

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA E SERVIÇO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE PSICANÁLISE E PSICOPATOLOGIA

FERNANDO MARCIAL RICCI ARAUJO

*Jamais a coisa termina:*  
**pensamento, crítica e sobrevivência na obra de Victor Heringer**

Porto Alegre

2020

FERNANDO MARCIAL RICCI ARAUJO

***Jamais a coisa termina:***  
**pensamento, crítica e sobrevivência na obra de Victor Heringer**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada ao Departamento de Psicanálise e Psicopatologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Psicologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Simone Zanon Moschen

Porto Alegre

2020

## **AGRADECIMENTOS**

*Para os meus pais e o meu irmão, minha origem.  
Para a Sofia, minha estrela.*

*Para o Victor Doblaz Heringer, pela ternura.*

*The comets  
Have such a space to cross.*

Sylvia Plath, "The night dances"

*Os parentescos entre a leitura e o amor  
estão por ser estudados.*

Ana Martins Marques, "A vida submarina"

*Um jovem em seus primeiros amores  
Não é senão a fecundidade do mundo.  
É o mundo que chega assim como ele; aparece  
[e desaparece,  
Como uma forma que muda.*

Pier Paolo Pasolini, "Versi del testamento"

## RESUMO

Este trabalho visa aproximar literatura e pensamento a partir do romance *O Amor dos homens avulsos* (2016), do escritor brasileiro Victor Heringer. Busca-se investigar as formas através das quais o romance propõe ao leitor uma experiência de pensamento em torno da noção de abertura. Sustenta-se que esta noção funciona como procedimento que organiza as escolhas formais da obra ao mesmo tempo que interroga o tempo presente e os próprios limites do gesto literário.

**Palavras-chave:** Ficção - Leitura - Sobrevivência – Literatura Brasileira Contemporânea – Victor Heringer

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1. LITERATURA E DESAPARECIMENTO</b> .....	11
1.1 O voo da trapezista .....	12
1.2 A linguagem do ausente.....	18
1.3 Olhos negros para ver a luz .....	31
<b>2. UM SOL DENTRO DE CASA</b> .....	39
2.1 Preâmbulo.....	41
2.2 O filho de um povo que odeia o sol .....	48
2.3 O trabalho das raízes .....	59
2.4 A Alegria formal .....	74
2.5 Os poderes da ficção .....	79
2.6 Amor, força de salvar futuros .....	87
<b>3. O ESCUDO DE MARINA</b> .....	97
3.1 Uma literatura do presente .....	98
3.2 As forças do presente .....	104
3.3 Abertura: pensamento, crítica .....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	131
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	133

## INTRODUÇÃO

Os fantasmas dos estudantes às vezes vão se consolar com os fantasmas de seus escritores de cabeceira. Os meus, desta vez, foram ter com os da escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, em uma passagem do seu *Livro das comunidades*, na qual ela diz, sobre a natureza do texto literário: “Todo texto comunica por incompreensão”.

A tese já havia sido enunciada, por outras vias, por alguns teóricos da literatura ao longo deste último século. Maurice Blanchot, o pensador entristecido e enigmático do pós-guerra, situa o “espaço literário” como espaço *u-topos* fundado pela força inapreensível das palavras. Para o filósofo francês – não muito distante do que postula a poeta portuguesa –, a potência da literatura deriva da ambiguidade e da magia de certos alinhamentos que os escritores fazem com as palavras, do fascínio que esses alinhamentos provocam no leitor naquilo que as palavras dizem sem dizê-lo. É o seu modo de acercar-se da *incompreensão comunicante* a que faz referência Maria Gabriela Llansol.

Roland Barthes, mais afeito à metáfora visual, diria que a verdadeira leitura acontece quando tiramos os olhos do livro. Ou seja, quando algo no texto produz um “acontecimento” no sentido de um desligamento temporário das estruturas de sentido vigentes e, desde esse lugar, mostra, ao leitor, uma *outra coisa*, diferente do que está sendo dito em uma camada mais elementar do texto.

O crítico de arte Mário Pedrosa também postulou, ao seu modo, algo semelhante quando disse que *todo objeto artístico precisa conservar sua vocação fundamental de hipótese*. Trocando em miúdos: dos objetos artísticos – e isso vale para um soneto alexandrino, para o romance moderno ou o mictório debochado de Marcel Duchamp – espera-se deles um pensamento a respeito do mundo, uma hipótese não evidente que nos pisca o olho através daquilo que, neles, aparece como elemento *estranho*, como ponto fundamental de *incompreensão*.

Os três varões encontram-se com os meus fantasmas e os de minha poeta portuguesa em um enunciado fundamental e que serve como ponto de partida deste trabalho: *se a literatura é trabalho com a linguagem, ela também é trabalho com o pensamento*. A esse ponto, podemos sugerir que a *incompreensão* de que nos fala Llansol tem, claro, um segundo sentido: não se trata de uma ausência de compreensão,



mas sim de uma compreensão *outra*, ou seja, uma compreensão que ativa outros sentidos além dos que comporta a razão que faz cálculos, constrói pontes e lança naves no espaço. Nesse sentido, a pergunta fundamental deste trabalho é: *de que forma podemos aproximar literatura e pensamento? Como uma obra literária pensa?*

Jorge Luis Borges, em um de seus ensaios sobre ficção, diz que a leitura é uma forma de felicidade. O pouco que este trabalho tem a oferecer gira em torno de um exercício nessa felicidade da leitura, neste caso, da leitura do romance *O amor dos homens avulsos*, do escritor brasileiro Victor Heringer. Esse exercício compartilhado busca debruçar-se sobre os *pontos de incompreensão* de que nos fala Maria Gabriela Llansol na esperança de que, através deles, algo do “desejo comunicante” da obra *deixe-se entrever*. Trata-se, portanto, de almejarmos aqui uma felicidade atenta aos trovões e lampejos que o universo ficcional da obra instaura e com os quais nos acena. É nessa região limiar entre ficção e pensamento que o presente trabalho pretende jogar sua linha.

O livro em questão neste estudo, sucesso de público e crítica desde o seu lançamento em 2016, finalista dos prêmios Jabuti e Oceanos, encantou os leitores pela ternura que dele emana. No exercício de leitura que iremos propor neste trabalho, nos debruçaremos sobre a inquietação de linguagem que o universo ficcional do romance cria e mobiliza. Assim, interessa-nos pensar a forma através da qual os procedimentos formais do romance, lidos em conjunto, produzem *um pensamento sobre abertura* que pode ser lido como correlato formal da ternura – aspecto comumente associada à obra em questão tanto pelos leitores quanto pela crítica.

Dessa forma, o presente trabalho está dividido em três grandes partes.

O primeiro capítulo, intitulado “Literatura e desaparecimento”, propõe algumas questões norteadoras e uma fundamentação teórica dentro da qual o nosso problema de pesquisa busca ganhar inteligibilidade. Partiremos, portanto, da relação fundamental entre literatura e desaparecimento – aqui pensada através de alguns fragmentos de obras literárias e das contribuições de Maurice Blanchot – para, a partir dessa relação, lançarmos algumas interrogações à obra de Victor Heringer, que, como veremos a seguir, vincula-se intimamente com a temática do desaparecimento.

O segundo capítulo, “Um sol dentro de casa”, detém-se em alguns aspectos formais da obra no intuito de perseguir o pensamento que parece animar a sua maquinaria ficcional.

Finalmente, o terceiro e último capítulo, “Escudo de Marina”, busca tecer algumas reflexões sobre as formas através das quais o universo ficcional do romance de

Victor Heringer ergue-se não apenas como escudo contra as violências do presente, mas, sobretudo, como *máquina de pensamento sobre o presente*, tornando suas as grandes questões do seu tempo. Assim, apostamos que “a literatura pensante” sobre a qual nos debruçaremos neste trabalho não apenas representa o mundo do qual ela faz parte, mas pensa-o a partir da perspectiva ficcional que ela cria e organiza. Desse modo, a obra em questão não apenas expõe as principais linhas de força do presente, seus vícios e virtudes, mas também engendra uma imaginação crítica em direção a outros futuros possíveis.

# CAPÍTULO 1

## LITERATURA E DESAPARECIMENTO



Luigi Ghirri – Sem título (1974).

## 1.1 O voo da trapezista

*Havia, porém, as palavras. E as palavras vieram, foram, dançaram e pairaram solenes no ar. Como uma trapezista.*

(Amilcar Bettega, “O vôo da trapezista”)

O presente capítulo pretende lançar algumas ideias a respeito da relação entre literatura e desaparecimento. Para tanto, seguiremos no rastro de algumas perguntas-moventes: *de que forma a literatura age sobre nós? Qual sua especificidade em relação aos outros regimes discursivos como a ciência, a filosofia, a religião, o direito? De que maneira podemos pensar a força misteriosa que tem lugar, na experiência da leitura, quando nos deparamos com um poema que nos acomete, um conto que nos tira do lugar ou um romance em função do qual colocamos em questão a nossa própria vida?*

É sobre essa força misteriosa que este capítulo busca produzir algumas reflexões. Se, por um lado, não abdicamos de solicitar alguns conceitos do campo da filosofia, da psicanálise e da crítica literária no intuito de pavimentar uma via que nos permita construir uma abordagem sobre a obra em questão neste trabalho, por outro lado, não é nosso objetivo construir arranjos teórico-conceituais que sirvam de faróis para lançar sobre ela uma luz fria com a pretensão de desvelar seus enigmas ou interpretá-los a partir de uma teoria estabilizadora do sentido. Aqui, tomamos como inspiração a figura do filósofo e teórico da literatura Maurice Blanchot, para quem desvelar o enigma de uma obra seria, ao mesmo tempo, traí-la. Nesses termos, nosso interesse aqui é o de caminhar com os olhos no campo de relâmpagos: acompanhar os lampejos e buscar expandir deles a potência de indeterminação que pulsa em todas as obras. Assim, o objetivo maior do trabalho é o esboço de uma aproximação possível ao texto literário, uma microteoria da leitura que nos permita, ao fim e ao cabo, o acesso ao limiar de um pensamento intruso.<sup>1</sup>

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Em *L'intrus*, o filósofo Jean-Luc Nancy desenvolve a tese sobre o caráter fundamentalmente “estrangeiro” do pensamento intruso que habita na literatura e que se dá a ver não na unidade das obras, mas em seus fragmentos, seus “corpos fragmentários e peles fragmentárias, de uma saúde e uma doença indecíveis” (NANCY, 2000, p. 72, tradução nossa).

Para introduzirmos algumas perguntas iniciais em torno da relação entre literatura e desaparecimento, começemos por dar voz às escritoras e aos escritores. O poema a seguir, intitulado “Trapézio”, de autoria da poeta mineira Ana Martins Marques, permite-nos esboçar algumas primeiras questões norteadoras. Vamos a isto:

### TRAPÉZIO

Uma vez vendo um número de circo  
apenas razoável  
à noite  
numa praça do interior  
(tédio e susto, álcoois fortes, lua baça)  
foi que eu me dei conta de que  
nunca houve um trapezista  
que não estivesse apaixonado.

Todos os poemas são de amor.

Vejam como se dá o movimento deste poema. Os primeiros versos situam apenas o registro de uma observação. O sujeito lírico rememora um número de circo acontecendo, em uma noite numa praça do interior. Até aí, nada de especial. A plateia, aparentemente, estava pouco interessada: “tédio e susto, álcoois fortes, lua baça”. De repente, o registro de uma impressão, digamos, para além da cena, que solicita uma associação incomum por parte do sujeito lírico: “foi que eu me dei conta de que/ nunca houve um trapezista/ que não estivesse apaixonado”. Como leitores, podemos nos perguntar: o que leva a poeta a concluir que todo trapezista está apaixonado? Será o risco inerente ao ofício de trapezista? A desmedida por trás do gesto de caminhar nas alturas sendo sustentada apenas por um fio? O risco inerente de lançar-se, aos saltos, *de uma banda a outra*, tendo sob si o vazio? Ou seria pela aparente irrelevância em exhibir-se em uma praça do interior para uma plateia meio alheia ou entediada? Menos óbvio ainda, e totalmente inesperada, é a conclusão do último verso: “Todos os poemas são de amor”. O que faz com que o suposto amor da trapezista ao seu ofício se relacione, aqui, à poesia? Não era disso que se estava falando. Ou era?<sup>2</sup>

\*\*\*

---

<sup>2</sup> Essas considerações são tributárias da lindíssima análise a respeito do “Lirismo acolhedor” da poesia de Ana Martins Marques proposta por Daniel Aparecido Veneri (2019) em sua dissertação de mestrado referenciada na seção de referências deste trabalho.

Não parece ser de todo incomum encontrarmos, na literatura, registros de momentos de enamoramento ou de grandes emoções pintados com as cores que nos fazem pensar nos voos arriscados e solitários dos trapezistas. Em um conto do escritor gaúcho Amilcar Bettega, uma trapezista leva sua filha de dez anos para conhecer o pai que trabalha como médico em uma cidade do interior e o qual ainda não conhece (os porquês dessa distância entre pai e filha não sabemos – as boas histórias nunca nos contam tudo). Apesar disso, a narrativa sugere, nas entrelinhas, que o nascimento da menina foi decorrente de um encontro fortuito entre os dois personagens do conto (o médico e a trapezista), dez anos antes do tempo em que tem lugar a cena narrada. Reunidos os três no consultório do médico, depois de um dia de muitos atendimentos em que a mulher e a menina entraram no fim da fila dos pacientes, “o doutor” vai percebendo que a menina está saudável, que sofre apenas de uma certa solidão:

- O que ela está sentindo?
- É muito sozinha – A mulher fala baixo.
- Tem dificuldade para se relacionar?
- Não. É muito simpática.
- Então o que incomoda?
- Tem dez anos.

(BETTEGA, 1999, p. 51)

Aos poucos, o conto sugere que o médico vai percebendo que tem diante de si não uma paciente comum, mas uma antiga conhecida, a trapezista de dez anos atrás, e que a menina que tem diante de si é, na verdade, sua filha. Em um dado momento da conversa, ainda sem realizar completamente para o fato de que está diante da filha, a criança corre inocentemente para um canto do consultório e se pendura em um cabide de ferro. De repente, ergue as pernas na altura da cintura e põe-se suspensa no ar: *como uma trapezista*. É aí que o médico associa a existência da criança que tem diante de si com a lembrança de uma noite perdida no tempo. O estranho gesto da menina de posicionar-se, no consultório médico, *como se fosse* uma trapezista, transporta o médico a uma outra cena, fazendo-o acessar uma *estranha lembrança*:

Diante da plasticidade da cena, o doutor percebeu com exatidão o momento em que todos os relógios do mundo pararam. Como se o coração estacasse a meio batimento, a respiração presa em pulmões de pedra, as pálpebras imóveis. Tudo paralisou em torno daquela figura suspensa: os braços estendidos, as pernas em posição perpendicular ao tronco. (BETTEGA, 1999, p. 52)

Nesse fragmento de notória beleza e precisão há algo de perturbador que diz respeito à forma através da qual a emoção do personagem médico que acaba de descobrir-se pai é *comunicada*<sup>3</sup> ao leitor: “o momento em que todos os relógios do mundo pararam. Como se o coração estacasse a meio batimento, a respiração presa em pulmões de pedra, as pálpebras imóveis”. Não sei você, prezado leitor ou leitora, mas nessa descrição: estamos ou não estamos com a respiração trancada em uma arquibancada prestes a ver despencar uma trapezista? Somos ou não somos a própria trapezista prestes a saltar no vazio? Sentimos ou não sentimos a força da perturbação de um homem que acaba de descobrir-se pai? Talvez culpado, talvez alumbrado, indecidivelmente emocionado?

Essa descrição, ao evocar a afetação que decorre da posição imediatamente anterior ao salto (e extrair daí todo seu componente insuperável de afetação, risco e alumbramento) traz um elemento riquíssimo ao conto: nos faz experimentar uma emoção cuja força advém de uma cena ausente, que remete ao próprio voo da trapezista e que, como vimos, em nenhum momento é mencionada explicitamente, mas apenas evocada, sutilmente aludida pela posição da criança pendurada no cabide de ferro. Talvez daí advenha a força do fragmento em questão: ele evoca uma força ausente da cena – e que age sobre o leitor fundamentalmente a partir de sua ausência. A forma como lemos esse “momento em que todos os relógios do mundo pararam”, somado, ainda, à imagem da criança pendurada no cabide, nos joga em uma espécie de vertigem, feita de pura alusão e evocação a algo que não está ali e que, no entanto, nos acerta.

\*\*\*

Para além da imagem do salto de uma trapezista, há outra evocação – a um nível ainda mais vertical – que tanto o poema de Ana Martins Marques quanto o conto de

---

<sup>3</sup> Aqui, se usamos o termo “comunicada”, essa escolha não é de forma alguma isenta. Pretendemos, com isso, colocar o acento sobre essa função primordial da literatura em torno da *comunicação*, ou seja, em torno da tarefa de levar algo ao leitor que é sempre mais e maior do que o sentido *tal e qual* transportado pelo signo linguístico. Daí a importância da linguagem empregada no conto: trata-se de *uma linguagem que chama atenção para si mesma, que obriga o leitor a ler de novo* – como quis, por exemplo, Viktor Chklóvski em seu famoso “A arte como procedimento” – ou *que obriga o leitor a tirar os olhos do livro*, como quis Roland Barthes, ambos pensadores refletindo sobre a particularidade da linguagem literária. Georges Bataille, por seu turno, em *A literatura e o mal*, adverte-nos sobre essa função primordial da literatura: “[...] mas a tarefa literária autêntica só é concebível no desejo de uma comunicação fundamental com o leitor” (BATAILLE, 2015 [1957], p. 22). É dessa “comunicação fundamental” em jogo na literatura que queremos nos aproximar neste capítulo e neste ensaio de forma geral.

Amilcar Bettega parecem querer nos ver cair: *a da experiência do Aberto*,<sup>4</sup> esta espécie de “*ser-em-risco*” compreendido como um feixe de significações perigosas ao redor de uma hesitação ou de um alumbramento, como nos primeiros amores, nas grandes despedidas, ou nos saltos sob o vazio. Se tanto o poema quanto o conto são bem-sucedidos em tirar o leitor de si, *isso parece dever-se à associação a essa força ausente a qual a imagem de um salto da trapezista evoca.*

É sobre esse poder da ficção em fazer surgir, através das palavras, o que há de ausente naquilo que é narrado mas que, no entanto, acerta em cheio o leitor, que iremos tratar neste capítulo.

\*\*\*

Em tempo, uma pequena justificativa de cunho metodológico: em um sentido mais geral, é preciso que se diga que há sim, aqui, uma escolha teórica. Essa escolha aponta no sentido de buscar perseguir algo da força da literatura através do seu avesso, qual seja: do seu desaparecimento. Ou, se quisermos colocar de outro modo, através de sua força negativa. Se, por um lado, aceitamos nos deixar guiar pelas pistas de Maurice Blanchot, para quem a literatura realiza a sua essência na medida em que desaparece: “a literatura vai em direção a ela mesma, em direção à sua própria essência que é o desaparecimento” (BLANCHOT, 2005 [1959], p. 285); por outro lado, escolhemos essa via também por acreditarmos que o desaparecimento aqui considerado é sempre maculado pelo retorno: mas um retorno ao modo de relâmpagos, em que o sentido não chega a se cristalizar e só se dá a ver aos clarões, enquanto “envios, remetimentos, enquanto chegada constante e infinda” (CARDOSO, 2014, p. 181), dispersos de modo singular pela força de alguns fragmentos e de certas escolhas formais da obra.<sup>5</sup> O que faz com que o referencial teórico utilizado neste trabalho sirva-nos apenas como *força de aproximação* ou *força de produzir atrito*<sup>5</sup> com o texto literário, e não como teoria estabilizadora do sentido.

---

<sup>4</sup> Maurice Blanchot trabalha esta noção de Aberto quando pensa a “comunidade dos amantes” em seu *A comunidade inconfessável* (BLANCHOT, 2013 [1983]).

<sup>5</sup> Os momentos singulares em que um pensamento ameaça “entreabrir-se” nos interstícios do universo ficcional aqui considerado serão analisados, detidamente, em cada uma das seis seções do segundo capítulo deste trabalho, intitulado “Um sol dentro de casa”.

<sup>5</sup> Como quer a professora portuguesa Silvina Rodrigues Lopes em *Literatura, defesa do atrito* (LOPES, 2012).



A partir disso, buscamos ensaiar aqui uma aproximação da obra indagando sua força produtora de pensamento, tomando-a, portanto, como expressão de uma “literatura pensante”, conforme defende Evando Nascimento (1999, p. 21). Evando, crítico literário e estudioso da obra de Derrida no Brasil, reflete a respeito das preferências literárias do filósofo francês reunindo-as em torno dessa alcunha de “literatura pensante”: “No plano da literatura, a preferência de Derrida se faz por autores como Celan, Ponge, Shakespeare, Joyce, Poe, Baudelaire, Genet, Kafka, Jávés. [...] A escolha se justifica pelo tipo especial de literatura que praticaram: chamaria, por antecipação, uma literatura pensante” (NASCIMENTO, 1999, p. 21). Assim, a ideia de uma literatura pensante nos remete a uma literatura cujas obras, “por sua intrincada estrutura formal, pelos saberes que mobilizam e deslocam, pela reinvenção da linguagem que promovem, são capazes de pensar o mundo e não apenas representá-lo” (RIBEIRO, 2012a, p. 44). A tarefa do crítico, nesses termos, trata-se, portanto, de recolher a “inquietação de linguagem” que a obra cria e organiza e, a partir dela, pensar sobre como a obra pensa o mundo.

Não estamos longe, portanto, da ideia de “pensamento intruso” de Jean-Luc Nancy. A partir dessa noção, na grande nuvem aos clarões que é a literatura, o sentido e o pensamento das obras nos chegam sempre como “força intrusa”, ou seja, como “abertura abissal” causada pelo “desobramento” que a obra realiza: o sentido, “enquanto aquilo que excede a significação, não tem lugar antes, debaixo, além ou depois da significação, mas em seu limite” (NANCY, 1997, p. 59, tradução nossa). Ou seja, são nessas regiões-limite de passagem e limiares que se pode, também, preparar o ato de hospitalidade capaz de receber e acolher a intrusão que, como diz Nancy, nunca é da ordem de uma unidade, mas sim de fragmentos que “entr’abrem-se”,<sup>6</sup> que aparecem desaparecendo, como o vazio sob os pés da trapezista: a Abertura que é o sentido mesmo pelo qual a experiência literária se constitui para cada leitor e leitora.

Construir esse gesto de hospitalidade ao pensamento intruso presente no romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, é o principal objetivo deste trabalho.

---

<sup>6</sup> O neologismo criado por Nancy, originalmente no francês, remete ao termo “*entre’ouvrent*”.

## 1.2 A linguagem do ausente

*A nossa vocação, não é a de desaparecer, mas a de perpetuar: salvar as coisas, sim, torná-las invisíveis, mas para que ressuscitem em sua invisibilidade.*

(Maurice Blanchot, *O espaço literário*)

Muitos autores relacionam a escrita ao desaparecimento. Jean-Pierre Vernant (VERNANT, 1982), em seu basilar estudo sobre a Grécia antiga, relaciona o compromisso fundamental da poesia<sup>7</sup> com a sobrevivência da memória dos heróis desaparecidos. Do ponto de vista da história cultural, é notória a importância da escritura (e dos ritos) como elemento de transmissão, entre gerações, daquilo que se convencionou chamar de “sentido cultural”, ou seja, os elementos que mantêm viva a memória e a tradição de um povo ou de uma cultura no tempo. É nesse sentido que as comemorações rituais e a escritura nos ligam àquilo que não esquecemos, àquilo que vemos desaparecer como dado do mundo para ressurgir no acervo cultural e na memória coletiva. Daí que as lamentações, os ritos fúnebres e a escrita são tentativas através das quais o homem registra a finitude de sua passagem pelo mundo (ASSMAN, 2010; RUNIA, 2007).

Na mesma linha de pensamento que articula escrita, memória e morte, Jeanne-Marie Gagnebin (2006) aponta para a antiquíssima relação entre escrita e luto. A filósofa nos chama atenção para o fato curioso de que os primeiros signos escritos dos quais se tem notícia eram inscrições funerárias, “indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto” (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Nesses termos, a autora ainda realça o duplo sentido da palavra grega *sēma*: ao mesmo tempo túmulo e signo, o que nos permite pensar a escrita como algo que sempre esteve ligada a este jogo perigoso entre vida e morte, memória e esquecimento, ficar e ir-se.

Freud, em “O mal-estar da civilização”, também nos diz algo fundamental sobre o tema. Ao nos lembrar dos avanços civilizacionais conquistados pelo homem, Freud lista uma série de conquistas que carregam a marca humana. Entre elas estão: a conquista do fogo, “realização extraordinária sem precedente”; a invenção dos motores “que lhe colocam à disposição imensas energias”; a invenção dos navios e dos aviões

---

<sup>7</sup> Pensada paradigmaticamente a partir da *Iliada*, de Homero.

“que não deixam que a água e o ar lhe impeçam a movimentação”; as lentes dos óculos “que lhe corrige as falhas da lente de seus olhos” etc. Mais adiante, logo depois de mencionar a câmera fotográfica e sua capacidade de “guardar as fugidias impressões visuais”, Freud diz algo precioso sobre a origem da escrita: “Com o auxílio do telefone ele ouve bem longe, de distâncias que seriam tidas por inalcançáveis até mesmo em conto de fadas; *a escrita é, na sua origem, a linguagem do ausente*” (FREUD, 2010 [1930], p. 51).

Nessa pequena frase podemos situar um ponto de convergência entre a psicanálise e toda uma forma de pensar a literatura que irá enfatizar, precisamente, a sua natureza “evanescente”, em outros termos, *a sua vocação ao desaparecimento*.<sup>8</sup> Essa abordagem, como veremos a seguir, busca reconhecer a “condição radicalmente póstuma” da escrita literária e a inquietude que essa condição imprime ao escritor (BIDENT, 1998; COLLIN, 1971; PINTO, 2013, 2015, 2018).<sup>9</sup> Nessa perspectiva, o escritor faz a experiência da sua obra na justa medida em que ela desaparece, situando-a “além e aquém de qualquer realidade” (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 241), fazendo dela uma espécie de câmara de eco daquilo “que não pode parar de falar”, eco dessa linguagem do ausente à qual Freud faz referência.

É nesses termos que encontramos em Maurice Blanchot uma importante referência que pavimenta, a nosso ver, uma tradição de estudos literários que enfatiza a negatividade da linguagem e que se debruça sobre a literatura em função daquilo que ela traz de indeterminado, de instabilidade e de abertura para o *poder-morrer*. A literatura está aqui, portanto, radicalmente eximida de qualquer responsabilidade *a priori* de ação sobre a realidade do seu tempo. O que está em jogo é justamente uma posição contrária: “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo” (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 21). Isso inaugura uma radicalidade de pensamento no qual nem a situação histórica nem a consciência de classe poderiam vir a preencher o centro descentrado que move a

---

<sup>8</sup> Essa perspectiva de estudo do texto literário é fundamentalmente inspirada pelos trabalhos do filósofo Maurice Blanchot, cujas ideias a respeito da literatura reverberaram de forma rica e plural na moderna filosofia francesa com os trabalhos de Barthes, Deleuze, Foucault, Derrida e, sobretudo, a de seus amigos Emmanuel Levinas e Georges Bataille.

<sup>9</sup> Como veremos ao longo desta seção, a imagem da morte é muito solicitada por Blanchot em toda a extensão da sua obra. A esse respeito, cabe aqui mencionarmos o comentário precioso da professora Aline Magalhães Pinto (2018): “esta recorrência da imagem da morte como metáfora para o pensamento, ganha sentido se contextualizarmos a sua produção ao cenário do pós-guerra europeu no qual a morte permanecia sendo um instante crucial mas, por conta dos efeitos devastadores da guerra, ela havia sido desprovida de verdade ou sentido filosófico. Daí a sua escolha em debruçar-se sobre as poéticas da alta modernidade, como a de Baudelaire e Mallarmé, que relacionam a imagem da morte à experiência de inadequação que conduz a autocompreensão da subjetividade na alta modernidade” (PINTO, 2018, p. 571).

literatura, preenchido apenas pelo enigma e pelo mistério, sua força motriz (BYLAARDT, 2011; PIMENTEL, 2013, 2017; PINTO, 2018).

Nessa perspectiva, o trabalho do escritor seria regido sob a chamada “paixão das imagens”. Acompanhados aqui por Didi-Huberman (2003, p. 172), das imagens podemos dizer que nunca são vivas nem mortas, mas essencialmente “fantasmáticas”, ou seja, sua “verdade” nasce em função dos movimentos desejantes do leitor – daí a natureza “errante” do gesto literário (PINTO, 2018). O poeta português Daniel Faria sintetizou a ideia com a acuidade a que só os poetas têm direito: “sei que estou em viagem na palavra que se move”. É dessa viagem e dessa palavra-movente que se trata na perspectiva de abordagem do espaço literário proposta por Blanchot e que nos serve de inspiração neste trabalho. Assim, o espaço literário nos surge aqui como *u-topos*, ou seja, como espaço fundado pela força inapreensível das palavras, o ponto onde elas adquirem potência na medida da sua ambiguidade e da sua magia, no fascínio provocado pelo que dizem sem dizê-lo.

Trata-se, portanto, de pensarmos a literatura como uma força estranha e mágica que, de tempos em tempos, permite-nos entrever essa “linguagem do ausente” a que Freud faz referência e que, para nós, constitui o cerne da aventura com as palavras. Vamos a ela.

\*\*\*

Em 1945, Maurice Blanchot publica na revista *L'Arche* um ensaio sobre Kafka intitulado “*La lecture de Kafka*”,<sup>10</sup> no qual afirma, com um estilo paradoxal e exegético, que a obra de Kafka seria um “desastre absoluto”, uma escrita obscura sobre a qual não se poderia conduzir a nenhuma conclusão (BYLAARDT, 2011) mas que nos ofereceria, contudo, uma chance de entrever, em alguns momentos, o que é a literatura:

Se cada termo, cada imagem e cada narrativa são capazes de significar o seu contrário, é preciso então procurar a causa nessa transcendência da morte que a torna atraente, irreal e impossível e que nos tira o único termo realmente absoluto, sem, no entanto, nos tirar a sua miragem. [...] A existência é interminável, ela é somente algo indeterminado, e não sabemos se dela estamos excluídos ou se nela estamos para sempre encarcerados. Essa existência é um exílio na principal acepção da palavra: não estamos nela, estamos nela alhures e jamais deixaremos de nela estar. O tema de *A metamorfose* é uma

---

<sup>10</sup> Esse artigo constitui o primeiro capítulo do livro *A parte do fogo*, publicado em 1949.

ilustração desse tormento da literatura que tem a sua falta como tema e que arrasta o leitor numa ciranda em que a esperança e o desespero dialogam ao infinito. (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 18)

Nesse artigo, Blanchot pensa os escritos de Kafka em termos de transcendência e morte, de instabilidade e exílio, de “*presença-ausência*” da palavra literária. Como veremos a seguir, já se encontram aqui, em gérmen, os grandes temas da obra blanchoteana.

Em resposta a esse texto, Jean-Paul Sartre publica, em 1947, na revista *Les Temps Modernes*, um texto canônico intitulado “*Qu’est-ce que la littérature?*”. Nesse artigo, Sartre elabora filosoficamente a exigência de que a literatura cumpra uma função social em consonância com as exigências do seu tempo, reivindicando ao escritor a participação efetiva no sentido de despertar a sociedade para o senso de justiça e paz.<sup>11</sup> Nessa linha de raciocínio, Sartre não aceitava uma leitura de Kafka que perdesse de vista a força de suas alegorias críticas diante do esfarelamento da condição humana e dos perigos da modernidade. Para ele, os grandes temas do escritor tcheco (o homem tornando-se barata asquerosa; o processo incompreensível e incontornável; o castelo inatingível) deveriam ser vistos como alegorias da condição humana e do sentido trágico da história que naquele momento a marca humana escreve. Uma franca oposição, portanto, à leitura de Blanchot, que tomava a obra de Kafka como fonte de enigma e mistério irresolúvel, como portadora de um pensamento do desastre cuja aproximação não poderia ser no sentido do desvelamento.

Finalmente, em resposta a esse texto de Sartre, Blanchot publica em 1948 “*La littérature et le droit à la mort*”, texto em que iremos nos debruçar na presente seção. Também se trata de um texto canônico no qual o filósofo parte em defesa da natureza ambígua e misteriosa da palavra escrita *ao mesmo tempo que propõe uma reflexão sobre a negatividade como elemento constitutivo da linguagem e do texto literário*. É nesse ensaio que encontramos uma das formulações mais citadas no campo dos estudos blanchoteanos e que será de grande valia para o presente trabalho: “a literatura se edifica sobre suas ruínas: este paradoxo é para nós um lugar comum” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 312).

\*\*\*

---

<sup>11</sup> Essa tomada de posição é condizente com a trajetória de “intelectual engajado” de Sartre, suas relações com a política sobretudo a partir de sua militância pelo Partido Comunista Francês e, ainda, sua ampla atuação nos movimentos críticos de Maio de 1968.

Assim como Foucault, Lacan, Derrida e outros, Maurice Blanchot também foi bastante influenciado pela leitura da fenomenologia de Hegel proposta por Alexandre Kojève no fim dos anos 1930 na *École Pratique des Haute Études* de Paris. No caso de Blanchot, essa influência de Hegel traduz-se em uma transposição, para o campo da literatura, da importância da força da negatividade, que será tomada como um dos elementos constitutivos da linguagem e da literatura de forma geral. Assim, a literatura é indissociável de um modo de estar-no-mundo que atualiza, pela experiência da escrita, “uma experiência fortemente marcada pela negatividade dialética da linguagem, que envolve questionamento, aniquilação, superação e conservação da vida ausente” (PINTO, 2013, p. 38), dando a ver, portanto, sua filiação a uma matriz de pensamento ligada a Hegel.

Esse realce do papel do negativo leva Blanchot a escolha de certas metáforas que irão marcar o seu olhar para a literatura: entre elas a metáfora da morte e do desaparecimento e, ainda, sua leitura fundamental do mito de Orfeu e Eurídice, que, transformado em imagem através do Orfeu de Rainer Maria Rilke, condensa toda a força do seu pensamento que busca vislumbrar na tarefa do artista o reencontro com a vocação humana do poder-morrer (PINTO, 2018, p. 571).<sup>12</sup>

Como vimos, o texto que escolhemos analisar na presente seção foi originalmente escrito em resposta ao texto de Sartre. Intitulado, “A literatura e o direito à morte”, ele foi posteriormente incluído como capítulo de encerramento do livro *A parte do fogo*, publicado originalmente em 1949. Nele podemos perceber a transposição de certas categorias do hegelianismo para o estudo da literatura, com ênfase na negatividade da linguagem.

Hegel entendia que o processo de individuação seria marcado fundamentalmente por uma experiência de não identidade da consciência, na medida em que esta só se afirma negando a sua determinação imanente (SAFATLE, 2008). De forma similar, Blanchot entende a origem da linguagem também em termos de negação. Isso acontece na medida em que, quando nomeamos algo, estamos invariavelmente negando a

---

<sup>12</sup> Como argumenta a professora Aline Magalhães Pinto (2018, p. 588): “O olhar de Orfeu é o gesto que inscrito no tempo do desamparo põe tudo a perder. Para Blanchot, assim é o olhar do artista e do escritor: aquele que põe tudo a perder porque é apenas desejo. O escritor é puro movimento em direção ao desejável. Atraído e arrastado pelo desejo, por Eurídice, o Orfeu-escritor morre pela primeira vez. [...] Orfeu, movido pela desmedida de seu desejo, voltando-se para Eurídice, deve vê-la desaparecer. O mesmo movimento desejante que determina Eurídice como inacessível, para sempre perdida, impõe a Orfeu morrer infinitamente na busca de sua musa, de seu amor. A dupla transgressão cometida por Orfeu (ao atravessar a fronteira entre vivos e mortos e ao olhar para Eurídice) configura o infigurável: a própria morte.”

“realidade de carne e osso” daquilo que evocamos através das palavras. Para que aquilo que nomeamos possa ressurgir no plano da linguagem, é preciso que ele seja liberto das contingências da sua existência real, tornando-se, portanto, no plano da linguagem (e da interação com o outro) essencialmente ausente. É dessa forma que, as coisas que evocamos por meio das palavras, é pela sua ausência que as retemos:

A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e a aniquile. A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser. Ela é a ausência desse ser, seu nada, o que resta dele quando perdeu o ser, isto é, o único fato que ele não é. (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 331)

Nesse fragmento encontramos o sentido da natureza “destrutiva” da linguagem para a qual Blanchot tanto chamou atenção. Não se trata de que quando falamos “essa mulher” matamos a mulher sobre a qual fazemos referência. Mas a morte está evocada e presentificada na linguagem na medida em que

[...] essa pessoa que está ali agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e presença; minha linguagem, ela significa essencialmente a possibilidade dessa destruição. (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 332)

É nesse sentido que a negação está indissociavelmente ligada à linguagem que, de acordo com o filósofo, “só começa com o vazio”. Para falar sobre as coisas que existem no mundo, a linguagem precisa recuar diante da existência delas para, ao fim e ao cabo, poder evocá-las em sua ausência. Quando nos comunicamos com o outro, ao nomearmos as coisas do mundo para o outro, não é o referente da palavra que será entregue por nós, mas a ausência desse referente (PIMENTEL, 2018). Daí que a morte está incontornavelmente presente na linguagem, “solta no mundo” (BLANCHOT, 2011b [1949] p. 32). Ela é a distância que separa dois falantes, ao mesmo tempo que nela reside a condição de todo entendimento: “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada.” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 332).

Daí a importância da figura da morte para Blanchot: a morte envolve a linguagem. Nessa condição, portanto, ela se torna base para qualquer ato de linguagem,

que, por sua vez, é o que permite a realização das trocas simbólicas: “É nisso que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é a sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens.” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 323).

Assim como Hegel, Blanchot enlaça a linguagem à liberdade e à morte, situando que o sentido da palavra está sempre associado a uma aniquilação (PINTO, 2013, p. 37). Não por acaso, Agamben também nos chama atenção para o fato de que “o anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem” (AGAMBEN, 2016 [1985], p. 126). A esse respeito, o filósofo David Pimentel diz:

Sem a possibilidade da morte, não haveria o desenvolvimento da linguagem humana, logo, não haveria a organicidade do mundo. O processo da morte no diálogo, que, por conseguinte, produz a ausência do que é proferido na linguagem, não é questionado por grande parte dos homens, pois o uso constante da linguagem elabora uma rotina que nos leva a ter com ela uma familiaridade, uma “felicidade tranquilizadora das harmonias naturais. (PIMENTEL, 2013, p. 234)

De certa forma, precisamos da presença da morte para relançar a vida através da linguagem. Ela é um elemento central da estabilidade do mundo e das trocas simbólicas. Dela também depende a liberdade do homem. A esse respeito, Aline Magalhães Pinto chama atenção para o fato de que em “A literatura e o direito à morte” Blanchot constrói uma certa interpretação da Revolução Francesa no sentido de ancorar na radicalidade dos homens de 1789 a conexão entre liberdade e negatividade, o que lhe permite construir uma analogia entre a ação revolucionária e a escrita literária:

A ação Revolucionária é, em todos os pontos, análoga à ação tal como é encarnada pela literatura: passagem do nada ao tudo, afirmação do absoluto como acontecimento e de cada acontecimento como absoluto. A ação revolucionária se desencadeia com a mesma força e a mesma facilidade que o escritor, que, para mudar o mundo, só precisa alinhar algumas palavras. Ela tem também a mesma exigência de pureza e essa certeza de que tudo o que faz vale completamente, não é uma ação qualquer com relação a alguma meta desejável e estimável, mas a meta única, o Último Ato. Esse último ato é a liberdade, e só existe escolha entre a liberdade e o nada. É por isso que, então, a única frase suportável é: liberdade ou morte. (BLANCHOT apud PINTO 2013, p. 34)



É nesse sentido que Blanchot aproxima o agir político dos jacobinos ao gesto de criação do escritor: ambos partem da mesma força de negação que alimenta a liberdade humana. A negação é, para ambos, ao mesmo tempo destruidora e criadora, tal como o gesto criativo: “o Terror cria este mundo onde se pode morrer e isto é insignificante porque a morte é o próprio trabalho da liberdade nos homens livres” (PINTO, 2013, p. 35). Essa formulação nos ajuda a compreender que nos períodos de grande agitação política, o verdadeiro terror está não na possibilidade de perder a vida, *mas na possibilidade de perder a autonomia da própria morte*, dando a outrem o direito de dispor sobre a morte do outro a seu bel prazer (PIMENTEL, 2013, p. 235). Esta seria a verdadeira tirania: extirpar do homem o direito sobre a sua própria morte (que é o que lhe permite, em última instância, realizar a vida) e o que Blanchot tematiza ficcionalmente em *L’instant de ma mort*<sup>13</sup> e condensou magistralmente em uma passagem canônica de “A literatura e o direito à morte”: “a vida carrega a morte e se mantém na própria morte para dela obter a possibilidade e a verdade da palavra” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 330).

No entanto, ao mesmo tempo que a morte é a figura que Blanchot utiliza para aproximar a liberdade do gesto político com a liberdade que experimenta o escritor ao entregar-se à escrita literária (duas formas antropológicas possíveis para atuar no mundo), o que ambos fazem com o poder-morrer os separa de forma fundamental: “ao contrário do ‘terrorista’ para quem a liberdade do poder-morrer é essencialmente transfigurada em poder-matar; para o escritor poder-morrer é a possibilidade de poder-escrever” (PINTO, 2013, p. 37).

Aqui chegamos a um ponto essencial para a concepção de literatura de Blanchot, na medida em que dá a ver o compromisso do escritor em, ao realizar a sua obra, dela desaparecer:

O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela. [...] Ao realizar o vazio, criamos uma obra, e a obra, nascida da fidelidade à morte, no final já não é capaz de morrer e a quem quis preparar-se uma morte sem história traz o desdém da imortalidade. (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 347)

---

<sup>13</sup> Híbrido entre ensaio e ficção, *L’instant de ma mort* conta o relato da quase-morte de um jovem capturado por soldados nazistas durante a Ocupação alemã da França na II Guerra Mundial. O episódio coloca em cena a perspectiva filosófica de Blanchot a respeito da morte: sempre em instância, sempre em porvir, vindo, que nada fecha ou conclui, que tudo abre, que tudo tende, dilacera. Morte que nos acompanha para além da própria morte (PIMENTEL, 2018).

Se até aqui acompanhamos a forma através da qual Blanchot transpõe para a análise da linguagem certas categorias de pensamento herdadas do hegelianismo, enfatizando a natureza negativa e dialética da linguagem, sua relação com a figura da morte, de onde extrai sua liberdade e sua possibilidade, veremos agora como isso se desdobra na forma como Blanchot aborda a literatura, diferenciando a palavra bruta (feita para comunicar, a serviço da “ruidosa febre das tarefas”) da palavra essencial (pertinente à arte, cuja finalidade não depende do mundo, e sim apenas dela: eis aqui a “linguagem como obra”).

\*\*\*

Em seu conhecido ensaio “Escritores e escreventes”, Roland Barthes aclara uma diferença importante a respeito do estatuto da palavra na linguagem comum e na literatura. Vejamos:

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade. [...] Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem. [...] o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como* escrever. [...]

Os escreventes, por sua vez, são homens “transitivos”; eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio [...]. Eis pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo de “pensamento”. [...] [O escrevente] considera que sua palavra põe termo a uma ambiguidade do mundo [...]. (BARTHES, 2007, p. 33-36)

Nesse fragmento há uma distinção clara da finalidade e do estatuto da palavra para o escritor e para o escrevente. Para o escrevente, que realiza com a linguagem uma tarefa, a palavra é uma ponte de fazer chegar o sentido, um “instrumento de comunicação, um veículo do pensamento” (BARTHES, 2007, p. 35). Para o escritor, que extrai da linguagem uma função, a ele cabe absorver radicalmente os porquês do mundo num *como escrever*, o que faz com que o sentido seja indissociável da forma, levando-o, portanto, a traçar caminhos incomuns com a linguagem, caminhos estes que passem “pelo interior da linguagem” (AGAMBEN, 2016 [1985], p. 102).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Giorgio Agamben, em *Ideia da prosa*, distingue o que, na linguagem, seria da ordem do indizível e do dizível. Segundo o filósofo italiano, o indizível é aquilo que na linguagem pode ser apenas nomeado, mas que não pode ser dito. Já o dizível, “é aquilo de que se pode falar num discurso definitório ainda que, eventualmente, não tenha nome próprio”. É dessa forma que a diferença entre os dois “passa, pois, pelo

Essa distinção proposta por Barthes aproxima-se muito daquela proposta por Blanchot entre a *palavra bruta* e a *palavra essencial* no texto dedicado a Mallarmé. A primeira, relacionada à realidade das coisas e consagrada pelos homens através do exercício da narrativa, do ensino ou da descrição, “dá-nos as coisas na própria presença delas, representa-as”. Já a segunda, a “palavra essencial”, consagrada na pesquisa do poeta e afirmada pela literatura e pela arte, “distancia [as coisas de nós], fá-las desaparecer, ela é sempre alusiva, sugestiva, evocativa” (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 32).<sup>15</sup>

Nesse texto, o filósofo persegue a questão posta por Mallarmé: “Existe alguma coisa como as Letras?”, e argumenta que “essa indagação constitui a própria literatura, a literatura quando esta se converte em preocupação com a sua própria essência” (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 36). Lembremos dos parágrafos iniciais de “A literatura e o direito à morte”, a respeito da obra: “o fracasso é sua essência, seu desaparecimento faz com que ele se realize. [...] Ainda é melhor: o silêncio, o nada, isso é a essência da literatura” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 319). Ora, qual a essência da literatura se não a linguagem? E, como viemos argumentando até aqui, qual a essência da linguagem se não a sua negatividade – seu silêncio e vazio – seu compromisso com a morte? Daí a razão pela qual Blanchot convoca Mallarmé,<sup>16</sup> que, pela sua poesia, realizou a radicalidade da experiência da potência do negativo, esse “nada” de onde ele parte e a cuja secreta vitalidade, força e mistério, Blanchot consagrou sua vida:

Pode-se dizer que ele viu o nada em ação, experimentou o trabalho da ausência, captou nela uma presença, ainda uma potência, tal como no não ser um estranho poder de afirmação. Todos os seus comentários sobre a linguagem, como sabemos, tendem a reconhecer na palavra a aptidão para exprimir as coisas ausentes, a suscitá-las nessa ausência, depois a manter-se fiel a esse valor da ausência, a concretizá-la até o fim num supremo e silencioso desaparecimento. (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 115)

---

interior da linguagem, que aquela divide como uma crista afiada entre duas vertentes a pique” (AGAMBEN, 2012 [1985], p. 102).

<sup>16</sup> Como afirmam alguns de seus comentadores, um dos efeitos do hegelianismo de Blanchot é o de tê-lo levado a construir uma tradição de autores que fizeram do negativo a sua força e sobre os quais o filósofo debruçou-se em seus ensaios teóricos. São eles: Kafka, Rilke, Mallarmé, Baudelaire, Novalis e Marquês de Sade.

Em Mallarmé, Blanchot encontra um poeta que faz falar o silêncio, e dele tira lições importantíssimas que nos ajudam a compreender como a forma através da qual o filósofo entende a linguagem (como reino do negativo) o conduz a erguer a singularidade da sua perspectiva sobre a literatura:

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão. (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 37)

Comentando a obra poética de Mallarmé, Blanchot diz que nela, e na literatura em geral, a linguagem “realiza-se totalmente”, que a sua realidade é a do todo e que a passagem do tudo ao nada é o seu trabalho essencial:

Mas, tendo esse poder de fazer as coisas “erguerem-se” no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras também têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam, de tudo o que proclamam anulando-se, do que eternamente executam destruindo-se, ato de autodestruição sem fim, em tudo semelhante ao tão estranho evento do suicídio, o qual confere precisamente toda a sua verdade ao instante supremo do Igitur. (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 37)

Pelos limites deste trabalho, não poderemos analisar com profundidade a leitura de Blanchot sobre a ficção de Mallarmé, mas parece importante determo-nos um momento sobre esse conto filosófico que traz à luz o suicídio misterioso de Igitur, protagonista mencionado no fim dessa passagem, para encaminharmos o encerramento desta seção.

A narrativa se passa em um Castelo, à meia-noite. Nesse ambiente lúgubre, revestido de cortinas e tapeçarias, poucos objetos são apresentados ao leitor: um relógio, um espelho e uma decoração insólita, além de um livro, uma vela, um frasco e dois dados que porta Igitur. No livro há uma predição que convida o personagem (último herdeiro de sua linhagem), a completar um dever imemorial, um gesto a partir do qual, se realizado, *aboliria o Acaso do mundo*. Fiel à predição contida no livro, Igitur desce a um nível subterrâneo do castelo onde estão os túmulos de seus antepassados. Consciente da banalidade desse gesto, mas fiel ao seu dever ancestral, ele passa ao ato, mas de

forma misteriosa, de modo que nunca realmente chegamos a saber se foi bebendo o conteúdo do frasco ou jogando o lance de dados. Depois disso, fecha o livro, sopra a vela e deita-se sobre o túmulo de seus antepassados. Assim como Kafka, que ao fim de muitas de suas peças de ficção nos deixa “com as mãos vazias”, também Mallarmé aqui nos deixa com as mãos vazias.

O que daí podemos depreender? Ora, *o instante em que Igitur deita-se no túmulo dos ancestrais, torna-se impessoal, anônimo, com vida neutra, não há mais objeto, nem sujeito, não há dentro, não há fora, o corpo torna-se desorientado, Igitur torna-se inumano* (SALLES, 2014). A desorientação e a instabilidade da linguagem do conto transmitem aí uma experiência impossível, na qual Igitur está morto “desde as primeiras palavras”, já que “o quarto está vazio, como se tudo já estivesse cumprido, o veneno bebido, o vidro esvaziado e o pobre personagem deitado sobre suas cinzas”. Assim, Blanchot segue:

Estranha inversão. Não é o adolescente [Igitur] quem, ao desaparecer na morte, institui o desaparecimento e aí estabelece a noite, é o presente absoluto desse desaparecimento, é a sua cintilação tenebrosa, que lhe permitem morrer, que o introduzem em sua decisão e em seu ato mortais. (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 118)

Nesse fragmento reside algo precioso: o fato de que não é o enredo do conto que nos permite intuir ou não o desaparecimento do protagonista. As ações de Igitur não nos permitem dizer se está morto ou não. O sentido é vazio, como já vimos. A escrita literária é a apresentação desse vazio. O coração secreto da escrita se dá a ver em duas pequenas palavras desse fragmento, que são a resposta às perguntas que o próprio Blanchot coloca sobre esse conto: posso dar-me a morte? Tenho o poder de morrer? São elas: “cintilação tenebrosa”. Ou seja: “é a sua cintilação tenebrosa, que lhe permite morrer” (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 118).

O que depreendemos disso? A dúvida e a ambiguidade que pairam sobre o texto literário, isto que aqui aparece nomeado como “cintilação tenebrosa”, são “sintomas” desse vazio de sentido que permite ao leitor desenvolver um diálogo incomensurável com o texto, através das leituras, interpretações e “infinitas conversas” (PINTO, 2013, p. 28). Nunca saberemos, de fato, se Igitur morreu ou não. Nem como, nem quando nem os porquês do mistério. O poema de Mallarmé que recupera, mais tarde, a narrativa desse conto também não nos ajuda, pois traz no título uma ampliação do mistério: “Um

lance de dados jamais abolirá o acaso”. O mistério segue vivo, pairando, indecível e irresolúvel, o coração secreto e pulsante da obra.

\*\*\*

No recorrido feito até aqui, percebemos, portanto, a afirmação de algo que perpassa todos os conceitos centrais de Blanchot: o compromisso da literatura com o desaparecimento, sua vocação em, pelas palavras, trazer ao leitor este ponto maior de instabilidade capaz de tudo mudar sem nada mudar; essa força desagregadora, presente nas grandes obras, que dá à instabilidade o estatuto de fundamento e que, através dela, permite ao leitor colocar a própria vida em questão: “toda a obra forte nos tira de nós mesmos” (BLANCHOT, 2011a [1955], p. 242).

A essa força maior da literatura, consumação máxima da essência negativa da linguagem, Blanchot deu vários nomes: Rumor, Neutro, Outra Noite, Murmúrio, evidenciando que o seu próprio objeto também para ele parece ter estado sempre em rota de fuga, sempre inapreensível. Na medida em que escrever é sempre “fazer-se eco do que não pode parar de falar” (BLANCHOT, 2011 [1955], p. 18), não poderia ser diferente em se tratando do escrever sobre o escrever.

Como veremos a seguir, a literatura de Victor Heringer parece dialogar de forma muito íntima com essa perspectiva de Maurice Blanchot. Em seus dois romances, o traço fundamental das obras são atmosferas erguidas a partir e em função de desaparecimentos que chegam inclusive a ser consumados nas tramas. No primeiro romance, *Glória*, o desaparecimento gradual da família Costa e Oliveira produz uma atmosfera irônica onde se ergue uma narrativa divertida e autorreflexiva, coração pulsante do livro. Já em *O amor dos homens avulsos*, a morte de um dos personagens instala uma atmosfera de ternura que parece funcionar como a engrenagem secreta do romance, em função da qual o estilo e as experimentações formais parecem estar a serviço. Assim, apostamos que pensar a literatura de Victor Heringer a partir da perspectiva de Maurice Blanchot permite-nos visualizar as engrenagens secretas de um método de escrita que parece responder a um mesmo apelo: trabalhar fundamentalmente com o desaparecimento, mas de modo a superá-lo, fazer surgir dele outras coisas, potentes e misteriosas, como linguagens que operam essencialmente a partir das ruínas e que, desde esse lugar, transformam-se no coração misterioso das obras.

Na próxima seção, iremos analisar um conto do escritor no intuito de refletir as formas através das quais essa filosofia de Maurice Blanchot pode nos ajudar a *pavimentar uma via de encontro* com o texto de Victor Heringer.

### 1.3 Olhos negros para ver a luz

*A noite negra me deu olhos negros  
Que eu uso para ver a luz.*

(Gu Cheng, “A geração”)

Não é raro encontrarmos, no campo da literatura, alguns textos que dão a ver o fundamental do método, do universo temático e da poética que envolvem, às vezes, toda a obra de um escritor. Em alguns casos, é como se pudéssemos entrever, em poucas linhas fundamentais, o condensamento de toda uma carreira literária.

Penso aqui, por exemplo, no famoso poema de Manuel Bandeira, “Gesso”, no qual o poeta narra a queda de uma estatuazinha de gesso (“o gesso muito branco, as linhas muito puras”), derrubadas, um dia, pela ação inadvertida de uma “mão estúpida”. Prostrado diante da estatuazinha em pedaços, o poeta ajoelha-se e diz: “Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava”. Em seguida, extrai dos cacos uma lição poética fundamental: “Hoje esse gessozinho comercial/ é tocante e vive, e me fez agora refletir/ Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”.

Ora, não estão aí condensados os grandes traços com os quais costumamos evocar a figura do poeta pernambucano, a saber: o seu compromisso em tirar lição poética a partir do que há de mais simples no cotidiano; o olhar condoído e terno diante da finitude das coisas (“minha humanidade irônica de tísico”); a escrita como forma de “aprender a morrer”? (ARRIGUCCI, 2009; ROSENBAUM, 1993).<sup>17</sup> É como se pudéssemos entrever, nas entrelinhas desses poucos versos fundamentais, a matéria bruta com a qual Manuel Bandeira constrói o essencial de sua poesia. Tudo ali: em um poema de poucos versos que narra a queda de uma estatuazinha de gesso.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Sobre isso, em um ensaio dedicado à poesia de Manuel Bandeira, David Arrigucci Jr. diz: “Este livro, [...] ensaia a interpretação de seu mito: através da humildade, da paixão e da morte – nos temas, nas atitudes, na linguagem. No fundo, busca sua concepção de poesia: talvez o meio que tenha descoberto para aprender a morrer” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 14).

<sup>18</sup> Eis o poema na íntegra: “Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova / – O gesso muito branco, as linhas muito puras –/ Mal sugeria imagem de vida / (embora a figura chorasse). // Há muitos anos tenho-a

Outro exemplo. Se lermos com atenção um pequeno e relativamente desconhecido conto de Kafka intitulado “Vontade de ser índio”, veremos que, da mesma forma e também em poucas linhas, o autor constrói uma imagem que concentra com vigor o traço fundamental da sua “literatura negativa” (o termo é de Harold Bloom). O “desaparecimento” narrado nesse conto interpela o leitor com uma força extraordinária, como se ali estivesse concentrado o que há de mais fundamental no seu estilo: seu encontro faltoso com a linguagem cujos efeitos parecem transmitir, justamente, a inacessibilidade e a incomunicabilidade.<sup>19</sup> Neste conto, ficamos literalmente “de mãos vazias” quando, ao fim, o índio montado no cavalo simplesmente desaparece:

Se realmente fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremece sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo. (KAFKA, 1994, p. 47)

Como afirma o poeta, crítico e professor de literatura Alberto Pucheu (2015), nesse fragmento, para além da borda marcada pelo concretismo da uma partícula inexorável (a palavra “até”, no fim da segunda linha), assistimos ao desaparecimento do índio, da rédea, do campo e do próprio cavalo que já se dá a ver como que se dissipando. Através da negação, a imagem inicial desorganiza-se, torna-se incomunicável, dissipa-se e deixa o leitor de mãos vazias e, no entanto, com a impressão de ter presenciado uma “quebra”, uma “ruptura” no estado das coisas.

Por acaso não é esse o sentimento que nos acomete quando lemos as obras fundamentais de Kafka? Não foi ele o autor que permaneceu sempre na busca do “ponto para além do qual simplesmente não há retorno”? Não estamos diante desse ponto quando testemunhamos, em *A metamorfose*, a lenta transfiguração do homem em uma barata? Ou, ainda, quando nos perdemos com Joseph K. pelos labirintos sem saída de uma condenação sem tribunal nem juiz, em *O processo*? Não há nessa contraimagem de

---

comigo./ O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.// Os meus olhos, de tanto a olharem,/ Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico.// Um dia mão estúpida/ Inadvertidamente a derrubou e partiu./ Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos, recompus a figurinha que chorava./ E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina...// Hoje este gessozinho comercial/ É tocante e vive, e me fez agora refletir/ Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu.” (BANDEIRA, 2009 [1921], p. 117).

<sup>19</sup> Os termos são de Alberto Pucheu, do livro *Kafka poeta*, de 2015.



“Vontade de ser um índio” o condensamento de uma negatividade que perpassa as obras fundamentais de Kafka e que insiste, ainda hoje, um século depois, em nos deixar de “mãos vazias”?

\*\*\*

É nesse sentido que propomos analisar brevemente na presente seção o conto do escritor Victor Heringer intitulado “Eu conheci o poeta chinês Gu Cheng”. Tal como no poema de Manoel Bandeira ou no conto de Kafka, acreditamos condensarem-se aqui os principais traços do estilo do escritor. Esses traços, que ganham profundidade e complexidade em seus dois romances, nos permitem entrever um ponto fundamental que perpassa o seu método: *a partir de um desaparecimento, cria-se uma atmosfera enigmática que parece reger as escolhas formais de cada livro*. Essa atmosfera, que funciona ao modo de uma engrenagem subterrânea ou uma ruína, parece fundar mundos nas obras.

No caso de *Glória*, tal atmosfera está a serviço da ironia, uma ironia potencializadora do deslocamento, do paradoxo, e da metaficção, capaz de fazer conviver, em um só plano, diferentes camadas da realidade. Já em *O amor dos homens avulsos*, a atmosfera parece estar a serviço da ternura, entendida aqui como universo ficcional regido por um olhar para o mundo balizado, por um lado, pelo desamparo, e por outro, pela afirmação de uma postura amorosa e condoída diante da realidade. Como veremos, ambas as atmosferas são expressões de uma certa “linguagem do ausente” que se edifica a partir de algo que desaparece, colocando em cena, portanto, uma curiosa operação com as ruínas. Vamos ao conto.

\*\*\*

Na primeira frase do conto, o nosso protagonista-narrador já anuncia sua carta de intenções: “Eu conheci o poeta chinês Gu Cheng. Eu sei por que ele matou a mulher a machadadas e depois se enforcou”. Todo o mistério da narrativa orbita em torno das razões que levaram Gu Cheng a conceber esse desaparecimento autoimposto<sup>20</sup> e é sobre elas que o protagonista deseja nos falar:

---

<sup>20</sup> Que de fato existiu e foi um dos mais destacados poetas modernistas chineses.

Depois do acontecido, todo mundo que teve algum contato com ele quis falar sobre sua vida em Waiheke – os alunos da universidade, os poetas da ilha, os vizinhos. Até o carteiro que o atendia foi entrevistado, como naquele filme do poeta e do carteiro. Eu também quero. (HERINGER, 2017, n. p.)

O protagonista, habitante de uma ilha recôndita da Nova Zelândia – onde o poeta chinês de fato exilou-se em 1987 – é pintado com as cores de uma certa melancolia que lhe conduz a uma vida de poucos amores:

As mulheres sempre se incomodaram com a minha falta de ânimo. Eu faço nada, tenho os olhos cinzas, *gray eyes*, não me interessa por nada, não quero sair, não quero ir ao cinema, sou um prostrado. Aí as mulheres se cansam e vão embora. Quando fico abandonado, mudo de cidade. Se amei muito a mulher em questão, mudo logo de país. Foi assim que vim parar na Nova Zelândia. Ainda vivo aqui. Nenhuma neozelandeza quis me amar ainda. Estou pensando em ficar para sempre. (HERINGER, 2017, n. p.)

Trabalhador de uma empresa de importações, o protagonista do conto é especialista em *overpricing* e passa seus dias “ruminando os papéis das empresas em busca de *overpricing*”.<sup>21</sup> Não tão longe da figura do escritor, ele também vive às voltas de papéis: “tem pouca diferença entre os mecanismos da literatura e os do meu trabalho. Vasculhei *Moby Dick* em busca de *overpricing*. Sabe quanto valia um barco baleeiro na época? Quantos litros de azeite de baleia os EUA importaram em 1855? Mais de 37 milhões, mas ninguém confere os papéis”.

Discorrendo sobre sua vida de burocrata aborrecido, o protagonista nos diz de alguns antídotos contra a monotonia e, assim, menciona sua frequência a alguns “saraus onde as pessoas falam poemas e tocam música e bebem”. Em uma dessas ocasiões, conhece uma mulher chamada Laura que lhe pergunta se ele conhecia o poeta chinês Gu Cheng que morava em Waiheke:

O poeta chinês que usa uma perna de calça na cabeça. Eu não conhecia. O poeta que tem olhos pretos que a noite deu para ele. Eu não conhecia. Que grande poeta da China viveria em Waiheke e não na China? Poetas grandes vivem na terra em que nasceram, sim ou não? (HERINGER, 2017, n. p.)

---

<sup>21</sup> *Overpricing* é uma prática de sobrevalorização ilegal de alguns produtos e serviços..

Em um dado momento, Laura introduz o grande poema de Gu Cheng ao narrador, um poema que aparece, no conto, em chinês: “Laura me explicou que esse era o poema mais famoso do poeta chinês Gu Cheng: 黑夜给了我黑色的眼睛 / 我却用它寻找光明. Chama-se ‘Uma geração’, a geração dos democráticos”. O sentido mantém-se, no entanto, inacessível ao leitor, salvo se este seja conhecedor do mandarim ou aventurar-se à pesquisa.<sup>22</sup>

Impressionado com a história do poeta chinês, o protagonista resolve ir ao seu encontro: “Waiheke é uma ilha. Aos sábados também, e os arbustos são eternos. Aqui nada seca. A gente toma um barquinho seguro e em trinta minutos está lá. Não existem pequods<sup>23</sup> na Nova Zelândia”. Antes de zarpar, o protagonista liga para Laura e pergunta-lhe qual seu poema favorito do poeta chinês Gu Cheng. Ela lhe responde com este:

Céu cinza  
estrada cinza  
prédios cinzas  
sob a chuva cinza.

Dentro deste imenso cinza  
caminham duas crianças  
uma vermelha brilhante  
outra verde pálida.<sup>24</sup>

O protagonista resolve decorar o poema para dizê-lo ao seu autor quando o encontrasse. Esse também seria o seu predileto. Ao chegar, na antessala do encontro, nosso herói triste agora sente-se alegre:

Era uma casa engraçada. Não estava chovendo, aliás fazia sol e eu estava alegre. Ausência de mulheres por muito tempo. Tinha saudades, mas me sentia seguro sem o amor. É verdade. Sem o amor é fácil tomar um barco para Waiheke. Se afundar, morro sem amor. É mais fácil engolir água salgada sem o amor. (HERINGER, 2017, n. p.)

---

<sup>22</sup> O poema de dois versos é o poema que trouxemos na epígrafe que abre esta seção: “*A noite negra me deu olhos negros/ Que eu uso para ver a luz*”.

<sup>23</sup> Referência ao barco baleeiro de *Moby Dick*, do escritor Herman Melville.

<sup>24</sup> Tradução nossa. A versão original do poema aparece, no conto, em inglês: “*Gray sky/ gray road/ gray buildings/ in the gray rain// Through this wide grayness/ walk two children/ one bright red/ one pale green.*”

A casa do poeta era simples: “Toda feita de madeira morta. Uma machadada e viria abaixo”. Quem vem à porta atendê-lo é a esposa de cabelos pretos do poeta, chamada Xie Ye. Com a chegada do poeta, logo vem a constatação da incomunicabilidade: “O poeta chinês Gu Cheng não falava inglês”. Mesmo assim, como que se apresentando, nosso protagonista resolve recitar o poema que havia decorado (em inglês). Ele sorri, dando a entender que sabia que se tratava de um poema seu: “Depois percebi que podia falar português que ele entendia do mesmo jeito. Aí falei em português.”

A conversa entre os dois parece ilegível e prosaica: “Contei a ele das minhas mulheres. Ele falou não sei de quê. Nunca mais vi a esposa chinesa Xie Ye. Foi uma boa conversa. Eu chorei e ele também”. Em um dado momento, enquanto o poeta chinês vai providenciar um chá na cozinha, uma coisa cai no parapeito:

Caiu de uma árvore do jardim, era uma coisa com crosta. De dentro da crosta, que parecia terra caramelizada, saía uma carne dura, bege e pontuda, como uma avelã nua. A coisa tinha o peso de um fruto feito de gesso, fez um plóque oco no parapeito e quicou para fora da casa, meio impotente, meio tonelada. Como explicar? Eu queria morder aquilo. (HERINGER, 2017, n. p.)

Nosso protagonista viu-se na obrigação de tomar o chá trazido pelo poeta chinês Gu Cheng, mesmo sem ter o hábito. Depois foi embora. Não sem antes cumprimentar o poeta, que tirou o chapéu de calça jeans da cabeça em sinal de respeito. Um ano e três meses depois, o narrador toma conhecimento de que o poeta matou a mulher a machadadas e se enforcou: “Nunca vi o machado”. Os dois últimos parágrafos do conto são emblemáticos e merecem ser transcritos na íntegra:

Não casei com Laura. Nada aconteceu com Laura. Nada tem acontecido desde então. Mas, quando o poeta chinês Gu Cheng matou a mulher com o machado, telefonei para ela. Aquele poema. Foi por isso. O poema predileto. *Gray rain*. Quase não chove feio na Nova Zelândia. Não é um país de chuvas cinzentas nem nada disso. Uma ilha alegre, praias bucólicas, matas intocadas. Mas tenho certeza, foi aquele poema. Foi por isso que ele matou a mulher e –

Duas crianças, uma vermelha brilhante, outra verde pálida. Foi por isso, eu disse para Laura. O poeta chinês Gu Cheng e a esposa chinesa Xie Ye. Basta saber quem é quem. Sim ou não? (HERINGER, 2017, n. p.)

\*\*\*

Ao que tudo indica, a hipótese do nosso protagonista para a morte do poeta chinês parece clara: morreu para transformar-se no seu próprio poema. Desapareceu para tornar-se pura evocação. E o que deixou? Apenas o rastro formado pela voz misteriosa dos seus versos. Nesse caso, os versos que formam a imagem fundamental do poema favorito de Laura: “Dentro deste imenso cinza/ caminham duas crianças/ uma vermelha brilhante/ outra verde pálida”.

Em se tratando de um conto que se debruça sobre o próprio fazer literário, a forma como essa hipótese nos chega não é, claro, isenta. Temperada com altas doses de ironia, ela é prenhe de uma visão um tanto derrisória da vida – que nos faz lembrar vivamente de Machado de Assis. Por outro lado, encena também uma misteriosa ternura, especialmente na posição condoída do protagonista em relação ao amor e, claro, na solicitação do poema de Gu Cheng, no qual se sente a fragilidade de duas crianças vestindo cores e abrindo caminho no imenso cinza. Nessas duas últimas observações, ouve-se o eco distante da voz de Manuel Bandeira.<sup>25</sup>

A formulação final da hipótese apresentada no conto consagra a afirmação irônica de um paradoxo: um gesto horrendo (o assassinato da esposa), seguido do suicídio que, quando consumado, realiza aquilo que o protagonista acredita ser o último compromisso que o poeta chinês Gu Cheng se deu em vida. Qual seja? Desaparecer. Retomemos as últimas palavras do conto:

Aquele poema. Foi por isso. O poema predileto. *Gray rain*. Quase não chove feio na Nova Zelândia. Não é um país de chuvas cinzentas nem nada disso. Uma ilha alegre, praias bucólicas, matas intocadas. Mas tenho certeza, foi aquele poema. Foi por isso que ele matou a mulher e – (HERINGER, 2017, n. p.)

Vejamos que a morte do próprio poeta não é nomeada. Não por acaso encontramos ali um travessão e um espaço em branco, uma abertura para o diálogo infinito. *Trata-se, portanto, de um desaparecimento maculado pelo retorno através do qual o que retorna é tão somente a literatura em estado bruto: o Aberto, o Neutro, o Fora – aquilo que não cessa de falar, como vimos em Blanchot*. Eis aí a consumação da

---

<sup>25</sup> Sobre essas influências, Victor Heringer escreve, em um texto onde dá notícia sobre os seus métodos de escrever: “Machado de Assis e Manuel Bandeira são meus dois pais. As obras me influenciam como autor, mas sobretudo ajudaram a forjar minha identidade, que aos poucos (esta é a esperança do ficcionista) vai se diluindo nos meus próprios livros, até que eu possa ser ninguém em paz. *Machado me deu os olhos, Bandeira me deu o coração*”. O texto está disponível no link: <<http://www.enfermaria6.com/blog/2018/3/8/victor-heringer-1988-2018>>.

vida do poeta: tornar-se, ele próprio, a imagem fecunda que um dia inventou através das palavras: duas crianças, coloridas, abrindo caminho na densa névoa.

Se aceitarmos a geometria invisível das relações que acabamos de esboçar, veremos que a hipótese apresentada pelo conto para explicar a razão do último gesto do poeta chinês em vida não se resume em si mesma. Trata-se, no entanto, de uma reflexão sobre o próprio sentido do fazer literário e chama atenção do leitor a *uma concepção de literatura que o próprio Victor Heringer parece praticar*. Essa concepção, praticada por uma família híbrida de escritores, hoje pode ser pensada em função da grande influência do escritor catalão Enrique Vila-Matas, cujo grande tema literário é, por um lado, o desaparecimento e, por outro, a tensão constitutiva entre ficção e realidade, literatura e vida.<sup>26</sup>

\*\*\*

À guisa de conclusão, portanto, chamamos atenção para o fato de que esse conto coloca em cena uma *curiosa operação com as ruínas* que nos parece presente também nos dois romances de Victor Heringer. De um lado, há algo que desaparece e, desse desaparecimento, ergue-se uma atmosfera ficcional que parece reger a “inquietação da linguagem” própria aos dois romances. Em *Glória*, essa atmosfera ficcional está a serviço da ironia, já em *O amor dos homens avulsos* ela está a serviço da ternura. Nos dois romances, esses universos ficcionais parecem ser equivalentes à imagem das duas crianças coloridas do poema do poeta chinês Gu Cheng que abre a presente seção deste trabalho: a força ausente em nome da qual o escritor desaparece para, dali, ressurgir e permanecer, tornando-se, portanto, pura literatura – que é, como vimos em Blanchot, engendrada neste movimento pelo qual, continuamente, o que desaparece aparece.

Como veremos nas considerações finais deste trabalho, isso que estamos aqui chamando provisoriamente de *operação com as ruínas*, parece ser um método de escrita de uma literatura cujo horizonte é, fundamentalmente, a *sobrevivência*.

Uma sobrevivência através da literatura.

---

<sup>26</sup> Victor Heringer escreveu uma dissertação de mestrado sobre o escritor catalão, intitulada *Enrique Vila-Matas: a ironia e a reinvenção da subjetividade*. As reverberações teóricas sobre a ironia trabalhadas na dissertação ressurgem nitidamente no seu trabalho de ficcionista, especialmente no que concerne ao seu primeiro romance, *Glória* (2014). Além disso, o tema do desaparecimento (central para o escritor catalão, sobretudo na chamada trilogia formada pelos livros *Bartebly e companhia*, *O mal de Montano* e *Doutor Pasavento*, e ainda, seu livro de contos *Suicídios exemplares*) aparece de forma transversal em toda a obra de Victor Heringer.

## **CAPÍTULO 2**

### **UM SOL DENTRO DE CASA**



O presente capítulo é o coração deste trabalho.

A partir de agora, buscaremos nos aproximar do texto de Victor Heringer a partir do exame de alguns aspectos formais da obra no intuito de pensá-los como constelação possível de uma *literatura pensante*. Dessa forma, interessa-nos ensaiar um gesto de aproximação de modo a recolher algo da “inquietação de linguagem” que o livro cria e organiza através da instauração do seu universo ficcional e, a partir dessa inquietação, tentar compreender a forma como a obra produz pensamento. Assim, apostamos que há um *pensamento de abertura* que funciona como horizonte formal da obra e que iremos perseguir a partir de cinco elementos, cada um servindo de objeto de análise de cada uma das seções deste capítulo:

- 1) a criação do personagem-narrador, pensada aqui a partir de uma triangulação entre desamparo, melancolia e abertura (objeto da seção 2.2, “O filho de um povo que odeia o sol”);
- 2) a natureza narrativa da rememoração lida como forma de transformar a *vivência (Erlebins)* do primeiro amor em *experiência (Erfahrung)* de abertura capaz de acrescentar, no olhar do narrador adulto, nuances e sentidos que não estavam disponíveis nos tempos da infância (seção 2.3, “O trabalho das raízes”);
- 3) o caráter de abertura da experimentação formal contida na lista inserida no livro e lida aqui como procedimento que permite a obra pensar a si mesma e os limites do fazer literário (seção 2.4, “A alegria formal”);
- 4) o papel da poesia no livro e a forma como ela insere um pensamento sobre ficção como abertura possível diante dos limites da “vida comum” (seção 2.5, “Os poderes da ficção”);
- 5) a redenção final do narrador lida como “experiência de perda de gravidade” através da qual entroniza-se uma concepção de amor não como evento passageiro, mas como força perene de abertura ao mundo e à alteridade (seção 2.6, “Amor, força de salvar futuros”).



## 2.1 Preâmbulo

*O mar está muito longe deste livro.*

(Victor Heringer)

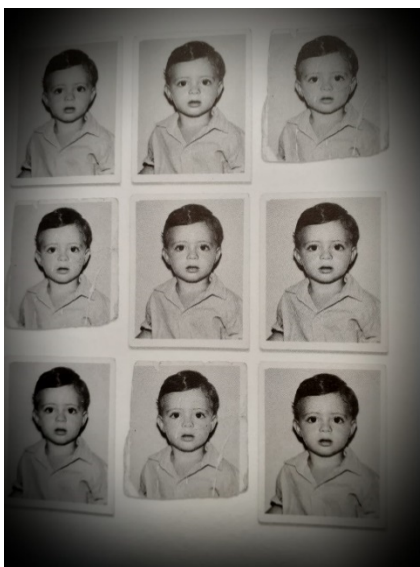
Para que o leitor não entre demasiadamente desorientado nos bosques deste trabalho, na presente seção abordaremos, em linhas gerais, o enredo de *O amor dos homens avulsos*. Essa breve apresentação justifica-se no sentido de compartilhar as condições mínimas para acompanhar os gestos de leitura que propomos aqui. A esperança é de que a presente seção configure uma pequena hospitalidade de partida.

Já na antessala do romance há três paratextos que são dignos de nota. Juntos, esses detalhes parecem formar um chamado ao leitor, que, já de saída, sente-se como que tendo nas mãos um objeto “fora de lugar”, como o item perdido (avulso?) de uma coleção. Vamos a eles.

\*\*\*

Na primeira página, vê-se um conjunto de nove fotos: a mesma foto repetida nove vezes. Elas mostram o rosto de uma criança pequena. Trata-se do próprio escritor, Victor Heringer, com algo em torno de cinco ou seis anos (supõe-se). Um “retrato do artista quando jovem”. Apesar de a imagem ser a mesma, as fotos não são idênticas. Algumas possuem pequenos rasgos, dobraduras involuntárias nas bordas, interferências do tempo. São como artigos de antiquários, cada uma é avulsa à sua maneira. Juntas, formam o testemunho vivo de um tempo que ficou para trás.

Figura 1 – O autor como aparição



Fonte: Heringer (2016a, p. 5).<sup>27</sup>

\*\*\*

Na página seguinte, há duas epígrafes em inglês. As duas são tristes e eruditas. Aparecem em um inglês antigo e incomum – e, talvez poderíamos dizer, *antiquado*. Elas parecem estabelecer um *limen* que demarcam uma região de passagem para além da qual o leitor faz a prova de um perigo que o espera no livro. As duas citações são contundentes em matéria de tristeza.

A primeira citação, que aparece em inglês, é oriunda de um livro intitulado *Hymns for the amusement of children* (1771), do escritor inglês Christopher Smart (referido como “Kitty Smart, o lunático”). O autor viveu uma vida difícil na Inglaterra do século XVIII, com direito a prisões, crises psicóticas e longos anos internado em asilos manicomiais. A citação diz o seguinte: “Assim que nasce a criança chora/ pois

---

<sup>27</sup> Essas fotos fazem pensar nos livros do escritor peruano-mexicano Mario Bellatin, que inclui, no início de cada um de seus livros, uma fotografia sua exibindo a prótese (o autor nasceu sem o braço direito). Nessas fotos, “sempre diferente, sempre outra” (MAGRI, 2015, p. 97) o autor menciona seu projeto de publicar 100 mil livros, num evidente desafio autoirônico à ideia da “indústria do livro”. De acordo com o crítico argentino Alan Pauls, esses gestos de incluir-se na própria obra dão a ver uma certa forma de “estar presente, corporizar-se, intervir em pessoa no suporte do livro que é a dimensão do mundo” (PAULS, 2012, p. 174, tradução nossa) e a esses procedimentos que ligam as obras à “arte de viver na arte”, o crítico chama de “literatura em pessoa” ou “literatura expandida”.

bem, seu espírito sabe/ um pouco, e então ele morre/ um pouco, enquanto ele está deitado”.<sup>28</sup>

A segunda citação é de um autor mais afeito ao público lusófono: o poeta português Fernando Pessoa. No entanto, ela também aparece em inglês, o que a um primeiro momento parece um paradoxo. Não é: trata-se de um poema da série dos “poemas ingleses” que Fernando Pessoa escreveu entre os anos de 1918 e 1921. Extraída do primeiro livro dessa série, intitulado “Antínuos”, a epígrafe diz o seguinte: “Mil olhos não nascidos choram com a sua miséria/ Antínuos está morto, está morto para sempre”.<sup>29</sup>

As citações continuam a exalar um certo ar de coisa antiga que as fotos da página anterior anunciaram. Elas foram escritas no século XVIII e no início do século XX, respectivamente. A esse ar de coisa antiga, soma-se ainda uma característica fundamental: as duas assentam-se sobre uma matéria poética ligada à morte e à finitude. Vistas em conjunto, elas parecem trabalhar de modo a instaurar um clima melancólico nesta antessala do romance, uma melancolia típica de Saturno, o planeta distante e dos giros lentos.<sup>30</sup>

\*\*\*

O último e terceiro paratexto antes do início do livro é um “INFORME METEOROLÓGICO” que se apresenta como que assentando as condições de temperatura e pressão dentro das quais a história terá lugar. Ele diz o seguinte:

A temperatura deste romance está sempre acima dos 31° C.  
Umidade relativa do ar: jamais abaixo dos 59%.  
Ventos: nunca ultrapassam os 6 km/h, em nenhuma direção.

O mar está muito longe deste livro.

(HERINGER, 2016a, p. 9)

---

<sup>28</sup> “As soon as born the infant cries/ for well his spirit knows/ A little while, and then he dies/ A little while, and down he lies.”

<sup>29</sup> “A thousand unborn eyes weep with his misery./ Antinous is dead, is dead forever.”

<sup>30</sup> Walter Benjamin, em *A origem do drama trágico alemão*, faz referência a Saturno como o planeta mais distante da Terra, o planeta de rotação lenta. Ele explica que, para a ciência da época, oriunda da tradição árabe, o estudo sobre a melancolia estava profundamente ligada à doutrina da influência dos astros: “E entre essas influências só a mais funesta, a de Saturno, presidia a disposição de ânimo melancólica. [...] A meditação profunda do espírito perturbado é atribuída à influência de Saturno, que, como planeta supremo, o mais afastado da vida quotidiana, é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos.” (BENJAMIN, 2016 [1928], p. 155).

Antiguidade, tristeza e asfixia. Olhados assim, em conjunto, esses detalhes de abertura parecem formalizar uma estranha dicção que prepara a entrada no livro. Eles parecem agir como um estranho convite. As fotos de Victor menino exalam uma certa saudade. Acrescidas das citações em inglês, prenes de melancolia, é como se estivéssemos diante de uma constelação de signos em torno de uma sensibilidade de outra época, “um ideal de tempo e linguagem distante dos que temos aqui e agora”, como bem notou o escritor Michel Laub em um texto dedicado à obra.

Nessa antessala nada isenta, parece que estamos próximos da pergunta posta por Júlio Cortázar em seu poema “O interrogador”: “Não pergunto pelas glórias nem pelas neves/ quero saber onde se vão juntando/ as andorinhas mortas/ para onde vão as caixas de fósforos usadas./ Por maior que seja o mundo/ há os cortes de unhas, as gramas/ os ultracansados/ as sobrancelhas que caem./ Para onde vão as nuvens, a borra do café/ os almanaques de outros tempos?”

\*\*\*

Visto de uma certa distância, o enredo deste *O amor dos homens avulsos* pode ser assim resumido: Camilo, um homem em torno dos seus cinquenta anos, rememora episódios da sua infância vivida em um subúrbio do Rio de Janeiro nos anos 1970, onde viveu um primeiro e fundamental amor, com outro menino, chamado Cosme – carinhosamente chamado de “Cosmim”. Filho do Doutor Pablo, um médico provavelmente colaborador do Regime Militar, e de uma mulher de pouca expressão na trama, Camilo nasceu com uma monoparesia na perna esquerda, o que lhe limita a mobilidade. No entanto, esse desamparo físico parece produzir no menino uma sensibilidade ímpar. Dela emana um senso de observação do mundo que se torna uma das grandes forças do livro. Por conta dessa mobilidade restrita e pela nostalgia de uma saúde impossível, Camilo tem um olhar que oscila entre o fatalismo e a saudade. Assim, sua presença e sua forma de perceber o mundo parecem nos comover pela dor que evocam, combinando, a um só tempo, desilusão e esperança, ternura e tristeza.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> O olhar condóido de Camilo diante do mundo nos faz pensar em outros personagens que, como ele, são crianças e parecem ter na ternura uma espécie de modo de presença no mundo: lembremos aqui de Miguilim de Guimarães Rosa ou Clarissa de Érico Veríssimo, por exemplo.

Logo no início da história, Camilo se surpreende ao ver o pai chegar certo dia em casa com um menino desconhecido no banco de trás do carro: “Vai ser nosso irmãozinho?”, pergunta para machucar. Cosme, órfão cuja origem permanece mais ou menos oculta ao longo da trama, é integrado ao seio da família e, em um primeiro momento, suscita em Camilo os ciúmes que às vezes acometem os irmãos mais velhos diante da tarefa de ter que repartir o amor filial. A animosidade em relação ao “irmãozinho” evolui até uma crise na qual Camilo se vê tomado pelos ciúmes a ponto de quebrar o próprio braço em uma tentativa frustrada de agredir o rival. Esse episódio marca uma guinada na relação das duas personagens: de um golpe, Camilo passa do ódio ao amor por Cosme.

A partir desse momento, o enredo vai evoluindo através de um vaivém de *flashbacks* de memórias da infância mescladas com episódios atuais da vida de Camilo. Graças a alguns marcos temporais, podemos situar essa atualidade no fim do ano de 2014. A rememoração é composta por uma série de eventos vinculados à descoberta do amor em um universo infantil: são relatos de brincadeiras na rua; presentes levados na saída da escola; descobertas sexuais e até um casamento no cartório. Eventualmente, encontramos no corpo do texto desenhos e fotografias que participam da elaboração ficcional da trama, além de uma lista que será objeto de uma seção do presente capítulo. Essas imagens, que possuem estatuto semelhante ao das palavras, não configurando apenas mera ilustração, ajudam-nos a recompor o mosaico da memória de Camilo. No que concerne à realidade do narrador adulto, sabemos que ele vive uma vida pacata, que possui apenas um amigo (o Grumá), e que durante um tempo foi proprietário de uma loja de antiguidades na famosa galeria Cartago em Copacabana. Gradativamente, o Camilo adulto vai se aproximando de um menino pequeno, órfão também, chamado Renato, que lhe instiga uma relação de amor parental e que, por fim, acaba sendo adotado pelo personagem principal.

Em linhas gerais, a linguagem do romance é coloquial e memorialística, com a exploração de efeitos lúdicos no caso das memórias de infância e digressões mais sérias no caso das narrativas da vida adulta. É através dessas digressões filosóficas e poéticas a respeito do amor, do ódio, da finitude e do sentido da vida que percebemos a forma como a sensibilidade melancólica de Camilo vai ganhando alguns traços luminosos ao longo do tempo, *fazendo da melancolia uma força também capaz de afirmar a vida*. Essas digressões, que constituem alguns pontos altos do romance, normalmente são construídas na sequência da rememoração de episódios vividos ao lado de Cosme – a

quem o narrador chama, às vezes, em um registro amoroso, de “meu Cosmim”. Como encarnação de um primeiro e definitivo amor, essa relação ressurge na rememoração do narrador adulto como uma espécie de *força de abertura amorosa ao mundo*, e tudo se passa, no plano da narrativa, como se Camilo ainda falasse desse lugar: o lugar de um homem apaixonado. Apesar do aspecto luminoso, o livro é prenhe de violência e brutalidade. O equilíbrio difícil entre momentos de ternura e imaginação poética e outros repletos de violência e brutalidade parece ser o ponto forte do romance.

Desde cedo sabemos do fecho trágico que a vida de Cosme teria. Nesse sentido, essa espécie de *spoiler* é parte constitutiva da trama, se não o seu principal motivo. Como mencionamos no capítulo anterior, *O amor dos homens avulsos* é um romance cuja voz se ergue fundamentalmente em torno de um desaparecimento. Camilo lamenta o fato de que Cosme não deixou, no mundo, sequer uma fotografia. Assim, com o desaparecimento gradual da memória do rosto do amigo, o narrador põe-se a reconstruí-la a partir dos pequenos gestos que ficaram: o inventário dos pequenos presentes; as conversas e aventuras; os 20.160 minutos vividos na sua presença.

A representação da violência no Queím também configura parte importante da trama. Os tipos humanos que povoam esse subúrbio são feitos de homens que abandonam as mulheres grávidas; moradores de rua mortos brutalmente; animais estropiados; garotos que desaparecem sem deixar pistas; relatos de mortes a facadas; corpos encontrados no terreno da ex-senzala etc. Nesse espaço brutalizado, construído ficcionalmente a partir de um registro tipicamente ligado ao modo de existência dos antigos subúrbios cariocas,<sup>32</sup> a violência coexiste com a inocência configurando, assim, uma composição tipicamente brasileira em que amor e violência complementam-se e constituem-se mutuamente.<sup>33</sup>

Em uma determinada noite, um pedreiro misterioso (Adriano), marido da empregada da família (Paulina), entra por engano no quarto de Camilo e encontra os dois meninos juntos: “Cosmim dormia do meu lado na cama, o lençol abafava os nossos recém-calores”. Antes de sair, o pedreiro percebe que os dois estavam nus e, “com o olhar de boi”, faz um gesto de deferência aos meninos, agarrando o chapéu e apertando

---

<sup>32</sup> A anotação é da crítica literária Priscila Coutinho.

<sup>33</sup> No mínimo desde “O homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda, podemos ler este entrelaçamento de amor e ódio como algo constitutivo da nossa formação social. A tese também foi defendida, com algumas variações, pelo antropólogo Gilberto Freyre no que concerne à estrutura da vida colonial brasileira – bem como as marcas que dela decorrem. No campo literário, os estudos de Antonio Candido também apontam para esse casamento entre amor e violência como algo fundamentalmente entronizado na ficção brasileira.

as abas. Antes de ir embora, Cosme se levanta e pergunta, “todo hominho”, o que é que ele queria ali. Camilo pressente a violência que viria: “Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo”.

Alguns dias depois, Cosmim é encontrado morto, com vinte e seis facadas no tórax. O desespero de Camilo dá lugar a sete páginas de vociferação raivosa contra o assassino e contra a vida. No velório do amigo, o nosso narrador não consegue conduzir o caixão por conta das muletas. Até aí, a evolução dos capítulos, que vinha sendo crescente, inverte o vetor e tem início uma contagem decrescente, como que transmitindo ao leitor que a história se encaminha para o fim. Camilo mergulha em um luto e prova da solidariedade dos pais, da irmã e da empregada (esposa do assassino), com quem se irmana: “Era vítima da farra do macho tanto quanto eu, e do mesmo macho” (HERINGER, 2016a, p. 125).

Na segunda e última seção do livro, intitulada “Um sol dentro de casa”, a voz da narração flutua de Camilo para um narrador oculto e onisciente. Esse narrador testemunha o ambiente da vida familiar de Camilo e Renatinho, no fim do ano de 2014, ainda no Queím. Nos últimos capítulos, nos é dado a ver uma espécie de “redenção pelo amor” na qual Camilo se vincula afetivamente com Renatinho, e vive com ele as dificuldades e ternuras de um amor filial, tornando-se pai do garoto. O romance termina com o relato de uma noite de natal na qual os dois passam juntos e, terminada a ceia, Camilo se pega ruminando mentalmente sobre uma possível ligação telefônica da ex-mãe de Renato na busca pelo menino. O encerramento da história se dá com essa possibilidade indeterminada, que permanece em aberto, exalando, portanto, uma espécie de leve e luminosa tristeza:

A ex-mãe vai querer o garoto de volta. Se o telefone tocar no dia de Natal e ela avisar que um Oficial de Justiça, que o primo policial, que ela mesma vai buscar. Renatinho vai se dar. Ainda é criança, tudo é definitivo e impotente. Vai chorar, talvez chore, tomara que chore. Mas ninguém bate à porta. O telefone. O telefone vai tocar. Mas, se tocar, pode ser qualquer um. (HERINGER, 2016a, p. 152).

## 2.2 O filho de um povo que odeia o sol

*Sempre quem nasce assim é porque vai viver na beira da ameaça, Ossi Camilo.*

(Victor Heringer)

Se encontrássemos Camilo, o narrador deste *O amor dos homens avulsos*, em um dos territórios encantados onde vivem, a salvo do trabalho dos séculos, os personagens universais da literatura, certamente estaria dividindo alguma mesa de bar ao lado de Dom Quixote, Baudelaire ou Brás Cubas. Assim como eles, Camilo também tem os olhos baixos dos melancólicos, esse gesto que “indica uma referência ao tradicional gesto lutuoso ou melancólico de “abaixar a cabeça” (LAGES, 2002, p. 153).

Segundo a teoria da melancolia de Walter Benjamin,<sup>34</sup> essa afecção relaciona-se à influência de Saturno, o astro longínquo e de rotação lenta que “ora investe a alma com preguiça e apatia, ora com a força da inteligência e da contemplação” (BENJAMIN, 2016 [1928] p. 156). Como veremos a seguir, Camilo é profundamente marcado por um certo excesso de lucidez (de onde emerge uma visão derrisória do mundo) e pela contemplação (de onde vem sua extraordinária capacidade de pensar poeticamente). De todo modo, os saturninos são sujeitos excepcionais, marcados por uma existência trágica: “Saturno raramente marca temperamentos e destinos vulgares, mas antes pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou esmagadas pela mais funda desgraça” (BENJAMIN, 2016 [1928], p. 157). Acompanhando os termos de Benjamin, veremos que Camilo, já de início, nos dá a ver um pouco da desdita, ao contar-nos sobre sua origem:

Li em um dos meus livros de escola que, perto das zonas mais quentes do mundo, existiu um povo que detestava o sol. Os homens gritavam insultos à aurora cinco vezes por dia e, quando anoitecia, rezavam alegres. As mulheres, assim que viam os primeiros raios, cobriam a cabeça e os olhos com um tecido cru, como faziam quando enterravam seus mortos, e só se descobriam no crepúsculo. Por causa do sol, essa gente era preta e seu continente era a África.

---

<sup>34</sup> São muitos os textos de Walter Benjamin em que encontramos o tema da melancolia. No âmbito deste ensaio, trabalhamos essencialmente com dois: *Baudelaire e a modernidade* e *Origem do drama trágico alemão*, ambos nas traduções de João Barrento publicadas no Brasil pela editora Autêntica. Além dessas duas obras, solicitamos também os preciosos comentários de Maria Rita Kehl em seu livro dedicado aos estados depressivos, *O tempo e o cão* (KEHL, 2009) e, ainda, o livro de Susana Kampff Lages, “Walter Benjamin: tradução e melancolia” (LAGES, 2002).



Eu, apesar de muito branco quase verde, sou filho desse povo. Desde criança odeio o sol, mas passei a vida sendo lambido por ele, como um filhote. (HERINGER, 2016a, p. 12)

Como veremos ao longo deste capítulo, Camilo tem uma relação fundamental com a luz do sol, de forma que suas principais descobertas, a do amor e da perda, da violência e da beleza, vêm matizados por encontros com a luz solar. Esse pequeno sol que no romance vem desenhado com vírgulas, parece cumprir uma função dúbia na narrativa: ora surge nos momentos de alumbramento, ora como prelúdio de grandes violências. Ele é, sem dúvidas, o personagem mais complexo da trama.<sup>35</sup>

À filiação ao povo que odeia o sol – e que faz Camilo ter que viver a contragosto sob suas lambidas, *como um filhote* – soma-se ainda um evento singular concernente à sua origem: o nascimento com o cordão umbilical enrolado no pescoço. A isso se deve a profunda identificação com Maria Aína, personagem importante que ocupa o lugar de uma mãe-preta e que, assim como o menino, também nasceu enrolada no cordão umbilical. Essa personagem, ao mesmo tempo que lhe oferece uma figura de identificação e afeto, outorga-lhe também, a partir dessa origem comum, uma espécie de destino sombrio:

Maria Aína gostava de mim porque eu tinha nascido igual a ela, com o cordão umbilical enrolado no pescoço. Anos mais tarde, dias antes de morrer, ela me disse que “Sempre quem nasce assim é porque vai ficar na beira da ameaça, ossí Camilo”. (HERINGER, 2016a, p. 13)

Outra marca fundamental de Camilo é a sua deficiência na perna esquerda: “Tenho a perna fraca. Monoparesia do membro inferior esquerdo. Aleijado, mas não muito. Aos cinco, já mancava; aos oito, de muletas” (HERINGER, 2016a, p. 14). Essa deficiência física faz com que Camilo viva um desamparo físico importante, de modo que, frequentemente, precisa contar com a ajuda de um outro para as tarefas mais simples:

Nas férias, eu escondia as muletas e usava um cajado de pau de goiabeira quase da minha altura, recurvo na ponta. Assim me sentia selvagem, andarilho ou xamã, garoto comum. (Na maior

---

<sup>35</sup> O sol também compõe o conjunto de inovações formais do romance na medida em que ele se dá a ver, no romance, através das palavras, mas, também, através de um pequeno desenho onde se vê um sol formado a partir de vírgulas. Esse sol em forma de desenho surge em momentos fundamentais da trama.

parte do tempo, eu precisava me agarrar com as duas mãos). Esse mesmo pedaço de pau hoje me serve de bengala, envelheci apoiado nele. Pertenceu a algum parente de Maria Aína, foi ela quem me deu. Não sei quem fabricou, mas é um dos objetos que mais amo. Quando estou ternurento, chego a sentir alma em tudo o que é feito da mesma madeira. (HERINGER, 2016a, p. 14)

Esse extrato pode ser bastante emblemático da forma pela qual relacionam-se, nesse personagem-narrador, o desamparo e a sensibilidade. Sabemos, desde a psicanálise, que “o afeto que nos abre para os vínculos sociais é o desamparo” (SAFATLE, 2016, p. 42). Ainda nos primórdios da obra freudiana, em um texto considerado “pré-psicanalítico”, no qual Freud preocupa-se essencialmente com o problema da memória (FREUD, 1969 [1895]), o desamparo já desponta como elemento fundamental de abertura do ser humano ao mundo.<sup>36</sup> Freud insistiu, em diversas ocasiões, para o fato de que chegamos ao mundo bastante mal aparelhados do ponto de vista biológico, de onde resulta nossas dificuldades diante da tarefa de autoconservação da vida (FREUD, 1969[1895]; 2010 [1930]). A essa prematuridade biológica, que Sloterdijk (2000) chama de “excesso de falta”, tem-se como contrapartida o desamparo psíquico, que configura o substrato fundamental dos primeiros gestos de abertura ao mundo e à alteridade. É o desamparo, portanto, que lança o homem ao campo do Outro, da linguagem e do sentido, portanto da cultura, tornando-se o fator fundamental da constituição psíquica.

Mais adiante em sua teorização, quando Freud elabora a sua segunda teoria da angústia, em 1926, o desamparo já surge como espécie de plano fundamental da vida psíquica. Aqui, ele já não é mais contingente e relativo à prematuridade biológica e sim um plano de fundo capaz de, nos momentos de perigo, atualizar-se e levar o sujeito ao mergulho em uma situação traumática concreta, de modo a lembrá-lo do trauma do nascimento e da perda do objeto: “Nos dois aspectos, como fenômeno automático e

---

<sup>36</sup> Neste texto, intitulado “Projeto para uma psicologia científica”, em linhas muito gerais, o que Freud propõe é o seguinte: no lado do bebê, pulsa o chamado “estado de urgência da vida”, cuja externalização o infante realiza a partir do choro e das mímicas de sofrimento (numa espécie de apelo primordial ao outro). Já no lado dos pais, essas expressões do bebê são significadas como sinais de um desamparo radical, o que motiva a intervenção do adulto no mundo do bebê, trazendo-lhe comida, afeto e segurança psíquica. É nesse sentido, portanto, que os primeiros registros psíquicos de uma “experiência de satisfação” provêm da abertura que a criança é levada a forjar, por força do seu desamparo, no seu pequeno mundo autoerótico. Como veremos a seguir, o desdobramento das hipóteses freudianas levam-no a considerar que não é só amparo e continência o que os pais levam à criança, mas também angústia e espera, o que marca o desenvolvimento da noção de desamparo para um plano de ausências de garantias em função do qual somos forçados a conviver por toda a vida.

como sinal salvador, a angústia revela-se produto do desamparo psíquico do bebê, que é a contrapartida evidente de seu desamparo biológico” (FREUD, 2014b [1926], p. 80).

Nos ditos “textos sociais” da mesma época, também encontramos essa relação entre desamparo e abertura. Como já mencionamos anteriormente, em *O mal-estar na civilização*, por exemplo, Freud chega a listar uma série de conquistas culturais advindas de experiências derivadas do seu desamparo: “Com os óculos ele corrige as falhas da lente de seu olho, com o telescópio enxerga a enormes distâncias, com o microscópio supera as fronteiras da visibilidade que foram demarcadas pela estrutura de sua retina.” (FREUD, 2010 [1930], p. 51).

Já em “O futuro de uma ilusão”, a abertura às ideias religiosas e metafísicas também se dá diante do confronto do homem com o seu desamparo: “o desamparo do adulto dá prosseguimento ao desamparo da criança, de modo que, a motivação psicanalítica da formação da religião se torna a contribuição infantil para a sua motivação manifesta” (FREUD, 2014a [1927], p. 257).

É notável, no entanto, a forma como esse conceito evolui na história da psicanálise, deixando de designar apenas o estado de insuficiência primordial do bebê para tornar-se o plano fundamental da existência do psiquismo, indissociável de uma “dimensão de fragilidade da linguagem que nunca consegue fornecer de uma vez por todas as bases estáveis e definitivas de um mundo simbolicamente organizado” (PEREIRA, 1999, p. 16).<sup>37</sup> A leitura que aqui propomos do conceito de desamparo incide, portanto, na sua potência operadora de abertura que – a sua própria história na teoria psicanalítica o mostra – propiciou à psicanálise a preciosa articulação entre corpo e sentido, biologia e signo, já que, “ao atribuir sentido ao desamparo da criança, [...] a alteridade promove sua inserção na lógica simbólica, ao lhe dar um banho de palavras” (SANTOS; FORTES, 2011, p. 753).

A construção ficcional do narrador de *O amor dos homens avulsos* parece inscrever na linguagem do romance essa relação entre desamparo e abertura. Por um lado, a monoparesia na perna esquerda inscreve uma marca indelével no personagem, que nos remete a um desamparo físico fundamental.<sup>38</sup> Do início ao fim da história,

---

<sup>37</sup> Para um estudo fundamental a respeito do desenvolvimento da noção de desamparo na psicanálise, ver o trabalho de Mário Eduardo Costa Pereira, *Pânico e desamparo* (1999).

<sup>38</sup> Lembremos aqui o termo original utilizado por Freud para falar sobre o desamparo: trata-se da expressão *Hilflosigkeit*, cujo radical *Hilf*, significa “ajuda”, e *loss*, “falta”, “perda” (MADEIRA; MOSCHEN, 2020). A palavra remete, portanto, à condição daquele que se encontra “sem recursos”. Em muitos episódios do romance, a monoparesia na perna esquerda de Camilo o coloca nesta condição “sem recursos”, diante da qual se vê obrigado a recorrer ao outro. Isso acontece quando, por exemplo, ao pé de

Camilo nunca poderá prescindir do *apoio* da bengala: “Esse mesmo pedaço de pau hoje me serve de bengala, envelheci apoiado nele”. Por outro lado, essa necessidade parece surtir um estranho efeito, como que inscrevendo no seu temperamento uma ternura em relação ao objeto que lhe serve de apoio, expansível a todos os outros objetos feitos da mesma madeira: “Não sei quem fabricou, mas é um dos objetos que mais amo. Quando estou ternurento, chego a sentir alma em tudo o que é feito da mesma madeira” (HERINGER, 2016a, p. 14). Essa capacidade de abertura amorosa e continuada ao mundo faz de Camilo uma criança com uma sensibilidade fora do comum, um profundo observador das coisas e de suas durações, a ponto de sentir o giro das estações do ano e as flutuações do tempo a partir do estatuto das flores: “Eu só tinha um medo: se as plantas comesçassem a secar, logo ficariam amarelas. Se ficassem amarelas, o outono tinha chegado antes do tempo e o verão acabaria. Sem verão, não havia férias de verão. Teríamos que voltar para a escola.” (HERINGER, 2016a, p. 15).

Assim, Camilo é uma personagem que carrega a marca de uma grande sensibilidade, ao mesmo tempo produto e produtora do seu desamparo. Essa sensibilidade aguçada vai de par com uma certa desolação – o que lhe torna aparentado a personagens de outros melancólicos célebres, como Rilke, Baudelaire. No entanto, somado a esse olhar que tende ao registro fino da precariedade da existência, Camilo parece “fazer o caminho interno”,<sup>39</sup> endereçando a esse mundo que lhe chega cingido de penúria e violência um olhar afetuoso que remete às primeiras modalidades de relação amorosa que se estabelece com uma criança no início da vida. Relação na qual se destina ao *infans* uma forma calma e “durável de amor”:<sup>40</sup> a ternura.

Como define Georges Bataille, a ternura estabelece uma relação de afeto que superpõe a sensualidade dos corpos em direção a uma forma prolongada e calma de amor: “a ternura atenua a violência das delícias noturnas, onde seria mais comum se

---

uma árvore, na companhia de Cosme e sua irmã Joana, Camilo senta no chão e não consegue se levantar sozinho: “Tentei levantar sozinho, apoiando as costas no tronco e com o cajado de alavanca, não consegui. Cosme me ergueu de um puxão só, sem olhar para mim, como se fosse o de-sempre.” (HERINGER, 2016a, p. 25). Ou, quando tenta abraçar o pai que vive uma crise de angústia decorrente da perda de um amigo assassinado e, por conta das muletas, não consegue; ou ainda, quando se vê impedido de carregar o caixão de seu amigo morto: “Não pude carregar o caixão. Eu seria um dos carregadores naturais, e por uns instantes papai esqueceu que eu não conseguiria: até me chamou, mas logo fez cara de vergonha e chamou outro qualquer” (HERINGER, 2016a, p. 81).

<sup>39</sup> Sobre essa tendência dos melancólicos, Walter Benjamin diz: “A meditação profunda do espírito perturbado é atribuída à influência de Saturno, que, como planeta supremo, o mais afastado da vida cotidiana, é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos” (BENJAMIN, 2016 [1928], p. 155).

<sup>40</sup> O termo é de Georges Bataille, em *O erotismo*.

imaginar um dilaceramento sádico; a ternura é suscetível de entrar numa forma equilibrada” (BATAILLE, 2014 [1957], p. 225-226). De certa maneira, é uma relação cujo plano de fundo remete ao desamparo radical da prematuridade biológica e tem a ver com o chamado “erotismo dos corações” e a forma como nele atualiza-se a substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade, em nome da preservação da vida.

\*\*\*

Outro traço importante do narrador diz respeito ao seu apego ao passado. Como sabemos, durante um certo tempo, já na fase adulta, Camilo foi dono de um antiquário na Galeria Cartago, em Copacabana. Muitas de suas reflexões maduras advêm dessa experiência cujos efeitos parecem incidir na estabilização de um olhar de colecionador e uma certa inadequação trágica ao tempo presente. Essas características o aproximam dos narradores melancólicos cujo olhar para o passado, à moda dos anjos benjaminianos, cristaliza múltiplas ausências e cuja linguagem alegórica luta contra a decadência e a precariedade da vida, como Walter Benjamin percebeu de forma exemplar em seu *A origem do drama trágico alemão*.

No entanto, também é através desse olhar de colecionador que Camilo se aproxima amorosamente do mundo e se interessa por tudo aquilo que aos olhos das pessoas comuns é descartável: fotos antigas, objetos sem uso, bugigangas inúteis. Como um poeta que recolhe imagens triviais e confere a elas um valor distinto (VON KUGER, 2014), Camilo se move no mundo ao modo de um garimpeiro, afetando-se por aquilo que sabe que irá desaparecer e convertendo essa presença fugidia em contemplação e imagem. Podemos perceber isso quando, por exemplo, lamenta o fato de que Cosme não deixou uma foto sequer enquanto viveu:

Tento lembrar, mas as coisas que Cosmim fez e disse naquelas duas semanas foram sumindo, a lembrança certa se perdeu. O jeito como eu o enxergava também desbotou quase inteiro. Hoje aqui, amanhã não se sabe: tudo pode apagar de vez e eu não teria onde me agarrar. [...] Por isso eu gostava dos clientes da loja de antiguidades. Minha loja de antiguidades na Galeria Cartago, a Cartago famosa. Nunca tive tanto dinheiro como naquele tempo. O tipo de gente que acha que nada do que existiu deve desaparecer. Gente disposta a pegar o que for. E eu nem lucrava tanto assim. (HERINGER, 2016a, p. 101)

Esse olhar, cuja estabilização ficcional realiza-se a partir de um apego ao passado e do grande relevo dado aos signos de precariedade, aproxima-o de Baudelaire, cuja poética alegórica cristalizou o assombro em relação à impossibilidade da memória diante dos sucessivos “choques” que a vida moderna, com as *multidões de dois mil encontrões* em suas cidades de vidro e ferro, inaugurou. Walter Benjamin identificou essa inadequação temporal em Baudelaire, que “descobria encanto até nas coisas já tocadas e apodrecidas” e cuja “sensibilidade deve o prazer que teve com essa sociedade, como alguém que já quase dela tinha se despedido” (BENJAMIN, 2015, p. 61).

Sobre esse ponto, ao comentar o *spleen* de Baudelaire, Maria Rita Kehl nos diz:

[...] o poema se escreve todo sob o registro alegórico. Baudelaire não nos oferece *souvenirs* de um passado nostálgico. O *Je*, portador de mil anos de lembranças, descreve por meio de símbolos o estado de espírito de quem tomou para si a tarefa de reter, sozinho, os efeitos da passagem do tempo. (KEHL, 2009, p. 186)

Susana Lages Kumpff, por sua vez, diz que haveria na poesia de Baudelaire uma humanidade que “busca a renovação do passado por novos meios”, na qual haveria uma “humanidade negativa” subjacente ao seu projeto poético, pois é aliada fiel da ideia de decadência, isto é, da “consciência da antiguidade do presente”. Assim, “essa consciência da inaferrabilidade do presente, o fato de já ser passado no momento em que a consciência com ele toma contato, é a consciência melancólica por excelência” (LAGES, 2002, p. 147).

Essa “consciência melancólica” decorrente do “desejo de reter os efeitos da passagem do tempo” também compõe a estrutura de sensibilidade de Camilo. Além da profissão de antiquarista, o narrador carrega um perene sentimento de inadequação ao tempo presente, como que pertencendo a uma outra época:

Sempre achei que tinha vindo ao mundo não para estar nele, mas para ter estado, ter sido, ter feito. Nasci póstumo. Fui um natimorto nos braços de mamãe, enforcado pelo cordão umbilical, roxo, roxinho; o médico me reviveu com um sopro na boca. Meu primeiro beijo. Por pouco não me livrou do incômodo de ter nascido. Daí em diante, foi a teimosia do sangue que me manteve vivo. (HERINGER, 2016a, p. 24)

Aqui, o uso do infinitivo passado, “ter estado, ter sido, ter feito”, remete a uma estrutura gramatical na qual o agente da frase é o próprio tempo verbal. Essa curiosa estrutura enfatiza, por um lado, o sentimento de pertencimento a um tempo pretérito e,

por outro, um sujeito gramaticalmente passivo diante da ação do tempo, como em geral sentem-se os melancólicos. Sobre isso, Pierre Fedida nos diz: “o melancólico é o sujeito que foi extraído da sua temporalidade particular” (FÉDIDA, 2002, p. 55). Ambas as operações convergem, portanto, para a inscrição, no plano da linguagem, de um impossível relacionado à observação da passagem do tempo, cujo fracasso (e, portanto, potência) a presença de Camilo como narrador parece entronizar no universo ficcional do romance.

\*\*\*

O uso de fotografias no romance também contribui para a instauração desse clima “fora do tempo” que nos chega através do olhar do narrador. Muito mais do que ilustrações do texto, elas se relacionam com ele de forma indissociável, de modo que por várias ocasiões a narrativa nasce das imagens, como que tecendo com elas uma tessitura invisível. Via de regra, as imagens estão sempre sob uma atmosfera de coisa antiga, fora do presente, onde se percebe uma clara influência do escritor alemão W. G. Sebald.<sup>41</sup>

Em um dado momento da narrativa, o melhor amigo de Camilo (que se chama Grumá) lhe indaga a respeito da presença da foto de um menino desconhecido na sala: “Quem é esse moleque ali, você?” Ao que Camilo responde: “Não, não. Veio com as coisas de algum morto sem família. Na loja. Lembra que eu falei da loja de antiguidades? Eu tinha uma em Copacabana.” (HERINGER, 2016a, p. 49).

## Figura 2 – Foto do menino avulso

---

<sup>41</sup>Assim como para Victor Heringer, também para W. G. Sebald o problema da memória é um dos centros da sua literatura. Na última obra de ficção publicada pelo autor (intitulada *Austerlitz*), na qual também se vê o uso de fotografias compondo o texto, o narrador nos diz: “[...] a escuridão não se dissipa, mas se adensa enquanto penso como é pouco o que logramos conservar na memória, como tudo cai constantemente no esquecimento com cada vida que se extingue, como o mundo por assim dizer se esvazia por si mesmo, na medida em que as histórias ligadas a inúmeros lugares e objetos por si só incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas.” (SEBALD, 2008 [2001], p. 28).



Fonte: Heringer (2016a, p. 50).

Se nos detivermos por um momento sobre a imagem, veremos que a estrada na qual o menino está de pé é caudalosa. Olhada a uma certa distância, a serra parece evocar a imagem de um rio. Sabemos o quanto a imagem do rio costuma estar a serviço da representação da passagem e da circularidade do tempo.<sup>42</sup> Chama atenção também que a estrada é serrana. Avizinham-lhe, portanto, os desfiladeiros e os abismos. Alguns metros adiante do menino, podemos ver uma curva: estamos diante de uma criança sozinha dentro de um mundo vasto e perigoso – uma imagem possível para o desamparo. Difícil não lembrarmos aqui dos versos de Fernando Pessoa: “A morte é a curva da estrada/ Morrer é só não ser visto”.<sup>43</sup> Sobre essa imagem, o narrador nos diz:

Adoro esse menino posando sozinho, descalço e baixinho dentro do mundo cru. Parece tão indefeso, assim sem camisa. Não sei mesmo quem é, nem de quando é a foto (não é muito velha; o garoto deve estar vivo ainda). Não dá para ver bem o rosto, mas ele parece estar sorrindo para a câmera ou para se proteger do sol. Devia detestar o sol, igual a mim. Aliás, se tivesse um pedaço de pau na mão (nessa idade, eu já não ficava em pé sem apoio), poderia facilmente passar

---

<sup>42</sup> Lembremos o poema “*Son los ríos*”, de Jorge Luis Borges: “*Somos el tiempo. Somos la famosa/ parábola de Heráclito el Oscuro./ Somos el agua, no el diamante duro,/ la que se pierde, no la que reposa./ Somos el río y somos aquel griego/ que se mria em el río. Su reflejo/ cambia en el agua del cambiante espejo, en el Cristal que cambia como el fuego./ Somos el vano río prefijado,/ rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado./ Todo nos dijo adiós, todo se aleja./ La memoria no acuña su moneda./ Y sin embargo no acuña su moneda./ Y sin embargo hay algo que se queda./ y sin embargo hay algo que se queja.* (BORGES, 2011).

<sup>43</sup> O poema continua: “Se escuto, eu te ouço a passada/ Existir como eu existo. // A terra é feita de céu./ A mentira não tem ninho./ Nunca ninguém se perdeu./ Tudo é verdade e caminho.”



por um retrato meu. Somos parecidos, os dois branquinhos, avulsos, os corpos mirrados na rudeza ao redor. (HERINGER, 2016a, p. 51)

Essa composição formada pela fotografia antiga e pela reflexão que se segue sobre ela parece convergir para um tipo de abertura ao mundo típica de Camilo que, apesar da melancolia, quase sempre é capaz de lançar um olhar amoroso ao outro na medida em que este é visto sob o plano de fundo do seu desamparo. Ao transmitir ficcionalmente essa realidade que a voz de Camilo cria e organiza, essa sensibilidade se faz afirmativa, não tornando o personagem um sujeito entrevado ou predominantemente pessimista (como Brás Cubas, por exemplo), mas sim alguém capaz de caminhar no mundo de modo a traçar linhas de *desamparo comum* com a alteridade, o que resulta na sua capacidade extraordinária de ternura e de projetar seu olhar em exterioridade. A fotografia, disposta como *amuleto* na sala da casa de Camilo, parece, portanto, ser emblemática do próprio olhar do narrador, capaz de amar a imagem de desconhecidos, capaz de fazer dessa singularidade exposta como tal (portanto esvaziada de qualquer predicado) uma singularidade “tal é qual-se-queira”, ou seja, amável (AGAMBEN, 2013 [1990], p. 11). Voltaremos a isso na última seção deste trabalho.

É nesse sentido que em *O amor dos homens avulsos* a memória está a serviço da sobrevivência. O olhar de fotografia de Camilo para o mundo parece atentar para aquilo que pulsa como veredicto no verso de Fernando Pessoa: “Morrer é só não ser visto”. Camilo quer ver as coisas, dar a elas uma “sobrevida” – uma vida para além da existência, como diz Jeanne-Marie Gagnebin (2006). Daí a importância de sua linguagem alegórica que visa à sobrevivência das coisas percíveis, seu parentesco afetivo como os clientes da antiga Galeria Cartago: “o tipo de gente que acha que nada que existiu deveria desaparecer” (HERINGER, 2016a, p. 101).

Guardadas as diferenças evidentes de forma, conteúdo e época, há uma sensibilidade em forma de ruínas nessa abertura de Camilo à alteridade, algo que o aproxima do que Walter Benjamin propôs a respeito da tragédia barroca alemã:

O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, o estilhaço: é esta a mais nobre metáfora da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade (BENJAMIM, 2016, p. 190)

A “potenciação de criatividade” que Camilo parece depositar em seus fragmentos de memória gira em torno de sua concepção muito própria acerca da memória e sua esperança de, por meio dela, salvar as coisas do desaparecimento:

Quando eu morrer, sei que alguém vai entrar aqui (o zelador, minha irmã, o síndico) e enfiar tudo o que é meu numa caixa de papelão, que vai acabar numa caçamba dessas (não sei de qual empresa). Espero que alguém a encontre, porque dentro vão estar meus cadernos, a foto do menino avulso, os boletins escolares do Cosme, os meus desenhos de infância... Minhas coisas têm alguma memória, e a memória delas está atrelada à de Cosmim, e a dele está atrelada às de outras pessoas, e assim por diante. Como eu gostava dos clientes da loja. Eles sabiam que, no fim das contas, estamos todos ligados; nossos laços são caixas de papelão cheias de tralha.

Misericórdia, caçamba. (HERINGER, 2016a, p. 103)

Por fim, ressalta-se um outro traço da sensibilidade de Camilo que diz respeito ao seu excesso de lucidez. Quando criança, Camilo construiu uma tipologia da humanidade a partir de seus colegas de classe, crente que a humanidade se resumia a esses quarenta tipos: “Não tenho nostalgia do meu tempo de escola. Serviu para aprender a ler, somar, calcular o por cento dos impostos e mais quase nada. Descobri também que a fauna humana não é muito sortida”. (HERINGER, 2016a, p. 38). A tipologia funciona ao modo de uma série de tipos-ideais de pessoas, forjados a partir de casos reais de seus colegas de classe, e mostra um olhar derrisório diante da vida:

Tenho certeza de que a minha turma serviu de molde para todos os seres humanos do planeta. A espécie inteira foi resumida naquelas quarenta pessoas (contando comigo), todas as tendências e temperamentos foram representados. Todos os homens, mulheres, todas as guerras, todas as escravidões e divórcios e polícias, a história completa está ali em germe. A humanidade não vai além desses quarenta tipos. (HERINGER, 2016a, p. 38)

Como bem notou a crítica Camila von Holdefer (2016a, n. p.), “para Camilo adulto tudo é idêntico, banal e inalterável”, no entanto, o ponto fora da curva foi Cosme: com quem Camilo viveu um amor de quatorze dias, tema da próxima seção.

### 2.3 O trabalho das raízes

*Eu queria ter um ouvido aguçado para ouvir o som da raiz desgastando o cimento, empurrando, ganhando espaço. O atrito surdo e prolongado, os estalidos da madeira, os leves assobios no escuro, os miasmas. E um dia, enfim, a luz.*

(Victor Heringer)

Como vimos na seção anterior, uma das características que marca o temperamento do narrador deste *O amor dos homens avulsos* diz respeito ao seu excesso de lucidez. Esse olhar combina, de um lado, uma grande sensibilidade de abertura ao fora e, por outro lado, uma perspectiva de extrema lucidez diante da existência. Não raras vezes o narrador encontra nela apenas a expressão de um jogo de repetições calculáveis e previsíveis, sem lugar para a diferença e a esperança: “Um tédio, as pessoas. Os artistas de TV, os filmes de ficção científica e novelas de mistério, os napoleões, os puladores de ponte e os poetas tristes... são todos só o negativo do mesmo tédio” (HERINGER, 2016a, p. 86). Como mencionamos na seção anterior, Camilo elabora, no período escolar, uma tipologia construída a partir das iniciais dos nomes de seus colegas seguidos de seus respectivos temperamentos:

A. A. de C. ♂ – Baixinho que enfeou na adolescência, depois de uma infância cheia de atenções. Compensava com um bom humor constante e forçado. Ótimo em matemática. Carteira da frente.

A. B. M. ♀ – Cresceu com porte físico de menino, cara de mamãe-dinossauro, força e interesse por esportes com bola (nunca artes marciais). Sentava-se no fundo da sala, junto com os bagunceiros, mas tirava notas razoáveis.

A. G. dos S. ♂ – Trocou cinco vezes de religião antes dos dezoito anos. Gostava de fingir ser bandido santo, depois ficou mais correto. Hoje, é dono de restaurante no interior do estado. (HERINGER, 2016a, p. 39-40)

Assim, toda a fauna humana poderia ser encaixada em alguma dessas categorias, inclusive ele próprio: “C. A. C. ♂ – Eu, aleijado, tímido e irritável. Eu me sentava no canto esquerdo da sala, perto da porta (para facilitar a saída). Brigava quando tentavam ajudar ou me faziam privilégios” (HERINGER, 2016a, p. 40). Além de si mesmo, a própria família também era modulável à sua tipologia: “Mamãe era uma típica D. H de M. ♀. Papai, ao que parece, era um L. D de A. F. ♂. Joana é um caso raro de N.

S. ♀ que se transformou em uma espécie de B. C. F. ♀...” (HERINGER, 2016a, p. 44).<sup>44</sup>

Essa tipologia coloca em cena um olhar através do qual o mundo parece sempre um tanto inalterável, banal e repetitivo. No entanto, na história de Camilo houve alguém que fugiu dessa rota pré-programada, alguém avulso, fora da série e, em certo sentido, inqualificável: “Só conheci um sujeito que não se encaixava em nenhum dos quarenta tipos: Cosmim. Esse o mundo fez e quebrou o molde. O resto: encaixável.” (HERINGER, 2016a, p. 44).

Georges Bataille, em seu basilar estudo sobre o erotismo, argumenta que nos três erotismos fundamentais (o dos corpos, dos corações e o sagrado) “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade”. Como seres descontínuos, “indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, temos sempre a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos” (BATAILLE, 2004 [1957], p. 39).

Na psicanálise, Freud também germina essa *vocação de ligação* como sendo algo próprio às forças de Eros, o Deus do amor. Em “O mal-estar da civilização”, quando fala a respeito do pendor à agressão que jaz em todo ser humano, Freud contrapõe a isso o trabalho do amor justamente naquilo que nele reside em termos de vocação de ligação: “A cultura é um processo a serviço de Eros, que pretende juntar indivíduos isolados, famílias, depois etnias, povos e nações numa grande unidade, a da humanidade. Eis a obra de Eros.” (FREUD, 2010, [1930], p. 90). Radicalizando essa direção apontada por Freud, Lacan explora e aprofunda a força do amor em diversos sentidos, mantendo, no entanto, essa vocação de *encontro* – ainda que faltoso – com a sexualidade, com a realidade irreduzível do objeto *a* (LACAN, 2005 [1962-1963]) e, ainda, nas suas fundamentais formulações sobre a transferência e sobre a ética da psicanálise (LACAN, 1992 [1960-1961]).

A narrativa da chegada de Cosmim na casa de Camilo parece colocar em cena um certo *despertar para a alteridade* através do qual o narrador passa a descobrir novas possibilidades de ligação com o mundo e com o fora-de-si:

---

<sup>44</sup> “D. H. M. ♀ – Bonitinha, arrumadunha, branquinha, donzelinha. A maioral.  
L. D. de A. F. ♂ – Chutou a cabeça de um coleguinha e foi expulso do colégio.  
B. C. F. ♀ – Considerada a mais feia do colégio. Sentava-se na primeira fila, mas não conseguia tirar boas notas. Passou a ouvir jazz e a gostar de moda vanguarda, sofisticou-se na Europa.” (HERINGER, 2016a, p. 40).

Nós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita ditadura da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério. Mas fomos felizes durante o regime. O tecido de nossas vidinhas era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos. O primeiro rasgão se deu naquele dia. (HERINGER, 2016a, p. 15)

A imagem do rasgão – típica das aberturas e rachaduras por onde entram a luz<sup>45</sup> – será central em toda narrativa em torno do amor que se desenvolverá entre Camilo e Cosmim. Assim, em muitas ocasiões em que os dois se encontram, orbita em torno das cenas a presença do sol e da luminosidade, naquilo que ele tem de conforto e violência, como neste primeiro encontro:

“Avisa para ela que a gente chegou.” [Fala do pai de Camilo.]

Eu me virei para eles e fiz uma viseira com a mão, para proteger os olhos do sol maldito. Aí perguntei se aquele era nosso novo irmãozinho. Perguntei para machucar. A cara de papai atraiu todas as outras caras. (HERINGER, 2016a, p. 17)

A essa capacidade de violência da luz que Camilo descobre através dos primeiros efeitos do encontro com a presença de Cosmim – diante da qual se protege fazendo uma viseira com a mão – soma-se ainda um pensamento em torno do *desamparo comum* que liga os dois meninos:

Só então eu vi a cabeça dele emoldurada pela janela traseira. A cabeça raspada de um garoto tão garoto quanto eu. [...] Parecia ser forte, eu era mais magro, mais quebrável, capenga. Mas os olhos dele é que eram frágeis, como pescoço de passarinho, de filhote que se descobre preso em ratoeira. (HERINGER, 2016a, p. 16)

Sabemos que essas cenas relativas à infância de Camilo e Cosme são ambientadas no fim dos anos 1970. É digno de nota sublinharmos algumas referências sutis ao contexto histórico do Brasil da época. O narrador usa palavras *suspeitas* para mencionar o tempo da infância: “Vivíamos sobre a estranha ditadura da infância, víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério” (HERINGER, 2016a, p. 15). Logo em seguida, temos outra palavra que sugere uma

---

<sup>45</sup> Lembremos aqui o poema “Fevereiro”, da poeta portuguesa Matilde Campilho: “Escute só, isto é muito sério. / Anda, escuta que isso é sério! / O mundo está tremendamente esquisito. / Há dez anos atrás o Leon me disse que existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra, / não sei se entendi. / Você percebe alguma coisa de mistura entre falhas e iluminação?”

alusão ao contexto social da época: “Mas fomos felizes sob o regime”. Da mesma forma, a primeira impressão de Camilo sobre o amigo é carregada de um sentido que remete ao aprisionamento como explicação da fragilidade que Cosmim trazia nos olhos, apesar do corpo forte: “os olhos dele é que eram frágeis, como pescoço de passarinho, de filhote que se descobre preso em ratoeira” (HERINGER, 2016a, p. 16). A repetição desses termos parece evocar o contexto temporal da ditadura civil-militar que existiu no Brasil entre 1964 e 1985, a serviço da qual o chamado “Dr. Pablo” – pai de Camilo – supostamente estava a serviço.

Em *O amor dos homens avulsos*, a origem misteriosa de Cosmim (deficitária de palavras e sentido) parece traçar um paralelo com a deficiência física de Camilo (que lhe impõe um déficit de mobilidade). Desse modo, esses traços fundamentais dos dois personagens contribuem para a construção ficcional de um encontro cuja origem remonta a um *desamparo comum*.

Nesse sentido, é digno de nota que a primeira vez em que os dois se tocam seja em um contexto de ajuda mútua, em uma cena em que o que está em jogo é a dificuldade de Camilo em se movimentar, o que nos faz pensar no desamparo tal como Freud o conceituou – como condição originária da criança que se vê fragilizada em seu corpo:

Tentei levantar sozinho, apoiando as costas no tronco e com o cajado de alavanca, não consegui. Cosme me ergueu de um puxão só, sem olhar para mim, como se fosse o de sempre. Por um segundo achei que a pele ressequida de sol tinha se soltado inteira das minhas carnes. Foi a primeira vez que encostamos um no outro. (HERINGER, 2016a, p. 25)

Da mesma forma, a primeira ocasião em que há uma troca de palavras entre os dois acontece em uma manhã em que Cosmim, ao brincar com Joana, acaba quebrando algumas quinquilharias da mãe das crianças: “De repente, tudo quieto. Joana vai para um lado, devagar, olhos no alto das paredes. Cosmim vem para outro, escorrega, mas se levanta rápido, e desengonçado – como um veado recém-nascido” (HERINGER, 2016a, p. 30). Os dois se aproximam do narrador, “o pânico todo disfarçadinho no rosto”, até que Cosme “tirou dezenas de caquinhos dourados do bolso, que brilharam doído nos meus olhos, como se o moleque tivesse um monte de sóis nas mãos” (HERINGER, 2016a, p. 30). A dificuldade de Cosmim remete aqui a um déficit de enunciação. Ele encontra-se “sem recursos”, ou seja, na condição daquele que não pode endereçar seus

apelos a ninguém: desamparado. Sem saber o que fazer e dizer, tomado pelo pânico de suscitar a raiva da mãe das crianças, o menino se aproxima em silêncio de Camilo, que, através das palavras, abre os caminhos para a solução do impasse:

Joana: “Vão mandar ele de volta pros padres!”

Aí despencou um silêncio, que ecoou fundo no topo da minha cabeça. Fiquei tonto. Meus pulmões de repente engasgaram ácido. Queria que ele fosse embora, mas queria que ficasse. Não queria abrir mão da minha raiva, estava começando a me apegar. O medo, filho esperto do ódio, me deu rápido a ideia:

“Enterra ali”, eu disse, e Cosmim fechou as mãos de susto. “Enterra e esquece. Ninguém vai perceber.” (HERINGER, 2016a, p. 30-31).

Essas duas cenas marcam os primeiros encontros entre os meninos. Olhadas com uma lente panorâmica, percebemos que em ambas o plano de fundo da ação é o desamparo com o qual cada um dos personagens precisa lidar. Na primeira cena, diante da dificuldade de mobilidade de Camilo, o menino recém-chegado acena com um gesto: um inédito “puxão [...] como se fosse o de sempre”, permitindo que Camilo se levantasse. Na segunda cena, diante da mudez desesperada do amigo, o narrador quebra o silêncio e produz o primeiro endereçamento pelas palavras em um gesto que lança um apelo ao outro no sentido da sua permanência, comunicando o desejo de fazer o amigo ficar: “Enterra ali. [...] Enterra e esquece. Ninguém vai perceber”. Cosmim enterra os ovinhos quebrados na terra e permanece na casa da família.

Essa dança entre amor e desamparo que se anuncia desde as primeiras cenas de interação entre os dois constitui o cerne da narrativa memorialística que Camilo irá empreender ao longo deste *O amor dos homens avulsos*. Como veremos a seguir, essa narrativa transforma a vivência (*Erlebnis*) desse primeiro amor em experiência (*Erfahrung*), de modo a realizar um aprendizado singular em torno do qual o amor deixa de ser um evento cujo sentido se reduz à sua própria duração para se tornar a expressão de uma verdadeira *experiência de perda de gravidade* em nome de uma abertura amorosa ao mundo.

\*\*\*

No famoso ensaio sobre Marcel Proust, Walter Benjamin nos diz algo essencial a respeito da rememoração:

O principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não se encontra a memória involuntária de Proust muito mais próxima do esquecimento do que daquilo que em geral chamamos de rememoração? E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura, muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? (BENJAMIN, 2012a [1929], p. 38)

Esse fragmento põe em cena a dimensão de “experiência” da memória, tal como ela é lida por Benjamin em Marcel Proust. Quando o autor aproxima o trabalho de rememoração ao esquecimento – mais do que à lembrança –, a ênfase encontra-se situada na dimensão de *acontecimento* da memória, ou seja, seu caráter disruptivo que surge sempre em momentos inesperados, além do esforço consciente do narrador. E ainda, como argumentam algumas de suas comentadoras (GAGNEBIN, 2014; CANTINHO, 2015; DOUEK; 2013), o olhar que Benjamin lança à *memória involuntária* também se relaciona sobremaneira à sua dimensão de imagem, ou seja, à sua vocação de nos revelar aquilo que, no passado, nunca antes havíamos percebido e que involuntariamente irrompe no presente nos fazendo estremecer e acabando por transformar nossa apreensão do passado (e também do presente).

O episódio das *madeleines* na xícara de chá talvez seja o mais conhecido desses momentos de irrupção da memória involuntária. Nele, o narrador até então tomado por um enorme desânimo, sente o cheiro dos biscoitos mergulhados no chá e de repente é invadido por uma profunda felicidade ao revisitar os anos da infância em Combray quando sua tia lhe oferecia os mesmos biscoitos.<sup>46</sup> Tal é a função daquilo que Benjamin chama de “culto apaixonado da semelhança”: a obra de Proust nos ensinou a habitar o tempo “entrecruzado”, no qual “o passado se reflete no ‘instante’”, presentificando-o (BENJAMIN, 2012a [1929], p. 47).

É nesse sentido que a leitura que Benjamin propõe de Proust nos ajuda a compreender, de um lado, a *dimensão de acontecimento da memória involuntária* e, de outro, a passagem, pela via da narração, daquilo que seria da ordem de uma vivência

---

<sup>46</sup> Não por acaso Benjamin também menciona Freud nesse ensaio: tanto Proust quanto a psicanálise reposicionaram as formas através das quais podemos estabelecer novas formas de relação com o passado e com a memória (CANTINHO, 2015, p. 94).



(*Erlebnis*) a uma experiência (*Erfahrung*). Através da dinâmica da narrativa e dos jogos infinitos do lembrar presentes em *À la recherche du temps perdu*, Proust parte de lembranças do seu próprio passado, mas ultrapassa os limites do individual, conferindo às vivências uma amplitude de experiência (DOUEK, 2013). Como afirma Maria João Cantinho, a novidade que esse texto traz a respeito do tema da rememoração advém do fato de que nele Benjamin considera que “a felicidade” que Proust encontra em escavar imagens surgidas da memória involuntária reside justamente naquilo que elas traziam de novidade em relação às suas vivências do passado, ou seja, naquilo que nelas pulsava para além da memória pura e simples dos acontecimentos vividos (CANTINHO, 2015).

É dessa forma que em *O amor dos homens avulsos*, a rememoração do amor entre Camilo e Cosmim, preenhe de reflexões que inserem elementos novos nas *vivências* do passado, ergue de dentro da memória desse encontro uma verdadeira *experiência* de aprendizado sobre o amor.

\*\*\*

Durante os primeiros encontros, enquanto Camilo ainda percebe a chegada de Cosmim “como um irmãozinho” e rivaliza com ele, o primeiro movimento é o de odiá-lo. Mais tarde, no tempo da rememoração, Camilo revisita essa vivência à luz de uma reflexão sobre o sentido do ódio e do amor, fazendo da memória daqueles primeiros encontros matéria para uma reflexão com uma visada mais ampla:

Meu instinto inicial foi odiá-lo. Queria furar seus olhos, fazê-lo desaparecer da face do planeta. Sei lá por quê. O ódio não tem razão nem propósito. O amor tem propósito, mas o ódio não. O amor serve para a perpetuação da espécie humana, protege da esterilidade e das solidões mais fatais. O ódio é maior, tem mais tentáculos e fala com mais bocas do que o amor. O amor é uma função fisiológica, o ódio é uma fome sublime e furiosa. É o motivo pelo qual somos a espécie dominante do planeta. O ódio é a perpetração da espécie. (HERINGER, 2016a, p. 16)

Ainda sob o impacto violento desse primeiro encontro, Camilo sonda o “irmãozinho” e experimenta os primeiros chamados da alteridade radical marcada pela presença de Cosmim:

Imaginava como devia ser dentro da pele parda dele, os tendões de trem de ferro, vapor vivo, sangue bombeando, olho fixo no alvo,

maxilar endurecido de atenção, a cabeça brincando, mas o corpo predador a sério. Nas esquinas, apoiava a palma da mão na parede para se equilibrar e tomar impulso. As mãos dele eram enormes. (HERINGER, 2016a, p. 30)

Nesse fragmento desponta um primeiro olhar *erótico* em direção a Cosmim vindo de Camilo, que começa a interessar-se pela diferença radical marcada pela presença do outro menino. Aqui, pensamos *erótico* a partir do pensamento de Octavio Paz, para quem: “o erotismo é antes de tudo e sobretudo sede de outridade” (PAZ, 1994 [1993], p. 20).

No entanto, a desconfiança ainda é o afeto predominante de Camilo em relação ao outro menino. O clímax desse primeiro momento da relação entre os dois encontra seu ponto máximo quando, em uma ocasião em que a mãe acena com um ligeiro “oi” em direção ao garoto recém-chegado, Camilo vê-se encolerizado e acaba desferindo um golpe com o cajado no rosto do rival: “Não foi carinhosa, não abraçou nem chegou perto do garoto, mas falou aquele oi, incendiou minha raiva, que derreteu meus olhos e eu não vi mais nada. Já estava no chão, o cotovelo ralado e o cajado rolando para longe depois de ter acertado o rosto de Cosme” (HERINGER, 2016a, p. 31).

Camilo é hospitalizado e fica cinco semanas de braço engessado. Quando volta para casa, seu pai lhe obriga a fazer as pazes: “Detestava fazer pazes (com a irmã, com o coleguinha da escola). Vergonha, nervoso, de apertar a mão do inimigo...?” (HERINGER, 2016a, p. 33). E assim, no momento de retorno à paz, o jogo entre os dois meninos vira diametralmente:

Meu ódio por ele tinha desaparecido. Eu acho que o ódio está no mundo em consistência de nuvem, uma coisa que fica ao alcance de quem quiser pegar, deixar fermentar e moldar como quiser. É um apêndice da cabeça. Não tem dono nem mira certa, não dá para prever nem controlar muito bem, é uma gripe bubônica se espalhando, uma peçonha desembestada, lava de vulcão, onda tsunami, não sei a comparação certa. Depois da bengalada que dei nele, meu ódio perdeu o nome e o formato de Cosmim. Aí, de um golpe, comecei a amá-lo. (HERINGER, 2016a, p. 33)

Pela via da narração, Camilo transforma os primeiros ódios em relação a Cosmim em reflexões a respeito do sentido do amor, do ódio e do desamparo. Como mostram os fragmentos, essas reflexões possuem uma dimensão de imagem, não só pelo trabalho poético da linguagem, mas por presentificar, no olhar do narrador adulto, nuances e sentidos que não estavam disponíveis através do olhar da criança. É assim

que Camilo verte, portanto, a sua vivência (*Erlebings*) em experiência (*Erfahrung*): transformando, pelo esforço narrativo, a matéria de sua vivência singular em matéria de uma experiência coletiva que diz respeito a todos os homens e se repete em cada homem (DOUEK, 2013).

Ao fazê-lo, o narrador estabiliza ficcionalmente um pensamento sobre o amor como hospitalidade e abertura: “O amor serve para a perpetuação da espécie humana, protege da esterilidade e das solidões mais fatais”. A isso, contrapõe o ódio como algo plástico e incontrolável, “que está no mundo em consistência de nuvem, uma coisa que fica ao alcance de quem quiser pegar, deixar fermentar e moldar como quiser”. Finalmente, entre os dois, apesar da vantagem muscular do ódio, o autor decide-se indubitavelmente pelo amor: “O ódio é maior, tem mais tentáculos e fala com mais bocas do que o amor. O amor é uma função fisiológica, o ódio é uma fome sublime e furiosa.” (HERINGER, 2016a, p. 16).

\*\*\*

Como bem sublinha parte da fortuna crítica, um dos pontos fortes da narrativa de *O amor dos homens avulsos* é justamente o equilíbrio entre violência e ternura; ou, dito de outra maneira, a forma como medem forças o desencanto e o alumbramento. Esses dois regimes de sensibilidade coexistem e parecem produzir um efeito de descentramento na obra, de modo que a respiração do livro oscila entre momentos de violência e brutalidade entrecruzados com episódios de ternura e ingenuidade – típica das aventuras e descobertas em torno dos primeiros amores.

A isso se soma ainda um rico trabalho de linguagem que explora os efeitos lúdicos das palavras do mundo infantil – muitas vezes com o uso de expressões cujo sentido não é evidente –, além do uso de desenhos e fotografias. Como veremos nesta seção, a dança entre esses dois regimes de sensibilidade bastante distintos inscreve na linguagem uma força de abertura através da qual o narrador se lança no mundo e afirma a vida com tudo o que nela comporta de violência, desolação e perigo. Essa força de abertura parece estabilizar-se nos termos de uma *imagem dialética* que, como veremos a seguir, coloca em cena o trabalho subterrâneo das raízes que abrem caminhos através do concreto das calçadas.

Como sabemos, foi Cosmim quem abriu as portas do Queím a Camilo, que até então vivia uma vida reclusa em casa:

O bairro é minúsculo, mal aparece nos mapas em escala maior, mas quando Cosmim me apresentou a rua (agora eu podia brincar lá fora, era homem-macho, sim), o Queím se agigantou tanto ao redor que o ar chegou a ficar rarefeito. Engasguei (era medo, sim), ele bateu delicadamente nas minhas costas: “Tudo bem?”.

“Tudo.”

“A rua não morde.”

(HERINGER, 2016a, p. 44-45)

Apesar do vaticínio de Cosmim – “A rua não morde” –, as ruas do Queím são povoadas de perigos. Assim, o descobrimento do bairro só pôde acontecer a partir da possibilidade da companhia do amigo – espécie de clareira onde a travessia parece ser possível.<sup>47</sup> Essa companhia, no entanto, abre as portas de um mundo povoado pela desolação, violência e tristeza advinda do encontro que Camilo faz com a realidade das vidas precárias que habitam o subúrbio:

A primeira coisa que vi na rua foi uma mulher. Preta, magricela grávida, o vestido bege quase caindo dos peitos engordados. Arrancava o matinho do chão às mãozadas (ralava os dedos a cada pancada), a cara de admiração dos débeis mentais. Ia matando as plantas para passar o tempo. Cosmim me jogou uns pêsames com as sobrancelhas: aquela tinha as ideias perturbadas, não reconhecia ninguém, vivia num hoje que não acabava nunca mais. Nem nome tinha. Ninguém sabia quem era o pai do bebê, e ela não tinha idioma para denunciar o estuprador. Morreu antes de dar à luz, de crânio rachado na cabeça. No dia seguinte, vi a mancha de sangue velho, marrom em forma de [sol] respingado. Tropeçou, disseram. (HERINGER, 2016a, p. 46)

Desse mundo violento e desolador, no entanto, também irrompe a alteridade como potência de hospitalidade, entronizada na figura dos amigos e das brincadeiras de rua: “A segunda coisa que vi na rua foi um semicírculo de gente me esperando. Eu, o mais branco de todos e o mais jovem, fui apresentado a cada um” (HERINGER, 2016a, p. 46). A lembrança das brincadeiras compõe um dos momentos mais bonitos da rememoração do tempo do amor e da descoberta do Queím, que, mesmo em meio a um cenário marcado pela brutalidade, encontra um certo sentido de beleza na existência das coisas mínimas:

---

<sup>47</sup> Em *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, o psicanalista Christian Dunker utiliza a expressão emprestada de Heidegger, “*Möglichkeit das Behagen*”, como “possibilidade da clareira” para pensar as formas possíveis de travessia do mal-estar: “Uma clareira na floresta é o que é não em virtude do claro e do luminoso que nela podem brilhar durante o dia. A clareira também subsiste na noite. A clareira diz: neste lugar, a floresta é transitável.” (DUNKER, 2015, p. 197).

Antes desse asfalto todo, a maioria das ruas do Queim era crocante de pedrinhas redondas, lembranças dum braço do rio Carioca que secou por aqui. Nunca passavam do tamanho de bolas de gude, daquelas graúdas. As cores: marrom, bege, esbranquiçado, cinza ou gelo nublado. As brincadeiras que lembro com mais saudade forma inventadas com essas pedrinhas, catadas grátis na rua. (HERINGER, 2016a, p. 53)

Os “presentinhos de Cosmim” também compõem uma imagem-relicário que relança a presença de Cosmim na vida de Camilo e, ao fazê-lo, também conduz a uma ênfase do sentido de beleza na existência das coisas mínimas, como, por exemplo, a descrição do primeiro presente: “um aviãozinho de chumbo embrulhado em papel rosa e barbante de padaria: um Spitfire modelo MK I PR, tipo A, *que não fazia estrago, só voos de reconhecimento*” (HERINGER, 2016a, p. 94, grifo nosso).

Por outro lado, a memória das brincadeiras também traz a assunção do desamparo quando Camilo se depara, por exemplo, com as agressões que o amigo sofre no âmbito do futebol. Essas agressões sutis colocam em cena, a um só tempo, a violência decorrente da desclassificação social e, ainda, a dimensão de perigo decorrente do fato de que o encontro com a alteridade é sempre sem garantias, sendo, para Freud, uma das três grandes fontes do sentimento de mal-estar:<sup>48</sup>

Era esquisito ver como os amigos de rua tratavam o Cosme. Às vezes jogavam areia nele de brincadeira, davam umas rasteiras, xingavam de mula, tudo risonhamente, e tudo ele aceitava rindo. Não me lembro de ter visto brigas sérias entre eles, nunca fizeram piada da orfandade do meu amigo, mas o tinham por animal quase inferior, especialmente em caso de futebol e mulher. Eu sabia que naquele bando ele não era o dominante, mas em casa ele era o único macho jovem e saudável, todos respeitavam. Vê-lo levando empurrões de moleques menores me dava um emaranhão no peito. (HERINGER, 2016a, p. 65)

Essa dimensão de desamparo que Camilo coloca em cena diante das agressões veladas ao amigo ganha nova força e sentido quando, no tempo da rememoração, irrompe a lembrança do primeiro beijo. Aqui, parece que Camilo experimenta a própria dimensão do Aberto que, como definiu Blanchot, abarca “um feixe de significações

---

<sup>48</sup> Para Freud, as três grandes forças que compõem o sofrimento decorrente da condição de mal-estar são: 1) a precariedade do corpo, fadado ao declínio e à dissolução; 2) os perigos advindos do mundo externo, suas forças poderosas, inexoráveis e destruidoras, e; 3) as relações com outros seres humanos. Sobre este último, Freud acrescenta: “O sofrimento que se origina desta fonte nós experimentamos talvez mais dolorosamente que qualquer outro.” (FREUD, 2010 [1930], p. 31).

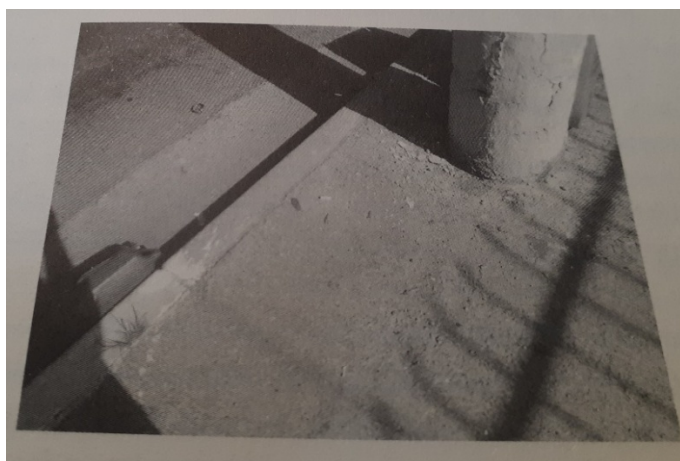
perigosas ao redor de uma hesitação ou de um alumbramento” (BLANCHOT, 2013 [1986]), como nos primeiros momentos do amor e outros perigos.

Como na grande maioria dos momentos em que o amor e o perigo espreitam o narrador, também na ocasião do primeiro beijo a luz do sol se faz presente como uma espécie de signo misterioso de alumbramento e perigo, completude e perda: “Foi à luz do dia. Na esquina de casa. Eu me lembro do sol na testa, no couro da cabeça, nos meus braços, o suor na pele colada às muletas. A eterna neblina de poeira bege. Meu primeiro beijo”:

Eu não me sentiria seguro nunca mais. Descobri na hora, isso. Meu coração começou a tossir ar gelado nas veias. Coisa de criança, pânico de qualquer primeiro beijo mesmo. Depois, quando a gente começa a pagar as próprias contas, sente uma coisa idêntica. É um desamparo. Na primeira doença séria, desamparo. Nos aniversários de década, sobretudo no primeiro enta, desamparo. Depois se acostuma. Hoje em dia, vou à padaria desamparado, compro pão desamparado, mortadela desamparado, queijo, que é mais caro, só de vez em quando. (HERINGER, 2016a, p. 93)

Esse extrato ganha ressonância ainda maior quando o lemos em correspondência com a imagem que registra o exato ponto do primeiro beijo dos dois meninos: “Estávamos andando, aí paramos nesse lugar da foto, que fica a quatro quarteirões daqui” (HERINGER, 2016a, p. 91).

Figura 3 – O lugar do primeiro beijo



Fonte: Heringer (2016a, p. 91).

Como já foi dito em relação ao uso de fotografias neste *O amor dos homens avulsos*, as imagens não aparecem no livro como ilustrações, mas são peças narrativas

que participam da elaboração ficcional tanto quanto os textos aos quais elas se relacionam. Nessa fotografia, vemos a produção de um universo de desalento: a calçada coberta pela “eterna neblina de poeira bege” traz uma dimensão de penúria e da inexorável passagem do tempo; no meio-fio, a vitória minúscula de uma pequena planta que abre caminhos no concreto; e por fim, ainda sob a calçada, veem-se os contornos da sombra ameaçadora de grades cujas pontas trazem à composição uma dimensão de perigo à espreita, como na experiência de um primeiro beijo.<sup>49</sup>

No entanto, se relacionarmos a imagem com o fragmento ao qual ela se refere, percebemos uma saída luminosa na medida em que o narrador, em um movimento de tradução da *vivência* do primeiro beijo em *experiência de desamparo*, acaba afirmando, apesar de tudo, este último como condição possível para a existência: “Eu não me sentiria seguro nunca mais. [...] Hoje em dia, vou à padaria desamparado, compro pão desamparado, mortadela desamparado, queijo, que é mais caro, só de vez em quando.” (HERINGER, 2016a, p. 93). O movimento é sutil, mas há aqui, apesar de todo perigo que ronda, uma decisão que sublinha a possibilidade de um “fazer-com” o desamparo.

Essa assunção do desamparo como condição possível para a existência talvez seja um dos grandes motivos em torno dos quais orbita a rememoração do amor entre Camilo e Cosmim. Do ponto de vista ficcional, ela é constantemente associada à força da luz do sol e ao trabalho das raízes. A luz do sol, cujo signo parece condensar a natureza indecível da experiência do primeiro amor – naquilo que ela carrega de violência e apaziguamento – parece sempre localizar-se no impossível, ou seja, sempre produtora de mal-estar, sempre fora de qualquer garantia e, portanto, capaz de produzir grandes violências e grandes alumbramentos:

O sol abre rachaduras nas calçadas, sempre. A administração pública tenta consertar, mas o sol trabalha contra, resseca o cimento e reabre as fendas. Os jornais atacam a prefeitura, mas o sol amarela as páginas. Os cidadãos reclamam, mas o sol anestesia a raiva e dá praia. O sol odeia todo mundo, sem distinção. (HERINGER, 2016a, p. 105)

Logo antes dessa narrativa a respeito dos efeitos do trabalho do sol, Camilo se inquieta em relação aos silêncios de Cosmim, que “arrancava as graminhas que nasciam nas rachas da calçada, como se as folhas tivessem forçado passagem pelo concreto”

---

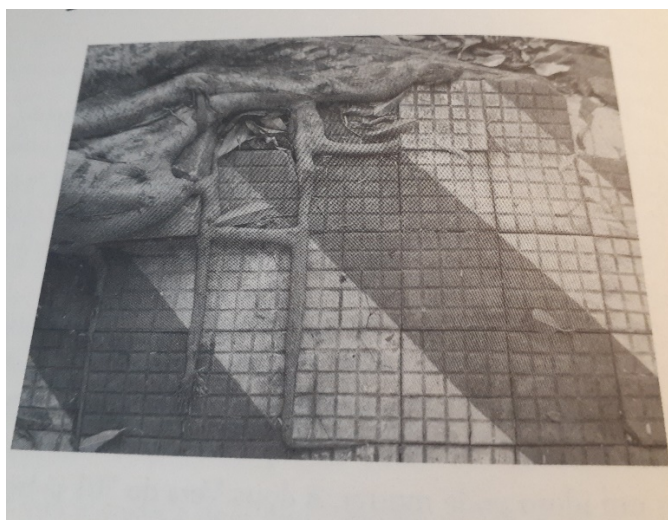
<sup>49</sup> Sobre o uso literário de imagens e fotografias, ver o artigo de Gustavo Silveira Ribeiro (2012), “Fragmentos de luz, memória de destruição”; e ainda, a tese de doutorado da poeta mineira Ana Martins Marques (2013), intitulada *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)*.

(HERINGER, 2016a, p. 104): “Perguntei qual era o problema, ele não respondeu. Achei que estivesse parando de me amar. Qualquer silencinho dele e eu já previa o fim, começava a calcular o meu suicídio. Tive medo, depois raiva.” (HERINGER, 2016a, p. 104).

A seguir, uma reflexão sobre o trabalho das raízes parece colocar em cena, a um só tempo, a dimensão de desamparo e abertura que a experiência do primeiro amor relança na vida do narrador:

Acho bonito quando as árvores fazem isso. Durante anos as raízes vão crescendo quietinhas debaixo dos nossos pés, crescem, endurecem, se esparramam – e vão forçando a superfície da calçada. Eu queria ter um ouvido aguçado para ouvir o som da raiz desgastando o cimento, empurrando, ganhando espaço. O atrito surdo e prolongado, os estalidos da madeira, os leves assobios no escuro, os miasmas. E um dia, enfim, a luz. (HERINGER, 2016a, p. 105)

Figura 4 – O trabalho das raízes



Fonte: Heringer (2016a, p. 106).

O trabalho das raízes abrindo espaço através do concreto duro talvez seja a grande imagem da lembrança do amor entre os dois meninos. Diante da realidade de um mundo brutalizado e perigoso que a linguagem do romance cria, o trabalho das raízes em busca da luz parece afirmar-se como premissa poética do amor pensado como abertura e possibilidade para a existência em um mundo incontornavelmente violento e sem garantias.



É, portanto, do sensível que aqui se trata, das formas através das quais a rememoração restitui o passado não como ele se deu, mas com as possibilidades de futuro que nele haviam sido inscritas, revelando, portanto, sua função de transformação ativa do presente pelo passado (LOWY, 2001).

Como vimos, o tema da violência em *O amor dos homens avulsos* é onipresente ao longo de toda a narrativa. São muitas as cenas em que ela comparece e exala o sufocamento de que sofrem as raízes esmagadas pelos blocos de concreto – cuja asfixia já está anunciada desde as epígrafes e do Informe Meteorológico presente na antessala do romance. Da primeira pessoa que Camilo vê ao sair na rua – uma mulher negra e magricela que logo depois é assassinada – até o próprio assassinato de Cosmim, quase tudo é violência neste livro sobre o amor. No entanto, o que não é violência, mesmo que minoritário, acaba por se sobressair. É assim que o amor de Camilo e Cosmim comporta uma dimensão de *idílio* cuja rememoração busca resgatar em chave de redenção:

O ar vive úmido, mas não chove. O céu, azul-piscina, só ameaça. Foi uma pancada só, o suficiente para refrescar as plantas e enxaguar as baratas mortas de volta para os bueiros. Aí abriu o sol de novo. E começou um idílio, o único que experimentei. (HERINGER, 2016a, p. 92)

Sobre essa experiência do amor como redenção, abordaremos na última seção deste capítulo, intitulada “Amor, força de salvar futuros”.

## 2.4 A alegria formal

*Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor, que se chamava Bruno ou Pablo ou Ilyich, Ricardo ou Rhana, Luciano, Eduardo, Diego ou Carlos Octávio...*

(Victor Heringer)

Além do já comentado uso de fotografias e desenhos, talvez a mais importante inovação formal de *O amor dos homens avulsos* encontre-se em um capítulo posicionado estrategicamente no centro do romance. Trata-se de uma lista que se estende por quatro páginas na qual lemos nomes de pessoas reais junto aos nomes de seus primeiros amores:

Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor, que se chamava Bruno ou Pablo ou Ilyich, Ricardo ou Rhana, Luciano, Eduardo, Diego ou Carlos Octávio, Kátia, Mariana, Lucas, Marina ou Carlos Eduardo, Rafael, Raí ou Solange, ou Luíza, Fabiana, Adolfo, Lígia, Joana, Érica, Mateus. Amei como Lucas amou Michael, como Raquel amou Guilherme, que morreu de meningite. Como Dimitri amou Cristina ou Estefânia, como Lucas amou Ana Carolina e Ana amou Murilo. Como Carolina amou Victor, Marília amou Leonardo, Rodrigou amou Amanda, Marcelo amou André, Nathalia amou Rodrigo, Marianna amou Cadu e Laura amou Antoine. Como Fernando amou Clarissa e Daniel amou Gustavo, como Thiago amou Diego e Domingos amou Inês, como Leandro amou Cynthia e Marcos amou Daisy, como Sylvio amou Maria Beatriz e Júlia amou Fernando, como Sofia amou outro Fernando, que tinha o apelido de Fê. Como Cecília amou Natanael e Mirna, Jean. Como Matilde amou Maria e Fabiano amou Suzi, como Dinah amou Cláudio e Carla amou Ademar [...]. (HERINGER, 2016a, p. 69)<sup>50</sup>

A lista configura uma evidente suspensão na linguagem do romance. Ela interrompe o fluxo narrativo marcado até então pela lembrança e pela aparição eventual de desenhos e fotografias. Assim, produz-se um estranho hiato que convoca o leitor a um trabalho diferente: uma aventura na lista que o põe a trabalhar junto com o escritor “em um mundo incerto e alternante, e não como um produto pronto e ordenado

---

<sup>50</sup> Essa lista foi resultado de um trabalho prévio do autor que, através do seu site na internet, solicitou a ajuda de seus futuros leitores para escrever um parágrafo do livro. Nos agradecimentos, Victor diz: “Eles responderam. É incrível o que as pessoas respondem quando você pergunta sobre o amor delas. Muitos me contaram histórias, alguns nem deram os nomes, só me escreveram sobre seus primeiros amores. Compreendi que não queriam aparecer no livro, só queriam que eu soubesse. Gente que eu nem conheço me contou coisas muito tristes ou engraçadas ou normais. Fiquei com essas histórias para mim. Aos que participaram, o meu agradecimento. Sou menos avulso por causa desses nomes. São o meu retorno à ternura. Não quero dizer que são amuleto. Digamos que são âncora.” (HERINGER, 2016a, p. 153).

que o leitor simplesmente entende e passivamente contempla” (FERREIRA SÁ, 2018, p. 95). Estamos aqui em plena poética do *Et Cetera*, que, como definiu Umberto Eco em seu *A vertigem das listas*,<sup>51</sup> sempre aponta para um impossível na medida em que os inventários são, via de regra, inesgotáveis, havendo sempre um elemento que foge ao conjunto, que permanece no plano das reticências.

Se olharmos de perto, o uso de listas na literatura é mais recorrente do que costumamos pensar. Ela está presente em “O Aleph”, por exemplo, o famoso conto de Jorge Luis Borges no qual o protagonista encontra no sótão de sua casa uma “*pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor*”, no interior da qual enxerga todas as coisas do universo:

*Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada teleraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta [...].*(BORGES, 2016 [1949], p. 929-930)

Ou, ainda, no famoso capítulo “O delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o narrador-protagonista monta no dorso de um hipopótamo e sobe montanha acima rumo à “origem dos séculos” e, de lá, deslumbra o desfile absurdo e maravilhoso da natureza humana em todos seus tempos:

Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias – desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem como um chocalho, até destruí-lo como um farrapo. (ASSIS, 2011 [1881], p. 32)

---

<sup>51</sup> O livro *A vertigem das listas* foi escrito por Umberto Eco a partir de um convite do Museu do Louvre para que o autor organizasse conferências, exposições e concertos a partir de um assunto indicado por ele. O assunto escolhido foi “A lista” e, dessa escolha, originou-se esse volume de mais de quatrocentas páginas onde encontramos trechos de textos conhecidos do público de arte e literatura nos quais figuram listas como dispositivo narrativo de contar uma história ou apenas de inventariar coisas, objetos, sensações etc. Mais do que um compêndio dos compêndios, o livro se revela um documento a respeito do infinito e do impossível, ou seja, da inesgotável multiplicação dos elementos da cultura humana que, ao fim e ao cabo, por maior que seja a lista, sempre terminam com um *et cetera*, apontando a dimensão do infinito.

Se quisermos sair da contemplação do Universo (“O Aleph”) ou da Natureza Humana (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) para voltarmos nossos olhos a um outro tipo de lista, podemos recorrer ao escritor argentino Juan José Saer. Em uma das entradas dos seus diários, ele nos lança a uma longa e linda enumeração das coisas que, segundo ele, “são melhores às margens do Rio Paraná do que em Paris”, como que a inventar um mundo para re-descobrir sua origem. Aqui, temos o exemplo de um inventário que reveste uma misteriosa declaração de amor à terra de origem:

*Lo que es mejor a orillas del Paraná que en París:*

*El pan casero, el aire en invierno, los caballos, el jacarandá florecido, el amarillo y el moncholo, los aromos florecidos, el sol de enero y de febrero, los ríos espesos y entrecruzados, las guitarras súbitas, algún que outro pastizal, las piezas defendidas del sol por cortinas azules, los patios regados al atardecer, las achuras, las canoas, el olor de los paraísos, la arena hirviente, el azul turbio del cielo, la voz de las mujeres, el atardecer sin ruidos, el humo, la soledad, el benteveo, los perros, los campos de maíz, la siesta, los asados, el invierno entero, el barro atormentado de huellas de caballos, los naranjales, el fuego, las mañanas, el recuerdo, los domingos, el zenit, el esperma, la tierra, los detritus, las ocasiones, los juegos, la esperanza, el sonido, la madera, el destierro, la crecida, la seca, los espejismos de agua, las canoas, la muerte, el humus, el otoño, la fiebre, la llovizna, octubre, el sueño, el frío, los papeles, las lágrimas, los hombres. (SAER, 2013, p. 112)<sup>52</sup>*

Nas três listas em questão, podemos perceber a presença daquilo que Umberto Eco definiu como “poética do *Et Cetera*”. Através de seu acúmulo, as listas colocam em cena uma noção particular de infinitude – à qual a própria expressão latina *et cetera* remete –, que, deixando em aberto o conjunto (que pode ser sempre infinitamente continuado), vê-se alimentando um eterno dizer sobre o objeto em torno do qual elas orbitam.

É assim que em “O Aleph”, a lista gira em torno da vastidão infinita de um universo visto dentro de um só ponto: “*Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada teleraña en el centro de una negra pirámide...*” (BORGES, 2016 [1995], p. 930). Em *Memórias póstumas*, de forma semelhante, encontramos inventariados o desfile abissal dos vícios e das virtudes dos

---

<sup>52</sup> Agradeço *muy* carinhosamente ao meu colega e amigo Lorenzo Ganzo Galarça, que me mostrou, pela primeira vez, essa lista através de longas espirais metálicas que ligaram Porto Alegre a Lisboa em uma noite de *chuvinha miúda*, antes da pandemia, antes do vírus, antes de tudo. Agradeço, ainda, por tudo que neste trabalho encontrar como eco das nossas conversas jogadas ao alto nas noites de infinito espaço das segundas-feiras. Como a bola de futebol do poema de Dylan Thomas, elas *ainda não voltaram ao chão*.

homens, que aparecem ao narrador na forma de um delírio que tende ao infinito: “Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor...” (ASSIS, 2011 [1881], p. 32). Finalmente, em Saer, vemos os muitos motivos do seu amor ao Sul, terra de origem do escritor argentino que escreveu boa parte de sua obra durante os anos em que viveu exilado.

Na lista presente em *O amor dos homens avulsos*, essa dimensão de infinito que toda lista transmite parece convergir com um argumento fundamental do livro. Esse argumento diz respeito ao aprendizado do narrador em torno do amor como força capaz de perpetuar a espécie: “O amor serve para a perpetuação da espécie humana, protege da esterilidade e das solidões mais fatais” (HERINGER, 2016a, p. 16).

No entanto, além dessa dimensão, há ainda outra, menos evidente, que diz respeito ao gesto de abertura da maquinaria de produção do livro aos futuros leitores. A partir do que foi dito anteriormente nesta seção, poderíamos nos perguntar: que tipo de gesto tem lugar nessa convocação para que os próprios leitores tomassem parte da produção da obra a partir dos nomes de seus primeiros amores?

Sabemos que o gesto de escrever é atravessado por um gesto de apelo. Um apelo ao leitor: um endereçamento através da linguagem. Jean Paul Sartre argumenta nesse sentido no seu texto de 1968, *O que é a literatura?*: “toda obra literária é um apelo”. Escrever é “apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem” (SARTRE, 1947, p. 37). Maurice Blanchot, apesar das discordâncias com Sartre, também argumentava nesse sentido da inter-relação entre autor e leitor como fundamento da obra: “O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita” (BLANCHOT, 2011 [1949], p. 311). O escritor e professor de literatura Ricardo Piglia, em um comentário precioso sobre Jorge Luis Borges, também chama atenção para esta inter-relação entre autor e leitor como fundamento da ficção: “Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete” (PIGLIA, 2006, p. 28).

Sendo assim, a lista presente em *O amor dos homens avulsos* parece configurar um duplo apelo. O primeiro diz respeito ao que nos parece ser o gesto fundamental do livro: ativar um pensamento a respeito *dos fundamentos da experiência do primeiro amor*. Assim, ao pedir aos leitores os nomes dos seus primeiros amores, o autor coloca-

os em relação com essa experiência e com as lembranças que ficaram, o que converge com o movimento do próprio narrador do romance. O segundo apelo diz respeito à inscrição dessas histórias no cerne daquilo que pode ser considerado o fundamento da literatura: a relação autor-leitor. Ao trazer para dentro do livro a lista com os nomes, o autor parece engendrar um questionamento fundamental acerca dos limites das posições que ocupam o autor e o leitor nesta triangulação que marca a literatura: autor, leitor e obra. Ao fazer dos leitores também autores, trazendo para dentro da obra as suas próprias palavras, esse gesto parece radicalizar o regime de coparticipação que toda obra literária demanda, *inscrevendo, assim, uma outra dimensão de abertura na linguagem do romance: uma abertura que incide sobre a sua própria maquinaria e que pensa o próprio fazer literário*. Como veremos na próxima seção, essa inter-relação entre literatura e vida também aparece como uma das dimensões do pensamento de abertura que o livro realiza e que, juntamente com o trabalho das listas analisado aqui, toma para si a tarefa (exemplar na tradição do romance moderno) de refletir sobre o próprio fazer literário.

## 2.5 Os poderes da ficção

*Nunca ninguém me disse nada parecido, nem o poeta desse mesmo poema deve dizer coisas assim na vida comum. Então é a vida comum que tem que morrer; Cosmim morreu na vida comum.*

(Victor Heringer)

Sabemos que o hábito da literatura não é sem efeitos na vida comum. A dança entre ficção e vida real é um tema constante dos escritores de ficção. Dos poemas cosmogônicos gregos<sup>53</sup> até os jogos de espelhos de Jorge Luís Borges, passando pela autoficção e pelos gêneros biográficos, a discussão sobre as fronteiras entre o real e o ficcional costumam sempre aparecer na boa literatura. Seja como assunto, método ou fantasma, de maneira evidente ou em aparições oblíquas, a ficção quase sempre pensa a sua relação com a realidade, seus limites e possibilidades.

O escritor catalão Enrique Vila-Matas diz que escrever é corrigir a vida: “é a única coisa que nos protege das feridas insensatas e golpes absurdos que nos dá a terrível vida autêntica” (VILA-MATAS, 2008 [2004], p. 146, tradução nossa). Em seu romance *París no se acaba nunca*, uma espécie de “autobiografia ficcional” na qual o autor rememora seus anos de formação em Paris, essa discussão a respeito da imbricação entre o real e o ficcional é levada ao extremo. Do aluguel de um apartamento cuja propriedade seria da escritora Marguerite Duras até um encontro ficcional com Samuel Beckett, passando por muitas anotações sobre literatura, cinema e artes, nunca sabemos se o que está sendo narrado no romance de fato aconteceu ou não. Em alguns momentos da narrativa, o próprio autor parece querer nos dar dicas a respeito do pacto de leitura que o livro pede: “Nada na vida é imutável, tudo é modificável” (VILA-MATAS, 2014 [2003], p. 70).

As fronteiras entre realidade e ficção ficam tão borradas que, na medida em que avança na narrativa, o leitor percebe que a boa pergunta sobre o livro já não é a respeito da veracidade ou não daquilo que está sendo narrado. A voz do romance – irônica como

---

<sup>53</sup> Segundo María Zambrano em *Lo hombre y lo divino*, os poemas cosmogônicos nos quais o amor faz a sua primeira aparição, seriam poemas que ensinam uma explicação da origem mítica do universo: “As cosmogonias são o instrumento poético da ordem, a manifestação que anuncia e verifica a passagem do caos à ordem. As mais veneráveis começam: ‘no princípio era o caos’. ‘No princípio era a noite’, diz a musa órfica, onde o amor encontra seu primeiro anúncio misterioso.” (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 256).

a voz dos melhores romances de Vila-Matas – parece dar forma a um paradoxo que estrutura o livro: o Vila-Matas de *Paris no se acaba nunca* parece ser o Vila-Matas do mundo real precisamente porque não o é.<sup>54</sup> Há nisso uma lição fundamental que a ficção do escritor catalão parece querer ensinar: a de que aquilo que acontece na realidade não esgota as possibilidades da existência, cabendo à ficção o alargamento e a re-criação daquilo que acontece na dimensão do vivido. O escritor fabrica o seu mundo, constrói uma pele com a qual produz atrito no chamado “mundo comum”.

Nesse sentido, estamos aqui no coração da ideia de *poiesis*, que, desde os gregos até os seus desdobramentos modernos, enfatiza o gesto do poeta e dos escritores de *fazer*, ou seja, a ação do *homo faber*: aquele que cria, aquele que produz coisas no mundo.

Na *Iliada* e na *Odisseia* de Homero ainda não encontramos o termo *poiesis*, mas sim *poietós*, que designa o que é “feito, construído, fabricado, aquilo que é feito com arte e, portanto, bem feito” (SOUZA, 2007, p. 87). Como argumentam os estudos helenísticos, o fazer do poeta na sociedade homérica equivale ao gesto do artesão que constrói um navio, um palácio ou o do escultor que produz um vaso ou uma estátua (MOSSÉ, 2012). É na obra de Heródoto, no entanto, que encontramos a primeira aparição do termo *poiesis* fazendo referência ao trabalho de dois poetas: Orfeu e Melampo. Aqui, o termo já ganha esta dimensão propriamente moderna que remete à fabricação de coisas através das palavras (SOUZA, 2007 p. 89). Posteriormente, com o desenvolvimento dos estudos literários, o termo *poiesis* (criação) será pensado em oposição à *mimesis* (representação) e remeterá, essencialmente, à força criadora da palavra na poesia que, em uma tradição judaico-cristã tem como paradigma de partida a metáfora bíblica da palavra de Deus como criadora de mundo: “No princípio era o verbo...”.

Daí que a *poiesis* nos faz pensar, portanto, nesse fazer do praticante da poesia que alça voos para além dos fatos da existência mundana e cria realidades através do uso de imagens e abstrações. Como nos famosos versos de T. S. Eliot em “*Burnt Norton*” no qual o pássaro sussurra aos ouvidos do poeta o itinerário de um voo: “Vá, vá, vá, disse o pássaro: a humanidade./ Não suporta tamanha realidade./ Os tempos passado e futuro/ O que poderia ter sido e o que foi/ Apontam a um só fim, que é

---

<sup>54</sup> Como já foi mencionado anteriormente, Victor Heringer dedicou-se ao estudo do escritor catalão na sua dissertação de mestrado na UFRJ e os reflexos deste estudo sobre a ironia ecoam no primeiro romance do autor, intitulado *Glória* e publicado pela 7 Letras em 2012.



sempre presente.” (ELIOT, 2018, p. 227). Não por acaso esses versos são tão comumente lidos como expressão possível para a criação literária.

A imaginação, para o poeta, está, portanto, a serviço da criação de mundos nos quais podemos viver e contar histórias libertas das “ataduras estúpidas” do mundo real (o termo é de Enrique Vila-Matas). Nos desdobramentos contemporâneos disso, podemos pensar no gesto do escritor catalão que conta os seus anos em Paris a partir de um olhar e de uma voz construída ficcionalmente. *Autopoiesis* pura: o “eu” que contará sua vida nos anos em Paris é inventado, ficcional. O próprio sujeito se torna obra de arte e lê a realidade com os olhos que cria, colocando em cena, portanto, esta dança literária fundamental entre realidade e ficção.<sup>55</sup>

Essa discussão não passa ao largo do romance que aqui analisamos. Em muitas passagens podemos perceber a ativação de um pensamento sobre os limites da imbricação entre ficção e realidade ou, nos termos de Camilo, ficção e “vida comum”. Em um episódio particularmente engraçado, a mãe do melhor amigo do narrador dá uma cabeçada em um homem em Copacabana ao perceber que se tratava de um ator que contracenou um vilão puro-sangue na novela do horário nobre: “Mas a senhora não sabe que era novela? Sabia – claro que sabia, não estava gagá, não era idiota. Odiava mesmo assim. [...] A mãe do Grumá odiava de um ódio capaz de transitar tranquilamente por todas as camadas do mundo” (HERINGER, 2016a, p. 62). Nessa passagem, a ideia de que a ficção corresponde a “uma camada do mundo” e, sobretudo, que essas camadas são permeáveis, nos interessa sobremaneira.

Em outra passagem, ainda no início do romance, Camilo narra sua vida reclusa no Queim e os efeitos de seu encontro com a literatura: “Eu ainda não era esta hiena. Tinha um mundo inteiro para viver antes que acabasse. Gostava de Júlio Verne, do Henry Haggard, das voltas ao mundo e d’*A ilha do tesouro*” (HERINGER, 2016a, p. 21). A ficção acenava com possibilidades que estavam excluídas do horizonte do menino. Nesse sentido, os efeitos do encontro com as histórias que lia nos livros de ficção eram ainda mais potentes:

---

<sup>55</sup> Sobre isso, vale a pena mencionar aqui o instigante depoimento do poeta espanhol Jaime Gil de Biedma, que, ao se perguntar porque escrevia, disse: “Por que escrevi? As minhas respostas favoritas são duas. Uma, a minha poesia constitui – sem eu o saber – numa tentativa de inventar para mim uma identidade [...]. Outra, que tudo foi um equívoco: eu supunha que queria ser poeta, mas no fundo queria ser poema.” (BIEDMA, 2003, p. 4).

Ficava sonhando como devia ser a estrada para Minas Gerais (tinha ouro? tinha escravos ainda, bois que pensam, árvores com espírito, rei-salomões?) e fazia planos de ser Deus para criar um planeta. Como é que se inventava o cheiro do café? As cores da pele? Diferentes civilizações? Eu tinha algum amor pelos homens. Hoje acho bobo. (HERINGER, 2016a, p. 22)

No entanto, no que concerne a esse pensamento em torno da relação entre realidade e ficção, a passagem que mais nos interessa aqui é quando Camilo evoca um poema e, através dele, coloca em causa o estatuto do plano de realidade no qual aconteceu a morte hedionda de Cosmim. Dada a importância desse fragmento para a presente seção, iremos transpô-lo aqui integralmente:

Sempre quis acreditar, ao avesso, que eu poderia me convencer de que tinha inventado isso tudo, inventado Cosmim e a morte de Cosmim, um assassino marido da babá, meu pai anjo da tortura. Que este mundo inteiro não passou de um delírio da minha mente aleijada. Que outro mundo destes é possível, um quase idêntico (com minha perna ruim, com Queim e tudo, Brasil, miséria e tristeza, não tem problema), mas um pouco menos hediondo.

Ou, se não menos hediondo, um pouco mais variado. Li uma vez num poema que nós “somos bonecos de lava endurecida/e é com lágrima que nos amoldam”. O poema se chama “Chicago, 1999”, um homem-salário de repente lembra que no país dele tem vulcões. É o tipo de coisa que a gente esquece mesmo, pensa o homem do poema, até que um deles entra em erupção.

Nunca ninguém me disse nada parecido, nem o poeta desse mesmo poema deve dizer coisas assim na vida comum. Então é a vida comum que tem que morrer; Cosmim morreu na vida comum. (HERINGER, 2016a, p. 53)

Talvez não seja por acaso que nesse fragmento figure, lado a lado, um poeta e um pensamento sobre a “morte da vida comum”. Encontramos essa mesma reflexão, com pequenas variações na forma, em muitas passagens canônicas da poesia moderna. Charles Baudelaire o disse, no seu conhecido último verso do “*Spleen* de Paris”: “Não importa onde! Desde que seja fora desse mundo!”. O verso parece afirmar que, para o poeta, a vida só é possível em trânsito, em viagem, *em qualquer lugar fora deste mundo*. Flaubert, ao seu modo, também disse algo parecido: “A vida só é tolerável na condição de não se estar nela”. De forma mais sublimatória, mas não menos interessante, Cioran o diz: “A vida só é tolerável pelo grau de mistificação que se põe nela”. Ou, mais próximo do público brasileiro, o famoso verso de Cecília Meirelles do poema “Reinvenção”: “A vida só é possível reiventada”. Como vimos, no poema de T.

S. Eliot também há essa alusão transfigurada no voo do pássaro, comumente lido como metáfora da ficção: “Vá, vá, vá, disse o pássaro”.

Esses versos canônicos colocam em cena uma certa ideia do poema como viagem: deslocamento para um outro lugar, fora do mundo comum. O que não está longe da histórica associação da poesia com a noção de *poiesis*: construir mundos no mundo exige um trânsito, uma transfiguração, a busca por um sentido construído alhures e sempre por fazer.

Nos quadros de uma atual teoria do poema informada pela filosofia, percebemos que a ideia do poema como viagem parece ganhar consistência. O filósofo Jean Luc-Nancy reverbera essa dimensão da poesia ao aproximá-la da noção de acesso e limiar: “se compreendemos, se acessamos, de uma maneira ou de outra, um limiar de sentido, isso se dá poeticamente” (NANCY, 2013, p. 416). Nesse sentido, a poesia aparece para o filósofo como expressão de uma dificuldade, ou seja, o caminho difícil através do qual o poema nos conduz e revela sempre *outra coisa* do que está sendo dito mais diretamente pelo signo linguístico: “A poesia é, portanto, a negatividade na qual o acesso se faz o que ele é: aquilo que deve ceder e, por isso, antes de mais nada, furtar-se, recusar-se” (NANCY, 2013, p. 416). Daí a importância do seu “fazer”, do seu fraseado, a ideia contida no verso do poeta brasileiro Reuben da Rocha que diz que “o poema diz dizendo”:<sup>56</sup>

É por isso que o poema, ou o verso, é um sentido abolido como intenção (como querer-dizer) e disposto como finição: não se voltando para sua vontade, mas para seu fraseado. Não mais fazendo problema, mas acesso. Não para comentar, mas para recitar. (NANCY, 2013, p. 20)

Partindo da conhecida frase de Paul Valéry, segundo a qual a marca fundamental do poema seria a hesitação prolongada entre som e sentido, o filósofo Giorgio Agamben sustenta que existiriam alguns *institutos poéticos* através dos quais poderíamos formalizar uma teoria do poema que marcasse sua diferença em relação à prosa. Segundo ele, o *enjambement*, a *cesura* e a *versura* constituiriam esses *institutos* capazes

---

<sup>56</sup> Agradeço, também *my* carinhosamente, à minha colega e amiga Janniny Kierniew Gautério, que me apresentou a poesia de Reuben da Rocha e que abriu tantas portas e janelas para mim neste caminhar juntos dos últimos anos. Janniny e o coletivo *A Carroça* me ensinaram que a literatura não existe longe da amizade, que as duas coisas são uma mesma: o encontro dos amigos no poema.

de distinguir os dois gêneros entre si.<sup>57</sup> O *enjambement* diz respeito ao antagonismo essencial entre som e sentido que, na poesia, na maioria das vezes, está entronizado na linguagem através da estrutura do verso:

Uma primeira consequência dessa situação do poema numa disjunção essencial entre som e sentido (marcada pela possibilidade do *enjambement*) é a importância decisiva do fim do verso. Podemos contar as sílabas e os acentos, verificar as sinalefas e as cesuras, classificar anomalias e regularidades: mas o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda. (AGAMBEN, 2002 [1996], p. 143)

O *enjambement* é feito, portanto, desse “abismo silencioso onde o ritmo e o sentido, verso e sintaxe, entram em um antagonismo essencial a favor do poema que ali mostra-se na sua diferença” (PUCHEU, 2009, p. 25). Para exemplificar a teoria do *enjambement*, Alberto Pucheu nos traz dois versos de Carlos Drummond de Andrade como sendo “um dos mais incríveis *enjambements* da língua portuguesa” (PUCHEU, 2009 PUCHEU, 2009, p. 32) e que, dada a complexidade do pensamento, nos parece pertinente trazer aqui:

[...] Quarenta anos e nenhum problema  
resolvido, sequer colocado. [...]

Segundo Pucheu, o *enjambement* reside nesta suspensão e neste salto no fim do verso que eleva a tensão da linguagem – marca fundamental do discurso poético. No fim do primeiro verso, o leitor é levado a considerar que o poeta chegou aos quarenta anos sem nenhum problema: “quarenta anos e nenhum problema”. Até aí, poderíamos pensar que o poeta está de bem com a vida e que tudo vai bem. No entanto, “o travão” do “fim do verso” aparece e eleva a tensão do poema, que, com seu comichão cósmico, gira de ponta cabeça o leitor que se depara, no verso seguinte, justamente com o contrário daquilo que ele é levado a crer pelo verso anterior: (...) nenhum problema/resolvido, sequer colocado”. Ou seja, o poeta não só está repleto de problemas como ainda tem tantos outros insolúveis que nem sequer foram colocados. O *enjambement* não é, portanto, apenas um corte no verso, ele é esta “potência de paragem que trabalha a frase” (AGAMBEN, 2016[1985], p. 72) e lança o leitor em um abismo de sentido.

---

<sup>57</sup> A ideia de *enjambement* pode ser encontrada no texto “O fim do poema”, publicado na revista *Cactus* em agosto de 2002. Já as ideias de cesura e versura estão no Ideia da prosa (AGAMBEN, 2012 [1985]); e, ainda, em um texto sobre “O cinema de Guy Debord” (AGAMBEN, 1998).

Este “travão” a que fizemos referência, Agamben chama de “cesura”, e ela presentificaria a disjunção ou a não coincidência entre som e sentido. Assim, ela age como “freio” no ritmo que o poema produz, como uma espécie de força antirrítmica que permite o descanso no interior do verso e instaura ali um momento de suspensão. Já a *versura*, no caso do poema de Drummond, seria o que vem logo depois, ou seja, o abismo do *enjambement*, o momento de máxima tensão entre o sintático, o sonoro e o plástico no qual o poema lança-se simultaneamente para trás e para frente neste “entre” acolhedor de intensidades ainda desconhecidas (PUCHEU, 2009, p. 30).

É nessa direção que reencontramos o sentido da ideia do poema como viagem que mencionamos alguns parágrafos atrás. Essa moderna teoria da poesia alicerçada em Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy e outros, nos traz a dimensão do poema como “acesso”, ou seja, como força que aponta para um fora de si, como sustenta Alberto Pucheu:

Se cada poeta instaura um modo de dizer, com a *versura* do *enjambement*, ele introduz no poema um modo de não-dizer, que se confunde com um modo de dizer que todos os possíveis estão permitidos, uma maneira de fazer o verso escapar do dado de si mesmo para um fora de si que o constitui produzindo um ato terrorista no que está sendo dito; colocando o dito em suspensão, a *versura* é a dicção do não-dito e de todos os dizeres possíveis. (PUCHEU, 2009, p. 33)

Nesse ponto, podemos retomar a ideia inicial desta seção, na qual convocamos Baudelaire, que nos dizia: “Não importa onde! Desde que seja fora deste mundo!”. Ora, vimos, com Agamben, Nancy e Pucheu, que esses versos aparentemente simples parecem dizer muito mais do que uma primeira leitura permite entrever. Essa moderna teoria da poesia nos permite perceber que a busca desse lugar fora do mundo condensa algo da própria natureza do discurso poético, algo que poderíamos ler nos termos de uma vocação utópica. Na sua *busca por um fora-de-si*, na dificuldade que ela impõe ao signo, a poesia também realiza uma recusa radical ao dado frio da linguagem e à realidade pura e simples da “vida comum”. Assim, ela dá a ver um de seus compromissos mais antigos e fundamentais, que está presente no conceito de *poiesis* que trabalhamos no início desta seção: sua vocação de criar mundos no mundo; sua busca pelo irrealizável.

É nesse sentido que a aparição da poesia em *O amor dos homens avulsos* não pode ser pensada desassociada dessa sua dimensão histórica de *poiesis*, ou seja, dessa

vocação da poesia de *fazer*, de lançar mundos no mundo, o que permite uma vida, portanto, para além da “vida comum”: “Nunca ninguém me disse nada parecido, nem o poeta desse mesmo poema deve dizer coisas assim na vida comum. Então é a vida comum que tem que morrer; Cosmim morreu na vida comum” (HERINGER, 2016a, p. 53).

Nesse fragmento, reside um dos aprendizados fundamentais do narrador, que também dá a ver uma dimensão importante do pensamento de abertura que o livro, no seu conjunto, busca ativar. Esse aprendizado aponta no sentido da dimensão utópica da linguagem. Se a poesia foi aqui convocada, isso não é por acaso, como nada é por acaso na literatura: mas é porque em suas raízes encontramos a força deste compromisso de “ultrapassar o curso natural dos acontecimentos”; de buscar e construir a dimensão de “fora do mundo” preconizada pelo verso de Baudelaire. Como uma flecha voando na contramão da realidade, a poesia busca acertar o alvo “não realizado”, este impossível, sua estrela brilhante e distante, e é nesse sentido que ela dá a ver sua dimensão de utopia (SOUSA, 2014; 2011 ; BLOCH, 2006 [1976]; CLANY; TANCELIN, 2003).

Assim, na passagem do romance trabalhado nesta seção, Camilo nos acena com a possibilidade de nos fazer ver que a dimensão da existência é muito maior do que aquilo que de fato acontece nela; que parte da vida que vale a pena ser vivida precisa ser imaginada, a contrapelo do que nela acontece. Isso é o que abre as portas para que a ficção toque com suas mãos utópicas a vida comum, alargando-a, fazendo dela algo menos hediondo. Daí que ninguém melhor do que um poeta para trazer à luz essa lição, já que, como vimos, é da natureza da poesia a busca pela dimensão utópica da linguagem, esta sempre inacabada fundação da ilha da Utopia.

## 2.6 Amor, força de salvar futuros

*Eu fiquei. Cosmim desapareceu e eu fiquei,  
como o tentáculo amputado de um polvo.*

(Victor Heringer)

A última parte de *O amor dos homens avulsos*, intitulada “Um sol dentro de casa”, é marcada por flutuações importantes nos aspectos formais da narrativa. A história que até então vinha sendo narrada por Camilo em primeira pessoa agora dá lugar a um narrador em terceira pessoa que utiliza o discurso indireto livre. A numeração dos capítulos continua evoluindo em ordem decrescente, mas as cenas são narradas por um olhar exterior à ação que enfatiza a vida filial entre Camilo, agora um homem de meia-idade, e Renato, na entrada da adolescência. Além disso, há uma importante convivência com o amigo Grumá, que se torna mais assíduo na casa de Camilo, com quem troca confidências e passa a compartilhar uma intimidade crescente.

Sabemos que Renato é neto de Paulina (babá de Camilo durante a infância) e Adriano (assassino de Cosmim). A mãe de Renato morreu no parto e o pai abandonou a família. Essa linhagem misteriosa nos é apresentada ainda no início do livro:

Naquele ano, Paulina minha babá teve uma filha chamada Adriana (homenagem ao marido, Adriano, que logo abandonou a família). Quando o umbigo da mãe já estava um caroço, Maria Aína viu na borra do café que a filha seria tristonha, mas não teve tempo de ser infeliz para valer. Estava certa: Adriana teve um filho no começo dos anos zero, aos vinte e pouquinhos de idade: mas morreu no parto (HERINGER, 2016a, p. 32)

Em muitos aspectos a história de Renato se assemelha a de Cosmim. A orfandade e o mistério em torno da origem são traços que aproximam os dois. Assim como Cosmim, também é pouco o que conhecemos a respeito dos primeiros anos de Renato. Sabemos, no entanto, que ele foi acolhido por uma mulher que foi amiga de sua mãe e que acolheu a ele e a outra menina órfã:

Da mãe? Não se lembra. O pai sumiu no mundo depois que ele nasceu, assim como o avô. Como se chamava? Se chamava Renato igual a você? Ele não sabia. O bisavô provavelmente também abandonou a família, e o tata. O moleque faz parte de uma longa linhagem de homens que fogem de mulheres grávidas. (HERINGER, 2016a, p. 61)

Graças à estrutura fragmentária do romance, o primeiro encontro entre Camilo e Renato é narrado ainda no início do livro, quando o narrador, a caminho da padaria, passa por um grupo de meninos que jogavam bola: “Passei puxando a perna a caminho da padaria e ele me olhou. Todos olharam – aberração de circo, mas ele eu reconheci. É a cara da avó” (HERINGER, 2016a, p. 32). Um pouco mais adiante, sabemos que nesse encontro Camilo propõe a Renato que vá morar em sua casa:

O garoto está aqui em casa, o Renato, filho da Adriana, neto do assassino, enfim. Veio porque quis. Passei por ele na esquina da padaria e perguntei se queria vir aqui em casa. “Pra quê?”, mas não esperou resposta. Estava sozinho, não tinha nada melhor para fazer, espremeu os ombros e “Vam’bora”.

Agora está ali, cochilando na cama que improvisei, colchonete, almofada e edredom no chão da sala. A porta está destrancada, ele pode ir quando quiser. Mas não tem o menor medo de mim. (HERINGER, 2016a, p. 60)

A relação entre Camilo e Renato é pautada por alguns hiatos nos quais o menino desaparece e reaparece algum tempo depois. Nesses termos, a ação corrobora a tônica da relação na qual a liberdade de poder partir estava efetivamente assegurada, tal como expressa a frase de Camilo: “A porta está destrancada, ele pode ir quando quiser”. Apenas na segunda parte da narrativa, já no fim do romance, é que a vida dos dois se estabiliza como uma relação filial, configurando uma certa regularidade na convivência compartilhada.

Do ponto de vista narrativo, salta aos olhos a forma através da qual Camilo revisita algumas experiências que viveu ao lado de Cosmim. Assim como na infância, a imagem do sol como signo do desamparo e do perigo volta a aparecer. Como por exemplo, na primeira vez em que Renato desaparece: “Não sei se passou a noite aqui e teve pena de me acordar para dar tchau ou se escapuliu no meio da madrugada, com nojo do meu corpo aleijado do lado dele. Está um baita sol lá fora.” (HERINGER, 2016a, p. 61). Algum tempo depois, Renato retorna e de novo é o sol que comparece quando o menino parte outra vez:

No meio da noite, o Renato foi embora. Acho que veio se despedir de mim, acho que o vi parado ao lado da cama, meio sorrindo. Não era para eu ficar triste, foi o que ele disse. Perguntei se não era perigoso ele sair àquela hora e ele disse que o sol estava nascendo. Aí pôs a mão direita na minha testa e eu senti como era macia, morna. Não sei



por que fez isso, acho que ele também não. (HERINGER, 2016a, p. 80)

As formas através das quais a presença de Cosmim atualiza-se na vida de Camilo nessas últimas páginas do romance configuram um dos pontos altos da narrativa, e chegamos mesmo a sugerir esta hipótese: ela parece configurar o próprio vórtice de pensamento em torno do qual toda a narrativa orbita (AGAMBEN, 2018 [2014]). No lugar do ressentimento, do ódio ou do entrevamento, Camilo assume uma posição ética de abertura amorosa em relação ao mundo, fazendo a experiência de uma verdadeira “perda de gravidade” (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 258) que o conduz a fazer prevalecer o amor, mesmo nos momentos de ódio. Tudo se passa como se a memória do encontro entre Camilo e Cosmim presentificasse a realidade da “pedra de Bolonha” à qual Roland Barthes faz referência em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*. Segundo Barthes, a pedra de Bolonha irradia, de noite, os raios que guardou durante o dia (BARTHES, 2018 [1977]). Vejamos como isso se dá.

Sabemos que, logo após a morte de Cosmim, tem lugar uma verdadeira vociferação de ódio que ocupa nada menos do que dez páginas do livro. Nesse momento, ao rememorar o rosto do assassino, assistimos a uma espécie de catarse de ódio através da qual Camilo tenta elaborar pela primeira vez o assassinato do amigo perguntando-se pelas razões da brutalidade, de modo a costurar a narrativa do assassinato com inúmeros “por quês” entre parênteses:

A cara do assassino eu não esqueço. Vinte e seis facadas no tórax, eu me pergunto se a polícia sentiu o perfume de canela escondido no fedor de sangue seco.<sup>58</sup> [...] Os cães sentiram o cheiro e foram atrás. Ele estava de braços, só de cueca no mato alto da ex-senzala. O assassino foi buscá-lo na porta do colégio. Cosmim foi com ele (por quê?), [...] O chão é crocante no Queím. Cosmim deve ter gritado, mas ninguém acudiu (por quê?), [...] Em algum momento, o assassino o pegou pelo pé, ele já devia estar desacordado (por quê?). Foi assim que ele perdeu a camiseta (por quê?). (HERINGER, 2016a, p. 111)

Nas páginas seguintes, o ódio e a tristeza do narrador arrastam o leitor, e o ritmo acelerado da narrativa produz uma espécie de vertigem. Estamos no capítulo 66 e, certamente, no ápice de tensão do romance, nesse capítulo que é também o mais longo

---

<sup>58</sup> Adriano, o assassino de Cosmim, passava sempre em frente aos meninos do Queím “chupando picolé de canela”, daí a referência ao “perfume de canela escondido no fedor de sangue seco”.

de todo o livro. O capítulo em questão é como uma travessia. Também é a partir dele que a contagem da numeração dos capítulos começa a decrescer.

A vociferação começa tendo como alvo a pessoa do assassino: “Que os vermes que lambem carinhosamente seus ossos não deem descanso, Adriano de sobrenome desconhecido. [...] Que exista alma e que a sua só possa beber leite podre, diabo do mundo, candidíase do mundo!” (HERINGER, 2016a, p. 111). Depois, centra seu fogo nos crimes da humanidade em geral: “O homem de Boskop<sup>59</sup> era o homem do futuro. Nós matamos o homem de Boskop. Dez mil anos atrás, nós matamos o homem do futuro! Por quê? Porque sim!”. Depois disso, ela se torna uma espécie de reflexão existencialista cuja ênfase está em uma certa descrença em relação à humanidade: “Que o planeta seja deixado às outras raças, as outras raças não precisam de consolo. Nós estamos exaustos. Só uma espécie cansada inventa o carro-forte, o telemarketing e a plástica no nariz.” (HERINGER, 2016a, p. 112). Algumas páginas depois, o sentido do assassinato de Cosmim surge como definidor de uma vida entristecida, marcada irremediavelmente pela perda trágica: “E eu cresci mais triste que um pombo. Fiquei adulto irritado, imprestável e sujo. [...] O assassinato tomou domínio de mim para o resto da vida. Fui colonizado.” (HERINGER, 2016a, p. 114). O ápice dessa primeira tentativa de elaboração que acampa, inicialmente, o ressentimento e o ódio tem lugar quando Camilo nos revela que Cosmim foi violado antes de morrer, deixando transparecer aí uma das forças críticas mais evidentes que o romance busca em torno da denúncia da homofobia e da discriminação racial: “Cosmim foi violado antes e depois de morrer. Descobriram na autópsia. O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver.” (HERINGER, 2016a, p. 115). Logo depois, Camilo pensa a respeito do próprio pai como médico da ditadura e, portanto, filiado a esta humanidade cruel que Camilo conjura com convicção: “Não sei se essa comissão que tem agora descobriu que meu pai estava nos porões dando remédio para os torturados. Evito notícias. Evito, não leio.” (HERINGER, 2016a, p. 115). A partir disso, pergunta-se a respeito da sua própria herança, do que carrega do pai em si, da sua própria capacidade de perpetuar o mal: “Eu mudei, mas diferente. Acho que não me culpariam, não me odiariam por herança, mas uma coisa é certa: no meu sangue tem o meu pai.” (HERINGER, 2016a, p. 116).

---

<sup>59</sup> O “Homem de Boskop” diz respeito a um fóssil descoberto em 1913 na África do Sul, em que se encontraram ossos estranhos e um crânio de tamanho desproporcional. Esse fóssil seria de uma espécie humana anterior ao *Homo Sapiens* que teria vivido há 30 mil anos antes de nós e teria uma capacidade cerebral estimada em quase o dobro que a do *Homo Sapiens*.

Nesse ponto, surge algo que nos interessa sobremaneira: a partir da associação da semelhança do rosto de Renato ao rosto de Adriano, assassino de Cosmim, tem lugar uma espécie de delírio no qual Camilo alucina um suposto assassinato de Renato como vingança pela morte de Cosmim:

O teu neto, assassino, é a tua cara. Você fugiu antes de ver a mãe dele nascer, e o pai dele fugiu antes de vê-lo nascer. Teu pai também fugiu, mas as mulheres ficaram, como em geral ficam mesmo, muito mãemente. São bondosas! De mãe em mãe, ele acabou vindo parar aqui em casa. Acaba de me dar um abraço. Não é conveniente? Agora o fio desencapado sou eu. Ele está logo ali, o garoto, de costas para mim. [...] Basta ir até a cozinha, puxar uma faca de pão da gaveta e tentar enfiar na nuca dele. Vou botar o CD do Nelson Cavaquinho para tocar, para abafar os gritos. (HERINGER, 2016a, p. 116)

A partir desse ponto, as quatro últimas páginas da vociferação-vertigem desenham a arquitetura de um suposto assassinato de Renato, praticado por Camilo no chão da cozinha, armado com uma faca de pão. A crueza com que isso aparece nesse delírio de crime faz coro com a crueza da violência que atravessa, de ponta a ponta, todo o romance. Ao fim desse capítulo crucial, no entanto, há um arrebatamento que opera um giro radical na narrativa e que aponta no sentido do pensamento que o livro inteiro parece produzir em suas maquinações. Vamos à pirueta:

Eu teria que conviver com o cadáver até anoitecer, um pedacinho de carne se equilibrando sentado de frente para a TV, com um cabo de plástico perolado enfiado no ombro. Depois de umas horas, vou acabar me acostumando com aquela presença, e a faca vai começar a parecer um desses brinquedos de pôr na cabeça, um arco de plástico com um cabo de faca de um lado e a lâmina ensanguentada do outro. Assim, na posição em que o garoto sempre ficava, e com a TV ligada, vai parecer que está meio vivo. Talvez até me pegue conversando com ele.

EU: Está com fome? Quer almoçar?

EU: Quer botar nos documentários?

EU: Você tomou banho hoje?

EU: Amanhã você vai pra escola?

EU: Está com fome? Quer jantar?

(HERINGER, 2016a, p. 119)

Camilo encerra seu delírio de violência e maldade com perguntas de cuidado e ternura. Elas operam uma espécie de chamado à memória do amor, que mede forças com a violência e a barbárie, mas que acaba prevalecendo diante da tentação do ódio. Nesses termos, é possível ler essa inflexão como resultado da operação de rememoração

em nome da qual toda a narrativa de *O amor dos homens avulsos* se ergue, como um escudo para um futuro de entrevamento. Nesse mesmo sentido, não nos passa despercebido que depois do delírio de maldade e vingança seguem-se *perguntas*: a forma gramatical que carrega, em si mesma, um endereçamento ao outro, *um movimento para fora do ressentimento*.

Lembremos que a rememoração, na filosofia de Walter Benjamin, comporta uma ação de transformação ativa do presente pelo passado. De acordo com o que lemos na famosa sexta tese de “Sobre o conceito de história”, é preciso que ela desperte no passado as “centelhas da esperança” (BENJAMIN, 2012b [1940], p. 243), de modo que a recordação se torne esse raio luminoso no momento de um perigo:

Articular o passado significa apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento de um perigo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é um privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2012b [1940], p. 243)

Conforme os comentadores de Walter Benjamin, é isso que configura o sentido político da rememoração: sua natureza de “engajamento ativo” no presente (PEREIRA, 2008; KONDER, 1988; CANTINHO, 2015). Daí que podemos compreender a coexistência dos motivos do messianismo judaico da redenção com os motivos marxistas de uma contra-história no pensamento benjaminiano: eles se coadunam no sentido de conformar uma concepção de história aberta, inacabada, por vir.

Também é no sentido de uma história inacabada que a rememoração de *O amor dos homens avulsos* parece estar a serviço. Na última parte do livro, o desaparecimento de Cosmim converte-se em presença cuja força tem natureza de ruína, ou seja, *como algo cuja força é ainda maior quando ausente, como quando nos aproximamos de uma ruína há muito tempo abandonada e sentimos que há algo ali de indiscernível que resiste e sobrevive, como um hóspede que já partiu mas cuja ausência impregna tudo*. Nos termos da filósofa María Zambrano:

Na percepção das ruínas sentimos algo que não está, um hóspede que se foi: alguém que acaba de ir embora quando entramos, algo flutua ainda no ar e algo permaneceu também. Nós nos atreveríamos a permanecermos sozinhos entre ruínas, pois tudo povoar-se-ia, iria povoando-se não mais de sombras, mas de algo mais indefinível. (ZAMBRANO, 2016 [1955], p. 216)

Assim como nas ruínas, há algo de indefinível que remete à presença de Cosmim na vida adulta de Camilo e que povoa a relação filial com a qual constrói um *outro* futuro ao lado de Renato. Essa presença ausente do amigo comparece em momentos-chave do final da narrativa. *Nelas percebemos a experiência de um aprendizado do amor como força de abertura ao mundo e à alteridade e, ainda, como potência de desarmar o ódio e o ressentimento.* Nesse sentido, esses fragmentos parecem presentificar os efeitos do primeiro amor, dando a ver não apenas a sua recordação, mas sobretudo as possibilidades de futuro que haviam sido inscritas naquela vivência primeira:

Onde é que começa o amor ninguém lembra. Os gatilhos do ódio são todos fáceis: o momento em que ele disse que você é um merda, a pedra que atiraram no restaurante kosher, a bomba na casa da tia em Rafah, o dia seguinte ao que não te convidaram. Um dia Camilo perguntou se ele gostava de sequilhos de nata e o menino riu. Riu por vinte segundos e disse que sim, depois riu mais trinta. Riu dele. Apontou para sua cara. Por quê? Do que você está rindo? E ele riu mais. Aí poderia ter começado o ódio, mas não começou. Poderia ter começado quando o moleque berrou que ele não era seu pai porque foi proibido de ir para a rua às oito da noite. Mas não começou.

É assim que Camilo sabe que ama o filho.

O ódio nunca começa quando pode. (HERINGER, 2016a, p. 147)

María Zambrano, em um texto fundamental sobre a história do amor, chama atenção para o fato de que a primeira aparição do amor, no discurso poético-filosófico, deu-se no âmbito das cosmogonias, ou seja, nos poemas gregos que narram a origem do mundo:

Nesta aparição inicial do amor na Grécia se deu poeticamente a consciência, o relato do trânsito do caos ao mundo, a metamorfose das potências vagabundas em forças submetidas ao giro; consciência poética e histórica da primeira metamorfose, em que nasce o mundo habitável para o homem. (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 265)

Nesse sentido, no discurso poético, o amor precede o próprio mundo em que vivemos. Assim, ele é pensado pela filósofa espanhola como uma espécie de potência anterior à ordem que tornou o mundo habitável: “o amor operou a metamorfose necessária para que da imensidão das potências se formasse um mundo onde o homem possa morar” (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 265). A forma como o amor é tratado nas

cosmogonias, como essa potência mediadora entre o caos e a ordem, seria definidora, portanto, da *sua condição perene*, o que torna impossível sua redução a um evento qualquer:

O amor transcende sempre, é o agente de toda transcendência no homem. E assim, abre o futuro. Não o porvir que é amanhã e que se presume certo, repetição com variações do hoje e réplica do ontem: o futuro, a eternidade, essa abertura sem limites a outro espaço e outro tempo, a outra vida que nos aparece como a vida de verdade. (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 272)

Como vimos em Walter Benjamin, no texto sobre Proust, “o acontecimento rememorado é sem limites” (BENJAMIN, 2012a [1929], p. 39), de modo que a *experiência (Erfahrung)* que a rememoração transmite sempre comporta uma espécie de ressonância na medida em que permanece entronizada na memória coletiva e, portanto, é sempre mais *durável* do que a *vivência (Erlebnis)* da qual ela parte. É com certa consonância com essa dimensão de experiência que María Zambrano refere-se ao amor como *força perene no homem*, em outros termos, como algo que não pode ser convertido em feito, aparecendo apenas em certos episódios, paixões eventuais ou que tenha a sua força confinada nos limites estreitos desses acontecimentos. Para Zambrano, “a matéria do amor nas cosmogonias marca e define sua condição perene” (ZAMBRANO, 2011[1955], p. 267.)

Além disso, María Zambrano nos apresenta uma dimensão fundamental da experiência amorosa que a narrativa de *O amor dos homens avulsos* parece colocar em cena. Segundo ela, a ação do amor como agente do divino no homem se afirma também em um “deslocamento do centro de gravidade do homem”, já que:

Ser homem é estar fixo, é pesar, pesar sobre algo. O amor consegue não uma diminuição, mas uma desaparecimento desta gravidade. [...] O centro da gravidade da pessoa se trasladou à pessoa amada primeiro, e, quando a paixão desaparece, ficará esse movimento, o mais difícil, de estar “fora de si”. (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 274)

Ora, esse gesto de desaparecimento da gravidade parece descrever o teor da redenção final que Camilo experimenta no livro ao lançar-se a uma vida filial com Renato. Além do filho, é ao mundo que Camilo relança a ressonância da experiência do primeiro amor ao lado de Cosmim, como nesta cena diante do sofrimento de um bebê desconhecido em um hospital público:

O bebê começa a chorar. Os outros pacientes nem parecem ouvir, mas as terminações nervosas do Camilo em fogos de artifício, as exclamações da vida todas espocando no corpo aleijado dele. O amor esquisito pelo filho alheio que chora, mas não corre perigo. Ninguém vai morrer agora. A mãe faz xxx, embala a criança, olha com vergonha. Camilo aponta para o seu menino. (HERINGER, 2016a, p. 141).

*O amor dos homens avulsos*, portanto, parece convergir para esta experiência de amor à outridade. Por meio de uma série de procedimentos formais o romance inscreve na linguagem uma verdadeira experiência de perda da gravidade:

Viver fora de si, porque se está mais além de si mesmo. Viver disposto ao vôo, prestes a qualquer partida. É o futuro inimaginável, o inalcançável, o futuro dessa promessa de vida de verdade que o amor insinua em quem sente. O futuro que inspira, que consola do presente fazendo desacreditar dele; que recolherá todos os sonhos e as esperanças de onde brota a criação, o não-previsto. É a liberdade sem arbitrariedades. O que atrai o devir da história que corre em sua busca. O que não conhecemos e nos chama a conhecer. Esse fogo sem fim que alenta no segredo de toda vida. O que unifica com o vôo o seu transcender vida e morte, como simples momentos de um amor que renasce sempre de si mesmo. O mais escondido do abismo da divindade, o inacessível que descende a toda hora. (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 274)

Nas últimas páginas do romance, é justamente essa capacidade de “viver disposto ao vôo, prestes a qualquer partida” que se sobressai e que marca o aprendizado fundamental de Camilo ao longo da trama. Um aprendizado no qual o amor torna-se o fundamento de uma *experiência de perda de gravidade*, como diz María Zambrano, na qual a abertura ao outro e ao mundo torna-se o meio através do qual a vida pode ser novamente afirmada, apesar da violência, do trauma e do desamparo.

Nesse final, prevalece uma atmosfera de ambiguidade e indecidibilidade em relação ao destino de Camilo e Renato. Não obstante a dúvida irresolúvel, o romance termina resplandecendo uma estranha luminosidade, tristonha e amena, que não promete ao leitor um final feliz, mas também não se furta de acenar uma última vez com um gesto de fina esperança:

A ex-mãe vai querer o garoto de volta. Se o telefone tocar no dia de Natal e ela avisar que um oficial de Justiça, que o primo policial, que ela mesma vai buscar. Renatinho vai se dar. Ainda é criança, tudo

é definitivo e impotente. Vai chorar, talvez chore, tomara que chore.  
Mas ninguém bate à porta. O telefone.

O telefone vai tocar. Mas, se tocar, pode ser qualquer um.  
(HERINGER, 2016a, p. 152)



## **CAPÍTULO 3**

### **O ESCUDO DE MARINA**



### 3.1 Uma literatura do presente

*Perceber, no escuro do seu tempo, essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo.*

(Giorgio Agamben)

Até aqui, o nosso trabalho visou produzir uma reflexão a respeito das formas através das quais a literatura produz pensamento. Mais concretamente, perseguimos essa relação entre arte e pensamento a partir da leitura que propusemos de *O amor dos homens avulsos*. Assim, buscamos uma metodologia de aproximação do texto literário que nos permitisse o acesso àquilo que Walter Benjamin chama de “forma interna”<sup>60</sup> do texto: o que nele há de *desejo comunicante*,<sup>61</sup> aquilo que não é informação. Em outros termos, a *inquietação de linguagem* própria do texto que se deixa a ver através de seus pontos fundamentais de instabilidade e de potência negativa (BENJAMIN, 2009; BLANCHOT, 2011b [1949]).

Esse caminho nos levou a uma aproximação de-morada<sup>62</sup> na linguagem e nas maquinações formais que o romance propõe. Com isso, buscamos realizar uma experiência possível de leitura, que foi objeto do capítulo precedente e que nos trouxe ao delineamento de um pensamento sobre abertura.

*Neste último capítulo, gostaríamos de refletir a respeito das formas através das quais esse pensamento produzido pelo romance interpela o tempo presente. De que forma podemos considerar a obra em questão como pertencente a uma “literatura do presente”?*<sup>63</sup> Que tipo de relação ele estabelece com o seu tempo? Quais as luzes e qual o escuro do tempo que o romance busca, *com seus olhos negros*, apreender?

\*\*\*

---

<sup>60</sup> “Busca-se, nestes poemas, expor a forma interna, aquilo que Goethe designava por teor (*Gehalt*). Trata-se de estabelecer a tarefa poética como condição para uma avaliação do poema. [...] Nada do processo de criação lírica, nada da pessoa nem da visão de mundo do autor será aqui investigada, mas sim a esfera particular e única na qual repousa a tarefa e a condição do poema.” (BENJAMIN, 2009).

<sup>61</sup> A expressão é mencionada por Georges Bataille em seu *A literatura e o mal*.

<sup>62</sup> Piero Eyben usa esse termo para se referir à experiência da literatura: uma “experiência abissal e demorada”. É nesse sentido que ela “deve partilhar sua linguagem com o inominável, com uma eclosão da multiplicidade indizível, mas ao mesmo tempo necessária, imposta como dever (do pensamento)” (EYBEN, 2012, p. 186). Esse pensamento inspira a nossa metodologia no sentido de aproximar-nos dessa “multiplicidade indizível” de modo a interrogar nela a sua potência de pensamento subjacente.

<sup>63</sup> Para uma análise mais detida sobre a categoria do presente nos estudos literários, ver Scramin (2007).

A poeta russa Marina Tsvetaeva (1892-1941) nos traz ideias importantes para pensarmos a relação da literatura com o tempo. Em seu livro *O poeta e o tempo*, ela chega a uma formulação que, de certo modo, antecipa em alguns anos as famosas teses do filósofo italiano Giorgio Agamben a respeito do contemporâneo.

Tendo vivido sob o autoritarismo do regime soviético e testemunhado tanto a Revolução Russa quanto as agruras da Primeira e da Segunda Guerra Mundial, Marina Tsvetaeva pensa a contemporaneidade de uma obra não apenas a partir daquilo que seu conteúdo expressa, mas sobretudo a partir daquilo que pulsa subjacente ao conteúdo – não raras vezes apesar dele: “A contemporaneidade (no caso russo, o caráter revolucionário) de uma obra não apenas não está no conteúdo, mas às vezes existe apesar do conteúdo, quase zombando dele.” (TSVETAEVA, 2017 [1932], p. 22). Para ilustrar essa tese, a poeta vale-se de um poema seu que entroniza na linguagem seu testemunho da violência da Revolução de Outubro. O poema diz assim:

E assim rangerá meu coração  
Ao som da Rússia na federação  
Como se fosse eu um oficial rubro  
Nos dias de morte de outubro.

(TSVETAEVA, 2017 [1932], p. 22)

Sobre esse poema, Marina nos diz:

Há na poesia, alguma coisa que é mais importante que o significado: seu som. E os soldados da Moscou dos anos 1920 não estavam errados: esses versos, em sua essência, falam muito mais dos oficiais vermelhos do que dos brancos, que não os teriam aceito e que, entre 1922 e 1932, *não os aceitaram*. (TSVETAEVA, 2017 [1932], p. 23)

Ora, o que nos diz esse poema? No lugar de um poema nacional ou panfletário, elogioso da Revolução de Outubro e do movimento bolchevique, o que temos é justamente o contrário: a entronização, no coração do poema, das impressões da violência daqueles dias: “Assim rangerá meu coração/ Ao som da Rússia na federação/ Como se fosse eu um oficial rubro/ Nos dias de morte de outubro.”. O uso do verbo “ranger”, nesta tradução de Haroldo de Campos, deixa-nos com a impressão de um coração pesado, maquinalmente tocado pela violência da Revolução, apresentada pelo poema como “os dias de morte de outubro”. Se cotejarmos esse poema com outros da autora ou, ainda, com elementos de sua biografia, percebemos sua firme oposição à

revolução bolchevique e à violência que lhe foi correlata. Nesse mesmo livro, apenas algumas páginas adiante, Marina Tsvetaeva chega a uma formulação lapidar a respeito da relação da poesia com o seu tempo:

Ser contemporâneo é criar seu próprio tempo, não refleti-lo. *Ou melhor, refleti-lo, mas não como um espelho: como um escudo.* Ser contemporâneo é criar o seu tempo, ou seja, lutar contra 99%, como se luta com 99% do primeiro esboço de uma obra. (TSVETAeva, 2017 [1932], p. 54, grifo nosso)

Acreditamos que essa tese, enunciada pela poeta em 1932, antecipa em larga medida as teses recentes do filósofo italiano Giorgio Agamben acerca do contemporâneo, através das quais ele diz, por exemplo:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

É nesse sentido que o pensamento de Marina Tsvetaeva e o Giorgio Agamben fazem contato: ambos apontam para a contemporaneidade como essa dimensão da obra que acolhe e responde o caráter obscuro do seu tempo; nas palavras da poeta, que reflete o seu próprio tempo, “não como um espelho: mas como um escudo”. O poema de Marina Tsvetaeva que trouxemos aqui desenha esse movimento anacrônico, ou seja, insere no seu próprio tempo uma desomogeneidade essencial (AGAMBEN, 2009). Ao fazê-lo, no lugar de cantar a revolução e festejá-la com seus tiros de canhão, o poema acolhe o “ranger” da violência e faz da coragem mortífera dos oficiais rubros a sua própria matéria poética. Assim, a poeta aponta para o lado sombrio de que toda revolução, invariavelmente, é produto e produtora.<sup>64</sup> Como bem lembra Gustavo Silveira Ribeiro, os melhores textos dos grandes poetas não são apenas textos precisos, “são sínteses de uma longa reflexão e proposição original de hipóteses desconcertantes

---

<sup>64</sup> Não nos cabe aqui entrar em um juízo histórico a respeito da Revolução Russa nem nos compromissos pessoais da poeta com um ou outro lado da história. Assinalamos, aqui, apenas a função primordial da poesia de Marina Tsvetaeva em fazer do escuro do seu tempo a matéria da sua poesia e, nesse gesto, lançar as bases para um pensamento sobre o contemporâneo.

sobre o seu tempo e as violências e injustiças que os assolavam” (RIBEIRO, 2020, p. 17).

Ao que tudo indica, esse movimento do poema de Marina Tsvetaeva atende à exigência que Nietzsche estabelece na sua Segunda Consideração Intempestiva e que pulsa no coração da tese de Agamben sobre o contemporâneo. Que tese é essa? A saber: a de que o contemporâneo está numa relação de desconexão e dissociação com o tempo presente: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual.” (AGAMBEN, 2009, p. 58).

O que temos aqui pode ser lido, portanto, como algo relativo à função da arte em produzir interrupção e intervalo: em recusar permanecer em um lugar de coincidência com as luzes ou com o entusiasmo que iluminam uma determinada época. Daí sua condição essencialmente “anacrônica”, que, por sua vez, não pode ser pensada desassociada de uma noção “intempestiva”, sobretudo para não perdermos de vista a dicção nietzscheana do texto de Agamben.<sup>65</sup>

Nesses termos, pensar a literatura de forma atenta ao seu aspecto “contemporâneo” (ou anacrônico) implica tentar buscar aquilo que nela promove uma adesão ao seu tempo na medida em que dele se distancia. Ou, em outros termos, aquilo que nas obras busca não as luzes, mas o escuro do seu tempo. Raul Antelo (2007) propõe que o anacronismo é a “com-temporização”, o tempo posicionado na diferença e no diferimento:

Se o que define o anacronismo é, portanto, a “com-temporização”, então não é o tempo natural o que interessa ao comparatista ou ao historiador cultural. Aquilo que define a temporalidade de uma cultura (lida *com* outras culturas) é, pelo contrário, a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma fórmula autonômica e racional. (ANTELO apud SCRAMIN, 2007, p. 13)

Esse fragmento é precioso do ponto de vista metodológico. Raul Antelo nos chama atenção aqui para o fato de que o procedimento anacrônico busca encontrar a temporalidade de uma cultura (ou seja, o seu “presente”) não fora de si, em uma “fórmula autonômica e racional”, mas sim “na sua sintaxe ou composição, no seu uso, na sua política”. Ora, se transpomos esse raciocínio de Raul Antelo para o universo da

---

<sup>65</sup> Lembremos que a tese de Agamben sobre o contemporâneo parte das anotações de Roland Barthes que resumem a ideia de Nietzsche presente na Segunda Consideração Intempestiva nos seguintes termos: “O contemporâneo é o intempestivo”.

crítica literária ele nos obrigará a recusar uma certa aproximação do texto literário que o referencia levando em consideração as “fórmulas autonômicas e racionais”, no caso, por exemplo, da crítica literária do século XX: os perfis dos Estados nacionais, as línguas nacionais e os grandes movimentos artísticos.

Como explica Susana Scramin em *Literatura do presente*, essas categorias de pensamento foram forjadas em um contexto intelectual fortemente relacionado a uma “biopolítica” herdeira do século XIX: o Estado nacional, a literatura como manifestação artística das línguas nacionais, a ideia das escolas e dos períodos etc.

Mas por que recusar essas categorias? Com a ajuda de Susana Scramin podemos responder essa pergunta de forma simples: porque nessa antiga concepção, “o político na literatura passa a ser tarefa de algo que lhe é exterior” (SCRAMIN, 2007, p. 30), ou seja: o Nacional, o Cânone, as Escolas Literárias etc. Segundo a autora, esse modelo de aproximação do texto literário, hegemônico durante o século XX, teria encontrado um esgotamento após as guerras na Europa e os fracassos na consolidação das repúblicas democráticas na América Latina quando se ergueram contra elas as ditaduras do Cone Sul. Vejamos:

Ainda valorizávamos nas nossas metodologias os critérios autonômicos da língua nacional, dos meios de produção especificamente literários e nacionais e de um público receptor nacional. Contudo, o que estava em discussão era: qual o papel que a literatura teria na nova tentativa de construir o futuro? Qual seria sua função? *Detectar a função de algo significa compreender a sua experiência com a história e com o tempo.* (SCRAMIN, 2007, p. 27, grifo nosso)

É nesse sentido que ler um texto como pertencente à categoria de uma “literatura do presente”, ou seja, lê-lo anacronicamente, passa por tentar localizar o conteúdo político da obra no interior dela própria, ou seja, na forma como ela produz pensamento a partir da sua “forma interna” (BENJAMIN, 2009) e, ao fazê-lo, lança-se também a uma experiência de atrito com o seu próprio tempo. De que forma as obras refletem, tal como um escudo, o seu próprio tempo? Essa é uma pergunta que, a partir de agora, começa a ser possível solicitar.

Para embarcarmos nela, antes é preciso abandonar, portanto, uma aproximação ao texto literário balizada pelos trilhos de um caminho seguro. *Esse abandono justifica-se em nome de uma aproximação que busca promover, com o texto, uma experiência de risco que busca preservar, na literatura, a sua “potência-de-não”, ou seja, sua*

*dimensão não realizada, sua dimensão de porvir* (AGAMBEN, 2015; BLANCHOT, 2011b; NANCY, 2000a). Nas palavras de Susana Scramin:

Pensar uma nova metodologia para a literatura, seu ensino e sua crítica, é pensá-la como experiência de risco, experiência com o que é estrangeiro a nós mesmos e que deve ser visto sob uma perspectiva familiar, ou seja, é pensar a literatura como aquilo que não se enquadra no contexto ou do texto que é estranho a si mesmo. [...] Pensar a literatura na sua experiência sem a garantia de um caminho já trilhado é assumi-la em sua vida interior, sua vida a meio do caminho, que “ainda-não-se-realizou” na sua realização, vida essa composta por formas originárias que se caracterizam por serem a soleira da potência do mundo empírico da literatura frente à sua correlação entre tantas outras formas de vida interior. (SCRAMIN, 2007, p. 32)

Como vimos, portanto, a antiga concepção de crítica literária, hegemônica durante o século XX, mobiliza um sistema de referências que, em alguma medida, amortece a experiência da literatura em função de teorias já estabilizadas: a história, a sociologia, a linguística. Em uma “literatura do presente”, de forma análoga ao que tentamos fazer neste trabalho, busca-se tomar a literatura como um problema do pensamento indagando-a, portanto, a partir de dentro: fazendo de sua “vida interior” a “soleira da potência do mundo empírico da literatura” (SCRAMIN, 2007, p. 32).

Essa concepção permite-nos agora, ao fim deste trabalho, reiterar a posição em que o texto literário se encontra contemplado nesta pesquisa: uma posição de horizontalidade com todas as outras teorias solicitadas até aqui. Essa horizontalidade justifica-se através da aposta de que tomar uma obra como “literatura do presente” implica buscar, *no interior da própria obra, o pensamento que lhe anima e que produz atrito com o seu tempo e com o seu mundo*. Postura que se diferencia radicalmente de uma crítica que se aproxima do texto literário do alto ao fazer dele apenas o palco de operações de conceitos forjados alhures à serviço de teorias estabilizadoras do sentido.

Dito isso, caberia agora perguntarmo-nos: qual a política do pensamento de abertura que encontramos na nossa leitura de *O amor dos homens avulsos*? De que forma esse pensamento se relaciona com o seu tempo? De que forma podemos ler o livro de Victor Heringer como uma literatura do presente? Se, seguindo o pensamento de Susana Scramin (2007, p. 27), consideramos que “detectar a função de algo significa compreender a sua experiência com a história e com o tempo”, que tipo de função exerce o pensamento sobre abertura no tempo presente? A que experiências ele nos lança? São essas perguntas que guiarão as duas últimas seções deste trabalho.

### 3.2 As forças do presente

Victor Heringer faz parte de uma geração de escritores nascidos em meados dos anos 1980 e que tiveram suas obras publicadas a partir da segunda década dos anos 2000. Em linhas gerais, esses artistas cresceram durante os governos FHC e Lula e, em suas obras, ecoam reflexões e negociações estéticas relacionadas aos dilemas colocados pelo esgotamento do ciclo petista. Esse ciclo, que teve início com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2002, chegou ao fim com o impedimento da presidenta eleita Dilma Rousseff, em 2016.

Essa geração de escritores – ainda que dificilmente possa ser circunscrita de forma homogênea dada a dispersão de temas e estilos – carrega, no entanto, alguns traços comuns. Um desses traços nos parece ser uma herança, recebida da geração imediatamente anterior aos anos 2000, daquilo que o crítico Karl Schollhammer chama de “reinvenção do realismo”. Segundo o autor, para os escritores e artistas do início do século XXI, “o presente só é experimentado como um encontro falho, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 12), de modo que esta chamada “guinada realista” inscreve-se nas obras como consciência dessa dificuldade de experimentar o tempo presente. Isso faz com que a dita guinada não configure um retorno puro e simples às formas do realismo já conhecidas, *mas a invenção de um certo olhar de “presentificação”* (RESENDE, 2007). Esse olhar, portanto, busca uma apropriação dessa realidade através de técnicas não representativas, dispondo do uso de formas breves, da adaptação de uma linguagem curta e fragmentária e do namoro com a crônica, traços que, como vimos, compõem na obra que viemos analisando neste trabalho. Vejamos o que diz Schollhammer a esse respeito:

O passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e reconstituí-lo literariamente. Enquanto isso, o futuro só adquire sentido por intermédio de uma ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou liberadoras. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 13)

A partir dessa dificuldade de se relacionar com o tempo presente, o crítico sustenta que o tratamento que os autores dessa geração conferem aos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima dos personagens, de modo que “o escritor que



opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).<sup>66</sup>

Assim, nesse “novo realismo literário”, os dramas do passado histórico do país, bem como sua turbulência presente, encontram-se mimetizados no mundo ficcional das obras no qual a violência, escancarada ou discreta, “manifesta-se como parte desta realidade e interfere nas relações, por isso, é tratada como natural e pertencente ao contexto cotidiano” (ANDRADE, 2018, p. 30).

Esse “giro realista” da literatura brasileira contemporânea, identificada também no campo da poesia (RIBEIRO, 2020), trouxe para o âmbito da literatura uma importante tematização de questões que hoje estão em alta no debate público do país, como, por exemplo: o machismo; o racismo; às questões de gênero e sexualidade; a homofobia; a experiência das comunidades tradicionais diante das violências do desenvolvimentismo; o papel ambíguo das novas tecnologias na vida social; o enrijecimento do debate público cada vez mais centrado pelas identidades políticas e sociais etc. (RESENDE, 2017; MAGRI, 2015; PEREIRA, 2012). Como parte da esfera pública do país, a literatura de ficção deste início de século não se furtou, portanto, de pensar e interrogar as linhas de força deste presente. Mas, a esta altura, poderíamos nos perguntar: onde se situa o marco zero deste tempo tal como conhecemos hoje?

\*\*\*

Correndo o risco da simplificação, pode-se dizer que o mundo com o qual as obras desses autores dialogam parece ter um marco inicial na grande crise econômica mundial do ano de 2008.<sup>67</sup> Causada principalmente pelo derretimento do mercado imobiliário norte-americano e a consequente falência de inúmeras instituições financeiras importantes, a crise nascida nos Estados Unidos logo se tornou uma crise sistêmica em nível mundial, chegando ao Brasil algum tempo depois. Muitos dos

---

<sup>66</sup> Como vimos em *O amor dos homens avulsos*, os fantasmas do passado brasileiro comparecem na experiência subjetiva do narrador de várias formas: da desconfiança em relação às contribuições do pai como médico a serviço da tortura à origem misteriosa de Cosmim, passando pelas cenas de desejo e morte na ex-senzala até o dilaceramento subjetivo de Camilo diante do assassinato de seu amigo como expressão da brutalidade de que são capazes os crimes de homofobia e discriminação étnico-raciais.

<sup>67</sup> Esse argumento é defendido pelo professor e crítico Gustavo Silveira Ribeiro na introdução da coletânea de poesia brasileira contemporânea intitulada *Uma alegria estilhaçada* (RIBEIRO, 2020) e vale, para o autor, para o conjunto de autores agrupados nessa coletânea. Da nossa parte, acreditamos que o argumento é passível de ser estendido a um conjunto maior de escritores brasileiros que, cada um à sua maneira, relaciona-se com essa recente “virada realista” da literatura brasileira contemporânea.

processos complexos que reorganizaram a atual geopolítica mundial tiveram seu marco zero ali, como, por exemplo: 1) as múltiplas recessões econômicas e as consequentes medidas de austeridade que vieram no seu bojo; 2) a precarização do trabalho e das redes de proteção social devido ao clamor do mercado internacional em favor da redução dos gastos públicos; 3) o aumento da pobreza e da miséria – aliado, sobretudo na Europa, aos problemas decorrentes do incremento dos fluxos migratórios; 4) o aumento da concentração de renda na mãos de poucos e; 5) o retorno, à cena política, de líderes nacionalistas e agendas autoritárias como forma de responder os dilemas colocados pela crise.

Especificamente no caso brasileiro, os efeitos da crise de 2008 chegaram alguns anos mais tarde, mas trouxeram transformações importantes para a vida política e social do país. A crise mundial culminou no encerramento de um dos principais suportes econômicos que alicerçou o crescimento e o otimismo social brasileiro do início dos anos 2000: o chamado superciclo das *commodities*. Para os comentaristas do período, com a queda do preço internacional de produtos agrícolas e de minérios decorrentes da crise internacional, o país se viu exposto à uma “vulnerabilidade estrutural” que precipitou um surto de desindustrialização e deu início a uma crise do emprego (CARVALHO, 2018; SINGER, 2013; SINGER & LOUREIRO, 2016).

Além disso, os remédios utilizados pelo governo brasileiro para preservar a economia durante a crise mundial acabaram por se mostrar problemáticos algum tempo depois. A renúncia fiscal operada para estimular o consumo acabou produzindo uma hiperdemanda que favoreceu o aumento da inflação e abriu as portas para um importante *déficit* nas contas públicas. Esse quadro de instabilidade evoluiu ao longo dos primeiros anos da segunda década dos anos 2000 até chegarmos aos fatídicos movimentos de junho de 2013, nos quais o aumento da inflação, do desemprego, a precarização dos serviços públicos e os escândalos de corrupção revelados e explorados espetacularmente pela Operação Lava Jato levaram a um crescente descrédito da administração petista. O desdobramento final desse ciclo traçado aqui muito brevemente deságua no impedimento da presidenta Dilma Rousseff em 2016.

Como parece ser consenso entre muitos comentaristas da vida política e social do Brasil, as manifestações de junho de 2013 marcaram um importante ponto de inflexão na história brasileira contemporânea. Assim, os significados desses movimentos, que contaram com um grande apelo popular equiparável apenas aos grandes movimentos de massa do Brasil, como a Passeata dos Cem Mil (1968), as

Diretas Já (1984) ou o Fora Collor (1992), seguem produzindo efeitos que se desdobram no tempo e continuam a interrogar os analistas e intérpretes da história (GALLEGO, ORTELLADO & MORETTO, 2017; ORTELLADO, 2013; PINHEIRO-MACHADO, 2019; BOSCO, 2017).

Ao longo do mês de junho, a grande força social que tomou as ruas das grandes capitais brasileiras em nome da melhoria dos serviços públicos essenciais logo se dividiu em dois grandes grupos e revelou algo muito mais complexo e abrangente do que parecia ser, de início, apenas uma manifestação em prol da revogação do aumento do preço da passagem do transporte público. De um lado, os grupos autonomistas liderados pelo Movimento Passe Livre mesclavam-se com sindicatos, movimentos estudantis, movimentos de luta pela moradia e outros movimentos sociais ligados à melhoria da vida nas periferias urbanas. No seu conjunto, especialmente no início das manifestações, esse grupo formava o principal contingente das pessoas que foram às ruas no mês de junho e, em linhas gerais, suas reivindicações se apresentavam com as cores clássicas do progressismo brasileiro (PINHEIRO-MACHADO, 2019; GALLEGO, ORTELLADO & MORETTO, 2017). Do outro lado, viu-se o crescimento de um grupo cada vez mais associado à luta anticorrupção e a uma crítica geral ao Estado e às formas de se fazer política. Com o avanço das manifestações, esse grupo gradativamente passou a reivindicar uma estética nacionalista cujo elemento de união foi a bandeira do antipetismo – exemplarmente formulado através da máxima: “Minha bandeira jamais será vermelha” – e cujo fermento foi a ênfase na luta anticorrupção impulsionada pelos escândalos de corrupção revelados pela Operação Lava Jato e pelas notícias de superfaturamento das obras da Copa do Mundo e das Olimpíadas. Assim, a reivindicação de “moralização da política” acabou por canalizar um sentimento difuso de frustração e descontentamento que culminou em manifestações de recusa contra o sistema político em seu conjunto, o que fez despencar a aprovação do governo Dilma na época e acabou por arrastar o legado das manifestações de 2013 para o campo conservador. Como afirmam muitos dos comentaristas desse período, o fim da chamada *pax lulista*, que imperou durante boa parte dos anos 2000, começou ali (BOSCO, 2017).<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Claro que hoje, olhando retrospectivamente, sabemos que junho de 2013 também marcou o ponto zero de uma massiva organização de grupos conservadores que passaram a disputar o debate público brasileiro de forma crescente. O Movimento Brasil Livre, por exemplo, amplamente atuante em junho de 2013, foi uma das expressões organizadas da juventude antipetista que se formou nessa atuação em 2013 mas, anos

Mesmo que descrita aqui em linhas muito gerais, o que nos importa aqui é sublinhar que essa dinâmica marca a ascensão de uma polarização político-identitária no Brasil cujo centro simbólico é a percepção diferencial da herança do ciclo petista. Ainda que esse fenômeno seja muito mais complexo do que aqui conseguimos dar conta, cabe ressaltar, fazendo alusão a esse contexto, dois elementos que nos parecem marcar de forma fundamental o mundo em relação ao qual boa parte das obras de ficção da literatura brasileira contemporânea da segunda década dos anos 2000 se relaciona. São eles: 1) o aumento da importância das identidades políticas dos grupos e dos indivíduos na negociação da vida pública brasileira; 2) o retorno, no Brasil, de práticas e pautas *explicitamente* conservadoras e de violência contra as minorias sociais que vieram no bojo da “moralização da política” operada por uma visão de mundo conservadora e punitivista que ganha força a partir das manifestações de junho de 2013 e, de uma forma complexa e nada evidente, pavimentam a via para a eleição de Jair Bolsonaro em 2018.<sup>69</sup>

Muitas obras de ficção publicadas na segunda década dos anos 2000 se relacionam com esse contexto sócio-histórico cujas linhas gerais acabamos de tentar delinear. Uma delas, por exemplo, é o romance *O marechal de costas*, do escritor José Luiz Passos, no qual a violência é tematizada a partir de uma história dupla que entrecruza, de um lado, uma biografia ficcional do Marechal Floriano Peixoto<sup>70</sup> e, de outro, a história de uma empregada doméstica que assiste, junto à família de classe média alta para quem trabalha na cidade de São Paulo, às manifestações de junho de 2013. Ambas as histórias parecem convergir para uma fina reflexão sobre a violência que funda e sobrevive nos dois tempos da República retratados pelo romance.

Outro livro que poderíamos citar é o romance de Ricardo Lísias intitulado *Divórcio*, no qual há uma tematização muito fina e inteligente do mal-estar posto por

---

depois, organizou uma marcha a pé de São Paulo a Brasília em nome do impedimento da presidenta Dilma Rousseff e, em 2018, apoiou a candidatura de Jair Bolsonaro.

<sup>69</sup> Não se trata aqui de afirmar que no período anterior a 2013 as minorias sociais no Brasil já não estivessem sob cerrada violência ou sofrendo todos os ultrajes decorrentes da desclassificação social fruto da enorme e secular desigualdade social brasileira. O que queremos ressaltar é que, a partir de 2013, o Brasil assiste a uma guinada conservadora sem precedentes que faz avançar no país não só uma moral punitivista e fiscalizadora no campo dos costumes, mas também um rechaço – muitas vezes abertamente violento por parte de setores conservadores da sociedade – a todas as conquistas recentes das minorias sociais. Essa guinada conservadora libera uma explicitação de toda a violência historicamente constituída contra as minorias, que, por sua vez, organizaram-se e politizaram-se nos anos da gestão petista, criando, assim, o cenário de um país polarizado e de alta tensão.

<sup>70</sup> Floriano Peixoto foi, curiosamente, o primeiro de uma série de vice-presidentes que assumiram a Presidência da República no Brasil por conta ou da morte do presidente eleito ou dos solavancos da vida política brasileira. As manifestações de 2013 culminariam em mais um capítulo dessa história com o impedimento da presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a consequente assunção ao cargo do seu vice, Michel Temer.

junho de 2013. O livro conta a história de um narrador (também escritor e de nome Ricardo Lísias) que, ao ler os diários da esposa (uma jornalista cultural), vê-se “traído” por ela e descobre que ela o desprezava e que mantinha relações “promíscuas” com o mercado cultural. O livro parece chamar atenção para o mal-estar existente, de um lado, no seio do mercado cultural (que apesar de se dizer movido por ideais democráticos, por vezes também transforma esses ideais em mercadoria e consumo), e por outro lado, no paradoxo de junho de 2013 que encheu as ruas de revolta depois de um período de dez anos em que o Brasil conheceu o pleno emprego, a erradicação da miséria e a inédita democratização de recursos sociais até então reservados a uma elite.

*O amor dos homens avulsos* também pode ser situado nesse conjunto: a violência contra os grupos minoritários é um dos grandes temas do livro. No entanto, se voltarmos os olhos para o enredo, veremos que ali estão muitos outros dramas sociais desse presente turbulento: 1) Camilo é um dos únicos meninos brancos do Queim, o único sobre quem a violência e a discriminação parece não recair de forma direta; 2) o pai do narrador é um médico provavelmente a serviço da ditadura, o que traz para o universo ficcional do livro os fantasmas da história recente do Brasil e a boa convivência das classes médias abastadas com o autoritarismo; 3) apesar da homossexualidade de Camilo, o assassinato recai sobre Cosmim, um menino pardo, o que coloca em cena, a um só tempo, a brutalidade da discriminação racista e de orientação sexual.

Nesse contexto, há quem diga que o romance de Victor Heringer responde aos dilemas do seu tempo histórico com uma história de amor e afeto no qual a ternura seria um antídoto diante da barbárie e da violência.<sup>71</sup> No nosso entendimento – e esse é o argumento que iremos apresentar na próxima seção e com o qual iremos encerrar este trabalho –, o endereçamento que o livro propõe ao presente é mais radical do que isso e está fundamentalmente ligado ao *pensamento de abertura* que o seu universo ficcional produz e sobre o qual nos debruçamos no capítulo anterior. Essa crítica, como veremos, incide não apenas sobre a camada mais evidente do tempo histórico (o aumento da polarização e da violência), mas incide sobre aquilo que parece ser, hoje, um sintoma fundamental do laço social, qual seja: *uma lógica de associação crescentemente pautada pelos identitarismos de toda ordem.*

---

<sup>71</sup> O comentário é do crítico de cultura Ruan de Sousa Gabriel.

### 3.3 Abertura: pensamento e crítica

*Tu destino está en los demás  
Tu futuro es tu própria vida  
Tu dignidade es la de todos.*

(José Agustín Goytisolo)

Em um artigo intitulado “Nova chance para vencer a indiferença”, publicado no *Suplemento Pernambuco* de agosto de 2016, Victor Heringer fala sobre o lançamento de *O amor dos homens avulsos* e associa a tarefa do ficcionista ao combate contra a dessensibilização e à indiferença. Vejamos o que o nosso autor nos diz ali:

Nós nos dessensibilizamos. O senso comum imagina que é justo o contrário: quanto mais pensamos nos homens e na humanidade, mais sensíveis nos tornamos, porém não é assim. A cada narrativa imaginada, a gente fica um pouquinho mais anestesiado. Já encenamos todo tipo de barbaridade, já previmos os maiores desastres, encarnamos as pessoas mais vis. E o mundo tem o seu jeitinho de nos surpreender com coisas ainda piores. Dessensibilizar-se é um mecanismo de defesa natural contra a matéria-prima com a qual trabalhamos. Os ficcionistas deviam ganhar adicional de insalubridade. [...] No fundo nossa tarefa é combater a dessensibilização, porque os indiferentes não veem a beleza em nada. (HERINGER, 2016b, n. p.)

Na sequência do texto, Victor considera que há mil maneiras de se combater a indiferença pela via da ficção. Em um fragmento precioso, ele nos traz algumas das formas através das quais acampou essa luta: “Há mil maneiras de se combater a indiferença, pela raiva, pela ironia, pela teoria, n’*O amor dos homens avulsos*, decidi que o combate seria pela ternura.” (HERINGER, 2016b, n. p.). A chave de leitura da ternura é sugerida, portanto, pelo próprio autor nos termos de uma das armas possíveis para o combate à indiferença.

Isso posto, cabe mencionar que não são poucas as homenagens que associam o significado da ternura à figura de Victor Heringer e à sua literatura. O poeta Ricardo Domeneck, em um poema-homenagem ao amigo, inscreve a memória de Victor em um verso dizendo: “aos amigos presentes dá-se/ toda prioridade,/ como você mesmo o faria,/ gladiador da ternura e do candor”. Outro amigo, o escritor José Luiz Passos, em texto-homenagem publicado no blog do Instituto Moreira Salles, também se despede em termos semelhantes: “E agora segue, para lá dos pôsteres, sorrindo sua literatura de

ternura lúcida e tremenda”. O escritor gaúcho Michel Laub, por sua vez, também se refere a *O amor dos homens avulsos* como um livro cujo universo ficcional entroniza “uma forma sutil de recusa, que soa radical num texto também tão cheio de ternura, e talvez um comentário sobre quem o escreveu – seu passado, seu presente, quem sabe o seu curto futuro”.

Esses depoimentos dão testemunho do quanto a ideia de ternura é comumente associada ao escritor Victor Heringer, à sua literatura em geral e, em especial, a este *O amor dos homens avulsos*. Diante disso, gostaríamos de propor nesta seção de encerramento uma articulação possível entre o pensamento de abertura que viemos perseguindo até aqui com a ideia de ternura. Ao fim da presente seção, esperamos que essa articulação nos permita pensar as formas com que a obra pensa o seu tempo e, ainda, como o pensamento da abertura, lido como horizonte formal do texto, age como procedimento através do qual a obra pensa também a si mesma. Desse modo, gostaríamos de esboçar, por uma última vez, algumas perguntas à obra de modo a organizar o nosso pensamento antes desta última valsa: 1) de que modo o pensamento de abertura que encontramos em *O amor dos homens avulsos* relaciona-se ao universo de ternura ao qual a literatura de Victor Heringer é normalmente associada?; 2) como essa ternura pensa o presente e quais reflexões ela coloca sobre este tempo, seus vícios e suas possíveis virtudes?

Essas duas perguntas servirão de guia para esta última seção.

### **3.3.1 Ternura: desamparo e abertura**

Há poucos trabalhos destinados a pensar a ternura de um ponto de vista filosófico ou a partir da especificidade do seu lugar no amplo espectro do discurso amoroso. Assim, as referências à ternura encontram-se diluídas em obras sobre literatura, filosofia, psicanálise. Vejamos o que encontramos.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes monta o verbete destinado à ternura a partir de uma citação de Robert Musil extraída de *O homem sem qualidades*:

Não se trata apenas de carência de ternura, mas também de ser terno com o outro: estamos encerrados numa bondade mútua, somos reciprocamente maternais: voltamos à raiz de toda relação, lá onde se

juntam carência e desejo. (MUSIL apud BARTHES, 2018 [1977], p. 271)

Nesse fragmento, percebemos a aparição de uma forma de amor que remonta “à raiz de toda relação, lá onde se juntam carência e desejo”. Nesse sentido, a proposição de Barthes para a ternura parece incidir naquilo que, por meio da chave de leitura oferecida pela psicanálise, poderíamos ler como expressão da “primeira modalidade de relação amorosa da criança, em que o prazer sexual não é encontrado independentemente, mas sempre apoiado na satisfação das pulsões de autoconservação” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1979, p. 655). Essa definição, encontrada também no verbete “ternura”, mas dessa vez no dicionário de psicanálise organizado por Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, parece girar em torno daquela “raiz de toda relação” a qual o Robert Musil de Barthes faz referência.

Essa distância da ternura em relação ao desejo sexual puro e simples, que nos remete à amorosidade primeira entre a mãe e o bebê, também é evocada por Georges Bataille em seu clássico ensaio sobre o erotismo: “a ternura atenua a violência das delícias noturnas, onde seria mais comum se imaginar um dilaceramento sádico; a ternura é suscetível de entrar numa forma equilibrada”, configurando-se, portanto, em uma “forma durável do amor” (BATAILLE, 2014 [1957], p. 225-226).

Por seu turno, Robert Cantwell (2018) – crítico literário norte-americano que, em *The poetic of tenderness*, estudou a ternura na prosa de ficção moderna a partir de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, e *Grandes esperanças*, de Charles Dickens – também olha para a ternura como expressão dessas experiências de amor entre, de um lado, alguém que se encontra sob o fundo de um grande desamparo e, de outro, alguém que acolhe e responde, através do exercício de uma “forma calma e durável de amor”, os apelos pela autoconservação da vida. Não por acaso, as duas obras analisadas por Cantwell são protagonizadas por órfãos que foram privados dessa forma de amor nos primeiros anos de vida e que, por isso, encontram alhures essa espécie de “segurança ontológica” conferida pela ternura. É o caso de Pip, em *Grandes esperanças*, e de Lolita, no romance homônimo.

Assim, para o crítico, *a ternura seria esta posição amorosa diante do desamparo de um outro através da qual as próprias possibilidades futuras do amor são estabelecidas*. Não por acaso, *Grandes esperanças* ocupa um lugar central na análise de Cantwell, já que, segundo o psicanalista Adam Phillips, em seu livro *Side effects*, nesse



romance “Dickens parece fascinado com aquilo que o primeiro suspiro anuncia para o futuro, mas ainda mais pelo que as primeiras impressões parecem recuperar do passado” (PHILLIPS, 2006, p. 104, tradução nossa). Segundo a leitura de Robert Cantwell, “Dickens nos oferece nesse romance uma verdadeira ‘etiologia do amor’, traçando a evolução das primeiras impressões de Pip e a forma como elas produzem seus laços, afetos, paixões, assim como a sua repugnância, agressão e violência.” (CANTWELL, 2018, p. 94, tradução nossa).

Em síntese, Robert Cantwell e Adam Phillips nos chamam atenção para esse caráter fundacional da ternura. Ou seja, a forma como ela promove não só a possibilidade da manutenção da vida mas, sobretudo, lança as bases para a própria capacidade do exercício futuro do amor. Na perspectiva desses críticos, a ternura seria algo próximo daquilo que a poeta Fiama Hasse Pais Brandão cantou nos versos de abertura do seu livro *As fábulas* em um pequeno poema intitulado “Da voz das coisas”, onde ela diz: “somente as coisas tocadas/ pelo amor das outras/ têm voz”. A ternura seria este timbre primeiro.

Por outra via, em uma chave mais filosófica, mas bastante próxima desta que tentamos construir, a filósofa italiana Isabella Guanzini também pensa a ternura como essa inclinação ao encontro e à exposição amorosa ao outro:

[...] de fato a ternura é uma força que pressiona as trajetórias individuais demasiado rígidas e autorreferenciadas, excessivamente centradas em si mesmo, para despertar nelas uma outra dimensão social. A ternura te torna flexível e disponível ao encontro: é o *clínamen* das nossas durezas, capaz de curvar-nos em direção ao outro. (GUANZINI, 2018, p. 85)

Mais uma vez, portanto, a ternura é pensada em função dessa inclinação ao fora, ao encontro, a uma certa curva que vai em direção ao outro. Em todas as reflexões aqui elencadas – oriundas seja da filosofia, da crítica literária ou da psicanálise – percebe-se a recorrência de um tema fundamental em torno do tema da ternura: o desamparo. É ele que é evocado por Barthes a partir das mãos de Robert Musil quando se vê mencionada, no verbete dedicado à ternura, “*a raiz de toda relação, onde se junta carência e desejo*” (BARTHES, 2018 [1977], p. 271); é também ele que comparece no verbete do dicionário de psicanálise pela menção à “*primeira modalidade de relação amorosa da criança*” (LAPLANCHE & PONTALIS, 1986, p. 655); da mesma forma, é ele que comparece na maneira como Bataille contrapõe a ternura à violência do desejo sexual,

pensando-a como uma “forma durável de amor” (BATAILLE, 1987, p. 225-226), a partir das experiências continuadas de amor nas primeiras fases de vida; e, por fim, é também ele que aparece como plano de fundo principal da trajetória dos órfãos Pip e Lolita, nos romances de Dickens e Nabokov lidos pelas lentes de Robert Cantwel e Adam Phillips.

*A este ponto, portanto, parece-nos clara a indissociabilidade do tema da ternura com o tema do desamparo. O saldo do balanço feito até aqui parece nos sugerir que a ternura pode ser pensada como um modo de atenção e de relação diante do outro e do mundo no qual o desamparo figura sempre como um horizonte comum. Por conta disso, dado a negatividade universal da experiência de desamparo, a ternura parece inscrever uma certa possibilidade de vinculação não predicativa com a alteridade, já que o seu olhar busca o comum não no dado positivo, mas sim no negativo.* Isso acontece, por exemplo, através do olhar e das palavras de Camilo em relação à foto do menino desconhecido pendurada na sala de sua casa:

Adoro esse menino posando sozinho, descalço e baixinho dentro do mundo cru. Parece tão indefeso, assim sem camisa. Não sei mesmo quem é, nem de quando é a foto [...] se tivesse um pedaço de pau na mão, poderia facilmente passar por um retrato meu. Somos parecidos, os dois, branquinhos, avulsos, os corpos mirrados na rudeza ao redor. (HERINGER, 2016a, p. 51)

É nesses termos, portanto, que o pensamento de abertura que perseguimos no capítulo destinado à análise da obra parece se relacionar com a ternura que tão comumente é associada à obra de Victor Heringer. Tudo se passa como se tivéssemos, de um lado, o procedimento da abertura erguendo uma atmosfera ficcional hipersensível que transmite um desamparo acachapante a partir de episódios de grande violência, orfandade, penúria e contingência radical. De outro lado, no entanto, também é pela via da abertura que o texto promove uma afirmação do desamparo como condição possível para a vida, na medida em que desloca o centro de gravidade das coisas para o fora e, assim, inscreve no plano da ficção uma experiência de comunidade cujo ponto comum é o desamparo e a insuficiência de cada um, ou seja, o negativo. O pensamento de abertura do romance parece figurar, portanto, as duas coisas: o desamparo e a comunidade. São esses os dois polos fundamentais da respiração do texto. Vejamos, por uma última vez, como o romance trabalha com essas duas dimensões encenadas pelo pensamento de abertura.

### 3.3.2 Abertura e desamparo

O desamparo é um elemento central que compõe o universo ficcional do romance comparecendo na dimensão da linguagem, mas, sobretudo, figurado e diluído em três aspectos formais fundamentais. O primeiro deles diz respeito à construção ficcional do personagem-narrador. Camilo é um menino com uma deficiência física que, apesar de leve, impôs-lhe desde o início da vida a necessidade de um suporte: “Tenho a perna fraca. Monoparesia do membro inferior esquerdo. Aleijado, mas não muito. Aos cinco, já mancava; aos oito, de muletas.” (HERINGER, 2016a, p. 14). Durante as férias na infância, as muletas davam lugar ao “cajado de pau de goiabeira” que, posteriormente, já na fase adulta, converteu-se em uma bengala: “envelheci apoiado nele”.

É assim que em muitos momentos do romance o leitor se sobressalta com episódios nos quais Camilo se vê “sem recursos” para viver sozinho. Logo no início da trama, por exemplo, há um episódio em que Camilo se senta no chão e não consegue se levantar sozinho: “Tentei levantar sozinho, apoiando as costas no tronco e com o cajado de alavanca, não consegui. Cosme me ergueu de um puxão só, sem olhar para mim, como se fosse o de-sempre.” (HERINGER, 2016a, p. 25). Mais tarde, no episódio do velório do amigo, Camilo tenta se apresentar para carregar o caixão mas se vê impedido pela sua condição: “Não pude carregar o caixão. Eu seria um dos carregadores naturais, e por uns instantes papai esqueceu que eu não conseguiria: até me chamou, mas logo fez cara de vergonha e chamou outro qualquer.” (HERINGER, 2016a, p. 81).

Essa condição física de Camilo o alça, portanto, a uma posição em que a presença do outro parece ser ainda mais fundamental para a plena realização da vida, dando a ele uma condição bastante especial se comparada às demais crianças que aparecem na história. Esses momentos em que Camilo encontra-se “sem recursos” – e nos quais saltam episódios de grande ternura – nos faz pensar na primeira expressão utilizada por Freud para nomear a experiência de desamparo: *Hilflosigkeit*, cujo radical, *Hilf*, em alemão, significa “ajuda”, e acrescido da partícula *loss* (que significa “falta”, “perda”), remete à condição daquele que se encontra “sem recursos”, ou seja, vulnerável, frágil diante das ameaças vindas do fora (MADEIRA; MOSCHEN, 2020; FREUD, 2014a [1927]; 2014b [1926]).

Além disso, a grande sensibilidade com a qual Camilo cria e organiza os dados da realidade exterior coloca em relevo os signos de vulnerabilidade que ele encontra, a

um só tempo, dentro e fora de si. Daí seu amor às fotos de desconhecidos penduradas na parede, às histórias anônimas dos frequentadores de sua loja de antiguidades na Galeria Cartago, ou ainda, seu remorso depois de uma agressão gratuita a um cachorro indefeso:

Meti a muleta atrás das patas da frente dele e puxei. Sem motivo. Por tédio, eu acho. Ele abriu as pernas e caiu de cara no chão, cãim, mas se levantou logo e olhou para a minha cara, como o Renato olhou. Ninguém estava comigo, mas senti muita vergonha, me arrependi na hora. Abracei o cachorro. Ele não entendeu e fugiu de mim. Tanta ternura mal colocada nesta vida. (HERINGER, 2016a, p. 120)

É dessa forma, portanto, que Camilo nos parece um personagem que nos apresenta o mundo em sua vulnerabilidade fundamental, fazendo do desamparo não apenas uma condição existencial, mas um modo de observação do mundo que, como veremos mais tarde, também se revela afirmador da vida. Se a ternura é um dado fundamental do livro, ela vem sobretudo por meio do olhar desse narrador.

O segundo aspecto fundamental do trabalho que o romance estabelece com o desamparo gira em torno da ambientação da história em um bairro suburbano do Rio de Janeiro dos anos 1970: o Queím. Nesse bairro, repleto de “cães soltos, moscas e morros” e com um “terreno enorme reservado para o cemitério”, a violência e a precariedade das vidas que ali coexistem produzem em Camilo uma desolação fruto da sua observação dos efeitos da pobreza e da brutalidade. “O chão é crocante no Queím”, diz o narrador no capítulo de maior violência do livro. Assim, o bairro é povoado de mulheres pobres abandonadas pelos maridos, assassinatos, meninos desaparecidos, animais mortos brutalmente etc. Essa ambientação contribui para realçar, inclusive na dimensão da linguagem, os signos de vulnerabilidade e fragilidade diante dos quais Camilo se vê exposto e que comparecem mesmo nos momentos lúdicos das brincadeiras:

De vez em quando isolavam a bola, que subia no ar, subia. Sol escorchante nos olhos. A bola quicava: pó, poeira, concreto pobre, baratas mortas, tampas de bueiro, cheiro de cerveja velha, mijo de cavalo, cavalo sarnento. E ia parar lá no matagal da senzala. Paisagem desbotada de amarelo. (HERINGER, 2016, p. 45)

Por fim, o terceiro aspecto do trabalho com o desamparo relaciona-se ao fato que pulsa no coração da trama: a experiência traumática do primeiro amor.<sup>72</sup> Pensado através da psicanálise, o amor é sempre um afeto que vem carregado de uma consciência de vulnerabilidade que se expressa no que Freud chamou, em diversos momentos, de “constante angústia de perda do amor”. Em diversas ocasiões, as impressões do primeiro amor entre Camilo e Cosmim aparecem associadas a uma certa assunção do desamparo, como nestas palavras que se seguem ao relato do primeiro beijo:

Eu não me sentiria seguro nunca mais. Descobri na hora, isso. Meu coração começou a tossir ar gelado nas veias. Coisa de criança, pânico de qualquer primeiro beijo mesmo. Depois, quando a gente começa a pagar as próprias contas, sente uma coisa idêntica. É um desamparo. Na primeira doença séria, desamparo. Nos aniversários de década, sobretudo no primeiro, desamparo. Depois se acostuma. Hoje em dia, vou à padaria desamparado, compro pão desamparado, mortadela desamparado, queijo, que é mais caro, só de vez em quando. (HERINGER, 2016, p. 92)

Impossível não associar a expressão “Eu não me sentiria seguro nunca mais” ao raciocínio proposto pelo psicanalista Mário Eduardo Costa Pereira, segundo o qual, ao longo da história da psicanálise, o conceito de desamparo deixa de designar apenas a condição de insuficiência primordial do bebê para tornar-se, gradativamente, o plano fundamental do psiquismo humano. Assim, ele ganha outro estatuto no campo da psicanálise, tornando-se, com os aportes de Lacan (2005 [1962-1963]), uma noção indissociável da “dimensão de fragilidade inerente à linguagem” (PEREIRA, 1999, p. 16) que, afinal, nunca consegue organizar simbolicamente o mundo de uma forma estável ou definitiva.

A construção ficcional dessa dimensão de fragilidade que toda vida humana comporta e que remete à experiência de desamparo parece ser, portanto, um trabalho constante da ficção de *O amor dos homens avulsos*. Sendo assim, não nos parece exagero afirmar que esse tema percorre o romance de forma transversal. Como vimos, este é um dos efeitos do pensamento de abertura que o livro propõe: transmitir ao leitor essa dimensão de grande vulnerabilidade, correlata à experiência do desamparo.

---

<sup>72</sup> Se em condições nas quais a experiência do primeiro amor é balizada pelos padrões morais e de sexualidade cancelados pela norma e pelo costume ela já representa, muitas vezes, um “trauma” para o psiquismo de uma criança, o amor entre dois meninos, em um momento histórico no qual a homossexualidade ainda era abertamente perseguida, parece-nos ainda mais apta a ser considerada como “traumática”.

Cabe agora refletirmos a respeito da maneira através da qual esse mesmo pensamento de abertura também é capaz de fazer do desamparo uma experiência luminosa, afirmando-o como terreno possível para a vida. Assim, passaremos agora a pensar a forma como o procedimento da abertura inscreve uma verdadeira experiência de comunidade na linguagem do romance na medida em que localiza no fora, ou seja, no outro, a possibilidade mesma da afirmação da vida.

### 3.3.3 Abertura e experiência de comunidade

Como já foi apontado pela crítica especializada, uma das grandes forças narrativas de *O amor dos homens avulsos* é o sucesso na produção de um difícil equilíbrio entre, de um lado, o desamparo e a violência e, de outro, o alumbramento e a esperança (VON HOLDEFER, 2016). Esses dois regimes de sensibilidade coexistem no texto e operam ao modo de um diafragma.<sup>73</sup> Por vezes, o órgão da escrita se fecha e deixa entrar pouquíssimo ar, tornando a leitura asfíxiante; em outros momentos, ele se abre e torna a leitura viva e luminosa. Se nas páginas anteriores repassamos os momentos de asfixia nos quais figuram a violência e o desamparo, agora nos ocuparemos dos momentos quentes da respiração, ou seja: os momentos em que o alumbramento e a imaginação poética produzem uma afirmação da vida.

Em suma, o que iremos defender aqui é que, nesses momentos, o mesmo pensamento de abertura que transmite o desamparo e a violência também inscreve, através da partilha da finitude e da morte de outrem, uma experiência de comunidade que busca no fora e na ex-posição ao outro os caminhos para a afirmação da vida (NANCY, 2016 [1986]; BLANCHOT, 2013 [1983]; ESPOSITO, 2000). Como veremos, a ternura surge nesse quadro como forma de vida capaz de sustentar uma relação amorosa e não predicativa com a alteridade.

A partir do fim dos anos 1980, com o aumento da desconfiança em torno das concepções de “comum” que fundamentaram a moderna ideia de comunidade,<sup>74</sup> alguns

---

<sup>73</sup> Ainda que estejamos pensando no diafragma anatômico e na sua qualidade de órgão auxiliar da respiração, também podemos aceitar aqui a metáfora do diafragma da câmera fotográfica que, de acordo com a sua abertura, permite a entrada de intensidades variáveis de luz e, assim, muda a natureza do registro fotográfico.

<sup>74</sup> Vale lembrar, acompanhando o raciocínio de Jean-Luc Nancy no prefácio ao livro de Roberto Esposito, *Communitas*, que em nome de uma comunidade fundada por uma política filosófica do “em-si-mesmo” (prehe de interioridade e de um sentido substancial, portanto), “a humanidade, mas sobretudo os países da Europa, experimentaram uma capacidade insuspeita de se destruir” (NANCY, 2000a, p. 4). Daí, portanto, a necessidade de se pensar a comunidade em outros termos ontológicos e não mais a partir da

filósofos como Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e Roberto Esposito,<sup>75</sup> passaram a considerar a experiência de uma comunidade dessubstancializada, ou seja, vazia de uma “essência” e organizada em torno do fato da sua própria contingência e finitude (YANAMOTO, 2013; SCHUBACK, 2016; PAULA; BALBY, 2018; NANCY, 2016; ESPOSITO, 2000; BLANCHOT, 2013 [1983]). Assim, a comunidade dessubstancializada se organizaria em torno do seu dado negativo e não mais em função de uma “essência” ou qualquer substância tida como “vital” como foram, por exemplo, as experiências comunitárias pensadas em torno da cultura, do território, da etnia ou da classe (ANDERSON, 2008[1983]). Em linhas gerais, podemos dizer que os trabalhos desses filósofos derivam de uma dupla inspiração.<sup>76</sup> Vamos a elas.

A primeira deriva da força crítica do pós-estruturalismo, em seu conjunto, pretende problematizar o modo de pensar do cânone ocidental, no qual vigora o triunfo da tese ontológica do *ser em si mesmo*, que, em larga medida, sustenta o projeto filosófico e histórico da cultura do indivíduo e do individualismo (SCHUBACK, 2016; WILLIAMS, 2013 [2005]). A essa “política filosófica” sustentada pelo *em-si-mesmo*, os filósofos da comunidade propõem como alternativa o paradigma relacional do *ser-em-comum*. Nele, a partir de uma releitura do *Mit-sein* (ser-com) heideggeriano<sup>77</sup> e do fascínio de Georges Bataille pelas experiências de transbordamento da vida em direção ao fora revelado pelo sentido profundo da “experiência interior”,<sup>78</sup> o fundamento do ser não é mais o “em si”, mas o “ser-com”. É o que permite Jean-Luc Nancy afirmar, por exemplo, que “tudo o que existe, co-existe”, de modo que “o ser-em comum é definido e constituído por uma carga e, em última análise, ele só está encarregado deste ‘cum’

---

tradição filosófica do Indivíduo e do Uno, mas sim do ser-em-comum, ou seja, de uma ontologia relacional (NANCY, 2016 [1986], p. 16). Voltaremos a isso.

<sup>75</sup> A quem iremos chamar provisoriamente de “filósofos da comunidade”.

<sup>76</sup> Para pensar a comunidade dessubstancializada partimos, aqui, de quatro obras que nos pareceram fundamentais: *A comunidade inconfessável*, de Maurice Blanchot (1983); *A comunidade inoperada*, de Jean-Luc Nancy (1989); *A comunidade que vem*, de Giorgio Agamben (2013); e *Communitas*, de Roberto Esposito (2000).

<sup>77</sup> Para entender melhor a releitura da tese ontológica de Heidegger e a crítica aos conceitos de *Mitsein* e *Mitdasein* pelos filósofos da comunidade, ver o artigo de Jean-Luc Nancy (2007), “*L’être-avec de l’être-là*”.

<sup>78</sup> Como sublinham em muitos momentos os filósofos da comunidade, a “experiência interior”, de Georges Bataille, de interior não tem nada. No seu sentido mais profundo, ela se revela pura relação do sujeito com a exterioridade, como vemos, por exemplo, neste fragmento de Jean-Luc Nancy: “No NADA, ou em nada – na soberania – o ser *fora de si*; ele é numa exterioridade impossível de se alcançar, ou talvez se deveria dizer que ele é a partir dessa exterioridade, que é um fora que não pode se relacionar, mas com o qual mantém uma relação essencial e incomensurável. Essa relação ordena por sua vez o ser singular. É por isso que ‘a experiência interior’ da qual fala Bataille não tem nada de ‘interior’, nem de ‘subjéctiva’, mas é indissociável da experiência dessa relação com o fora incomensurável.” (NANCY, 2016 [1986], p. 47-48).

que é uma exposição: ele nos coloca uns diante dos outros” (NANCY, 2000a, p. 8, tradução nossa).

Assim, para esses autores, a filosofia dominante no Ocidente tenderia à imanência na medida em que opera majoritariamente a partir de conceitos e concepções autorreferenciais, como o Indivíduo, o Uno, a Ordem, a Ideia, a interioridade etc. Como já foi mencionado, na perspectiva desses autores, essa filosofia teria contribuído para que o “comum” tenha sido pensado, até então, apenas em função de uma “essência” ou de um dado positivo. Marcando uma diferença nesse debate, tais pensadores tentam buscar a experiência da comunidade pelo seu avesso, ou seja, *pela negatividade*. Assim, o que faria comum entre os membros de uma comunidade não é mais uma propriedade positiva (a língua, a etnia, o território, as tradições) e sim a sua “impropriedade”, ou seja, aquilo que eles não têm: “não é o próprio, mas o impróprio – ou mais drasticamente o outro – o que caracteriza o comum” (ESPOSITO, 2007, p. 31). É dessa forma que Roberto Esposito aponta para a negatividade que pulsa na própria raiz etimológica da palavra *comunidade*, cuja partícula *múnus* remete a uma dádiva, uma obrigação de dar, ou seja, a uma perda, um vazio: “O *múnus* designa apenas o dom que a gente dá, não aquele que a gente recebe. Ele é totalmente orientado no ato transitivo que consiste o dar. Ele não implica nenhum sentido a estabilidade de uma posse, mas sim uma perda, uma subtração, uma cessão.” (ESPOSITO, 2000, p. 18, tradução nossa).

Assim, a comunidade pensada nesses termos não configura o espaço de projeção do privado no público, nem serve para a busca de nenhum ressarcimento (YANAMOTO, 2013) ou luta para o reestabelecimento de algum *déficit* de reconhecimento (HONNETH, 2009). Aqui, ela configura um espaço fundado pela incompletude constitutiva do ser: “Na base de cada ser existe um princípio de insuficiência” de modo que “a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros: é a finitude que compõe a comunidade” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 16-17).

Como vimos anteriormente em torno da questão do desamparo, há um paradigma da insuficiência que subjaz a história da sua evolução como uma das grandes noções da psicanálise. Essa insuficiência faz com que o desamparo, como noção ampla, migre de uma condição de inacabamento físico do bebê para um plano de fragilidade inerente à linguagem (PEREIRA, 1999). É isso, também, o que permite que o pensemos como “o afeto que nos abre para os vínculos sociais” (SAFATLE, 2016, p. 42). De forma semelhante, também a comunidade é pensada a partir de um paradigma da



insuficiência. No entanto, nela não se buscam modos de aplacar ou driblar o desamparo, mas sim de inscrever essa insuperável insuficiência em um plano relacional no qual o ser é o ser na medida em que vive sua incompletude *com o outro*: “A insuficiência não se conclui a partir de um modelo de suficiência. Ela não busca aquilo que poria fim a isso, mas, antes o excesso de uma falta que se aprofunda à medida que ele vá se preenchendo.” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 20).

Nesses termos, ser/estar em comunidade não pressupõe um preenchimento da falta originária que cada um carrega em si e que é, a um só tempo, o coração e o limite da comunidade – mas ela leva ao contrário disso: *a um aprofundamento ainda maior da falta* (YANAMOTO, 2013). É isso que faz Blanchot pensar a vinculação com o outro não como algo opcional, mas a condição mesma do ser, de seu existir no mundo. Não por acaso as duas figuras radicais da comunidade sejam, para ele, a “comunidade literária” e a “comunidade dos amantes” (BLANCHOT, 2013 [1983]). Na primeira, a comunidade se faz sentir no campo da abertura do sentido, na medida em que “aquele para quem escrevo é aquele que ninguém pode conhecer” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 39), ao mesmo tempo que esse desconhecido também é quem faz a obra: “lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 311). A segunda, a “comunidade dos amantes”, é onde os homens vivem “arreatados pela paixão e pelo êxtase, condenados a viverem, a cada novo encontro, como nômades, antes sem destinação”. Em uma palavra: *Mitsein* (pura abertura). Vejamos: “Creio que nós estamos, um e outro, unidos neste fato de que somos abertos, sem defesa – por tentação – a forças de destruição, mas não como audaciosos e sim como crianças que uma covarde ingenuidade jamais abandona.” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 37).

É preciso que se diga que essa forma de *ser-em-comum* em nada remete à lógica da “partilha” ou da “troca” pensadas sob uma certa ênfase cristã ou “humanista” (NANCY, 2000a). “Partilha”, aqui, também não remete a um valor a ser buscado na realidade ou a um contravalor a ser combatido. O *ser-em-comum* pressupõe considerarmos uma outra tese ontológica, para além do *em-si-mesmo* e tributária do esforço crítico da filosofia desconstrucionista. *Nela, o ser já está, de partida, fora de si, pois é pensado como efeito de uma abertura, de uma insuficiência fundamental.* Assim, acreditamos que mesmo que a comunidade dessubstancializada tenha sido pensada por filósofos, *a realidade que ela descreve compete mais à literatura do que à filosofia, justamente porque se inscreve mais no campo de uma abertura radical do sentido.*

Como bem formulou Janaina Rocha de Paula e Luis Fernando Balby: “seu aparecimento requer, na mesma medida, sua criação” (PAULA; BALBY, 2018, p. 108). Por isso, pensar a comunidade é como pensar em uma utopia, em algo que existe em um plano por vir, livre das amarras da realidade.

Ora, parece ser essa a experiência que o universo ficcional de *O amor dos homens avulsos* inscreve na linguagem. Como vimos no capítulo anterior deste trabalho,<sup>79</sup> o movimento de redenção que o narrador experimenta através da rememoração<sup>80</sup> da história do seu primeiro amor o conduz justamente a uma experiência de perda de gravidade (ZAMBRANO, 2011 [1955]). Camilo efetivamente muda o presente através da memória, de modo que essa rememoração é o que lhe permite experimentar e estabilizar uma posição de abertura em relação ao mundo através da qual prevalece o amor, mesmo diante das tentações do ódio e do ressentimento.

Onde é que começa o amor ninguém lembra. Os gatilhos do ódio são todos fáceis: o momento em que ele disse que você é um merda, a pedra que atiraram no restaurante Kosher, a bomba na casa da tia em Rafah, o dia seguinte ao que não te convidaram. Um dia Camilo perguntou se ele gostava de sequilho de nata e o menino rio. Riu por vinte segundos e disse que sim, depois riu mais trinta. Riu dele. Apontou para a sua cara. Por quê? Do que você está rindo? E ele riu mais. Aí poderia ter começado o ódio, mas não começou. Poderia ter começado quando o moleque berrou que ele não era seu pai porque foi proibido de ir para a rua às oito da noite. Mas não começou.

É assim que Camilo sabe que ama o filho.

O ódio nunca começa quando pode. (HERINGER, 2016a, p. 147)

Como vimos, tudo acontece como se a rememoração relançasse, no mundo, os efeitos afirmadores da vida deixados pela experiência do primeiro amor. É isso que faz com que Camilo experimente uma dimensão fundamental da experiência amorosa que a filósofa María Zambrano pensa como um “deslocamento do centro de gravidade do homem”: “Viver fora de si, porque se está mais além de si mesmo. Viver disposto ao vôo, prestes a qualquer partida. É o futuro inimaginável, o inalcançável, o futuro dessa promessa de vida de verdade que o amor insinua em quem sente.” (ZAMBRANO, 2011 [1955], p. 274).

---

<sup>79</sup> Sobretudo na seção intitulada “Amor, força de salvar futuros”.

<sup>80</sup> Com tudo o que o conceito benjaminiano de rememoração comporta, especialmente sua potência de “transformação ativa do presente pelo passado” e, ainda, de tradução da vivência em experiência na criação de sentidos que não estavam disponíveis no momento original da vivência em questão.

A ternura com a qual Camilo olha para o mundo inscreve, portanto, uma partilha do desamparo e da insuficiência que não o conduz ao ressentimento ou ao desespero, mas o faz *com-partilhar* a dimensão do perigo e da fragilidade inerente à vida *com o outro*, tornando a insuficiência pura dádiva a ser compartilhada.<sup>81</sup> Eis aqui, portanto, a dimensão de comunidade que a ternura parece realizar, pensada por Esposito e Nancy como este *múnus*, ou seja, este ponto de insuficiência fundamental que todos carregam em si e que é, a um só tempo, dívida e dom para com os outros: força que nos conduz à abertura, ao fora e ao outro (ESPOSITO, 2000; NANCY, 2000a). Assim, como forma de atenção ao mundo, ela inscreve no plano relacional tanto o perigo quanto a amorosidade, realizando uma experiência em que “a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros: é a finitude que compõe a comunidade” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 16-17). Para ilustrar isso, lembremos aqui, por exemplo, a cena diante do sofrimento de um bebê desconhecido em um hospital público:

O bebê começa a chorar. Os outros pacientes nem parecem ouvir, mas as terminações nervosas do Camilo em fogos de artifícios, as exclamações da vida todas espocando no corpo aleijado dele. *O amor esquisito pelo filho alheio que chora, mas não corre perigo*. Ninguém vai morrer agora. A mãe faz xxx, embala a criança, olha com vergonha. Camilo aponta para o seu menino. (HERINGER, 2016a, p. 141, grifo nosso)

As “terminações nervosas do Camilo em fogos de artifícios” nos remetem, aqui, a essa perda da autorreferencialidade que a experiência de comunidade promove, exemplarmente descrita por Jean-Luc Nancy como sendo da ordem do *clinâmen*: “Não se faz um mundo simplesmente com átomos. É preciso haver um *clinâmen*. É preciso uma inclinação de um em direção ao outro, de um pelo outro ou de um para o outro. A comunidade é o *clinâmen* do indivíduo.” (NANCY, 2016 [1986], p. 30).

Essa inclinação do um em direção ao outro, correlato da ternura, nos parece ser o grande efeito do pensamento de abertura que o livro propõe em sua maquinaria ficcional. Ela também se dá a ver nas inovações formais às quais o livro se lança, especialmente na lista de nomes de leitores e seus primeiros amores posicionada estrategicamente no centro do romance. Lembremos o que Victor nos diz sobre ela:

Gente que eu nem conheço me contou coisas muito tristes ou engraçadas ou normais. Fiquei com essas histórias para mim. Aos que

---

<sup>81</sup> Um dos momentos decisivos disso é o episódio das perguntas.

participaram, o meu agradecimento. Sou menos avulso por causa desses nomes. São o meu retorno à ternura. Não quero dizer que são amuleto. Digamos que são âncora. (HERINGER, 2016a, p. 153)

Victor pediu aos leitores seus nomes e os nomes de seus primeiros amores e recebeu histórias. *São histórias de amores que terminaram, mas que não se perderam.* Como a história de Camilo, que também não se perdeu:

Quando eu morrer, sei que alguém vai entrar aqui (o zelador, minha irmã, o síndico) e enfiar tudo o que é meu numa caixa de papelão, que vai acabar numa caçamba dessas. Espero que alguém a encontre, porque dentro vão estar meus cadernos, a foto do menino avulso, os boletins escolares do Cosme, os meus desenhos de infância... *Minhas coisas têm alguma memória, e a memória delas está atrelada à de Cosmim, e a dele está atrelada às de outras pessoas, e assim por diante.* Como eu gostava dos clientes da loja. Eles sabiam que, no fim das contas, estamos todos ligados; nossos laços são caixas de papelão cheias de tralha. (HERINGER, 2016a, p. 103)

É pela memória e pela linguagem, portanto, que o livro inscreve a dimensão de um comum: a memória das coisas da nossa vida está incontornavelmente atrelada à memória dos nossos amores. É o que o livro parece nos dizer. Não é distante do que os teóricos da comunidade negativa nos dizem, por outras vias: “Creio que nós estamos, um e outro, unidos neste fato de que somos abertos” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 37).

Nesse sentido, o que a lista de quase cinco páginas faz é transformar esse pensamento em puro procedimento formal que, ao suspender a linguagem do romance, também a condensa como espécie de vórtice (AGAMBEN, 2018 [2014]). O resultado disso é um questionamento da própria literatura, ou seja, dos limites da relação entre autor e leitor. O ser-em-comum se manifesta aqui na própria partilha da escrita, como se Victor, trazendo a palavra do leitor para dentro do próprio livro, radicalizasse a proposição de Blanchot quando este diz que: “O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 311). Por ora, voltemos à comunidade por uma última vez.

\*\*\*

A segunda característica que encontramos entre esses filósofos da comunidade gira em torno da herança do interesse que Georges Bataille alimentava pela comunidade pensada a partir do seu “princípio morrente”, ou seja, do princípio através do qual “a vida comum precisa manter-se à altura da morte” (BATAILLE, 1976 apud NANCY, 2016 [1986], p. 44). Esse princípio é o que localiza a comunidade em um plano impossível. Daí que Jean-Luc Nancy (2016 [1986]) a pensa em termos de uma “comunidade inoperada” e Esposito (2000) como uma “realidade irrealizável”, pois ela diz respeito, como já mencionamos, a um paradigma relacional em que a experiência é o que conduz o sujeito para fora de si. Esse princípio morrente foi limpidamente modulado por Blanchot através da ideia da “morte do outrem”, que nos interessa na medida em que pensa o Aberto de uma comunidade a partir, justamente, da morte do outro:

O que é que mais me coloca radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte, mas a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo. *Manter-me presente na proximidade de outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade.* (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 20)

*A morte que mais nos concerne é, portanto, a morte do outro.* Mas o que isso quer dizer? Ora, em um primeiro nível, quer dizer que estar na comunidade designa uma experiência sentida como perda, subtração, dilaceração de si (YANAMOTO, 2013; ESPOSITO, 2000). Em um sentido mais amplo, isso significa dizer que a comunidade busca retirar do seu plano o caráter autorreferencial da vida, a sua “absolutidade” derivada de uma concepção do ser como *ser-em-si-mesmo*. Não por acaso, na revisão da filosofia moderna que Roberto Esposito realiza para investigar como a *Communitas* foi pensada pelos filósofos canônicos,<sup>82</sup> é em Rousseau que ele localiza o gérmen da comunidade negativa:

[A comunidade em Rousseau] é mesmo comunidade do “defeito”, no sentido específico de que aquilo que nos mantém juntos, em comum, aquilo que nos constitui como “seres-em-comum”, é precisamente este

---

82 O livro *Communitas* organiza-se dessa maneira.

defeito, esta defeição, esta dívida, [...] a nossa finitude mortal. (ESPOSITO, 2000, p. 73)<sup>83</sup>

Algumas páginas depois, o filósofo retoma a questão do defeito como sendo o sentido do comum: “Nós não somos unidos (colocados em comum) por um pleno, mas justamente por um vazio, um defeito, uma queda. [...] A comunidade deve ser tomada literalmente como uma coincidência, como um cair junto.” (ESPOSITO, 2000, p. 122). Daí a importância do “princípio morrente” de Bataille: “a vida comum precisa manter-se à altura da morte”, ou seja: a vida comum não pode perder de vista o seu *limite*, o seu ponto fundamental e fundacional de insuficiência que é o que extravasa o ser para fora de si e o que tanto fascinou Bataille nas experiências religiosas de êxtase, mas também na amizade e no amor: “A morte, a morte do outro, da mesma maneira que a amizade e o amor, liberam o espaço da intimidade e da interioridade que não é jamais em Bataille aquela de um sujeito, mas o deslizamento para fora dos limites.” (BLANCHOT, 2013 [1983], p. 30).

Pensar a comunidade em função da morte do outro não quer dizer, portanto, reduzi-la à pura negatividade: a comunidade também produz o nascimento, o que permite a Jean-Luc Nancy pensá-la como esta “apresentação da finitude e do excesso inexorável que perfazem o ser finito: sua morte, mas também seu nascimento” (NANCY, 2016 [1986], p. 44). Nascimento, claro, do *ser-em-comum*, daquele que surge quando o tecido comunal se rasga diante da morte de um, aliás, *do qualquer um*. Vejamos:

O que faz comunicar as singularidades talvez não seja exatamente o que Bataille chama de seus rasgos. O que de fato rasga é a apresentação da finitude na comunidade e por ela a apresentação do triplo luto que devo fazer: i) da morte do outrem; ii) o do meu nascimento; iii) o da minha morte. O que se encontra assim rasgado não é o singular: ao contrário, ele comparece. Mas é o tecido comunal, a imanência que rasga. (NANCY, 2016 [1986], p. 62)

---

<sup>83</sup> A passagem de *Émile* de Rousseau que Esposito utiliza para aclarar esse pensamento é de tamanha beleza e precisão, que merece ser transcrita na sua integralidade aqui: “É esta fraqueza do homem que lhe torna sociável: são nossas misérias comuns que levam nossos corações à humanidade, nós não lhe deveríamos nada se nós não fossemos homens [...] os homens não são naturalmente nem Reis, nem Grandes, nem Corteses, nem ricos. Todos são nascidos nus e pobres, todos sujeitos às misérias da vida, aos lamentos, aos maus, às necessidades, às dores de toda espécie; enfim, todos são condenados à morte. Isto é o que é verdadeiramente o homem; *é disto que nenhum mortal não é isento*” (ROUSSEAU apud ESPOSITO, 2000, p. 73).

É nesse sentido que Bataille dizia que “uma comunidade só pode perdurar no nível de intensidade da morte” e que “ela se decompõe tão logo carece da grandeza particular do perigo” (BATAILLE, 1976 apud NANCY, 2016 [1986], p. 44). Ou seja, a comunidade só existe em função do perigo: da mostraçãõ da finitude que é a sua essência<sup>84</sup> e em função da qual ela coloca todos os homens em uma relação radicalmente comum uns diante dos outros.

Feitas essas considerações, poderíamos nos perguntar: de que forma esse *princípio morrente* que fundamenta a comunidade de acordo com esses autores se expressa em *O amor dos homens avulsos*? Ora, se pensarmos a respeito da história que nos é contada nesse romance, chegaremos rapidamente ao dado de que se trata, fundamentalmente, da história de um *primeiro amor*. No entanto, trata-se de um *primeiro amor interrompido*, de onde vem, em larga medida, sua alta carga dramática e sua dicção particular. Desde muito cedo, aliás, na página 24, sabemos que uma morte nos aguarda, o que faz da obra, nas palavras do próprio autor, “uma obra *antispoiler*”: “Por mim, tudo bem o fim do mundo. Eu em breve vou engrossar o caldo dos mortos. Sou jovem, estou nos cinquenta, mas meio século é o suficiente. Cosmim morreu aos dezesseis (quinze?), tenho o triplo de sua idade; para mim, chega.” (HERINGER, 2016a, p. 24).

Curiosamente, o fato fundamental da trama – a morte de Cosmim – não é descrita, aparecendo ao leitor apenas por meio das palavras da mãe do narrador: “Quem me deu a notícia foi a minha mãe. Papai não teve coragem. Eu estava dormindo, sono de adolescente, que sabe que as coisas acabam, mas não sabe de verdade. Ela veio e disse, acorda, o seu amigo morreu.” (HERINGER, 2016a, p. 113). Na sequência desse capítulo fundamental, o narrador também chega a dizer: “E eu cresci mais triste que um pombo. Fiquei adulto irritado, imprestável e sujo. [...] O assassinato tomou domínio de mim para o resto da vida. Fui colonizado.” (HERINGER, 2016a, p. 114).

Não nos parece exagero afirmar que o próprio livro é como que “colonizado” pelo fato do assassinato de Cosmim. Não que a obra seja “dominada” apenas por um fato primordial, mas, sem dúvida, a morte desse personagem configura um aspecto fundamental da trama. Isso nos leva a pensar na pergunta de Blanchot sobre a morte de outrem: “O que é que mais me coloca radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte, *mas minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo*” (BLANCHOT, 2013[1983], p. 20,

---

<sup>84</sup> Jean-Luc Nancy resumiu assim: “A finitude comparece, ou seja, é exposta: essa é a essência da comunidade” (NANCY, 2016 [1986], p. 61).

grifo nosso). Ora, Camilo parece justificar seu esforço de rememoração a partir de algo semelhante a esse gesto que Blanchot pensa em termos de “pôr-se em causa diante da morte do outro”. Vejamos:

Tento lembrar, mas as coisas que Cosmim fez e disse naquelas duas semanas foram sumindo, a lembrança certa se perdeu. *O jeito como eu o enxergava também desbotou quase inteiro. Hoje aqui, amanhã não se sabe: tudo pode apagar de vez e eu não teria onde me agarrar* (HERINGER, 2016a, p. 101, grifo nosso)

É, portanto, diante da ausência de Cosmim que Camilo experimenta o horizonte do esquecimento e do ressentimento, uma dura realidade diante da qual vê-se “colocado em causa”, como afirma Blanchot. É assim que, em muitos aspectos, a presença de Cosmim é evocada a partir de lembranças que, juntas, ajudam a consolidar o ambiente de ternura instaurado pela sua própria ausência. De coisas muito simples como, por exemplo, a memória dos presentinhos: “Ele foi me esperar na saída, com um presente nas mãos. Era um aviãozinho de chumbo embrulhado em papel rosa e barbante de padaria: um Sptifire modelo MK I PR, tipo A, que não fazia estrago, só voos de reconhecimento.” (HERINGER, 2016a, p. 94). Até coisas mais sérias, como reflexões a respeito do sentido e das durações do amor:

Eu gostaria de dizer que vivi dois anos em duas semanas com Cosmim, mas não. Duas décadas. Essas coisas não acontecem. Vivemos catorze dias. Amei cada centímetro dele, mas nem todos os minutos. Ao todo, foram 20 160 minutos, muitos deles perdidos com escola e banhos, almoços. Quando estávamos juntos, outros mais foram perdidos em silêncio, com os porquês do silêncio. Foi por causa disto ou daquilo, foi porque eu tive que fazer a lição, foi porque você não gosta mais de mim? A gente disse que se amava, mas isso não era a coisa que é hoje. (HERINGER, 2016a, p. 108)

Nesses fragmentos, é a própria intimidade de Camilo que vem à tona, mas uma intimidade experienciada para além do dado da singularidade em-si: ela é puro “deslizamento para fora dos limites” (BATAILLE, 2016 [1944]), puro efeito da presença ausente de Cosmim. Nesse sentido, a ternura que emana dessas lembranças parece ser a expressão de uma intimidade construída em um plano relacional, aproximando-se daquilo que Nancy diz sobre o fato da comunidade ser isso que se revela diante da morte do outro:



[...] não é o espaço do “mim mesmo” – sujeitos e substâncias no fundo imortais – mas aqueles dos eus, que são sempre do outrem (ou então não são nada). Se a comunidade é revelada na morte do outrem, é que a morte é ela mesma a verdadeira comunidade dos eus que não são mim mesmo. Não é a comunhão que fusiona os mim mesmo num Mim mesmo ou num Nós superior. É a comunidade dos outrem. (NANCY, 2016, p. 43)

É dessa forma que a presença de Cosmim se atualiza na obra como *princípio morrente*, ou seja, como espécie de fantasma que mantém a vida comum à altura da morte. Como vimos anteriormente, aos olhos de Camilo, a finitude é sempre um horizonte provável. Daí sua experiência muito particular de *perda de gravidade*. O que resulta na sua extraordinária capacidade de conexão com *qualquer um*, tornando amável, portanto, *qualquer um*: do bebê desconhecido que chora em uma sala de espera de um hospital público, passando pelo menino desconhecido (avulso?) cuja foto Camilo pendura na sala de casa, até chegar em Renatinho, que o narrador adota e com quem vive uma vida filial – e que, não esqueçamos, é neto do assassino de Cosmim.

\*\*\*

No entanto, há algo que a morte de Cosmim revela que vai além da relação que tentamos estabelecer aqui entre ternura e experiência de comunidade. Tudo acontece como se a presença ausente desse personagem funcionasse ao modo de uma ruína: como uma espécie de força cujo alcance é ainda maior quando a fonte de onde ela emana já se apresenta ausente, ou seja, quando ela é pura evocação, pura instabilidade produzida pelas palavras; em outros termos: pura literatura. Lembremos do que nos diz María Zambrano sobre as ruínas:

Na percepção das ruínas sentimos algo que não está, um hóspede que se foi: alguém que acaba de ir embora quando entramos, algo flutua ainda no ar e algo permaneceu também. Nós nos atreveríamos a permanecermos sozinhos entre ruínas, pois tudo povoar-se-ia não mais de sombras mas de algo mais indefinível. (ZAMBRANO, 2016 [1955], p. 216)

Esse “algo mais indefinível” a que Maria Zambrano se refere aqui, no caso deste *O amor dos homens avulsos*, nos parece ser os muitos procedimentos formais em torno dos quais viemos nos debruçando até aqui e que, juntos, instauram a experiência da

ternura – marca fundamental do livro – ao mesmo tempo que relançam a presença ausente de Cosmim: sua memória e sobrevivência.

*A ternura é, portanto, um universo ficcional erguido fundamentalmente em torno de um desaparecimento, o que faz dela a expressão de uma sobrevivência.* Isso não é um procedimento exclusivo de *O amor dos homens avulsos*, mas figura como um verdadeiro método no universo ficcional de Victor Heringer. Basta lembrarmos, por exemplo, do universo irônico construído no romance *Glória*, cuja força e qualidade literária se ergue em função do desaparecimento gradativo dos membros da família Costa e Oliveira. Da mesma forma, esse procedimento também pode ser encontrado no conto que trouxemos aqui no primeiro capítulo, intitulado “Eu conheci o poeta chinês Gu Cheng”. Nele, o poeta chinês comete suicídio e assassina a esposa. A hipótese do narrador do conto para explicar o fato é clara: o poeta tirou a própria vida e a da mulher para transformar-se no seu próprio poema, transformar-se em pura literatura: “Céu cinza/ estrada cinza/ prédios cinzas// Dentro deste imenso cinza/ caminham duas crianças/ uma vermelha brilhante/ outra verde pálida”.

\*\*\*

À guisa de conclusão, poderíamos sugerir, portanto, que o desaparecimento de Cosmim em *O amor dos homens avulsos* pode ser lido como “princípio morrente” de uma experiência de comunidade com o leitor, cuja realização é a marca fundamental do livro: a ternura. No entanto, esse desaparecimento não é apenas o motivo principal em torno da qual a trama do livro se engendra, mas é o próprio método por trás do universo ficcional do autor: é literatura que se constrói a partir de algo que desaparece.

Estamos, portanto, no coração daquilo que vimos no primeiro capítulo deste trabalho sobre as relações entre literatura e desaparecimento e que lá nomeamos como sendo essa negatividade fundamental da experiência literária: “Ao realizar o vazio, criamos uma obra, e a obra, nascida da fidelidade à morte, no final já não é capaz de morrer” (BLANCHOT, 2011b [1949], p. 347). Uma literatura, portanto, fundamentalmente sobrevivente, exemplarmente condensada, a nosso ver, em um pequeno verso de Fabiano Calixto em homenagem ao amigo Victor Heringer, que diz: “jamais a coisa termina”.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Vou prestar atenção, o que embeleza a vida, porque, quando não se precisa prestar atenção em nada, então não há vida nenhuma.”

(Robert Walser)

Como vimos ao longo deste trabalho, a literatura de Victor Heringer lida com uma forma estética fundamentalmente ligada ao desaparecimento e à ruína. Se olharmos em torno, veremos que este procedimento comparece no trabalho de muitos outros artistas brasileiros do presente. Isto parece indicar que a ruína também é uma forma de lidar com a matéria social do país, profundamente marcada por desaparecimentos, arruinamentos, derrotas e ausência de elaboração continuada de seus traumas.

Em que pese a crueza e a violência que atravessam este *O amor dos homens avulsos*, parece consenso entre público e crítica que o livro produz em seus leitores, ao fim e ao cabo, a percepção de uma fina e luminosa esperança. Encalacrada na dor de um primeiro amor interrompido, mas ainda sim, uma esperança.

O grande acontecimento do livro – por um lado a redenção experienciada pelo narrador e, por outro, a afirmação da ternura como um *modo de estar no mundo* - lança um circuito de afetos claramente dissonante com tudo o que hoje parece dominante na vida pública do país. Como vimos ao longo deste trabalho, o tema do desamparo é um dos elementos fundamentais da imaginação crítica que a realidade do romance cria e mobiliza. Esta defesa do desamparo como terreno possível para a vida comum surge como verdadeiro *Escudo de Marina*: força que reflete o seu tempo não como um espelho, mas como um escudo.

Assim, se o sentido geral da história que atualmente a marca humana parece escrever aponta para o *autoritarismo* e para o *comando* como formas de lidar com as inúmeras crises e incertezas que pairam sobre a vida (a crise econômica, as crises sociais, a crise de recursos naturais, a crise dos modos de vida), *o pequeno mundo* engendrado pela ficção deste *O amor dos homens avulsos* inscreve a força da ternura como elemento para lidar com estas incertezas e, portanto, para afirmar a vida.

Neste exercício de atrito entre a obra e o seu tempo não nos parece tardio lembrar aqui, neste aceno final, o fato que o livro termina com a expressão “*qualquer um*”. Curiosamente, trata-se da mesma expressão que abre o livro de Giorgio Agamben sobre “*A comunidade que vem*” e que diz: “*o ser que vem é o ser qualquer (...) a singularidade exposta como tal é qual-se-queira, isto é, amável*”. De certa forma, este compromisso que o filósofo italiano associa à uma *comunidade que vem* de tornar a *singularidade qualquer* uma *singularidade amável*, também parece ser um dos compromissos da obra de Victor Heringer.

Assim, em um momento histórico no qual pululam cisões aparentemente incontornáveis entre as pessoas, tornando cada vez mais difícil os consensos para uma vida comum, *O amor dos homens avulsos* aposta nesta força anti-predicativa da ternura. Se a atmosfera do tempo histórico parece multiplicar os abismos entre as pessoas e os grupos, o romance que tratamos aqui parece querer nos lembrar que o abismo cerca a todos. Disso decorre, digamos por uma última vez, a importância do tema do desamparo no livro: como substrato de uma negatividade universal, ele é um solo que pode aproximar as pessoas pelo seu dado negativo, ou seja, por aquilo que lhes *falta*.

Nestes termos, a ternura parece se erguer como uma espécie de força relacional que chama atenção para o fato de que entre um homem e outro há um mesmo princípio comum de insuficiência. O que permite um combate amoroso à indiferença e ao ódio. Que esta força seja criada a partir de uma trama envolvendo a realidade de um *amor precário*, vivido entre dois meninos em um subúrbio do Rio de Janeiro nos anos mais difíceis da história brasileira recente, também não parece obra do acaso.

\*\*\*

Em uma outra passagem de “*A comunidade que vem*”, o filósofo Giorgio Agamben afirma que “*somente a vida na palavra é inqualificável e inesquecível*”. Depois de dois anos em torno da obra de Victor Heringer, esta frase parece nomear, agora, o percurso que este trabalho tomou e que nos levou do desaparecimento à sobrevivência; do mistério contundente da morte ao fascínio da força que surge das palavras.

*A força*: um bom lugar para guardar a ressonância de uma vida que se recusa a partir por completo; uma vida que sobrevive na beleza das coisas que perduram.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. *Bartebly, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista Cacto*, n. 1, 2002. Disponível em: <<http://www.alpharrabio.com.br/Cacto%20revista%20Literária.htm>>. Acesso em: 2 out. 2020.

\_\_\_\_\_. (2014). *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

\_\_\_\_\_. (1985). *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. (1990). *A comunidade que vem*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDERSON, B. (2008). *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1983.

ANDRADE, G. A. As novas vozes da literatura brasileira contemporânea. *Opiniões*, ano 7, n. 13, p. 298-311, 2018.

ARRIGUCCI, D. (1990) *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

ASSIS, M. (1881). *Memórias póstumas de Brás-Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ASSMANN, J. *La mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris: Flammarion, 2010.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. (1977). *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

BATAILLE, G. (1957). *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

\_\_\_\_\_. (1944). *A experiência interior*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. (1957). *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, W. (1923). *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. Dois poemas de Friederich Hölderlin. Tradução de Susana Kampff Lages. In: \_\_\_\_\_. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 13-48.

BEJNAMIN, W. (1929). A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 36-49.

\_\_\_\_\_. (1928). *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

\_\_\_\_\_. (1940). Sobre o conceito da História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 222-232.

BETTEGA, A. *O vôo da trapezista*. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

BIDENT, C. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Seyssel: Éditions Champs Vallon, 1998.

BIEDMA, Jaime Gil de. *Las personas del verbo*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2003.

BLANCHOT, M. (1983). *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. (1955). *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. (1959). *O livro por vir*. Tradução de Leyla-Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. (1949). *A parte e o fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLOCH, E. (1976). *O princípio esperança*, v. 2. São Paulo: Contratempo, 2006.

BOSCO, F. *A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia, 2017.

BORGES, J. L. (1949). El Aleph. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas I (1923-1949)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011.

- BYLAARDT, C. O. *Alors, un chat est un chat ou un non-chat?* O que Blanchot e Sartre têm a dizer um ao outro sobre literatura. *Revista MOARA*, Belém, n. 35, p. 103-119, 2011.
- CANTINHO, M. J. A teia da Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 6, n.3, p. 83-97, 2015.
- CANTWELL, R. *The poetics of tenderness: on falling in love*. Lanham: Lexington Books, 2018.
- CARDOSO, D. B. O círculo e a elipse: literatura e sentido em Blanchot e Nancy. In: EYBEN, P. (Org.). *Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.
- CARVALHO, Laura. *Valsa brasileira: do boom ao caos econômico*. São Paulo: Todavia, 2018.
- CLANY, G.; TANCELIN, P. La pensée poétique comme utopie. In: JIMENEZ, M. (Org.). *Imaginaire et utopies du XXI<sup>e</sup> siècle: séminaire interarts de Paris (2001-2002)*. Paris: Klincksieck, 2003.
- COLLIN, F. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard, 1971.
- DOUEK, S. S. Salvar o passado? Proust e Benjamin. *Cadernos benjaminianos*, Belo Horizonte, número especial, p. 195-208, 2013.
- DUNKER, C. *Mal-estar, sofrimento e sintoma*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- ELIOT, T. S. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ESPOSITO, R. *Communitas: origine et destin de la communauté*. Traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin. Paris: Presse Universitaire de France, 2000.
- EYBEN, P. Literatura e a experiência do abismo. *Cerrados (UNB)*, v. 21, p. 181-207, 2012.
- FÉDIDA, P. *Os benefícios da depressão: elogio da psicoterapia*. São Paulo: Escuta, 2002.
- FERREIRA SÁ, L. F. O espaço liminar das listas em romances em inglês. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 22, n. 44, p. 93-104, 2018.
- FREUD, S. (1927). O futuro de uma ilusão. In: \_\_\_\_\_. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-192)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a. p. 231-301. (Obras completas, v. 17)
- \_\_\_\_\_. (1926). Inibição, sintoma e angústia. In: \_\_\_\_\_. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-192)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b. p. 13- 126. (Obras completas, v. 17)

\_\_\_\_\_. (1930). O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-122. (Obras completas, v. 18)

\_\_\_\_\_. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 381-517.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALLEGO, E. ORTELLADO, P. & MORETTO, M. – Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à operação Lava Jato e contra a reforma da previdência. *Em Debate: Periódico de Opinião Pública e Conjuntura Política*, Belo Horizonte, ano 9, n. 2, p. 35-45, ago. 2017.

GUANZINI, I. *La ternura*. Barcelona: Plataforma Editorial, 2018.

HERINGER, V. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

\_\_\_\_\_. *Automatógrafo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Enrique Vila-Matas: a ironia e a reinvenção da subjetividade*. 2014. 115f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. *O escritor Victor Heringer*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. Eu conheci o poeta chinês Gu Cheng. *Modos de Usar & Co.*, 2017. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2017/11/modo-5-eu-conheci-o-poeta-chines-gu.html>>. Acesso em: 8 out. 2020.

\_\_\_\_\_. *Glória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. Nova chance para vencer a indiferença. *Suplemento Pernambuco*, 2016b. Disponível em: <<https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/67-bastidores/1649-nova-chance-para-vencer-a-indiferen%C3%A7a.html>>. Acesso em: 8 out. 2020.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, (2009).

KAFKA, F. *Contemplação/O fogueira*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.



LACAN, J. *O seminário, livro 8: A transferência (1960-1961)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 10: A angústia (1962-1963)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAGES, S. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. L. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

LIMA, L. C. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, S. R. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LOWY, M. *Walter Benjamin: avertissement d'incendie: une lecture des theses "Sur le concept de l'histoire"*. Paris: Presse Universitaire de France, 2001.

MADEIRA, M.; MOSCHEN, S. *Carta ao pai: um desamparo menor... menormenor... enorme*. 2020. No prelo.

MAGRI, I. Pirilampos em noite de chuva: literatura brasileira e formas de (in)visibilidade. *Boletim de pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 15, n. 23, p. 95-108, 2015.

MARQUES, A. M. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013. 361f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2103. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-97ZLNU>>. Acesso em: 8 out. 2020.

MOSSÉ, C. *Dicionário da civilização grega*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012.

NANCY, J.-L. (1986). *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Conloquium*. In: ESPOSITO R. *Communitas: origine et destin de la communauté*. Traduit de l'italien par Nadine Le Lirzin. Paris: Presse Universitaire de France, 2000a. p. 9-19.

\_\_\_\_\_. Fazer, a poesia. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15/2, p. 414-422, 2013.

\_\_\_\_\_. L'être-avec de l'être-là. *Cahiers philosophiques: Heidegger, politique et philosophie*, n. 111, p. 66-78, 2007.

\_\_\_\_\_. *L'intrus*. Paris: Galilé, 2000b.

\_\_\_\_\_. *The gravity of thought*. New Jersey: Humanities Press, 1997.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura*. São Paulo: É realizações, 1999.

PAULA, J. R.; BALBY, L. F. A comunidade dos que escrevem a comunidade. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 20/2, p.105-120, 2018.

PAULS, A. *Temas lentos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEREIRA, M. A. Repensar o passado – recobrar o futuro: história, memória e redenção em Walter Benjamin. *História Unisinos*. v. 12, n. 2, p. 148-156, 2008.

PEREIRA, M. E. C. *Pânico e desamparo*. São Paulo: Escuta, 1999.

PHILLIPS, Adam. *Side effects*. Londres: Penguin Group, 2006.

PIGLIA, R. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIMENTEL, D. A morte enquanto linguagem nos escritos de Maurice Blanchot. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 5, n. 1, p. 232-245, 2013.

\_\_\_\_\_. Para além da morte: *L'instant de Ma Mort*, de Maurice Blanchot. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 20/3, p. 55-73, 2018.

PINHEIRO-MACHADO, R. *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga para a crise atual*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

PINTO, A. M. Ainda maio de 1968: autonomia, engajamento no campo literário e as posições divergentes de J. P. Sartre e Maurice Blanchot. *Eutomia*, Recife, v. 22, n. 1, p. 223-234, 2018.

\_\_\_\_\_. A. M. Os mistérios do olhar de Orfeu: historicidade, metáfora e literatura. *Gragoatá*, Niterói, n. 39, p. 569-592, 2015.

\_\_\_\_\_. A. M. *Mort, tu l'es déjà*: a figura da morte e o espaço da literatura em Maurice Blanchot. *Dia-Logos*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 27-41, 2013.

PUCHEU, A. *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azogue, 2015.

PUCHEU, A. Do começo ao fim do poema. *Boletim de pesquisa NELIC*, v. 9, n. 14, p. 22-53, 2009.

RESENDE, B. Questões da ficção brasileira do século XXI. *Grumo*, v. 6, n. 2, 2007.

RIBEIRO, G. S. *Uma alegria estilhaçada: poesia brasileira 2008-2018*. Belo Horizonte: Escamandro & Macondo, 2020.

\_\_\_\_\_. *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida*. 2012. 259f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012a.

\_\_\_\_\_. Fragmentos de luz, memória de destruição. *Literatura e autoritarismo: dossiê imagens da devastação*, p. 16-31, jun. 2012b.

- ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poética da ausência*. São Paulo: Ed. da USP, 1993.
- RUNIA, E. Buryng the dead, creating the past. *History and theory*, v. 46. n. 3, p. 313-325, 2007.
- SAER, J. J. *Borradores inéditos: papeles de trabajo II* (2013). Seix Barrel: Buenos Aires, 2013.
- SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- \_\_\_\_\_. Negatividade em Hegel. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 117, p. 95-125, jun. 2008.
- SALLES, M. J. W. *Semelhança e morte: máscaras mortuárias em Mallarmé e Blanchot*. 2014. 242f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
- SANTOS, N. T. G.; FORTES, I. Desamparo e alteridade: o sujeito e a dupla face do outro. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 22, n. 4, p. 747-769, 2011.
- SARTRE, J.-P. Qu'est-ce que la littérature? *Les Temps Modernes*, n. 17-22, fev.-jul. 1947.
- SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2009.
- SCHUBACK, M. S. C. Prefácio. In: NANCY, J.-L. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 13-21.
- SCRAMIN, S. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.
- SEBALD, W. G. (2001). *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SINGER, A. Brasil: Junho de 2013 classes e ideologias cruzadas. *Novos Estudos*, 97, novembro de 2013.
- SINGER, A. & Loureiro, I. (Org). *As contradições do lulismo: a que ponto chegamos?* São Paulo: Boitempo, 2016.
- SOUSA, E. L. A. Por uma cultura da utopia. *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre Utopia*, n. 12, p. 1-7, 2011.
- \_\_\_\_\_. A transgressão que salva. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 17/3, p. 787-796, 2014.
- SOUZA, J. M. R. As origens da noção de *poïèsis*. *Hypnos*, São Paulo, ano 13, n. 19, p. 85-96, 2007.
- TSVETAeva, M. (1932). *O poeta e o tempo*. Editora Âyiné: Belo Horizonte, 2017.

VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1982.

VENEREI, D. A. *O lirismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques*. 2019. 84f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

VILA-MATAS, E. (2004). *El viento ligero en Parma*. Madrid: Sexto piso, 2008.

\_\_\_\_\_. (2003). *París no se acaba nunca*. Seix Barral: Buenos Aires, 2014.

VON HOLDEFER, C. Busca do narrador por equilíbrio é trunfo do livro de Victor Heringer. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 dez. 2016. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1845081-busca-do-narrador-por-equilibrio-e-trunfo-de-livro-de-victor-heringer.shtml>>. Acesso em: 8 out. 2020.

VON KUGER, C. A coleção – um gesto poético: uma leitura benjaminiana sobre o colecionismo. *Cadernos benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 8. p. 71-78, 2014.

YANAMOTO, E. Y. A comunidade dos contemporâneos. *Galaxia* (São Paulo, *Online*), n. 26, p. 60 – 71 dez 2013.

WILLIAMS, J. (2005). *Pós-estruturalismo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

ZAMBRANO, M. (1955). El hombre y lo divino. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 3. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2011. p. 99- p. 359.