



ISSN: 1983-8379

Bizarros, Feios e Marginais: Uma Leitura da Personagem Aporética na Contemporaneidade.

Maria Fernanda Garbero de Aragão (UFRRJ)¹

RESUMO: Este artigo é uma proposta de análise das composições meta-afetivas em algumas personagens presentes em quatro contos brasileiros: “Cubículo” (2007) e “Os Anões” (2010), de Veronica Stigger, e “Pornô Fantasma” e “Piranhitas” (ambos de 2011), de Santiago Nazarian. A partir de uma hipótese a respeito da condição aporética nessas narrativas, serão abordadas as mediações afetivas viáveis em contextos sublinhados pela perspectiva de Trágico Contemporâneo.

Palavras-chave: Afeto; Trágico Contemporâneo; Bizarro; Narrativa.

RESUMEN: El presente artículo es una propuesta de análisis de las composiciones meta-afectivas en algunos personajes presentes en cuatro cuentos brasileños: “Cubículo” (2007) e “Os Anões” (2010), de Veronica Stigger, y “Pornô Fantasma” y “Piranhitas” (ambos de 2011), de Santiago Nazarian. A partir de una hipótesis sobre las condiciones de la experiencia de aporía en estas narrativas, serán analizadas las mediaciones afectivas posibles en contextos subrayados por la perspectiva de Trágico Contemporâneo.

Palabras-clave: Afecto; Trágico Contemporâneo; Bizarro; Narrativa.

Introdução

Em 1979, quando o grupo britânico Pink Floyd lançou um dos discos de maior sucesso em sua carreira, o ópera rock *The Wall*, a faixa “*Another brick in the wall*”² representava um interessante protesto em relação às instituições de ensino configuradas por relações de poder verticais. Com seu refrão panfletário, Roger Waters convocava seus fãs ao clamor de “*Hey!*”

¹ Maria Fernanda Garbero de Aragão é doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professora adjunta de Literatura Brasileira na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

² “*Another brick in the wall*” é dividida em três partes, sendo elas: “Parte I” (Memórias), “Parte II” (Educação) e “Parte III” (Drogas). A canção presente neste artigo é referente à segunda parte, na qual os versos de protesto tornaram-se um canto de rebeldia, o que provocou a proibição da faixa na África do Sul, em 1980, uma vez que representava um símbolo das ofensivas contra as desigualdades raciais na educação.



ISSN: 1983-8379

Theachers! Leave them kids alone”, e aliava o contexto educacional dos internatos britânicos daquele momento aos anseios de um público que encontrava, na inscrição de uma identidade viabilizada pelos elementos da cena do *rock*, um caminho de contestação, inconformidade e possibilidade de expressão.

Embora a canção por si já traduza o desejo de questionamento, o que nos parece mais curioso é a cenografia presente no filme *The Wall*, sobretudo no que tange à parte-clipe de “*Another brick in the wall*”: assim como na composição da letra, a proposta cinematográfica também responde ao contexto fortemente marcado pelo *boom* dos videocliques da década de oitenta. Com efeito, a representação cênica do panfleto de Waters é composta por imagens que estetizam o horror de uma educação alicerçada na obediência e na alienação, servindo, como exemplos do *pop*, para ilustrarem o aspecto prisional dessas instituições onde se desempenha o “poder disciplinar” a que se refere Michel Foucault, sobretudo em *Vigiar e Punir*. Instantâneas de protesto, música e clipe, ao proporem rebeldia, trazem na planta-baixa de suas construções artísticas a sensação contemporânea do engolimento.

Na composição cênica dessa parte, a sala de aula é o espaço do castigo, onde se praticam a imposição da disciplina e as violências contra os estudantes. É também o cenário do deboche, da humilhação aos que não seguem (ou não cumprem) as regras. No plano seguinte do videoclipe, distanciado pela perspectiva da imaginação, as referências à escola e às reproduções em série praticadas pelas indústrias são mescladas nas fileiras de carteira que se ressemantizam no emparelhamento que os conduz à máquina capaz de apagar quaisquer distintivos identitários prováveis aos ainda residuais caracteres de individualização. No lugar dos rostos das crianças, aparecem toscas máscaras cujos olhos são botões e, assim, elas caminham, na sincronia da obediência, à máquina de moer. Moídas as diferenças, o controle se instala. Contudo, é neste momento de retorno ao cenário da sala de aula que irrompe o que se projeta na postura de contestação do *rock*: as crianças retiram as máscaras e encenam uma performance de protesto na escola: objetos são quebrados, o professor – metonímica do poder a ser abalado – é atirado ao fogo e, paralelamente, aparece um muro sendo derrubado.

Como metáfora concreta da separação, o muro empresta sua imagem a muitas leituras na contemporaneidade, e ratifica a edificação de um projeto que, ao ser erguido, dialeticamente propõe a fenda, abertura por onde se mira o lado oposto, a margem diferente, o

2



ISSN: 1983-8379

outro, seu estranho apartado. Assim, nosso tempo converge em constantes erguimentos e quedas de muros, bem como são reproduzidas socialmente novas e engenhosas máquinas de moer. Nesta perspectiva, algumas personagens se tornam centrais nesta margem, como os pobres, os feios, os gays, entre outros múltiplos, vários. Sem perdão ou defesa, eles incorrem em sua “*hamartía*”, termo grego capaz de definir o erro de alvo de que decorre a sina do herói trágico. E, “com seus olhos de botão”, é na fenda da ficção que eles renascem e emergem, pelos caminhos do absurdo e do bizarro, para romperem os muros onde se debatem em sua aporia.

1. Contos de insônia: Stigger e o absurdo

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

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

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



ISSN: 1983-8379

elementos escolhidos para narrar as composições meta-afetivas das personagens tanto de Veronica Stigger, quanto de Santiago Nazarian.

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

O *nonsense* é o caminho empreendido por Veronica Stigger nessa construção. É através de uma elaboração marcada pelo absurdo e pelo deslocamento de valores atribuídos aos signos que podemos ler a proposta meta-afetiva subtextual, ora pensada à luz de uma dramaticidade refletida na elaboração dessas narrativas. As personagens parecem encenadas por atores que, como na perspectiva do “subtexto” de Constantin Stanislavski (em *A construção da personagem*, edição brasileira de 1970), têm consciência da construção de um instrumento psicológico capaz de informar sobre o estado interior da personagem. Com efeito, instala-se a distância entre o que é realizado no texto e o que é encenado, uma vez que é preciso aceitar um paradoxo de possibilidades inviáveis imbricadas nesse processo de contínuas ressignificações.

Os contos de Stigger, presentes em nossa análise, estabelecem uma proposta narrativa de leitura do “Teatro do Absurdo”, cuja união entre comicidade e tragédia define a deriva como condição indissolúvel no trato dessas personagens. Segundo a perspectiva do crítico teatral Martin Esslin³, a expressão definiria peças como as de Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, entre outros, nas quais as inserções da desolação e da incomunicabilidade do homem moderno rompem com a dramaturgia tradicional. Embora a ruptura seja a marca da novidade, são as inserções de elementos tradicionais que tornam essa tendência interessante, pois o retorno é trazido na diferença. Assim, vemos o resgate dos

³ Esslin não fala de movimento teatral, mas sim de uma tendência verificada no final dos anos cinquenta, no contexto Pós-Guerra.



ISSN: 1983-8379

mimodramas (espetáculos gestuais surgidos na antiguidade greco-romana); da *commedia dell'arte* (gênero cômico entre os séculos XVI e XVIII); do *vaudeville* (mescla de números musicais burlescos, cômicos e de dança) e da comédia de *nonsense* (com falas, a princípio, desconexas), por exemplo.

Ao “flertarem” com a noção de “absurdo”, as narrativas de Stigger questionam e provocam. Às situações corriqueiras, banais, são atribuídos elementos estranhos, cujas construções na ficção são modeladas pela ironia e pelo que de menos usual delas seja possível prever. Desta maneira, as personagens dos contos “O cubículo” e “Os anões” podem ser lidas pelo que nelas há de absurdo, termo que, assim como nos dramaturgos mencionados, em Stigger revigora a ideia de algo desmedido e fora do tom (do latim: *ab-*, aquilo que deflagra, e *surdus*, que não pode, não quer ou não deve ouvir). Com o questionamento do diálogo como construtor de sentidos entre as personagens, vemos que algumas mediações são inviáveis, pois as relações envolvem conflitos inegociáveis, e a interação delas entre si e com seus contextos e espaços só pode ser compreendida pelo *nonsense* e pela imagem advinda dos espetáculos de *Vaudeville*, sobretudo no que tange à representação do “Circo dos horrores”. Na elaboração narrativa, o aspecto humano é delineado por sua possibilidade caricatural inscrita na aberração. Distantes de um olhar moralizante, o que vemos nessa inversão de projeção valorativa é uma possibilidade de narrar o espanto, percurso que religa Stigger às propostas dos dramaturgos do absurdo e traz, à cena literária contemporânea, a inserção de um olhar – pela fenda – ao incômodo, através de questionamentos inevitáveis às miradas de um leitor atento e disposto à aceitação das mediações propostas no texto.

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



ISSN: 1983-8379

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

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

A continuação da narrativa a partir desse novo cenário é tecida por inserções capazes de confirmar a aposta no *nonsense*: por um descuido na hora de puxar a descarga, o casal emerge da latrina na hora errada e é tragado: a nova habitação é o ânus do amigo, lugar descrito como pouco confortável, porém habitável, exceto pela grande saudade dos livros que ficaram do lado de fora, no banheiro. Confusa, porque a ruptura com o real emerge do desconcerto e da improbabilidade, a narrativa propõe um desfecho ainda mais bizarro: a solidão do amigo faz com que ele decida viver ao lado do casal, habitando a lombriga que lhe havia aparecido em decorrência dos legumes mal lavados que comera.

Se o encontro com o texto de Stigger conduz a questionamentos acerca da elaboração de novas realidades como pano de fundo e delinea uma situação inverossímil, é pelo que nele não aparece escrito que temos acesso às críticas e angústias referentes a algumas aporias experienciadas na contemporaneidade. Entre elas, há a dúvida a respeito do espaço da literatura e dos leitores, elementos imbricados nessa relação com o absurdo à que nos temos referido. Os livros que ocupam o mesmo espaço das personagens – uma caixa de geladeira – tornam-se, assim, coadjuvantes dessa perspectiva trágica imposta pela não negociação entre a



ISSN: 1983-8379

vida de pesquisa/leitura e os altos preços dos aluguéis. Não há possibilidade de mediação entre as personagens e seus espaços, e o destino é implacável: na lombriga, todos desaparecem.

A aporia, como referência a uma situação de impasse, determina a condição desses sujeitos ora lidos como “aporéticos”. Ao lê-los sob essa perspectiva, vemos paralelamente ser construída uma narrativa meta-afetiva sobre eles e sua relação com os espaços em constante mutação e degradação. Seus vínculos, marcados pela hostilidade da ambientação de suas novas habitações, ocorrem na acomodação forçada ao panorama de desconforto que, a cada parágrafo, se abre como um fosso, escancarando de vez as fendas que separam a ficção de sua relação com o real. Curiosamente, é na proporção da distância que os cenários se aproximam, e o que há de irreal no contexto de “O cubículo” ganha sentido na vida do leitor que aceita a construção do absurdo como uma leitura de sua condição, tecendo, de certa forma, vivências especulares.

Em “os anões”, conto que dá nome ao livro publicado por Stigger em 2010, o *nonsense* se inscreve no resgate do *vaudeville*, espetáculos que marcaram o final do século XIX, nos Estados Unidos e no Canadá, e que contavam com números burlescos, encenações fragmentadas e aparentemente sem sentido, misturando também o que comumente eram consideradas “anomalias/aberrações” como parte das atrações (nanismos, hirsutismo, obesidade, etc)⁴. Como em “O cubículo”, o enredo poderia ser descrito brevemente, salientando o absurdo que o religa à proposta de *Gran Cabaret Demenzial*, de 2007, e se confirma como uma característica da escritura de Stigger.

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

⁴ Como parte desse projeto irônico de narrativas, o formato do livro também participa desse jogo: publicado pela Cosac Naify (e impresso na China), o livro tem um tamanho pequeno (11,5 cm x 15 cm), em papel artboard 300g/m², composto por vinte e um contos-fragmentos, cuja extensão varia de vinte páginas, aproximadamente, a duas linhas.



ISSN: 1983-8379

nos que é pelo viés das mediações ali presentes que o termo “casal” deflagra uma elaboração meta-afetiva possível somente entre os excluídos, entre aqueles que, à margem, experienciam o habitar como um hábito insano, porém único à sobrevivência legada aos espaços em que essas personagens (des)aparecerem.

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

No transcurso do enredo, verifica-se um processo de reificação do excluído, presente nos termos usados pelas pessoas em referência aos anões. Do mote “furar-fila”, uma série de violências são desempenhadas como performance contra essas personagens que terminam fortemente espancadas pelas outras com quem compartilham o cenário da confeitaria. Não há restrições sobre as composições do ser violento; ele pode ser qualquer um de nós, o que no conto é representado por uma imagem de personagem caleidoscópica: da criança de colo ao avô que a sustenta em seus braços, todos participam da cena em que os anões passam de “idiota” à “aquela sujeira” que deve ser logo varrida, antes que a dona da estabelecimento presencie a imundice deflagrada pelos inconvenientes anões.

Assim como nos outros contos de Stigger, percebemos que é pelo não intento moralizante que se propõem as críticas às nossas relações com o outro apartado, imagem que nos representa dialeticamente, ora espancadores, ora espancados, sobreviventes, bastando apenas que encontremos um desconforto maior que nossa condição trágica para o início de



ISSN: 1983-8379

um novo movimento cíclico. Não há perdão, e o absurdo desvela um humor inquieto, mordaz, que revitaliza o ditado latino “rindo, castigam-se os costumes”. Contudo, é desse riso que o pranto se arrebenta, quando lemos nas personagens que dividem as cenas com os anões a meta-afetividade engendrada na intolerância, e nos reconhecemos nessa fila, na qual o casal tenta um espaço – pela margem – e adquire o banco para mirar os doces. Impiedosa, nossa porção de desconforto deriva da contemplação da violência que, no nada do absurdo, escreve nossa aporia frente ao intratável.

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

2. Santiago Nazarian e a nocividade da inocência.

Se por um lado vemos um diálogo com o “Teatro do Absurdo” nas narrativas de Veronica Stigger, em Santiago Nazarian é possível ler um apelo ao universo ficcional das histórias de terror que se inscrevem na linhagem do bizarro. Em nossa proposta a respeito das mediações afetivas da personagem aporética, dois contos de *Pornofantasma* (2011) ganham relevo. O primeiro, “Piranhitas”, pela reinserção de um tema caro ao escritor: a adolescência como um mal implacável. O segundo, “Pornô fantasma”, pela combinação de elementos narrativos em suspensão, apresentados pelo avesso, pela fenda que deflagra e sopra sobre a calma poeira pousada sobre nossos incômodos.

O trato da adolescência como desconforto permite a Nazarian o resgate da tradição literária em que se inscrevem autores como Byron e Edgar Allan Poe, através da reelaboração de um universo sombrio, composto por imagens que sugerem tensão, suspense e medo. Concomitantemente, vemos a inserção de referências fora do cânone, como as histórias em quadrinho do norte-americano Mike Mignola, criador de *Hellboy*, e as referências aos jogos

9



ISSN: 1983-8379

chamados de “Survival horror”, nos quais o mote decorre da luta pela sobrevivência das personagens imersas em situações apavorantes, tingidas pelos excessos de terror e violência. Nessa bricolagem entre literatura e mídias de massa, sua narrativa é instável e imprecisa. Suas personagens evidenciam um impasse construído pela existência em ambientes que, ao contrário das de Stigger, habitam e não se habituam. E, na metáfora de uma asfixia que, contraditoriamente, faz o texto “respirar”, pulsam e perturbam o leitor, o qual, ao ser confrontado com esses enredos, pode tudo (pode abandonar o livro, pular páginas, saltar parágrafos, etc.), menos ficar incólume.

Em “Piranhitas” temos o relato de um réptil que conta a história e se prepara para comer dois garotos, Guto e Binho / Gustavo e Fábio, cujas idades vacilam entre treze e quatorze anos, e “tinham consciência do perigo.” (NAZARIAN, 2011, p.147). Assim como na imprecisão das personagens, o narrador também não é informado. Dele, sabemos apenas que não é “piranhitas”, pois se descreve como “mais esperto” (p.149) que elas, nem outros animais de água doce, “a ansiedade também faz chorar crocodilos, jacarés, eu. Já estava no final do meu dia e cansado de esperar. Que eles viessem até mim. (...) Que nadassem para meus braços, meu abraço, minha boca.” (p.149).

Embora o término da narrativa seja previsível, é pela ficcionalização da passagem da adolescência para a maturidade, época em que a “consciência do perigo” se torna mais impiedosa, que lemos fantasmagoria da perda do que poderíamos chamar de “inocência”, ou melhor, de algo que nos preserva da consciência da aporia. Com efeito, a elaboração metafórica das personagens do conto coaduna ansiedade e medo, ímpeto e ponderação. Pelo relato do réptil-devorador, sabemos que os meninos receiam entrar no rio porque seus temores oscilam entre o perigo das piranhas que nadam ali e as doenças ocasionadas por sanguessugas. Contudo, o que introduz nesse cenário uma ruptura com as instantâneas de inocência (como o lazer de crianças que se refrescam nas águas de um rio) é o que o narrador nos informa acerca de um imaginário plasmado nessa passagem ao início da maturidade: Guto e Binho se veem reciprocamente como isca, e a sobrevivência de um é preservada pela imersão do outro.

Como num jogo de “survival horror”, a continuidade da vida se atrela ao sacrifício físico, imagem metafórica das transformações por que passam os adolescentes. A malícia presente na valência de “um pelo outro” se desfaz no desconhecimento, na inocência, de que

10



ISSN: 1983-8379

há algo, naquele rio, capaz de aniquilar ambos. Algo/algum que pode “alcançá-los à margem” (p.149) e do qual não podem fugir. A *hamartia*, assim, ocorre no erro do alvo, uma vez que os meninos não enxergam o perigo do animal, e experienciam na cena narrativa um percurso trágico, no qual, inevitavelmente, podemos ler o lugar de impasse representado pela adolescência.

Logo, a dúvida parece representar a figuração dessa passagem indelével: ao não ter como escapar, “atirar-se” ao rio e ver o corpo infantil metamorfoseado num corpo à espera de descobertas da vida adulta desvelam os limites indeterminados desse encontro tão sublinhado pelo desconforto. A morte representa essa dupla leitura, na qual identificamos essa “mudança de fase”, termo que nos remete aos objetivos desses jogos de videogame, bem como traduz em si a reiteração do incômodo: o outro nível, a nova fase cujo entendimento convoca a impossibilidade de prévias experiências.

Em *Aporias*, Jacques Derrida nos propõe desde o princípio a dificuldade interpretativa deste conceito. Ao recuperar a ideia de “Dasein”, de Heidegger, ou seja, da expressão “ser-no-mundo” (uma de suas ressignificações), vemos a leitura de uma condição aporética inscrita na relação e na co-existência, na possibilidade do impossível a que Derrida considera também sobre a morte. Assim, a(s) aporia(s) permanece(m) em contínua imprecisão, uma vez que só podemos pensar o fim quando ele atravessa o outro, sendo sempre a compreensão de uma não-compreensão, a chegada a um não-acesso:

“Esse não-acesso da morte como tal, mas somente àquilo que não pode ser mais que o umbral da fronteira, o passo – como se costuma dizer – das proximidades de uma fronteira, é também o que Heidegger denomina o impossível, o acesso a morte como não-acesso a uma não-fronteira, como possibilidade do impossível” (DERRIDA, 1998, p.123).⁵

No conto de Nazarian, a partir da relação entre os dois meninos, vemos o deslinde de uma condição aporética que, ao mesmo tempo revelada, confirma a imagem do não-acesso à não-fronteira. É do desconhecimento de sua sorte que uma personagem entrega a outra ao

⁵ Texto original: “Ese no-acceso a la muerte como tal, sino sólo a aquello que no puede ser más que el umbral de la frontera, el paso – como suele decirse – de las cercanías de una frontera, es también lo que Heidegger denomina lo imposible, el acceso a la muerte como no-acceso a una no-frontera, como posibilidad de lo imposible.” (In: *Aporías*. Buenos Aires: Paidós, 1998). A tradução dos textos é de nossa autoria.



ISSN: 1983-8379

sacrifício do qual ela tampouco pode furtar-se. O animal-mítico que as devora também acarreta imprecisão: não é o ato de comer que está em questão como recurso de saciedade. A perversão e o desejo fazem parte desse cenário, no qual o réptil planeja saborear, mastigar, engolir e comer Guto e Binho, projeções que inserem na narrativa um olhar impiedoso e cruel à maturidade.

A “troca de fase” como leitura da aporia corrobora o seu aspecto intratável em “Pornô Fantasma”, conto que dá nome ao livro de Nazarian. Como em “Piranhitas”, a reiteração do incômodo se presentifica na composição de um enredo tangenciado por personagens em fuga, imersas em sucessivas perdas e tentativas frustradas de recuperação de suas compreensões e mediações afetivas. A adolescência novamente se projeta como sinônimo da morte, tanto na vida da personagem principal, quanto na realidade dos meninos que habitam a viciada cidade de Faroleiro Oeste. Neste cenário, abriga-se a fantasmagoria de um espaço desértico e inóspito, que pode ser lido como uma alusão ao termo “faroeste”, recuperando um imaginário afetivo mítico preenchido por referências ao cinema de *Western* e às narrativas do gênero.

É nesse lugar de “disputas” que Jefferson vai à procura de Victor, o filho morto que ele acredita ser o ator pornô Ben Ford e cuja foto aparecera em um *site* gay, dedicado à prostituição de adolescentes masculinos. Desesperado com a semelhança entre ambos, ele decide resgatar o filho de Faroleiro Oeste, embora reconheça a impossibilidade de seu intento. Com efeito, ele empreende em uma pesquisa alucinada a respeito do paradeiro de Ben Ford, e experiencia uma série de desencontros que redimensionam a certeza da inviabilidade de sobrevivência naquele cenário:

“(...) Jefferson estende a foto de Ben Ford nu para a prostituta olhar. (...) Ela devolve a foto para ele, balançando a cabeça. ‘Tem certeza?’ ele pergunta. Pensa em completar, ‘ele é uma celebridade desta cidade’, mas percebe que naquela cidade não há celebridade alguma. Só então ocorre a ele que talvez tenha sido engano. Que talvez aquela Faroleiro Oeste não tenha nada a ver com Ben Ford ou qualquer outro menino drogado, perdido, pornografado. Talvez ele tenha pegado a estrada errada.” (NAZARIAN, 2011, p.226)

A deriva, assim, aparece como uma condição às personagens do “Pornô Fantasma” e, na cidade repleta de referências virtuais, Jefferson se confunde com uma realidade improvável



ISSN: 1983-8379

ao descobrir que os vídeos publicados no *site* foram realizados há muitos anos e que, hoje, todos os meninos estariam mortos. A cidade-fantasma, preenchida por um imaginário pornografado se esvazia, e confronta a personagem com sua busca malsucedida, fracassada pela irrupção de descobertas que o reconduz e o situa em sua condição aporética. Seu único e possível encontro é com a morte, passagem tensionada no conto pela voz desesperada da amiga que, ao telefone, implora para que ele vá embora de Faroleiro Oeste.

A cidade-perdida, assim, desenha-se como “não-lugar”, ao nos possibilitar um diálogo com o que Marc Augé considera a respeito de alguns espaços de passagem, sobretudo no que toca àqueles em que nossa desidentificação se torna mais aguda. O protagonista, ao percorrer os caminhos prováveis ao encontro com o filho, se reporta a lugares presentes em corriqueiras paisagens contemporâneas: lojas de conveniência, postos de gasolina, hotéis, videolocadoras, prostíbulos. É desse trânsito que verificamos o conceito de “não-lugar” se relacionar ao inóspito: embora os cenários sejam facilmente reconhecíveis a seu contexto, naquela cidade eles conjugam outros sentidos, os quais aparecem indecifráveis e fugidios a Jefferson, pois:

“O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. Ele também não concede espaço à história, eventualmente transformada em elemento de espetáculo, isto é, na maior parte das vezes em textos alusivos. A atualidade e a urgência do momento presente reinam neles.” (AUGÉ, 1992, p.95).

Logo, o tempo também é um elemento suspenso na narrativa e redefine a relação da personagem com suas memórias, lembranças que se confundem entre as imagens pornográficas da internet e a recriação do filho morto num ator pornô, a quem Jefferson projeta um pedido de socorro capaz de salvá-lo(s) daquele cenário. Tudo em Faroleiro Oeste é alusão, suas referências e espacialidades são delineadas pelo trajeto da personagem que, antes de lá chegar, já evidenciara a solidão inscrita no desejo contemporâneo por propostas afetivas virtuais. Contudo, é dessa impossibilidade que a mediação se perfaz: é na não realização do objeto amoroso que a aporia se ressignifica como interpretação viável às personagens de Nazarian.

Como polaróides ficcionais de nosso tempo, essas composições reiteram uma possibilidade de criação trágica contemporânea. Uma vez mais, aceitamos e compartilhamos a



ISSN: 1983-8379

deriva, o nada. Identificamos nossa face nesse espelho pontiagudo, capaz de nos refletir e ferir. Sofremos com essas personagens e purgamos nossos incômodos e desabrigos. Catárticos, experienciamos e suportamos a aporia. Na ficção.

Conclusão

Se os espaços da contemporaneidade parecem desenhados por uma perene imprecisão afetiva e identitária, e os sujeitos-transeuntes evidenciam o descentramento e a perda de referenciais viáveis às mediações afetivas, inscritas no desejo pela fixidez, vemos nessas narrativas alguns importantes elementos presentes na elaboração de uma personagem aporética.

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

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

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).

DERRIDA, Jacques. *Aporías*. Tradução de Cristina de Peretti. Buenos Aires: Paidós, 1998.



ISSN: 1983-8379

ESSLIN, Martin. *The theater of the absurd*. Londres: Randon House IC, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 4ª edição, 2000.

NAZARIAN, Santiago. *Pornofantasma*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STIGGER, Verônica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. *Gran Cabaret Demenzial*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

_____. *Os anões*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009.

ZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.