011, p. 1), questão central em “Teleférico”. Neste conto, narra-se um *reality show* realizado por um canal de TV nas comemorações de final de ano, com 150 atores coadjuvantes (os melhores, segundo o narrador), que vão fazer um espetáculo em dois bondinhos que circulam num teleférico. Ocorre um espessamento da linguagem, que sobrepõe à noção de espetáculo enquanto número teatral ou circense a ideia de espetáculo enquanto coisificação e subsunção das individualidades aos agenciamentos do mercado. Há, nisso, uma atualização do conceito de espetáculo, que, ao menos nos modos como circula na imaginação pública hoje, já não porta mais o sentido negativo que apresentava nos anos 1960, quando Débord (2003) formulou o conceito de sociedade do espetáculo – processo semelhante àquele que ocorreu com o conceito de indústria cultural, em nossa época, conforme explica Hullot-Kentor (2008).

Porém, é enquanto espetáculo performático que em “Teleférico” instala-se a ambiguidade central do comportamento das personagens. Por um lado, parece tratar-se de um evento previamente preparado, mas, por outro, nele há a irrupção do inesperado. Pode-se questionar se as personagens sofrem um acidente ou se esse era o evento previamente combinado, em cuja realização, no entanto, alguns dos atores procuraram salvar-se desesperadamente, ainda que isso não seja mais possível:

Toda a cidade sempre parava 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. [...] No momento exato em que a frente do bondinho que subia ficou ao lado da frente do bondinho que descia, a osci-

*Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger*

21

lação era tão forte, mas tão forte, que acabaram batendo um no outro. Alguns pedaços de duralumínio e acrílico caíram lá do alto. Três atores do grupo vermelho caíram também, pelos buracos abertos na frente do bondinho que ocupavam. O segundo impacto foi mais violento. As laterais do bondinho se romperam com a colisão, e outros atores se precipitaram aos montes, com chuva grossa. [...] Quando o evento passou à noite na televisão, *deu para ver que um dos atores do grupo azul resistia ao despencamento, agarrando-se com a única mão ao que restava 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. 34-35, grifos meus).

Não é evidente até que ponto essa série de acontecimentos segue um *script* ou quando, nela, começam a ocorrer transgressões, performances individuais e ações que apontam para um campo de subjetividades. Parece tratar-se de um evento rotineiro, mas não está claro o que é *comum* nele: o passeio nos bondinhos? O balanço dos bondinhos ao encontrarem-se? O sentido de aventura implicado nesse número? Ou o espetáculo midiático em torno dele? Há uma sugestão de ruptura no fragmento acima: a partir de “Naquele dia...”, quando marca-se uma mudança e aponta-se para uma novidade em relação às apresentações anteriores; e no trecho em que se observa um dos atores agarrado aos restos do bondinho para não cair.

O desastre e as cenas pautadas em fortes emoções – que são próprios dos programas televisivos de apelo ao grande público e nisso aproximam-se do *fait divers* – reforçam o espetáculo, com o que a aparente naturalidade daquilo que ocorre internamente na história narrada adquire ares de artifício melodramático. De fato, uma das marcas do melodrama teatral, em suas origens, são os truques de perspectiva que colaboram para dar um efeito de realidade à representação. No conto, a intensidade das emoções e a ansiedade sobre o desfecho corroboram o estilo melodramático e sua força de atração sobre o público, já que o melodrama define-se, justamente, como um modo de representação pautado no excesso (BROOKS, 1995). Ao mesmo tempo, em “Teleférico”, os aspectos do melodrama aproximam-se de uma dicção expressionista – “As duas carcaças – vazias, esqueléticas, fraturadas” (STIGGER, 2010,

p. 35) – que conotam o horror, ao mesmo tempo em que acusam a alienação do público. Como observa Dias, “o caráter de *performance* desses ‘eventos’ é inegável, ao conduzir o elemento do espetáculo e da atuação às últimas consequências e ao aproximar vida e arte, rompendo com o elemento da representação” (DIAS, 2011, p. 164).

Essa estranheza implicada na representação reaparece em “Des canibales”, da seção “Pré-histórias”, no qual duas personagens encontram-se numa espécie de museu ou galeria (uma delas é o guia) onde “só têm objetos utilizados em homicídios” (STIGGER, 2010, p. 39). Trata-se de um acervo constituído por itens pertencentes a tribos canibais. O que singulariza o fragmento narrativo é o efeito de barbárie que o guia procura inculcar no visitante em relação ao comportamento dos canibais, que teriam matado inúmeros missionários que foram evangelizá-los: “Ele é canibal. Você tem um pouco de noção de linguagem corporal, não tem? Então, você pode imaginar o que está passando pela cabeça dele. Olha essa língua protuberante! Olha esses lábios brilhantes! Ele está salivando pelo rapaz! O rapaz é, para ele, um banquete!” (STIGGER, 2010, p. 39).

As explicações do guia funcionam como um levantamento de dados etnográficos acerca da tribo em questão. No entanto, no conjunto do livro, esse olhar etnográfico porta uma equivalência funcional entre o comportamento dos “bárbaros canibais” e o comportamento dos clientes assíduos da confeitaria, em “Os anões”, ou da multidão ávida por espetáculo e sangue em “Teleférico”. Nesse sentido, o bárbaro é, sempre, o outro, crítica que percorre o conjunto de *Os anões*. É nessa fratura que se torna perceptível pela rede formada pelos fragmentos do livro que “Stigger instala em seus contos um espaço ético” (CERA, 2011, p. 4).

Dias (2011) lê os procedimentos criativos de Stigger no âmbito da farsa. Se aliarmos a isso o diálogo com a estética melodramática, a partir de alguns de seus estilemas, notaremos que, apesar do desencontro internamente às ações, a própria constituição estranha e evocadora do que é familiar e não familiar às próprias personagens e ao leitor. Isto é, do estranho (FREUD, s./d.) nesses relatos, também aponta para a busca de uma moral, não pela afirmação de códigos ou de um sistema, mas pela recusa dos maniqueísmos que procuram estabelecer uma diferenciação categórica entre o eu e o outro.

Ao movimentarem-se livremente por um espaço que é, simultaneamente, real e ficcional, os textos de *Os anões* incursionam no universo dos afetos, enquanto movimento do singular e do comum que são

Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger

23

universalizados, e, neste sentido, definem-se como um poder de transformação, ainda que, ao menos neste livro de Stigger, não se possa pensar numa ideia homogênea de comunidade, como já salientamos antes. É por essa fratura que o afeto emerge, paradoxalmente, como um *poder expansivo* (NEGRI; HARDT, 1999) nos relatos, espécie de abertura à liberdade (ou ao desejo de liberdade) quase sempre impossível no universo das personagens, mas aquilo que resta da obra e naquilo de que o leitor pode apropriar-se: a consciência do sentido de estranheza e barbárie que marca as relações de seu entorno e com as quais não há identificação possível. Trata-se, quanto a isso, de um imperativo ético, “in the sense that every obstacle that is overcome by the action of affect determines a greater force of action of the affect itself, in the singularity and universality of its power” (NEGRI; HARDT, 1999).

A forma inacabada e, por vezes, incompreensível das intervenções de Stigger, ao longo do livro, constitui-se, pois, em tentativa de extrair do sem sentido e da ausência de surpresa das ações, tão frequentes na *realidadeficção* de que se valem os relatos, uma estranheza, pequenas zonas de liberdade, ainda que momentâneas ou apenas limitadas à percepção da forma sensível. Nisso está um dos aspectos centrais da potência crítica dos afetos, em *Os anões*. As corralidades e os experimentos implodem a aparência de normalidade e coesão das relações entre indivíduos e grupos, assim como das formas e estruturas sensíveis implicadas na representação. Neste sentido, estendendo as considerações de Clough (2007) para a textualidade desse livro de Veronica Stigger: há algo que escapa à racionalidade aparente da vida ordinária, “there is something else, something about the sociality of a system, a nervous system, which pulls us to complexity, to turbulence, to far-from-equilibrium conditions – pulling us to critically engage the sinister side of the system as well as its potential for freedom” (CLOUGH, 2007, p. 28). Esse algo a mais em *Os anões* relaciona-se à vivência e à experimentação.

A escrita como experimento afetivo

Quando observamos os resíduos, aquilo que, ao final, é o que resta, o que sobrevive ou o que está ali acusando uma presença, ainda que informe ou ilegível, nos textos de *Os anões*, damos-nos conta de que é com esses estilhaços de eventos, histórias, corpos, linguagens e escritas que o livro constitui-se. O resíduo é, neste sentido, uma marca, espécie de rastro deixado, não um original, mas algo que está impresso na *realidadeficção*

a que se apegam as intervenções de Stigger. A massa verde-amarronzada no canto da confeitaria, em “Os anões”; a imagem dos corpos que caem dos bondinhos suspensos em “Teleférico”; os objetos da tribo cannibal em “Des cannibales”; os corpos mutilados do casal que se atira do prédio em “Curta-metragem” e em “Curta-metragem II”; o fragmento de pele tatuada da personagem, disposto na parede da casa dos parentes do artista autor dos versos que o rapaz tatuara em seu corpo, em “Tatuagem”; a imagem-documento em “Imagem verdadeira”; assim como a infinidade de frases extraídas de outros contextos e incorporadas à escrita pela autora, que fazem eco de vozes do cotidiano das ruas de centros urbanos brasileiros; tudo isso faz de *Os anões* um experimento entrópico, isto é, marcado pela turbulência e pela desordem enquanto espessamento da linguagem, não linear, opaca, um corpo verbivoco-visual. Deste modo, o livro aponta para certa crise do corpo abstrato (corpo físico, livro, corpo social, etc.) e treinado para certas funções, ao mesmo tempo em que figura desconfiado em relação à ideia de que o corpo não pode fazer frente a códigos e sistemas. O próprio livro, enquanto artefato, constitui-se num corpo material que se põe à prova.

Enquanto experimento que não se limita a um gênero nem a um formato evidente, *Os anões* constitui-se em forma escritural aberta a múltiplas temporalidades, potencialmente fora de controle ou de agenciamentos fáceis pela indústria cultural ou pela instituição literária, o que instaura em sua materialidade uma autorreflexividade importante, na medida em que, por essa via, reinscreve-se na obra literária uma intransitividade que é fator de resistência, no campo da arte (RANCIÈRE, 2007). Decorre dessa configuração um exercício de escrita como experimento afetivo, no qual, parafraseando Clough (2007), o caos é a condição para que as relações sociais sejam possíveis e o emprego de escrituras experimentais atende à necessidade de tentar-se apreender, ainda que parcialmente, alguma materialidade dos corpos (físicos, sociais, estéticos), mesmo que por meio de fragmentos, restos ou ruínas que colocam em relação temporalidades diversas e disjuntivas no campo da arte, da história social e da própria literatura. Tais corpos (estranhos) figuram em *Os anões* como potência que resiste ao tempo pulsado; e como resíduos que apontam para/falam a/conotam a ausência de vínculos capazes de sustentar ou promover a aproximação entre indivíduos, nos relatos, o que tem por consequência a espetacularização, a violência, a indiferença, a frieza, o abandono, o sacrifício dos corpos (e dos afetos), etc.

*Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger*

25

Por sua vez, enquanto objeto estético, na textualidade do livro *reivindicam-se* os afetos como falta/ausência, espécie de desejo a ser sempre buscado, que se mostra capaz de produzir enunciados. Há nisso uma moralidade implicada, que se expressa a partir de uma estética do excesso, um desperdício produtivo. Esse procedimento acusa os limites da ética, porém, mais do que isso, acusa a aparência de normalidade, apesar do horror, “como uma prolongação da vida política normal, em que a grande maioria dos homens continua a conviver e a agir normalmente, demonstrando pelo silêncio, pelo medo ou pelo cinismo a incapacidade da ética em evitar a irrupção da barbárie” (BIGNOTTO, 2007, p. 173).

Em *Os anões*, isso corresponde “a um cotidiano tão conhecido e familiar que volta em sua forma selvagem e por isso estranha” (CERA, 2011, p. 5). No plano da expressão, por sua vez, o afeto emerge como um poder de ação – portanto, como uma ética possível – não pelo engajamento ou como tábua de salvação, mas como abertura à dissonância, à não compreensão imediata, à ausência de uma teleologia, isto é, como impulso constitutivo do campo estético que, como tal, procura no jogo uma via capaz de articular de modo consequente o sensível e o formal.

REFERÊNCIAS

BIGNOTTO, N. As fronteiras da ética: Maquiavel. In: NOVAES, A. (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 155-174.

BROOKS, P. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUTLER, J. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CERA, F. O estranho porvir de Veronica Stigger. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, 2011, Curitiba. Anais Centro, Centros Ética, Estética, 2011. p. 1-6.

CLOUGH, P. T. Introduction. In: ____; HALLEY, J. (Eds.). **The Affective Turn**: Theorizing the Social. Durham, NC: Duke University Press, 2007. p. 1-33.

DÉBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. [e-book] 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespeticulo.html>>. Acesso em: out. 2018.

DELEUZE, G. **Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia**. Trad. Equipo editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2005.

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

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FRENKEL, E. Artes em contato, experiência e afecção. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 52-67, jun./dez., 2017.

FREUD, S. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** (Edição Standard). v. XVII. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, s./d.

GARRAMUÑO, F. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 50, p. 102-111, 2017.

GIANOTTI, J. A. Moralidade pública e moralidade privada. In: NOVAES, A. (Org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 336-345.

HERRERO, M. Máquinas y artefactos de profanar. Estrategias para una reactivación de lo improductivo. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 9, n. 2, p. 82-104, 2017.

HULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A. VAZ, A. F. **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 17-27.

LUDMER, J. Literaturas posautônomas. **Ciberletras** – Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, 2007. Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

*Por uma ética
dos afetos:
Os Anões,
de Veronica
Stigger*

27

LUDMER, J. **Notas para Literaturas posautônomas III**. 2010. Disponível em: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>>. Acesso em 20 de ago. 2014.

NEGRI, A.; HARDT, M. Value and Affect. **Boundary 2**, v. 26, n. 2, p. 77-88, 1999.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.). **Nietzsche, Deleuze, arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 126-140.

Wanderlan
Alves

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

SUSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-naoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em: 21 set. 2013.

Recebido em março de 2018

Aceito em maio de 2018