

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Eric Teixeira Silva

**Ternura e violência em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer**

Uberlândia, 2021

Eric Teixeira Silva

**Ternura e violência em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, memória e identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Flávia Andrea Rodrigues Benfatti

Uberlândia, 2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586  
2021

Silva, Eric Teixeira, 1985-  
Ternura e violência em O amor dos homens avulsos, de  
Victor Heringer [recurso eletrônico] / Eric Teixeira  
Silva. - 2021.

Orientadora: Flávia Andrea Rodrigues Benfatti.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.129>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Benfatti, Flávia Andrea Rodrigues ,  
1967-, (Orient.). II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.  
Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Mestrado em Estudos Literários				
Data:	19 de fevereiro de 2021	Hora de início:	09:30	Hora de encerramento:	12:40
Matrícula do Discente:	11912TLT010				
Nome do Discente:	Eric Teixeira Silva				
Título do Trabalho:	Ternura e violência em <i>O amor dos homens avulsos</i> , de Victor Heringer				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Gênero, raça e sexualidades em narrativas contemporâneas				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelas professoras doutoras: Flávia Andréa Rodrigues Benfatti da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora do candidato (Presidente); Cristiane Navarrete Tolomei da Universidade Federal do Maranhão / UFMA; Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Flávia Andréa Rodrigues Benfatti, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2021, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavia Andrea Rodrigues Benfatti, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/02/2021, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eric Teixeira Silva, Usuário Externo**, em 19/02/2021, às 13:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiane Navarrete Tolomei, Usuário Externo**, em 22/02/2021, às 12:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2575234** e o código CRC **6232B73F**.

Ao Victor Heringer, ainda que com atraso.

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta um conjunto de análises sobre o romance do escritor brasileiro Victor Heringer intitulado *O amor dos homens avulsos* centradas nos temas da ternura e da violência, evidenciados de maneira interseccionada. A abordagem que norteia este trabalho intitula-se *crítica poética*, apresentada no primeiro capítulo. Adotamos o conceito de *cena literária*, discutido no capítulo dois, como procedimento de extração e delimitação de algumas sequências narrativas selecionadas da obra. O terceiro e último capítulo dedica-se à análise de uma seleção de cinco *cenar*s. Em cada análise temos evidência de que, para o narrador, a ternura é não apenas um elemento na trama, mas também uma forma de estabelecer conexão poética com seu projeto ficcional. Portanto, a ternura é percebida, sentida e manejada na narrativa de Heringer como um todo, até mesmo em partes nas quais a prática da violência é exposta. Desse modo, este estudo discute o exercício poético no trabalho literário de Victor Heringer no romance em questão.

Palavras-chave: Victor Heringer. Crítica poética. Cenas literárias. Ternura. Violência.

## ABSTRACT

This research presents a set of critical analysis about the novel entitled *O amor dos homens avulsos* by the Brazilian writer Victor Heringer which focuses on tenderness and violence made evident intersectionally. The approach that outlines this work is called *poetic criticism*, presented on the first chapter. We have adopted the concept of *literary scene* as a procedure for the analysis of some selected narrative sequences discussed in chapter two. The third and last chapter is dedicated to the analysis of the five chosen *scenes*. In each of the analysis we have evidence that tenderness is, for the narrator, not only a topic in the plot but also a way of establishing poetic connection with his fictional project. So, tenderness is perceived, felt and handled in the writer's narrative as a whole, even in parts in which the practice of violence is exposed. Therefore, this study discusses the poetic exercise in Victor Heringer's literary work of the above-mentioned novel.

Keywords: Victor Heringer. Poetic Criticism. Literary Scenes. Tenderness. Violence.

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

(Ou por que escrevo sobre *O amor dos homens avulsos*) .....07

1. CRÍTICA POÉTICA.....18

2. CENAS LITERÁRIAS.....47

3. HOMENS CÊNICOS, HOMENS AVULSOS.....60

3.1 “Aí me dei conta de que eu estava só de sunga, vulnerável quase nu” .....60

3.2 “Enterra e esquece” .....75

3.3 “Perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali” .....87

3.4 “Um altar nos esperava, feito só de moleques” .....95

3.5 “É a vida comum que tem que morrer” .....101

CONSIDERAÇÕES.....109

REFERÊNCIAS.....114

## INTRODUÇÃO

(Ou por que escrevo sobre *O amor dos homens avulsos*<sup>1</sup>)

Foi distante de motivos acadêmicos que tomei conhecimento do escritor Victor Heringer. No ano de 2014, estava percorrendo as postagens de amigos em uma rede social e me deparei com uma fotografia publicada por uma escritora contendo algumas pessoas reunidas em um ambiente que, se me recordo (e não me recordo muito bem), parecia tratar de um evento literário em uma livraria. Um rapaz ali me chamou a atenção, carregando uma mochila e um conjunto de livros. Vestia uma camisa azul clara. Vim a saber seu nome, era o autor Victor Heringer. Esforço-me para recordar: alguém (que pode ter sido ele próprio) comentou na foto algo parecido com “a geração de oitenta reunida em um retrato”.

Interessado em conhecer mais sobre a arte desse rapaz, o primeiro resultado de minhas buscas apontou para alguns de seus poemas publicados em diferentes sítios da Internet. Poemas que me desconcertaram, compondo aquele tipo de leitura que alça o leitor a um patamar de percepção do qual não se consegue mais retornar (ou retomar). Há um tempo criei a afirmativa *tive que parar e me sentar* para descrever o efeito de textos que me tiram do cotidiano habitual, maquinal, repetitivo e me situam em condição atípica de percepção: um outro real. Senti isso com os poemas de Victor Heringer, de imediato.

Dos poemas, parti para seus outros textos, até alcançar, em dado momento, a condição de leitor de *O amor dos homens avulsos*, seu último livro, publicado em 2016. O título, de imediato, vinculou-me ao interesse de descobrir a história ali estabelecida.

Avulsos. Essa palavra veio-me como um petardo. Amor, de homens avulsos. Buscando, portanto, retomar os estudos acadêmicos e desenvolvendo o propósito, a longo prazo, de trazer a obra de Victor Heringer para o ambiente universitário, pus seu *O amor dos homens avulsos* debaixo dos braços e bati à porta da Universidade Federal de Uberlândia, para orientação. Aqui estive, aqui estou.

---

1 Optei por redigir a introdução deste trabalho na primeira pessoa do singular gramatical por se tratar aqui de uma descrição da minha relação pessoal com o romance discutido, a forma como alcancei a condição de leitor desta narrativa, bem como minhas convicções gerais sobre a literatura, o estudo literário e o gesto de exercitar a crítica, temas que me são muito caros e me conduzem a reflexões estando ou não no espaço acadêmico. Na escrita dos demais capítulos, senti-me confortável em manter o uso padrão da primeira pessoa do plural, desejando que esse “nós” espelhe menos uma convenção acadêmica recorrente e mais uma homenagem aos professores e colegas que, no decorrer desses dois anos de pesquisa, suscitaram-me itinerários de escrita que, sozinho, não conseguiria vislumbrar, muito menos percorrer.

Adotar como objeto de pesquisa uma obra literária recém-publicada é instigante. Haver pouca discussão no contexto da Academia sobre o texto a que se pretende projetar o olhar crítico e analítico acende a coragem do pesquisador em compor, junto com prováveis outros pesquisadores, em outros pontos do país, um caminho inicial, não apenas inaugural, mas também convidativo a que outros estudiosos da literatura dele se aproximem, para complementá-lo, para refutá-lo, confrontá-lo ou repensá-lo.

Proponho, nesse exercício dissertativo, estabelecer o estudo crítico de um conjunto de cenas<sup>2</sup> extraídas da narrativa mencionada e situadas nas temáticas da ternura e do desejo, da paixão e do amor, da violência e da perda, temáticas essas que surgem no texto de maneira interseccionada. Essas cenas centram-se no relacionamento entre as personagens Camilo e Cosmim, dois meninos-rapazes que se descobrem, a partir do convívio diário, como corpos que se querem, instaurando um processo e um percurso específicos de afetividade abrangendo o estranhamento, a paixão, o erotismo, a prática sexual, o carinho, o amor, bem como a experiência da violência, da perda e da falta. Na condição de personagem adulta, narradora das memórias de menino, Camilo manifesta, no trajeto de escrita, o sentido e o sentimento da ternura, que se lhe torna um operador redacional. No âmbito da narração, portanto, esse elemento – a ternura – se projeta tanto na relação entre ele e demais personagens, como também, e sobretudo, na condução de uma escrita da lembrança marcada pelo afeto e pela saudade. Por atravessar as várias faces do texto literário (do conteúdo temático à materialidade da escrita literária e das outras artes presentes na obra, como a fotografia), a ternura se torna a principal cadência que modula as expressões estéticas adotadas pelo autor na tessitura de seu romance.

As expressões *afeto*, *desejo* e *erotismo* serão aqui, nesta dissertação, utilizadas e manejadas em seu sentido mais corriqueiro e de fácil identificação, de modo a não travar a escrita com o receio de que esse ou aquele uso vocabular não corresponda a determinado uso conceitual já estabelecido por algum teórico específico ou por alguma tradição acadêmica. A palavra deve libertar o escritor, não o prender<sup>3</sup>. Note-se, nesse aspecto, o fato não tão incomum

---

2 Conforme será explicado mais abaixo, ao selecionar segmentos do romance analisado para compor o estudo crítico pretendido, aplico a noção de *cena*, inspirada e operada a partir de seu emprego na dramaturgia e no cinema, em distinção a outras práticas comuns de seleção adotadas nos estudos literários, como o *excerto*, o *fragmento* e o *trecho*.

3 A propósito, Agamben (2018, p. 43) escreveu: “[...] o que une a culpa à pena nada mais é que a linguagem. [...] ter falado, ter ingressado na língua, é irrecusável para o vivente que um dia, não se sabe nem como nem por

de um teórico empregar, com diferentes propósitos, sentidos ou significados, um mesmo vocábulo mais de uma vez, no decorrer de suas próprias publicações, ao longo do tempo de produção intelectual. Alguns escritores, inclusive, reconhecem esse fato, como o fez Foucault (2017a, p. 131) acerca do vocábulo *discurso*: “Quanto ao termo *discurso*, de que aqui usamos e abusamos em sentidos bem diferentes [...]” (grifo do autor).

De qualquer maneira, é preciso reconhecer, uma palavra em uso é sempre mantenedora e reprodutora de normas, símbolos, leis, convenções, devido à indissolúvel arbitrariedade do signo linguístico, condição para sua formação e circulação.

Assim, estabelece-se na discussão aqui encetada, que o vocábulo *desejo* situa os processos diversos e abrangentes de excitação da vontade sexual, e *erotismo/erótico* corresponde às práticas e discursos diversos que circundam e promovem o exercício desse desejo. *Afeto* e *ternura* associam-se, por sua vez, às atitudes, comportamentos, intenções e declarações que indicam a vontade de um alcance consistente e contínuo não apenas do corpo do outro, mas de sua história, de seu convívio, compondo, de maneira mais pluridemandada, uma intimidade costurada pela linha da emoção e do carinho. Ainda, a palavra *violência* é aqui usada em sentido largo, cobrindo, por diferentes matizes, toda e qualquer prática, tentativa ou intenção de impingir dor, humilhação, constrangimento, intimidação, opressão, coação, sofrimento ou cerceamento de direitos e de liberdades a alguém.

Postura semelhante é adotada para a alternância eventual no uso das palavras homossexual<sup>4</sup>/sexual, homoerótico/erótico, homossocial/social, homoidentidade/identidade, homocultura/cultura, homotextualidade/ textualidade, homoafetividade/afetividade em que o

---

quê, começou a falar. O mistério da culpa e da pena é, enfim, o mistério da linguagem.” Nesse sentido também, aqui no Brasil, Adélia Prado, parecendo conversar com a anterior assertiva de Agamben, escreveu o segmento poético no seu livro de estreia, *Bagagem*, em 1976: “Não é para entender que nós pensamos,/ é para sermos perdoados.” (PRADO, 2017, p. 43). Ainda, recorremos a Derrida para completar essa nota, nas páginas iniciais de sua *Gramatologia* em que afirma: “Tudo ocorre, portanto, como se o que se denomina linguagem apenas pudesse ter sido, em sua origem e em seu fim, um momento, um modo essencial, mas determinado, um fenômeno, um aspecto, uma espécie de escritura. E só o tivesse conseguido fazer esquecer, *enganar*, no decorrer de uma aventura: como esta aventura mesma. Aventura, afinal de contas, bastante curta” (DERRIDA, 2017, p. 10).

4 Conforme explica Guacira Lopes Louro (2018, p. 27), “a homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido. Categorizado e nomeado como desvio da *norma*, seu destino só poderia ser o segredo ou a segregação – um lugar incômodo para permanecer.”

uso do prefixo *-homo*<sup>5</sup> pretende, aqui, quando utilizado, ressaltar, com exclusividade, uma face/condição de uma cena literária que provável ou supostamente não aconteceria, ou aconteceria de outra forma, caso a situação narrativa analisada (o gesto, o comportamento, a fala etc.) não se procedesse entre (ou a partir de) sujeitos amantes do mesmo sexo, considerando sobretudo a condição de abjeção<sup>6</sup> que modula a inserção estética do corpo-discurso e do discurso-corpo no drama narrativo<sup>7</sup>.

A atenção para esse movimento (talvez ainda não resolvido) sobre a pertinência ou não, na escrita crítico-acadêmica, para o uso de prefixos que delimitam formatos expressivos da sexualidade, busca, de certa maneira, evidenciar o ambiente de indagações que vêm sendo feitas sobre a existência ou não de uma diferenciação no afeto e no erotismo praticados entre dois homens comparado ao afeto e erotismo praticados entre um homem e uma mulher, ou também entre duas mulheres. É o que, por exemplo, indaga Larcher (2004, p. 179): “[...] seriam os relacionamentos homossexuais diferentes dos relacionamentos heterossexuais? E mais ainda, seria essa diferença relevante teórica ou metodologicamente [...]?”.

De toda maneira, vale registrar, esse questionamento não se torna centro nem central para a realização proveitosa do presente estudo. Qualquer prolongamento na justificativa para o uso de uma palavra ou expressão em detrimento de outras estenderia o presente objetivo de escrita para itinerários que, aqui, pouco repercutem na discussão a ser estabelecida, tendo em vista estar a pesquisa voltada para a dimensão poética de uma narrativa literária específica. Essa postura também se justifica como cautela para que, no exercício crítico, não se incorra numa queda em um, como alerta Lima (1975, p. 12), “território de dogmas, tanto mais graves quanto aparentemente vestidos de uma roupagem liberal”. Ainda, a propósito de palavras e nomeações, Barthes (2013, p. 193), de maneira bem direta, alerta-nos que “existem vários modos de chamar os comportamentos humanos”.

Embora historicamente negligenciados, os estudos da estética da prática sexual e do afeto na literatura voltados às relações entre pessoas do mesmo sexo têm assumido, há alguns

5 No entendimento de Waugh (2014, p. 15), *homo* “é um termo grego que implica igualdade, e isto acarreta conotações infelizes para as agendas políticas atuais relacionadas à *difference* – diferença externa, diferença de dentro”.

6 “[...] o homossexual abjeto, que não reproduz a sociedade, mas vital para a produção de seu discurso heterossexista” (POSSO, 2009, p. 60).

7 Camargo (2016, p. 173), estudando contos do escritor Antônio de Pádua Dias da Silva, elenca como sentimentos comuns dos personagens gays masculinos a “[...] solidão, a carência afetiva e sexual, a fragilidade dos laços afetivos no contexto da contemporaneidade, e os constantes deslocamentos espaciais e temporais em busca do outro de seu afeto [...], a marginalização e a desvalorização desses corpos e de seus desejos”.

anos, condição de desenvolvimento progressivo na crítica literária (acadêmica, jornalística e amadora). Ao apresentar um estudo crítico visando situar a obra *O amor dos homens avulsos* dentro do olhar perceptivo dos estudos sobre a estética do sexo, da (homo-)sexualidade, da masculinidade, da violência e da ternura, a presente dissertação espera também, tacitamente, evidenciar a narrativa de Victor Heringer como representante da literatura contemporânea brasileira, marcando a segunda década desse corrente século XXI. Uma implicação dessa postura de escrita aponta para as escolhas teóricas e ensaísticas diversas buscadas para sustentar o estudo ora entregue, ciente de que é preciso escutar o chamado do texto literário para melhor alcançá-lo. O texto diz, é preciso escutá-lo. Nesse sentido, assumo o entendimento de que a obra artística e literária *chama* a crítica e não o inverso<sup>8</sup>.

Publicado no ano de 2016 por uma editora de grande porte e consolidada no mercado editorial (Companhia das Letras), o romance apresenta as memórias do narrador-personagem (e protagonista) Camilo, adulto, acerca dos episódios vivenciados a partir de sua meninice. Esses episódios expressam a história de formação do desejo e do afeto entre Camilo e Cosmim, outro menino trazido para o seio familiar em virtude de complexa, obscura e irregular situação de guarda em que se encontrava. Desse despertamento do (e para o) desejo, as personagens protagonistas iniciam-se na prática do sexo e das comunhões do afeto. Na idade adulta, por meio da escrita, Camilo organiza as memórias de maneira particular, compondo uma poética específica a ser, neste trabalho, evidenciada. Dessa forma, proponho-me a escrever, parcialmente, as criações poéticas próprias manifestadas na narrativa.

Tenho pensado na diferença entre escrever *as* criações poéticas e escrever *sobre* as criações poéticas. Vínculo a primeira forma de escrita à crítica que toma o texto literário não só como objeto de reflexão e estudo, mas também como incentivo à criação, almejando

---

8 O contato com essa afirmação (a de que a obra chama a crítica, e não o inverso) marcou contundentemente meu entendimento sobre o fazer acadêmico dentro dos Estudos Literários. Devo esse saber, que tem implicações metodológicas, à Prof. Dra. Betina Ribeiro R. da Cunha, na oportunidade que tive de cursar a disciplina *Literatura, memória e identidades*, no primeiro semestre de 2019, dentro do programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Adoto (e tenho procurado adotar) esse procedimento crítico (e metodológico) de pesquisa literária no decorrer das práticas acadêmicas, desde então. Uma postura desse tipo visa a refutar o comportamento acadêmico em que a teoria “[...] usa a literatura [...] apenas como um pretexto para sua própria existência; ou seja, lê-se determinada obra não para descobrir o que ela tem de interessante a dizer por si mesma, mas como uma oportunidade de exibição da teoria. Em outras palavras, o texto converte-se em uma desculpa para o exercício teórico: ele transforma-se em um *exemplo* da teoria. O processo interpretativo fica assim extremamente comprometido, porque o que de fato ocorre neste caso é tão somente uma dinâmica de reconhecimento na obra de conteúdos *que já estão na teoria*. Se a interpretação pode ser vista como fazendo uma pergunta ao texto, a das teorias seria monótona, repetindo sempre ‘o que você tem a dizer dos meus conceitos?’” (DURÃO, 2016, p. 106, grifo do autor).

escrever a si mesma por meio de uma estética textual específica, autoral. Nesse tipo de escrita, busca-se criar uma atmosfera artística para o ato de desenho crítico, evidenciando um desejo de que o texto final apresente uma sensação de surpresa, originalidade, prazer e instigação para o leitor.

Certas camadas do texto literário estudado só são alcançadas por meio de um modo de escrita e exercício de linguagem próprios, inaugurais que se aproximam do artístico. Denomino, então, de crítica poética essa escrita crítica que faz de si mesma um texto com marcas estéticas, tensionando inclusive o lugar do texto literário no processo de estudo e na sua relação com o pesquisador/crítico. A crítica poética se aproxima, nesse sentido, do noção de escritura<sup>9</sup> proposta pelo teórico e ensaísta francês Roland Barthes, em diversos de seus estudos, e da discussão sobre a possibilidade de uma crítica escritural, de caráter mais poético, defendida, ostensiva ou tacitamente, por diferentes pesquisadores, ensaístas e escritores.

A escrita literária, inaugurando uma realidade específica, incide sobre as outras realidades (às vezes denominadas de realidade empírica, imediata, tangível), constituindo-nos. Sempre me impressiona a capacidade da literatura em marcar a nossa história, redirecionar perspectivas e comportamentos, deslocar o centro do pensamento e das convicções. Cada texto, cada cena literária lida é um espaço que, junto com o autor, concebemos e passamos a habitar.

Sobre a pesquisa em literatura e seu modo de organização, em termos gerais, recepciono o entendimento de Durão (2015), de que pode caber ao estudo literário uma

---

9 O uso do termo *escritura*, segundo Hansen (1999), remonta antigas doutrinas cabalistas, escriturais e textualistas e foi apropriado pela crítica literária francesa dos anos 60 e 70, para a qual “passa a designar uma aproximação materialista da forma, definindo o processo da produção significativa. Opõe-se radicalmente a ‘criação’ e anula o *autor* como subjetividade na obra. Como uma intervenção conceitual que desloca a linearidade e a subjetividade que saturam o discurso metafísico sobre a significação, sua prática situa-se, segundo seus teóricos, como que no cruzamento de inconsciente e saber: não pertence à ordem de nenhum dos saberes constituídos, mas permite apreender as operações que os constituem; não se identifica à produção inconsciente, mas permite decifrar sua economia simbólica, o caráter diferencial da ordem significativa, o sistema de deslocamentos, condensações e concatenações que a constituem. Designa uma atividade de transformação textual que, como o desejo, não tem fim: processo contínuo, propõe-se a apagar toda origem; nela, o ‘eu’ é efeito, aparecendo apenas como suposto pela pluralidade de intervenções móveis que não cessam de transformar-se, enquanto o antigo sujeito da criação, assassinado, desaparece substituído pela forma pronominal de um ‘tu’, destinatário-leitor investido de função autoral produtiva.” (HANSEN, 1999, p. 30-31, grifo do autor). Ainda segundo o pesquisador, “Com a *escritura*, a crítica atacou, basicamente, a verossimilhança, mimética e expressiva, caracterizando-a como ‘mitologia’, ‘efeito do real’, ‘doxa’ (Barthes), ‘motivação’, ‘naturalização do signo’ [...] ‘metafísica’, ‘pulsão escópica’, ‘sociologismo’, ‘ideologia positivista’ [...]” (HANS, 1999, p. 30, grifo do autor).

relação que mescle a descrição e a interpretação, um ato a serviço do outro, tendo em vista que

o conjunto daquilo que pode ser dito de uma obra de peso aproxima-se do infindável; não se trata, assim, de descrevê-la, até mesmo porque a enumeração de adjetivos positivos aproxima o comentário da propaganda. No entanto, é impossível postular uma ideia interpretativa norteadora sem um componente descritivo, que já reorganiza o material na direção da hipótese de leitura (DURÃO, 2015 p. 386).

A propósito da relação *descrição* e estudos literários, não deixa de ser pertinente trazer a observação de Terry Eagleton, que discute, nesse âmbito, a presença de motivações e valores que circundam, explicitamente ou não, o pesquisador na escolha de seu objeto e no seu modo de condução da pesquisa e da escrita:

Todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, frequentemente invisível, de categorias de valores; de fato sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros; [...] ocorre, porém, que sem interesses particulares não teríamos nenhum conhecimento, porque não veríamos nenhuma utilidade em nos darmos ao trabalho de adquirir tal conhecimento. Os interesses são *constitutivos* de nosso conhecimento, e não apenas preconceitos que o colocam em risco. A pretensão de que o conhecimento deve ser 'isento de valores' é, em si, um juízo de valor (EAGLETON, 2006, p. 21, grifo do autor).

Formalmente, organizei o texto dissertativo sob a forma de três capítulos. O primeiro destina-se a apresentar, discutir e defender uma forma de estudo e de escrita crítica e acadêmica que, conforme mencionei, denomino de crítica poética, cuja possibilidade de efetivação é evidenciada por diversos teóricos e pensadores da linguagem.

No segundo capítulo, proponho, como já antecipado no início dessa introdução, a noção de cena como método de percepção, seleção e organização do material de estudo, diferenciando-se do que usualmente é tratado por excerto, fragmento, trecho e recorte. O reconhecimento de cena literária como método de trabalho também repercute na análise da narrativa, como se verá.

O terceiro capítulo reúne o conjunto de discussões críticas que redigi, conduzido pela mencionada noção de crítica poética e de cena, para estudar determinadas sequências

narrativas que configuram relações de desejo, erotismo, afeto, ternura, masculinidade, poder e violência no decurso afetivo dos protagonistas Camilo e Cosmim, conforme são apresentadas as lembranças explicitadas pelo narrador-protagonista do romance. Essas lembranças indicam inclusive a consciência de um sujeito que escreve sobre si. Registro antecipadamente que na seleção e ordenação das cenas para este trabalho, não tentei o seu esgotamento; pelo contrário, objetivei compor uma seleção menor de cenas a fim de centrar meus esforços redacionais na consistência do processo de estudo e de crítica.

Diz-se que órgãos de controle dos cursos de pós-graduação no país recomendam não mais separar, na escrita final de um trabalho, a discussão teórica/ bibliográfica e o estudo do objeto propriamente dito. No âmbito do presente estudo, e de outras práticas de estudos literários voltados à redação crítica, observo que essa distinção nem sempre é fácil de ser conduzida ou aplicada, pois, a partir de um propósito de estudo, escrever sobre a literatura é também escrever sobre o objeto literário, e de igual modo, escrever acerca de um objeto literário é também escrever sobre a literatura. Em algum momento, essa distinção pode não ficar muito clara, a crítica pode se aplicar a um só tempo, ou por meio de um mesmo movimento de pensamento escrito, ao objeto-texto e à literatura-gesto-instituição, na generalidade de seu fazer comum, o fazer (esse fazer-ser) literário. De todo modo, na escrita dos dois primeiros capítulos, tratando de maneira mais específica sobre a literatura, a crítica (poética) e o conceito de cena literária, houve empenho para também ali situar, explicitamente, nas discussões estabelecidas, a obra ficcional de Victor Heringer, em questão.

Voltando à matéria metodológica, e retomando ainda o artigo de Durão (2015), anoto que durante a redação do presente texto procurei ficar atento ao alerta de que a

[...] relação entre literatura e pesquisa é conflituosa. Se por um lado é essa última que torna factível a inserção dos estudos literários na universidade, por outro, quando convertida em uma prática dominante, a pesquisa tende a deformar tanto obras quanto leitores” (DURÃO, 2015, p. 378).

Nesse sentido – o do risco da deformação da leitura pela análise crítica –, tentei igualmente, a todo momento de escrita reflexiva, e conforme aprendi com o professor Antônio

Dimas<sup>10</sup> (2002, p. 32), a ficar atento para não “[...] ceder à tentação fácil da armadura metodológica, que protege o pesquisador temeroso da parcimônia de seu material ou da modéstia de sua imaginação crítica.”. Em outras palavras, busquei me precaver de uma análise que se perdesse em pantanosas definições e fixações teóricas, o que destinaria esta redação a um tecnicismo ou a um hermetismo sempre lamentável (porque imaturo) quando advindo de um pesquisador iniciante nas perspectivas aqui adotadas e percorridas para os estudos literários em ambiente acadêmico.

Os temas da sexualidade e da afetividade correspondentes às práticas não situadas nos estabelecimentos da norma heterossexual foram há muito tempo ignorados pelos estudos diversos da literatura e das outras artes, hoje assumindo espaços cada vez mais consolidados para sua inserção como objetos de pesquisa. De maneira geral, entendo que a conquista desses espaços, além de legitimar abordagens antes não admitidas, favorecidas ou destacadas, atestam e reconhecem a diversidade afetivo-sexual como representação artística que repercute em camadas da composição da obra onde o movimento do sexo, da sexualidade, do desejo e do afeto ali se instaura e se projeta.

No decurso de minha formação superior inicial (a graduação ocorreu durante os primeiros anos do atual século XXI), os assuntos *sexo*, *desejo*, *afeto*, *homossexualidade*, *masculinidade* se fizeram ausentes, invisíveis em sala de aula. Aliás, de forma geral, a leitura literária e suas possibilidades de discussão em uma perspectiva atenta às reflexões sobre gênero, raça e sexualidade pouco se fez presente nessa formação. Tal situação, que não é só minha e acredito refletir uma realidade vigente por espaço longo de tempo nos centros acadêmicos de todo o país, passa a constituir grave problema se considerarmos que todo o conteúdo de um texto ficcional é intencional, nada ali escapando de um propósito discursivo e artístico. Uma vez presente, em qualquer intensidade ou recorrência, “cena(s)” de natureza sexual, erótica e/ou afetiva no “palco” ou no “set” da narração, há o estabelecimento inescapável de sentidos próprios e diferenciados<sup>11</sup>.

---

10 O Professor e ensaísta Antônio Dimas realizou pesquisa vastíssima e de grande fôlego sobre as crônicas do poeta e jornalista Olavo Bilac, entre 1890 e 1908 em quase vinte anos de profícua atividade profissional deste escritor praticada em diversos veículos de imprensa escrita. Publicou o resultado de suas investigações em obra densa de três volumes, pela Imprensa Oficial em conjunto com a Editora da Unicamp e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

11 Nos estudos discursivos da literatura, há um tema/campo de trabalho crítico que muito me interessa, mas que percebo pouco desenvolvimento aqui no Brasil, que é o do confronto entre a liberdade de, no espaço da literatura, o autor tudo poder dizer e poder dizer qualquer coisa, conforme entendimento apresentado pelo francês Jacques Derrida (2018), e as formas com que a sociedade se vale para provocar a interdição desse direito,

Esses sentidos projetam marcas linguísticas, textuais, discursivas, imagéticas, simbólicas, poéticas, históricas, estéticas (compondo, no seu conjunto, marcas literárias) à estrutura integral da narrativa. Acredito acentuadamente que, no âmbito dos Estudos Literários, essas marcas devem ser sentidas, perscrutadas e relacionadas, caso contrário corre-se algum risco de tornar a pesquisa *em Literatura* à margem da *Literatura*, campo de estudo próprio, não obstante toda a possibilidade de interdisciplinaridade que ela (se) permite e se (e a si) convida.

Ainda, acredito ser oportuno ressaltar que, na presente escrita, textos literários diversos compuseram o apoio teórico para as discussões apresentadas, contribuindo para perceber criticamente (e poeticamente) a narrativa em estudo. Se por um lado a teoria pode ser concebida como uma prática metafórica nômade e instável, como sentimento, como exercício-prática e como olhar político (Caballero<sup>12</sup>, 2016), o texto literário, produtor de conhecimento em sentido amplo e diverso, também se autoriza a pôr-se a serviço das práticas teóricas, insinuar-se como posicionamento crítico mesmo, assumir um espaço legítimo de conhecimento, de saber<sup>13</sup>. Em outras palavras, de alguma maneira – e cabe aqui, na Academia,

---

de maneira, que, como lembra Michel Foucault: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo [...] de interdições” (FOUCAULT, 2015, p. 09). No âmbito da interdição, aliás, é pertinente trazer outra observação de Michel Foucault acerca do modo, sempre diverso e não homogêneo, pelo qual as interdições atingiram e atingem, por exemplo e sobretudo, o discurso da sexualidade: “As interdições não têm a mesma forma e não interferem do mesmo modo no **discurso literário** e no da medicina, no da psiquiatria e no da direção de consciência. E, inversamente, essas diferentes regularidades discursivas não reforçam, não **contornam** ou não **deslocam** os interditos da mesma maneira.” (FOUCAULT, 2014, p. 63, grifos nossos)

12 Essa conclusão, segundo a autora, é um resumo das perspectivas de definição de *teoria* por autores como Victor Turner, Rocco Mangieri, Mikhail Bakhtin, Homi K. Bhabha, dentre outros.

13 A esse propósito, veja-se, por exemplo a afirmação de Derrida (2014, p. 72): “No conteúdo dos textos literários, há sempre teses filosóficas” e, mais à frente, na mesma obra, “[...] a literatura talvez se mantenha à beira de tudo, quase mais além de tudo, inclusive de si própria. É a coisa mais interessante do mundo, talvez mais interessante que o mundo, razão pela qual, se não é idêntica a si mesma, o que se anuncia e se recusa com o nome de literatura não pode ser identificado a nenhum outro discurso. Nunca será científica, filosófica, coloquial. Mas se ela não se abrisse para todos esses discursos, se não se abrisse para quaisquer daqueles discursos, tampouco seria literatura. Não há literatura sem uma relação *suspensa* com o sentido e com a referência. *Suspensa* quer dizer *suspensão*, mas também *dependência*, condição, condicionalidade. Em sua condição suspensa, a literatura apenas pode exceder a si mesma.” (DERRIDA, 2014, p. 70). Também, no entendimento do texto artístico como trabalho intelectual, inclusive de natureza científica, veja-se por exemplo a afirmação do pesquisador brasileiro Cássio Hissa (2006, p. 17), ao criticar o modo tradicional de fazer ciência: “Escrever, para o cientista tradicional, não passa de um acessório. Ser cientista, assim, não é ser poeta, ensaísta, escritor, filósofo. Contudo, não se pode, adotando referências contemporâneas, afirmar que poetas, ensaístas, escritores e filósofos não sejam grandes cientistas.”. Mais à frente, na mesma obra, Hissa é explícito, ao afirmar: “A poesia também é conhecimento [...] A linguagem poética é conhecimento fecundo [...] reveladora deste mundo. A criação de um *outro* mundo através da linguagem é papel também da ciência em seu desejo do saber” (HISSA, 2006, p. 191, grifo do autor). Em outra obra, o mesmo autor finaliza um de seus capítulos com a

exercitar essas maneiras – a poética de um texto literário pode ajudar a compreender a poética de outro texto literário. Caberia, entendo, ao pesquisador-crítico fazer essa mediação, propô-la. Essa não é uma prática comum ou talvez, ninguém tenha ousado utilizar-se da própria literatura como base para análise de outra literatura, mas me disponho a correr esse risco.

Também, em contexto introdutório, considero importante admitir e pensar que o texto literário, posto em reflexão acadêmica, não se encuba, não se anestesia nem se submete a cortes sem o compromisso, em algum momento, de sutura, de recondução. A crítica é um compromisso e é uma assinatura. Nos estudos literários, tento adentrar a fileira daqueles que sentem, como sintetiza a professora Juliana Santini (2011, p.11), que a literatura, “‘entre nós’, professores, pesquisadores, críticos, alunos e leitores [...] se mostra multiforme, desafiadora”. Acrescento, por minha vez, que o texto literário se apresenta também como um espaço ensejador de uma escrita crítico-reflexiva que demanda uma expressividade própria, identificável como própria.

Por uma crítica poética: esse é o meu ponto de partida, talvez de chegada e, antes, uma proposta, um pressuposto, um intento e uma contínua e incansável ambição, no espaço de texto e pensamento que me coloco aqui e em outros contextos de expressão, assumindo riscos, mas também entusiasmos.

---

indagação: “A ciência moderna, que expulsou de seu corpo a arte, também nos dirá o que é a poesia?” (HISSA, 2017, p. 28). Wellek & Warren (1962), na obra *Teoría Literaria*, considerada o primeiro tratado sistematizante de teoria literária no Ocidente, já afirmavam em 1948, que uma direção contemporânea reconhece que a poesia é uma forma de conhecimento que se ocupa de particularidades não observadas pela ciência ou pela filosofia, demandando a descoberta de novos valores perceptivos. Afirmam ainda que, nessa perspectiva, o contrário de ficção não é a verdade e que a literatura faz parte dos vários modos de conhecer.

## 1. CRÍTICA POÉTICA.

Para uma melhor apresentação do que aqui consideraremos *crítica poética*, façamos um breve percurso sobre o uso da palavra *crítica* no âmbito das Letras<sup>14</sup>.

Segundo o acadêmico brasileiro Roberto Acízelo de Souza, na obra *Introdução aos estudos literários*<sup>15</sup>, a etimologia da palavra *crítica* (do grego *kritikós*), remonta ao século IV a.C., denotando o sentido equivalente a gramática/gramático. Na idade média, tal palavra não figura registrada em estudos filosóficos ou da linguagem, mas, informa Souza (2006, p. 111), “parece ter sido usada no sentido médico, associada ao termo *crise*, em expressões como *doença crítica*<sup>16</sup>”. No Renascimento, a palavra volta a ser utilizada na sua acepção antiga e apenas ao final desse período histórico o vocábulo, na explicação de Souza (2006, p. 111), “parece especializar-se para a designação do trabalho de restauração e estabelecimento de textos antigos”.

Segue o autor descrevendo a história de uso da palavra, afirmando que a partir do século XVII, *crítica* abrange também o sistema de saber geral sobre os discursos escritos e, no século XVIII, a crítica literária vai se unindo aos estudos sobre o belo, o gosto, a sensibilidade, impulsionados pelas investigações no nascente âmbito da estética. Avançando, à medida em que a crítica se inclina para os julgamentos das obras literárias, baseando-se em um relativismo subjetivo, começa, no século XIX, a ser confrontada com resistências que defendem o retorno ou o fortalecimento da natureza objetiva no exercício crítico (SOUZA, 2006).

Nesse cenário, a crítica, no século XIX, situa-se em duas principais vertentes: a impressionista e científicista. A professora e escritora Leyla Perrone-Moisés (1993, p. 34)

---

14 O objetivo neste início do capítulo é tecer apenas um breve quadro do uso da palavra crítica no decorrer do tempo, não sendo nosso propósito discutir os entendimentos propriamente ditos que a palavra assumiu ou deixou de assumir no decorrer de seus diferentes usos.

15 Destinamos, nessas primeiras linhas do capítulo, uma especial atenção à obra deste pesquisador, em virtude de seu excelente trabalho de conjugação de tópicos essenciais aos estudos teóricos da literatura (a noção de literatura, de belas letras, de teoria, de disciplina, de método, de crítica, de campos e vertentes de estudo etc.) a uma linha de compreensão que parte quase sempre da investigação dos usos desses vocábulos no decorrer da história da literatura e da teoria literária. O panorama que ele estabelece aqui para a noção de *crítica* nos é suficiente como introdução à crítica poética que discutiremos adiante.

16 A retomada pontual dessa origem da palavra nos faz pensar, como ressalta Jobim (1992a, p.10), “[...] a própria estabilidade aparente de qualquer termo.”

explica que nessa crítica impressionista, reivindica-se “[...] um prazer individual, original, frequentemente raro. A elite intelectual dos homens de ‘bom gosto’ constituía-se numa espécie de marginalidade, e a marginalidade é um lugar do sistema, sua válvula de escape”. Em termos de prática textual, esse tipo de crítica se realizava, explica Souza (2006, p. 114), por meio de “[...] comentário mais ou menos ligeiro acerca de lançamentos literários, tendo por veículos jornais e revistas, sendo frequente a reunião posterior em livros dessas matérias originários da imprensa diária e periódica”.

Do outro lado, temos a vertente cientificista, que

[...] propõe-se como um sistema de reconhecimento geral sobre os discursos escritos, de bases conceituais mais ou menos ecléticas – em que se combinam filologia, história, psicologia e sociologia –, e complementarmente como análise de obras específicas, fundamentada nesse sistema (SOUZA, 2006, p. 114-115).

No século XX, segue esclarecendo o professor Acízelo, o advento da denominada *teoria da literatura*, significando uma reivindicação para si do

[...] papel de sistema de conhecimento geral sobre a literatura, até então desempenhado pela crítica, e com isso procura minimizar o âmbito desta, que se restringiria ao simples comentário pessoal de textos literários, com fins apenas judicativos e sem fundamentos conceituais reconhecíveis, ou então, quando muito, consistiria na análise de composições literárias individualmente consideradas, configurando assim mera aplicação pontual dos princípios contidos na teoria (SOUZA, 2006, p. 115).

Ainda que, nesse período, se tenha tentado separar os espaços da crítica e da teoria, ressalta o pesquisador que, ao longo do século XX, a palavra crítica mantém-se presente, inclusive no âmbito dos estudos literários acadêmicos. Como exemplo, cita a

[...] preferência léxica que nos parece muito forte na língua inglesa: a persistência do uso da palavra *criticism*, donde as expressões derivadas *critical theory* (teoria crítica: sistema de conhecimento sobre a literatura, discussão e delineamento de métodos e conceitos gerais) e *practical criticism* (*crítica prática*: aplicação do conhecimento geral na análise de obras específicas) (SOUZA, 2006, p. 115).

Manifesta-se também, nesse período (início do século XX), a disposição de acadêmicos em propor critérios que visassem categorizar e agrupar textos literários e escritores, conforme se percebe, à época, nesse exemplo de *procedimento* recomendado pelo professor e crítico francês Albert Thibaudet:

A obra propriamente técnica, o trabalho profissional da crítica consiste em estabelecer “sequências” de escritores, compor famílias de escritos, identificar diversos grupos que se distribuem e equilibram-se em uma literatura. Evidentemente o gênio que nasce, produz-se e que produz implica inicialmente uma diferença, uma ruptura com todo o resto: condição de sua originalidade, isto é, em suma, de seu ser. Mas a obra, uma vez nascida, uma vez crescida, uma vez imitada, uma vez criticada, pode ser classificada em uma série, ser pensada em uma ordem literária, em uma família, com ascendentes e descendentes. A crítica supõe, desenvolve, revela essa ordem (THIBAUDET, 1923, p. 01 *apud* COMPAGNON, 2011, p. 290).

Não havendo, portanto, avanço no rechaçamento do vocábulo *crítica* por parte considerável dos estudos teóricos<sup>17</sup>, observa-se que

[...] certas correntes da teoria da literatura, sem maiores reservas, simplesmente se servem da palavra *crítica* em suas autodesignações: é o caso do *new criticism* anglo-norte-americano, dos anos de 1930 [...] Reveste-se, contudo, de maior interesse a atitude de, partindo do reconhecimento de possíveis incompatibilidades conceituais entre teoria e crítica – a primeira, pretensamente rigorosa e descritiva; a segunda, afeita a julgamentos arbitrários – desenvolver-se um movimento argumentativo visando à legitimação ou reabilitação desta última (SOUZA, 2006, p. 115-116).

Nesse sentido, parece-nos improcedente a insistência de Antoine Compagnon, ensaísta francês, em dissociar, na atualidade, a crítica literária dos estudos acadêmicos no âmbito da Literatura, postura depreendida quando lemos sua afirmação de que a crítica literária compreende

[...] um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente

---

17 Conforme fomos alertados verbalmente pela professora Cláudia M. C. Nigro, da UNESP, essa disposição para a continuidade do uso da palavra *crítica* se justifica pelo fato de que no estruturalismo francês o conceito de teoria e de crítica praticamente se equiparam.

cultos nem profissionais. A crítica aprecia, julga. Procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção: seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade; sua primeira forma é a conversação (COMPAGNON, 1999, p. 22).

Todorov (2013) também é um dos autores que ainda fazem questão de diferenciar a prática teórica da prática crítica nos estudos literários, a partir do entendimento de que a primeira se volta à identificação de noções gerais sobre literatura, não circunscritas nem reduzidas a uma obra específica, ao passo que a segunda prática, a crítica, volta-se às discussões centradas em uma obra específica. Reconhece o autor

[...] a atração que exerce sobre mim a teoria literária, em oposição à crítica, no sentido clássico. Mesmo se meus textos são, cada vez com maior frequência, análise de obras particulares, e não pura teoria, meu objetivo continua sendo sempre não o conhecimento de tal romance ou de tal novela, mas o esclarecimento de um problema geral da literatura ou mesmo dos estudos literários (TODOROV, 2013, p. 19).

No entanto, o mesmo Todorov (2013, p. 19), poucas linhas à frente, admite tanto que “o estatuto dessa ‘teoria literária’ não me é, entretanto, perfeitamente claro” quanto que “tocado, influenciado, modificado por esses três tipos de discurso – científico, literário, filosófico – meu texto não me parece pertencer a nenhum deles”, valendo-se por fim da palavra *esclarecimento* para melhor situar o “gênero” de seus ensaios ali coligidos (p. 19).

Preferimos, na contemporaneidade, nos alinhar ao entendimento de Souza (2006, p. 119) que, no final de seu estudo, reconhece e compreende a permanência profícua da palavra *crítica* no cotidiano geral de escrita sobre textos literários, asseverando que “[...] os estudos literários não sinalizam nenhum interesse em suprimir da sua terminologia básica a expressão *crítica literária* e seus derivados”.

Como se percebe, a palavra *crítica* passa, na hodiernidade dos estudos literários, a abranger, de maneira ampla, a postura de reflexão escrita acerca da literatura e do texto literário, em diversos gêneros textuais e veículos de publicação, vinculando-se ou não a uma teoria previamente constituída. Ainda, por ser a crítica uma prática construída, “por não ser dada de antemão, a questão traz para dentro de si aquele que a formula; ela requer assim uma articulação própria, quase como uma assinatura” (DURÃO, 2016, p. 10).

Apresentado um breve panorama sobre o uso da palavra *crítica* ao longo do tempo e o nosso entendimento do vocábulo, convém também comentar sobre o uso que aqui destinamos para o adjetivo *poético*, antes de adentrar na concepção de *crítica poética* propriamente dita, que apresentaremos. Sem almejar fazer uma exegese do termo<sup>18</sup>, e muito menos, como bem disse Certeau (2014, p. 123), “sem remontar até ao dilúvio” partimos de um entendimento de que o poético em um texto se evidencia nas tensões que o escritor estabelece para a língua e o pensamento ordinários, comuns, no ato de escrita. Essas tensões produzem sensações e imagens inaugurais voltadas para o âmbito do espanto<sup>19</sup>, da descoberta<sup>20</sup>, da reapropriação, do retorno<sup>21</sup>, do impacto<sup>22</sup>, do imprevisto, do susto<sup>23</sup>, do

---

18 Cientes de que, conforme afirma Agamben (2018, p.32), “é sem dúvida muito forte o risco de desorientar-se na prática filológica”, temos que, em linhas gerais, conforme explica o professor e crítico francês Henry Suhamy (1986), *poesia* e *Poética*, substantivos, derivam, histórica e semanticamente, do grego *poiésis*, ‘criação’ e que, nesse passo etimológico, *poeta* significa *criador*. Se consideramos que o “tratado” mais antigo sobre poesia situa-se em *Poética* de Aristóteles, cabe lembrar o comentário que o tradutor dessa obra Paulo Pinheiro apresenta sobre o equívoco de se associar a ideia de mimese – objetivo e objeto do entendimento aristotélico de poesia – à representação limitada a um propósito de imitação ou cópia. Para ele, fica claro na obra que traduziu que “[...] não se trata de reapresentação imitativa de um modelo, mas de um *modus operandi* determinado para reunir, dispor ou compor as ações e acontecimentos trágicos ‘ocorridos’” (PINHEIRO, 2015, p. 09, grifo do autor). Dessa forma, ainda segundo o autor, a *mimesis* “[...] é, portanto, tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético.” (p. 09), atendendo portanto ao significado etimológico da palavra *poeta*, que é *criador*. Em sentido mais acadêmico, voltamos a Suhamy (1986, p. 11), na explicação de que: a “Poética trata, pelo menos, em parte, do poético, isto é, explora um veio, ou produz um *corpus*, que a consciência intelectual ou mesmo a percepção imediata caracterizam como relacionados com o poético.

19 Esse espanto não é apenas perante o tema, o fato, o assunto ou a história apresentada; é, antes disso, perante a própria língua e sua força. Roman Jakobson, na tradução do professor Roberto Acízelo, atentou-se para esse fato ao reconhecer que “a feição distintiva da poesia reside no fato de que uma palavra é percebida como uma palavra, e não é meramente um substituto do objeto denotado ou uma emergência da emoção, que as palavras e seu arranjo, seu significado, sua forma externa e interna adquirem peso e valor de si próprias.” (JAKOBSON, 1969, p. 183, apud Souza, 1980, p. 21)

20 “[...] às vezes tinha uma ideia e surpreendida refletia: por que não pensei isto antes? Não era a mesma coisa que ver subitamente um cortezinho na mesa e dizer: ora, eu não tinha visto! Não era... Uma coisa que se pensava não existia antes de se pensar.” (LISPECTOR, 1998, p. 40)

21 Aqui, reapropriação e retorno na literatura são concebidos da seguinte maneira: o passado que *passou* despercebido pelos usos comuns da língua, ou ainda aquilo que esses mesmos usos ordinários da língua não conceberam, ou deixaram escapar, não se realizando, pode ser retomado pelo poético. E é nesse sentido que procuramos defender o entendimento de uma *memória poética* e suas especificidades. Esse reconhecimento, por decorrência, traz à discussão alguns problemas aos estudos da memória voltados para a literatura. Um deles é essa questão: até que ponto os estudos da memória praticados por outras disciplinas conseguem atender (ou se aplicar a) uma forma de memória tão específica quanto o é aquela que vem à tona nas (e pelas) expressões poéticas? Essa questão será, ainda que timidamente, retomada mais à frente, no presente trabalho.

22 “[...] picar a fina parede que mal segura a vida” (PRADO, 2017, p. 111).

23 Esse susto é sobretudo diante da própria língua.

rapto<sup>24</sup>, da abertura ao impossível<sup>25</sup>, da vontade de apresentar as coisas como se vistas pela primeira vez<sup>26</sup>, do perigo<sup>27</sup> e do surpreendente perante a língua, nos seus processos de significância desviante. Essas tensões induzem o leitor ao reconhecimento (e também à configuração) de um real nunca (ou ainda não) imaginado nem sentido.

Vejamos um exemplo de como a linguagem comum alcança o seu estado poético no romance *O amor dos homens avulsos*. Logo na abertura da narrativa, encetando o seu segundo parágrafo, nos deparamos com a afirmação:

Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério. Mas tudo ainda estava vazio: faltava gente (HERINGER, 2016, p. 11).

De imediato, o autor faz irromper na narrativa um exercício artístico que move as percepções habituais no que tange à lógica comunicativa ordinária, baseada nos fatos históricos considerados *per se*, nas geografias e cronologias de costume. Ele, o autor (pode-se melhor dizer, o narrador), quer e não quer dizer, no mesmo gesto de escrita, o que diz: os subúrbios do Rio sobrevieram, na condição de existência, a tudo. Na leitura, parece não se sustentarem nem a literalidade da interpretação histórico-geográfica tradicional<sup>28</sup>, nem o seu

---

24 Tomo o sentido de *rapto* emprestado de Irving (1970, p. 233), que assim inicia seu texto *A mutabilidade da Literatura – um colóquio na Abadia de Westminster*: “Existem certos estados de espírito de quase rapto, sob os quais, naturalmente, fugimos da bulha e da luz e buscamos algum recanto silente [...]”.

25 Conforme Silvina R. Lopes (2019, p. 187): “[...] A literatura não se limita à auto-reflexividade porque o lugar onde ela se engendra é a abertura ao impossível.”. Também, à propósito, lembra Heringer (2014, p. 16), discutindo a diferença barthesiana entre *escrevente* e *escritor*, que é característico da escrita literária o intento de “[...] tocar o incomunicável.”

26 Esse é o conceito de estranhamento poético defendido no formalismo russo, conforme entendimento desta escola por Carlo Ginzburg (2001, p. 37). Ideia semelhante do poético é sugerido por Adélia Prado, nos versos de seu *Bagagem*: “Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina. Inauguro linhagens, fundo reinos” (PRADO, 2017, p. 17)

27 “Entre o ler e o não ler, entre o dito e o não dito, está o momento de perigo no qual a literatura se dá e do qual o leitor é obrigado a participar.” (HERINGER, 2014, p. 13)

28 Dizemos *tradicional* porque há autores não tradicionais das ciências da natureza que defendem e buscam, na escrita demandada por essas disciplinas, a aproximação com a arte, com a literatura, como é exemplar a obra de Hissa (2006), que chega a reconhecer que “o abandono e a perda da palavra constituem uma síntese das grandes contradições do processo de construção da ciência moderna. O sabor da palavra é um caminho para o desenvolvimento de um saber fecundo: que fecunda porque é estimulante.” (p. 192)

oposto fantástico, estranho ou maravilhoso<sup>29</sup>. A afirmação nos solicita um outro ângulo de leitura: o poético.

Esse outro ângulo convoca-nos a desviar o parâmetro de compreensão do conteúdo de seu enunciado, não mais na aceitação de um entendimento comum da sucessão de fatos históricos e geográficos. A narrativa requer-nos um rumo diverso da lógica da História e da Geografia baseada em evidências (característica das disciplinas próprias que são). Por outro lado, não parece que estamos diante de uma história lastreada no fantástico, como dissemos. A continuidade da leitura da história rompe com essa possibilidade de entendimento, de imediato<sup>30</sup>. Percebe-se que a narração se movimenta para a abertura de um outro tipo de possível que, em alguma medida, toca mais diretamente a linguagem como seu próprio referente. Nesse outro possível, em que ato significante (o ato de escrita) coincide com o ato significado (a formação de um espaço diferente de percepção da realidade por intermédio da língua em sua dimensão literária), o que se pronuncia se valida e se legitima no próprio ambiente de reflexão que ali instaura.

A recepção do conteúdo desse excerto narrativo aqui comentado tende, acreditamos, a se deslocar de avaliações do tipo verdadeiro ou falso, procedente ou improcedente. Ali essa leitura averiguadora não se aplica, não há motivação para responder-se: “está errado isso que li, o subúrbio do Rio não foi a primeira coisa a aparecer no mundo” ou “por ser verdade no mundo real, eu acredito que o subúrbio do Rio foi a primeira coisa a aparecer no mundo” ou

---

29 Resumidamente, essas três últimas palavras-noções são propostas por Tzvetan Todorov no seu ensaio *A narrativa fantástica*, que compõe a obra *As estruturas narrativas*, escrita durante a década de sessenta, a partir de uma intenção teórica estruturalista/formalista. Ali, o autor define a narrativa fantástica como aquela história ou aquele momento da história em que “num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. (TODOROV, 2013, p. 148). Se o narrador ou a personagem que vive o acontecimento resolve a questão constatando que “se trata de uma ilusão do sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são” (p. 148), estamos no âmbito do *estranho*; ao contrário, se “esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade”, ainda que regida por leis desconhecidas, devendo, portanto, “admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado”, adentramos no universo do *maravilhoso*. Por fim, o fantástico se situa justamente na “hesitação experimentada [...] diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (p. 148)

30 Rompe porque não atende a esse requisito básico e principal da literatura fantástica: “O fantástico [...] define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados. [...] Para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem **poético** nem alegórico.” (TODOROV, 2013, p. 151, grifo nosso). Por sinal, é bem oportuno trazer o entendimento que esse mesmo autor estabelece para separar a percepção do poético da percepção do fantástico na narrativa: “O texto poético poderia ser frequentemente julgado fantástico, se se pedisse à poesia que ela fosse representativa.” (p. 151). Mais à frente, no capítulo 03, trataremos justamente dessa questão, propondo, junto com a autora Silvina Lopes, que a distinção, a grosso modo, entre o poético e outros tipos de percepção do texto situa-se na passagem da representação à figuração, no âmbito da língua/linguagem, instaurando uma anomalia.

ainda “como estou diante de uma narração do maravilhoso, o que li, mesmo não tendo respaldo na História (ou das leis naturais), se torna verdade naquilo que enuncia”.

O encontro e empenho do leitor com a língua em uso, nesse fragmento de abertura do romance, se dá sob outra condição de avaliação, de entendimento. Adentrando essa outra condição de leitura, nos situamos no âmbito do poético literário. Ao subverter a lógica da história e da geografia para apresentar o bairro Queím, ambiente no qual quase toda a narrativa se situará dali em diante, o narrador intensifica a sua percepção poética, portanto singular, daquele bairro, delineando o significado daquele espaço para esse eu-que-escreve, para sua infância, para as memórias que serão, com ternura, registradas doravante na sequência do romance.

Essa poeticidade imediata atesta e atende à subjetividade que já se coloca, desde a abertura da obra, no discurso do narrador, na sua compreensão do que para ele é o mundo, ou é *um* mundo. Radicalizando esse testemunho de si mesmo na escrita, evidencia que sua experiência com os subúrbios cariocas veio, ou passaram a vir, a partir de sua assunção como escritor, antes de qualquer outro tipo de conhecimento, saber, noção ou compromisso de simetria ou fidelidade com realidades externas, alheias. Ainda, atesta o conceito amplo e também subjetivo de *cidade* proposto por Giulio Carlo Argan (2005):

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, [...] o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares [...], a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. [...] O espaço figurativo [...] não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído. Mas a arte [...] nada tem a ver com a legitimidade ou a arbitrariedade dessa posse: o que a produz é a necessidade, para quem vive e age no espaço, de representar de forma “autêntica ou distorcida” a situação espacial em que age (ARGAN, 2005, p. 43-44).

Relacionando diretamente o gênero romance à noção de cidade, Jorge Valentim (2016, p. 214), pesquisador e professor de literatura, entende que “as representações da cidade na literatura ganham uma voz autônoma, porque nela o espaço urbano ultrapassa a sua condição funcional e atinge uma potencialidade de sentido”.

Textos como esse do fragmento narrativo que discutimos demonstram o quanto Derrida (2005) foi certeiro ao reconhecer, logo na página de abertura de seu *A farmácia de Platão*, a indecidibilidade que um texto pode provocar à leitura, justamente por deslocar os parâmetros da previsibilidade de uma compreensão que se deixa dominar pelas normas habituais de pensamento e de formulações:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção. Com risco de, sempre e por essência, perder-se assim definitivamente. Quem saberá, algum dia, sobre tal desaparecimento?” (DERRIDA, 2005, p. 07, grifo do autor).

Ao mencionar esse “risco” de se perder, o filósofo francês trata das condições mesmas de leitura que o texto pode sofrer. Hoje, na escrita desta dissertação, admitimos e almejamos evidenciar a poeticidade manifestada e articulada por Victor Heringer na narrativa em questão. Daqui a um, três, dez, cem séculos, como ficará esse exercício por outras pessoas, outros pesquisadores e críticos? Como se dará a admissão, as possibilidades de reconhecimento ou criticidade do poético, da poesia? Como cotejarão o literário e suas realidades instauradas? Como isso será sentido pelo corpo que lê e pelo corpo que critica? Que valor e pertinência terá o esforço pela legitimação de uma crítica poética? Por quais espaços esse tipo de texto, aqui redigido, ainda conseguirá circular? Que tipo de leitor se interessará pela narrativa objeto desta pesquisa? Daí também outra afirmação pertinente de Derrida (2005, p. 08), para quem “se a leitura é a escritura, esta unidade não designa nem a confusão indiferenciada nem a identidade de todo repouso; o é que une a leitura à escritura deve descosê-las.”

A propósito dessa obra de Jacques Derrida, no interior da qual disserta sobre os diálogos platônicos entre Fedro e Sócrates acerca do gesto de escrita e da escritura

(apresentando-se como fármaco, esse gesto pode ser tanto um remédio quanto um veneno), encontramos diretamente ali em *Fedro*, o reconhecimento socrático segundo o qual

o que de terrível [...] tem a escrita é realmente a sua semelhança com a pintura. E de fato os seres que esta engendra estão como se fossem vivos; porém se lhes pergunta algo, solene e total é o seu silêncio. E o mesmo fazem também os discursos; poderias crer que um pensamento anima o que eles dizem; mas se algo perguntas do que é dito, querendo aprender, uma só coisa apenas eles indicam e a mesma de sempre. E uma vez escrito, fica rolando por toda parte todo discurso [...] (PLATÃO, 2016, p. 195).

Relacionando essa constatação platônica ao mencionado trecho poético da narrativa em estudo, reconhecemos a nítida abertura outorgada pelo narrador à leitura de suas palavras. As palavras são sempre as mesmas, isso constatou Platão, mas a leitura não. E em nossa leitura, a descrição do surgimento dos subúrbios cariocas feitas pelo narrador não pedem uma interpretação assentada na lógica da verdade habitual ou legitimada, mas em uma capacidade de assumir um estado de permanência no que é dito, na realidade própria e singular que a escrita passa a constituir e consentir, uma entrada efetiva – e afetiva, porque terna –, no poético. Mais que demandar um entendimento ou uma interpretação, a descrição quer nos colocar diretamente no surgimento pessoal do bairro Queím, nascendo junto com ele, participando também do nascimento da ternura jungida à própria escrita instaurada, tornando difícil e infrutífero distinguir, nesse processo de irmanação (ternura e escrita), quem é o hóspede e quem é o hospedeiro.

Não se respaldando, a descrição da cena apontada, em uma interpretação segura pela História, mas nos insondáveis panoramas admitidos pelo afeto, pela memória, pelas sensações e pela subjetividade do narrador, o mundo do Queím é como ele é, como as palavras o fazem nascer: daquele jeito mesmo ali, confuso, irrecuperável em outras “disciplinas”, poético, jogado em nossos braços para nossa própria admissão.

Henri Meschonnic, professor e escritor francês, em texto originalmente publicado em 1969, na França, explica, com atualidade, que

para muita gente ainda, *poética* é apenas um adjetivo, ou, se é substantivo, evoca somente a poesia, o versificado. Sem dúvida, isto traduz uma certa ignorância a respeito da reflexão contemporânea. Mas essa própria reflexão,

saída da poesia para o estudo de todo discurso literário, não fez desaparecer semelhante ambiguidade, retirando seus exemplos só da poesia, ou ainda tomando esta como uma linguagem limite. A incerteza domina a orientação da poética, se considerarmos pesquisas recentes. Mas, a contribuição mais segura até agora obtida, é certamente a indistinção formal entre ‘prosa’ e ‘poesia’, que surgem como as ferramentas conceituais as mais grosseiras para se apreender a literatura, e como sobrevivências de difícil abandono, diante da noção de *texto* (MESCHONNIC, 1975, p. 75, grifo do autor).

Esse excerto do ensaio do acadêmico francês apresenta algumas questões importantes para a configuração de um sentido mais abrangente para o poético e para a poesia, que aqui nos importa. A poesia, dissociando-se do gênero tradicional homônimo (poesia como texto literário em verso, como o poema lírico ou a epopeia etc.), pode se fazer presente (ou melhor, ser reconhecida) em qualquer texto, inclusive naqueles que não circulam intencionalmente com o status de literário. Nesse passo, o poético não mais corresponde a traços formais de um padrão de texto em que prevalece, por exemplo, a rima, o verso, o uso de figuras de linguagem típicas, ou a textos publicados em obras classificadas e catalogadas editorialmente como *poesia*.

Também, concordamos integralmente com Meschonnic ao apontar que a distinção formal entre prosa e poesia constitui critério bastante grosseiro para separar o lugar de figuração da poesia e do poético. Essa assertiva do autor pode ser conduzida para melhor potencializar o entendimento aparentemente simples adotado por Henry Suhamy (1988, p. 12)<sup>31</sup>, que concebe o adjetivo *poético* como denotativo de “uma beleza capaz de tocar a afetividade do espectador humano, como se o mundo físico fosse dotado de talento e de imaginação”. Destarte o uso pouco empregado, no âmbito crítico e acadêmico hodiernos, da palavra *beleza* ou *belo*<sup>32</sup>, talvez pelas implicações diretamente relacionadas ao gosto pessoal

31 Embora o professor Luiz Costa Lima, revisor dessa obra, indique à página 111, por meio de nota, que a palavra *poesia* é empregada por Suhamy em sentido restrito do termo, “isto é, a palavra é entendida não como o produto do discurso verbal-ficcional (ou literário), senão como uma das duas grandes partes deste”, de modo que “sua concepção poesia exclui a prosa” e “desconsidera os estudos [...] de narratologia”, várias das assertivas do autor francês aplicam-se ao entendimento mais largo e amplo que aqui defendemos, também, para a prosa.

32 Note-se, no entanto, que, dentro e fora do âmbito acadêmico, esses termos têm sido retomados e atualizados por artistas e críticos. O poeta português Manuel de Freitas por exemplo, escrevendo sobre o artista Andrey Tarkovsky, situa-o no que denomina de “reduzido número de indivíduos que soube sempre que iria morrer” e que por isso mesmo “rezava com imagens, que provam até que ponto a beleza é devastadora: não tem regresso. E pode magoar imenso.” (FREITAS, 2019, p. 65). O próprio autor Victor Heringer, na condição de pesquisador acadêmico, escreveu em sua dissertação de mestrado: “[...] ‘Ideia do nome’, belíssimo ensaio-fragmento de Giorgio Agamben” (HERINGER, 2014, p. 15).

ou por conta da própria complexidade de se definir seus conceitos<sup>33</sup>, destacamos da afirmação de Suhamy o seu entendimento de que a poesia torna, de alguma maneira, o mundo físico (tangível?) engendrador de imaginação, indicando o potencial do ato poético de promover uma reconfiguração do mundo imediato, concedendo-lhe novas forças significativas<sup>34</sup>.

Associando, portanto, a poesia à afetividade, Suhamy (1988) entende que o leitor

[...] espera de um poema que seja poético, isto é, que contenha e amplie a impressão primeira que o exterior estimulante pôde suscitar, e que sua fatura não seja dissociável do clima de que está impregnado” (SUHAMY, 1988, p. 12).

Ao evidenciar a expectativa de que o poema seja poético, ele distingue o substantivo do adjetivo, embora reconheça, como expectativa, uma compreensão latente de que um (o substantivo) se vincule ao outro (o adjetivo). No entendimento do autor, tendo a Poética criado o poético, a paisagem descrita por um poeta (de forma poética)

[...] pode não ter existido nunca. Qualquer que seja sua condição original, a partir do momento que constitui o tema de um texto poético, é nesse texto, por esse texto e segundo as leis do gênero, que a paisagem realiza toda a sua existência e se reveste de todas as suas características, pois é criada, ou recriada, por esse texto. (SUHAMY, 1988, p. 12).

Desenvolvendo melhor seu entendimento de que o *poético* no mundo (na natureza, por exemplo) não está “nascido” no mundo, mas na atividade poética do homem, Suhamy (1988) explica que

no campo aqui tratado, a etimologia confirma que a criação literária é anterior à noção de qualidade poética, e se podemos dizer que uma paisagem é poética, é legítimo acrescentar que é por analogia com uma invenção artística, e, portanto, humana e mental, que tal qualificativo lhe é atribuído. Em outras palavras, se uma paisagem é poética, é porque se assemelha a um poema. (SUHAMY, 1988, p. 13).

O teórico aduz ainda à sua formulação a afirmação de que

---

33 Interessante, nesse âmbito, o entendimento de Cássio Hissa (2006, p. 174): “O uso de algumas palavras é censurado, especialmente na ciência. Contudo, não deveria haver palavras proibidas.”

34 Entendimento, aliás, compartilhado por diferentes autores de diferentes tempos e localidades, como por exemplo o russo Viktor Vinogradov que, em texto sobre a estilística, datado de 1922, afirma que “o uso poético transforma o lexema, acentuando matizes de significações diferentes dos matizes dados como característicos pela linguagem cotidiana.” (VINOGRADOV, 2013, p. 126)

[...] a existência da obra de arte, como qualquer outra existência, irrompe no campo do real e abre ali um lugar com uma força viva que não pode mais possuir as circunstâncias mais ou menos distantes e inapreensíveis que a cercaram no momento de sua concepção.” (SUHAMY, 1988, p. 13).

Esse lugar de força viva tratado pelo autor, e que chamamos por nossa vez de *outro real* é o lugar onde o poético e a poesia se apresentam e se movimentam. É onde nasce o Queim, bairro-personagem da obra literária sob análise. Adentremos agora ao que, mais de perto, nos importa no âmbito da crítica e da poética: a crítica poética.

Ao longo das leituras de textos acadêmicos e literários realizados nas etapas da nossa vida acadêmica, bem como no decorrer das experiências diversas que engendramos no contato contínuo com as artes, temos encontrado textos de pesquisadores, escritores e pensadores da linguagem os quais, em algum momento ou fase de suas escritas, apontam, direta ou indiretamente, para a concepção e defesa de um tipo de crítica de arte (aqui incluída a literária) que volta a sua atenção não apenas (nem privilegiadamente) para o conteúdo (temática) do objeto tratado, discutido ou analisado, mas também (e por vezes privilegiadamente) ao modo como esse dizer crítico é organizado, construído e apresentado por meio da língua ordinária, propondo-se a repensar, no exercício da criticidade, os limites e expectativas habituais, conformadas, da escrita.

A esse tipo de crítica, tratada em um conjunto heterogêneo de textos (ou fragmentos de textos) teórico-reflexivos que fomos encontrando e identificando, no decurso de nossos estudos e leituras, damos o nome, nesta dissertação, de crítica poética.

A partir da leitura da obra *Texto, Crítica e Escritura*, da professora e pesquisadora brasileira Leyla Perrone-Moisés (1993), sentimos-nos despertados para um estado mais consistente de alerta acerca da possibilidade de vislumbrar (identificar, alcançar, perseguir) a camada poética não somente em um texto literário (a ser) analisado, mas também na própria elaboração do texto crítico que escrevemos.

Em seu estudo, a autora preocupa-se em evidenciar e comentar o conceito de *escritura* presente em diversos textos do pensador francês Roland Barthes, por ele tratado de diferentes maneiras no decorrer de sua trajetória de escrita. Nessa diversidade, a pesquisadora destina especial atenção à possibilidade manifestada por Barthes de que a escritura também

pode se manifestar na realização do texto crítico e acadêmico, incluído o exercício crítico escrito no âmbito dos estudos literários.

De fato, a leitura dos textos barthesianos aponexta para uma noção de escritura associada e vinculada, em geral, a uma escrita intencionada em se inscrever no sistema das Letras de uma maneira que a sua materialidade (o texto formado por palavras, frases, parágrafos e discursos) deixe marcada/evidenciada a inauguração de uma realidade de expressão (de escrita, portanto) incomum e imprevista para o conteúdo abordado. Resulta, ou tende a resultar, desse propósito, a formação de enunciados cuja escrita testa, em diferentes graus e maneiras, os limites expressivos já homogeneizados, quando não normatizados, para o gênero textual ao qual se vinculam ou parecem se vincular.

Essa realidade textual incentivada pela escritura, aqui absorvida para a nossa proposta de *crítica poética* é, a um só tempo, linguística, discursiva, poética, estética, artística, provocativa e, em alguma medida, desviante de modelos estabelecidos, reiterados: apresenta-se como um dínamo significante e de significantes. Nesse sentido, a escritura, para que aconteça, não depende de sua inserção em gênero textual específico e vinculante, muito menos, no âmbito da literatura, carece de “autorização”, carimbo ou etiqueta de alguma das categorias literárias já nomeadas: conto, romance, poema, novela etc.

Em relação à aplicação do conceito de escritura barthesiana aos trabalhos acadêmicos, a uma *crítica* acadêmica situada no âmbito do poético, talvez seja no texto *Escritores, Intelectuais, Professores*, publicado originalmente em 1971, na revista do grupo *Tel Quel*, que melhor se evidencie essa relação. Ali, para Barthes (2012), a pesquisa

[...] não deve, busque o que buscar, esquecer a sua condição de linguagem – e é isso que lhe torna finalmente inevitável encontrar a escritura. Na escritura, a enunciação frustra o enunciado sob o efeito da linguagem que o produz: isso define bastante bem o elemento crítico, progressivo, insatisfeito, produtor, que o próprio uso comum reconhece à ‘pesquisa’. É esse o papel histórico da pesquisa: ensinar ao cientista que ele *fala* (BARTHES, 2012, p. 393).

Ressaltamos o uso da expressão “busque o que buscar” no excerto de Barthes: para ele, seja qual for o objeto e objetivo da pesquisa, é pela sua escrita transformada em escritura

que a potência discursiva do trabalho acadêmico se apresenta, sobretudo quando o pesquisador está lidando com a literatura e com o texto literário.

No mesmo ensaio, agora sob o ângulo da orientação docente em estudo e pesquisa, Barthes (2012, p. 392) defende que o professor-orientador deve garantir ao discente “a fantasia da tese (prática tímida da escritura, a um só tempo desfigurada e protegida por sua finalidade institucional)”. Entendemos que essa “fantasia da tese”, sendo também uma “prática tímida de escritura”, começa a se apresentar quando o pesquisador-orientado, no bojo de suas convicções na (e perante a) arte, se coloca em experiência de quase-teorizar, de compor uma perspectiva autoral possível de leitura e de abordagem da obra literária. Como bem registrou o pensador francês, essa fantasia só se torna exequível a partir do compromisso do orientador em proteger institucionalmente o desejo do discente pesquisador em dizer a que veio, em produzir posições próprias de crítica, mesmo incipiente, afinal, quase sempre, o cerne da discussão em uma pesquisa é uma interrogação (transfigurável em um propósito, um compromisso) para o decorrer de uma vida.

A propósito do conceito de pesquisa, no mesmo texto, o autor ainda indaga:

O que é uma ‘pesquisa’? Para saber, seria preciso ter uma ideia do que seja um ‘resultado.’. O que é que se encontra? O que é que se quer encontrar? *O que é que está faltando?* [...]. Sem dúvida isso depende, em cada caso, da ciência solicitada. Mas, a partir do momento em que uma pesquisa diz respeito ao texto (e o texto vai muito além da obra), a própria pesquisa se torna texto, produção: todo ‘resultado’ lido é literalmente *im-pertinente*. A ‘pesquisa’ é então o nome prudente que, sob a imposição de certas condições sociais, damos ao trabalho de escritura: a pesquisa está do lado da escritura, é uma aventura do significante, um excesso da troca (BARTHES, 2012, p. 393, grifos do autor).

Nessa concepção de pesquisa, situada pelo autor no interior de uma perspectiva escritural, o estudo acadêmico a respeito de uma obra literária torna seu próprio processo de desenvolvimento uma obra escrita, na qual o percurso coincide com o resultado. Da introdução à conclusão, tudo ali é também um ato criador, texto e pensamentos, portanto, pertinentes ao mundo significante instaurado. Qual etapa da pesquisa literária não se torna, por si mesma, um resultado? Ignorar a importância da natureza material, significante, da

pesquisa literária em curso é subvalorizar a razão de ser dos Estudos Literários: ficar cara a cara com essa “aventura do significante”.

Trata-se, nessa atmosfera de entendimento da pesquisa e do estudo, de assumir e reconhecer a coragem de tentar lidar com o texto literário de semelhante para semelhante (ambos, crítico e artista assumem um compromisso criador com a linguagem), mas não de igual para igual (movimentam-se em espaços de pronúncia diferentes). Perante o texto literário, o crítico sente-se incitado a compartilhar com o artista atitudes que excedem-nos no âmbito da experiência na (da, perante a, ao lado da) literatura. Se não isso, sem esse compromisso, o que resta à pesquisa crítica no âmbito das artes? E se algo resta, a que(m) se destina?

Entende, portanto, Barthes, que a redação de uma pesquisa acadêmica no âmbito dos textos literários demanda do pesquisador crítico um estado de recorrente reflexão acerca de sua condução de escrita, de seu gesto de escrever sobre aquilo que também é um gesto de escrever. Esse estado conduz a uma percepção de que o texto acadêmico redigido no âmbito das artes e da literatura deve resultar de um ininterrupto processo de criticidade pela língua. Afinal, como já dissemos, o “resultado” de uma pesquisa fixa-se desde o início da crítica, pois ele é a própria crítica apresentada, em todo o seu movimento<sup>35</sup> de realização e materialização.

Cabe, nesse ponto de entendimento acerca de uma crítica que demanda a natureza escritural e poética da língua e da linguagem, a explicação de Perrone-Moisés (2012) de que, para Barthes, a literatura, dentro de uma noção de escritura,

torna-se um saber ao qual só tem acesso pela produção de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa nova obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta. (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. XIV).

---

35 Aliás, talvez caiba aqui pensarmos a ideia de ritmo crítico, a partir de um entendimento alargado do conceito científico recuperado por Ossip Brik, em texto datado da década de vinte, de que *ritmo* é “um movimento apresentado de maneira particular”. (BRIK, 2013, p. 164). Nesse sentido, é interessante pensar que “[...] o movimento explica a forma” (LISPECTOR, 2013, p. 44).

Nesse sentido, a prática escritural, e também aqui a prática de uma crítica poética, defende que a realidade poética do texto literário só é evidenciada por meio da instauração de um outro texto em cujo bojo material (a redação da escrita) fique atestado, de alguma maneira, o salto que o olhar crítico é capaz de acionar na intenção de se colocar presente na realidade irrepetível, diferenciada, peculiar, própria (e muitas vezes angustiante, inconclusiva, fragmentada, não-linear) do discurso literário comentado. De fato, nesse sentido, Barthes (2013, p. 192) questiona a ideia comum e quase sempre aceita de “objetividade” como face a ser perseguida pelo estudo crítico no âmbito das artes: “Que é, pois, a objetividade em matéria crítica literária? Qual é a qualidade da obra que ‘existe fora de nós’?”.

Centrando-nos ainda no estudo da contribuição desse pensador francês para a escritura e para a crítica poética, é importante registrar que Perrone-Moisés (2012, p. XVI, grifo da autora), ao resumir o essencial da lição barthesiana acerca do conceito de escritura, vale-se, como nós nessa proposta de crítica, da palavra “poética”: “A *escritura* – ou escrita poética – é a prática que melhor permite o autoconhecimento e a autocritica da linguagem, assim como sua abertura ao ainda não dito”.

Nesse ponto de estudo, é oportuno observar que a escrita poética barthesiana, ou seja, a escritura, não se confunde com algumas práticas de escrita que, fazendo mal uso do atributo de “poético” ou “escritural”, tornam-se produtos de uma atividade espontânea carente de estudo, reflexão, aprimoramento, trabalho intelectual, prática do exercício redacional, esforço de pesquisa<sup>36</sup> e, sobretudo, compromisso com a seriedade presumida pelo gesto poético. Perrone-Moisés (2012) trata dessa questão e nos esclarece advertindo que

a libertação da linguagem, na escritura, não se alcança num espontaneísmo. O espontâneo, contrariamente ao que acreditam os defensores da ‘criatividade solta’, é o domínio do estereótipo, ‘o campo do já-dito’. A liberdade supõe escolha e crítica, sem o que o próprio conceito de liberdade não faz sentido (PERRONE-MOISÉS, 2012, p. XVI).

---

36 A propósito do equivocado argumento de que não há *rigor* nos textos literários e poéticos, o que os tornariam incompatíveis com a escrita acadêmica, veja-se o capítulo *Texto de ciência – a reta é curva*, na obra *Entrenotas – Compreensões de pesquisa*, do professor da UFMG Cássio Hissa, de onde destacamos, entre outras contundentes afirmações: “Não haverá rigor na escrita poética de Fernando Pessoa, José Saramago, Ítalo Calvino [...]? Não haverá precisão na escrita poética de Carlos Drummond de Andrade, Mia Couto, João Guimarães Rosa? [...] Não haverá argumento, rigor e precisão na escrita ensaística de Walter Benjamin [...]? Não haverá precisão e argumento na escrita ensaística de Montaigne [...]?” (HISSA, 2012, p. 24). O professor chega, aliás, a também afirmar que “o texto científico convencional, hermético, não dialoga como deveria com outros saberes, com os leitores, com o mundo. Ele não é trabalhado para isso.” (idem, p. 25)

Essa consideração da autora também nos é importante por antecipar, na defesa da escritura (e da crítica poética) o eventual contraponto de que ela, a escritura, não se ampara em um percurso metodológico coerente e consistente. Nesse sentido, como vimos, longe de se equiparar ou corresponder a uma percepção desordenada e pejorativamente subjetiva ou impressionista do objeto de estudo (seja ele o texto literário ou outra obra de arte), a escritura e a crítica poética são sempre melhor alcançadas quanto mais repertório teórico e de experiências artísticas o pesquisador/autor acumula.

Se de um lado já é bastante comum e consensual admitirmos que a experiência contínua de leitura incide na habilidade expressiva do escritor de literatura, também, e em igual passo, passamos a admitir, para o exercício de uma crítica poética consistente, a imprescindibilidade do domínio e manejo de um repertório de leituras tanto no âmbito da teoria quanto dos textos artísticos que edificam e dão continuidade à sempre “estranha”<sup>37</sup> instituição Literatura<sup>38</sup>.

A crítica poética adentra o espaço mais legítimo do texto literário: a sua realidade possível. A realidade que não se faz (mais) resposta a outro real imediato, exposto – esse real onde este pesquisador que escreve a presente dissertação é visto digitando um texto com os dedos sobre o teclado, olhando para uma tela de computador, tomado por uma vontade consistente de sorver uma xícara de café nessas três horas da tarde – nem o quer atestar como mera representação. Uma realidade nova, irrepitível, quase sempre pouco iluminada e sem passos previamente sinalizados. Quem adentra águas desconhecidas sem equipamentos técnicos garantidores da respiração não consegue voltar à superfície para contar o que viu. Nesse passo, insistimos: a crítica poética não prescinde de um pensamento sobre formas (ou métodos), meios, objetivos, tipos de abordagem do objeto, bibliografia, referencial teórico,

---

37 Vocábulo adjetivante utilizado por Jacques Derrida (2018), diante das condições moventes, indecíveis, não-fixadoras, da literatura.

38 Interessante, aqui, a observação de Souza (1992), acerca de uma incógnita dos estudos históricos da literatura: O novo conteúdo semântico que o vocábulo *literatura* assume no século XVIII corresponderia à uma necessidade neológica para agrupar “uma nova modalidade de discurso então emergente”, ou pretendia abarcar todo o repertório até então conhecido como poesia e prosa, assimilando, portanto, retroativamente, em seu bojo tipológico, diversos textos produzidos desde a antiguidade? Pergunta-se ainda: Essas hipóteses são mutuamente exclusivas? De qualquer modo, o que mais nos importa para o presente estudo é a constatação que o autor faz logo a seguir, de que a partir do século de circulação ou vigência da palavra literatura atrelada a um sentido de produção artística de textos, emergem também “dois ramos discursivos que se querem bem distintos, um dominado pela razão – o discurso da filosofia e das ciências – e outro pelo complexo imaginação/sensibilidade/percepção – o discurso da literatura.” (SOUZA, 1992, p. 368). A crítica poética, como se percebe, tende a retomar criticamente essa distinção, indicando que suas fronteiras pouco se sustentam.

literário e crítico, enfim, de procedimentos na consecução de sua escrita, sobretudo no âmbito da pesquisa acadêmica. E no que tange ao princípio da objetividade muitas vezes demandada pelos estudos acadêmicos, concordamos com Hissa (2006):

A objetividade, tomada como atributo equivalente à perspicácia, à obstinação, à capacidade de articulação intelectual, certamente não exclui a imaginação, a poesia, a emoção, o sonho e outros atributos da construção, muitas vezes entendidos equivocadamente como danosos à produção científica. (HISSA, 2006, p.60)

Estabelecido o nosso entendimento, inclusive conceitual, acerca da crítica poética, fundamentando-a sobretudo nas concepções de escritura defendida por Roland Barthes, façamos, agora, um passeio panorâmico por diversos autores, de diferentes tempos e localizações geográficas, que, de algum modo, mais ou menos ostensivo, respaldam, legitimam, exercem, exercitam, recomendam, validam e/ou incitam(-nos) a (uma) crítica poética.

A professora e ensaísta portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, em sua obra de título bastante impactante, *A Anomalia Poética*, declara que

fazer justiça à literatura, acolher aquilo que é sempre reciprocidade, não é arrastar as obras para servirem de pretexto à revisão de um passado materializado em fantasmas (inevitavelmente subordinada ao princípio de razão ou a um dos seus corolários, como a utilidade), mas a afirmação daquilo que, não sendo da ordem da utilidade para a vida, é o que sobrevive, o que não se dissolve na gestão funcionária que a reduz (a literatura, a vida) à insignificância do equivalente geral (LOPES, 2019, p. 187).

Logo de início, a autora relaciona o ato de leitura e de crítica ao “fazer justiça” à literatura. É forte e importante essa demanda, pois registra a seriedade com a qual devemos conduzir a leitura, os estudos e as pesquisas literárias. A crítica poética, buscando situar no seu próprio gesto aquilo que evidencia na obra sob análise, ou seja, a poesia e a poeticidade, propõe uma maneira de alcançar essa justiça. Essa maneira, em alguma medida, busca repensar as estratégias comuns de descrição e análise no exercício crítico. O texto literário está escrito, entregue, posto em circulação. O que lhe falta? – lembra a pergunta de Barthes? –

O que lhe sobrevive, pergunta também a professora Silvina Lopes, como vimos. E não se trata, em alguma medida, da mesma pergunta?

O texto crítico resumido à paráfrase da obra literária, ou à busca por uma resposta ao real imediato (bem como esse “equivalente geral” mencionado por Silvina) não só retira, sem replantio, a dimensão poética do texto literário, como também passa a admitir à literatura apenas um acesso superficial, detido em um intento de substituição imediata, e sem pertinência alguma, do suposto “conteúdo” de um pelo outro, ou seja, do texto literário pelo texto crítico. A literatura não admite substituição e a crítica apoiada nesse procedimento incorre em prática violenta, em sequestro de discurso.

Se o texto crítico repete exclusivamente, via descrição, o próprio objeto de análise, ele descaracteriza-o (pois retira-lhe a poeticidade), forçando, com frequência, o funcionamento do texto literário no âmbito de uma superficialidade acadêmica que, com muita sorte, apenas se faça pertinente a disciplinas ou tópicos de estudo muito técnicos e de propósitos bastante enviesados ao embate corajoso e interno (oposto a “superficial”) com o objeto artístico. A crítica poética (e, porque não, a teoria poética) procura estar atenta e reconhecer, em seu gesto, isso que “sobrevive” no texto literário.

O professor brasileiro Alcir Pécora (2018, p. 407), estudioso da prosa de ficção de Hilda Hilst, afirma em um ensaio que, para melhor analisar a narrativa da autora, fez-se necessário “[...] tatear algum vocabulário crítico pouco explorado até então que acentuasse o que nela havia de significativo”. Como reconhece o autor, a criticidade demandada pela poetisa o coloca em situação de repensar o próprio vocabulário da crítica, os usos comuns já disponíveis, os quais, sem serem revistos, repensados ou reinventados, pouco teriam a colaborar no intento de trazer à tona a poética hilstiana. Essa demanda, sendo também um estado e disposição de escrita, conduz-nos ao exercício da crítica poética apresentada neste trabalho.

Em Minas Gerais, outro pesquisador brasileiro, Cássio Hissa (2006, p. 124), do Departamento de Geografia da UFMG, assinala a importância de “perceber a necessidade da inserção da sensibilidade, da imaginação [...] na construção da crítica.”. E, mais à frente, explicitamente, defende a junção da crítica e da criatividade:

Crítica e criatividade são partes integradas, articuladas e indissociáveis de um mesmo processo, tanto na ciência como nas artes. Definem critérios e organizam os padrões estéticos e referenciais de ‘realidade’, a partir dos quais a atividade humana é potencializada no ato da construção, nas artes e na ciência. [...] Arte e ciência, sensibilidade e racionalidade interpenetram-se em todas as instâncias da criação (HISSA, 2006 p. 125-129).

É também esse pesquisador que declarará contundentemente a importância que a unidade *palavra* exerce na prática crítica:

Não poderia haver, portanto, uma linguagem – ou uma escrita literária – que se contrapusesse a uma escrita científica. A escrita limitada (e a ciência arbitra os limites da palavra e de seu uso sob o falacioso pretexto da exatidão) é a fronteira do discurso fecundo. Em um texto exaurido e carente de palavras cativantes, a ciência convencional procura representar, muitas vezes em empreendimentos frustrados e vazios de significado, os fragmentos, as rupturas e as continuidades de mundos, de multiplicidades e interpenetrações. [...]. A palavra só pode fecundar o saber, tornando a crítica uma verdadeira ‘análise’, uma verdadeira leitura, se contiver o gosto do significado do que está representando. O ato de aprender é, em verdade, o de apreender pelo sabor da palavra (HISSA, 2006, p. 174-177).

Na França, Derrida foi, por diversas vezes, um crítico poético. Como exemplo, lembro o seu uso do ponto final no lugar de uma vírgula, ao fim do texto preambular de sua obra *A Farmácia de Platão* (2005, p. 09): “uma vez que já dissemos tudo, tenhamos paciência se continuamos ainda. Se nos estendemos por força do jogo”. Note-se que o uso desse ponto final entre o *ainda* e o *Se* instaura ali uma pausa do pensamento sobre a escrita que o autor vai estabelecendo: ele para, espera um pouco, e acrescenta um outro tipo de paciência demandada. Essa pausa é sentida por quem lê, é um efeito desejado pelo texto. Ali, o uso poético da língua se coloca a serviço do texto crítico-filosófico em estado de escrita pelo pensador francês. Aproveitamos a oportunidade da citação para registrar o quanto esse texto introdutório de Jacques Derrida é, todo ele, de uma manifestação poética surpreendente.

Outro francês, já anteriormente citado, o professor de literatura Henry Suhamy (1988, p. 17), em seu *A Poética*, reconhece o convívio discursivo entre o poético e o científico: “Arte e Ciência da poesia. As duas entidades mantêm relações dialéticas, feitas de colaboração e de conflito”.

No Uruguai, o professor, pesquisador e crítico Hugo Achugar (2006, p. 329) alcançou um estado ultra consistente de crítica poética ao assim terminar um ensaio crítico: “A falta ou o que falta, sempre falt (...)”. É preciso comentar o espanto que nos causa ao nos depararmos, em um texto crítico, com essa supressão da letra *a* na palavra *falta*? Nesses parênteses reticenciosos que seguem à supressão?

Aqui no Brasil, o professor do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, Fábio Akcelrud Durão (2016, p. 21), reconhece que “[...] há críticos que desejam dotar seus escritos de algo literário” e cita como exemplo *Fragments de um Discurso Amoroso*, de Barthes. Na mesma página, o professor inclui nessa modalidade crítica as escritas que apresentam uma redação “[...] tão elegante, a argumentação tão pungente e brilhante que valem a pena ser lidas como um objeto em si”. Além desse reconhecimento, converge também para nossa ideia de crítica poética o entendimento estabelecido pelo mesmo professor, segundo o qual

uma crítica realmente forte cola no objeto; ela reconfigura a obra de tal maneira que o seu significado passa a ser aquilo que foi enunciado e torna-se difícil imaginar qual era o seu sentido anterior à crítica. (DURÃO, 2016, p. 20).

O entendimento e o incentivo de uma crítica escritural (ou, como preferimos, poética) não começam nem terminam com Barthes, embora esse autor (e sua escritura) tenha se tornado, na presente escrita, o principal apoio para nosso entendimento de crítica aqui defendido. Albert Thibaudet<sup>39</sup>, considerado pelo professor Antoine Compagnon (2011) como o primeiro crítico literário do período entreguerras e inventor da noção de geração como novo princípio da história da literatura, estabeleceu três tipos de crítica:

[...] a crítica espontânea ou falada, a dos salões e dos jornais; a crítica profissional, a da cátedra ou dos professores; enfim, a crítica dos escritores, a mais importante a seu ver, pois é criadora. Por pudor de pretender a terceira

---

39 Professor de Literatura Francesa do início do século XX, lecionou em diversas universidades, escrevendo sobre ideias políticas, literárias e filosóficas em diferentes gêneros textuais e suportes, para além do âmbito acadêmico (COMPAGNON, 2011). Como historiador, seu objetivo foi “traçar o mapa da literatura, representar o tempo da literatura em sua complexidade, com suas diferenças e suas semelhanças. Publicou numerosas monografias de escritores, mas sempre dividido entre sua simpatia pelo inefável e sua inteligência por afinidades; procurou constantemente o ponto fixo entre o *acontecimento* e a *série* em literatura, o indivíduo e a geração, ou o indivíduo e a linhagem. A seu ver, o valor literário é ao mesmo tempo, inseparavelmente, singular e plural” (COMPAGNON, 2011, p. 290).

e por medo de se instalar na segunda, sempre rondou deliberadamente a primeira, correndo o risco de chocar os leitores não cúmplices. (COMPAGNON, 2011, p. 276).

Nessa tipologia, Thibaudet reconhece a possibilidade de uma crítica criadora, não obstante tenha circunscrito essa possibilidade à lavra dos escritores. Nesse passo, autores como Barthes passarão a defender a possibilidade de que essa crítica criadora também seja estabelecida, absorvida e exercitada em outros contextos críticos, inclusive o acadêmico, e não apenas e necessariamente por escritores literários em sentido restrito, exclusivo. Na explicação de Compagnon (2011), Thibaudet, ao escrever a obra *Physiologie de la critique*

[...] desejava o advento de uma crítica criadora, pois a tríade da crítica dos jornalistas dos professores e dos escritores compunha também uma progressão e uma hierarquia. Depois da crítica da cátedra, eminentemente histórica e consumada em Brunetière, era a vez de uma terceira crítica, mais próxima dos escritores e que soubesse ‘coincidir com a corrente criadora [...], com a própria obra de arte’ (COMPAGNON, 2011, p. 285).

Percebe-se, portanto, que Thibaudet já defendia uma aproximação do exercício crítico ao exercício artístico, criador, portanto poético. Para o crítico suíço Jean Starobinski, a singularidade do objeto artístico é o principal aspecto que deve instigar (e conduzir) a percepção (e portanto, a escrita) crítica em um estudo:

a vontade de conhecimento deve começar por acumpliciar-se com o objeto no poder que este tem de resistir-nos. Antes de toda explicação, antes de toda interpretação compreensiva, deve ser o objeto reconhecido em sua singularidade, quer dizer no que o subtrai a uma anexação ilusória. (STAROBINSKI, 1995, p. 133, *apud* MIRANDA, 2011 p. 91).

Esse acumpliciamiento invocado por Starobinski é o principal estado de leitura e escrita que defendemos no exercício poético da crítica. Nesse sentido, colocando-se no âmbito da arte e da literatura, a crítica poética reconhece que o objeto artístico não se rende integralmente a percepção alguma, pois resiste a qualquer ato de apreensão ou interpretação de caráter definitivo. Mas essa resistência não se opõe ao poder de sedução oferecido pelo objeto, no mesmo movimento procedimental.

Perceber esse dinamismo da arte conduz o crítico a se acumpliciar, como bem declarou Starobinski, com o objeto em estudo, situando-se (e enxergando-se) o próprio crítico nesse movimento ininterrupto de resistência-sedução. O entendimento de que a crítica, após sua escrita, é um recorte pausado desse movimento nos conduz a associar o ato crítico ao ato fotográfico. A crítica, nesse aspecto, seria uma fotografia (ou fotograma, ou *frame*) do movimento poético dinâmico da obra artística. Seria também, acreditamos, uma cena desse movimento.

A assertiva de Starobinski também nos conduz a indagar, recorrentemente, durante a redação crítica, a correlação entre o objeto de estudo e os usos da língua (e de outras linguagens) por meio dos quais produzimos o nosso próprio estudo: até que ponto o uso unificado da linguagem acadêmica geral, que privilegia a configuração de textos e gêneros de textos ditos objetivos, técnicos, científicos etc., regulados por normas técnicas, é suficiente para estudar o texto literário que, em alguma medida, é uma resposta-tensão a essa própria língua, ou melhor, ao uso normativo/unificado, portanto previsível, dessa mesma língua? E vamos além: insistir nesse uso estritamente acadêmico ou ordinário da língua não se apresenta como uma violência crítica ao texto literário ou a certos textos literários?

Nesse ponto, é oportuno registrar que a crítica poética aqui delineada e defendida não pretende substituir outras tantas possíveis abordagens do texto literário via escrita. Nesse ponto, ela, a crítica poética, aplica a mesma observação de Michel Foucault, no fim da década de sessenta, sobre as mudanças nos estudos históricos, conforme expressou o autor em sua introdução à obra *Arqueologia do Saber*:

Não se trata de [...] dizer que todo mundo se enganou a torto e direito; mas sim de definir uma posição singular pela exterioridade de suas vizinhanças; mais do que querer reduzir os outros ao silêncio, fingindo que seu propósito é vão – tentar definir esse espaço branco de onde falo, e que toma forma, lentamente, em um discurso que sinto como tão precário, tão incerto ainda. (FOUCAULT, 2017a, p. 21).

Certos da incerteza que assombra e ilumina a um só tempo os estudos literários, pela própria inapreensibilidade e indecidibilidade de seu objeto, as vertentes diversas de

estudo da Literatura, longe de se excluírem, devem buscar (ou reconhecer) as suas ilusórias fronteiras<sup>40</sup> e fixações. Afinal,

conceber a autonomia dos vários modos de fazer sentido não implica afirmar a incomunicabilidade entre eles, pois é sempre o mundo – como sentido do mundo, e não como significação disponível – que através deles se altera. Autonomia é então o respeito da incomensurabilidade daqueles modos, e conseqüentemente dos domínios constituídos pelo conjunto das suas práticas, em tensão com a afirmação de que o que passa de uns para outros é já, nesse passar, transformação mútua. (LOPES, 2019, p. 173).

Ratificando esse entendimento da professora Silvina Lopes, entendemos que discutir a literatura por meio de uma escrita crítica e poética talvez seja uma forma de conduzi-la, de deslocá-la. Pesquisar, discutir, escrever sobre esse *outro real* talvez componha uma inscrição possível nos reais disponíveis, que se intercambiam e se dependem necessariamente.

Como estamos vendo nesse rol de autores, várias vertentes ou práticas dos Estudos Literários assumem, em algum momento, a perspectiva da crítica poética. Ainda estamos em processo de reflexão, que perdurará por longo prazo, sobre a que condição de *pesquisa* a crítica poética alcança, a si própria, no âmbito dos estudos literários acadêmicos (e também não acadêmicos): abordagem?, procedimento?, método?, forma de escrita?, vertente de estudo?, campo de trabalho? etc<sup>41</sup>.

Para finalizar esses exemplos expostos, cuja extensão poderia beirar a milhares de páginas, mencionamos também os estudos da tradução e adaptação literária, âmbito de trabalho e estudo do qual é possível extrair e relacionar importantes assertivas à crítica poética. Em uma percepção mais avançada, podemos considerar a crítica poética uma forma

---

40 Ressaltamos e adotamos a definição de Hissa (2013) sobre fronteira: “A fronteira é transição, é espaço vago [...]. Por isso pede o muro, para externalizar a concretude que não tem. É limite e margem, sendo ainda faixa de contatos e de conflitos. A fronteira é, também por isso, um convite à ultrapassagem, é zona de litígio e de interpenetração de geografias. A fronteira é uma reflexão sobre o infinito, sobre o que não responde ao limite, sobre o que não cabe no território demarcado. [...] A fronteira é a mobilidade no tempo, é a fluidez do tempo e a provisoriidade da marca humana. As fronteiras são espaços e linhas móveis, quando não são pseudo-divisórias. Por si só, a fronteira é um desejo de antecipar a ideia de falsas fronteiras, introduzidas como disfarce e dissimulação de fragmentos de mundos integrados e sustentados pelos diversos discursos do poder (ou pelos diversos poderes) (HISSA, 2013, p. 177-178)

41 Essa dúvida e, de certa maneira, esse *embaraço*, não é condição apenas de principiantes, como nós, nos estudos acadêmicos. Jacques Derrida chega a admitir na apresentação (que ele chama de *Advertência*) à sua ‘Gramatologia’ que “[...] embora não tenhamos a ambição de ilustrar um novo método, tentamos produzir, muitas vezes embaraçando-nos neles, problemas de leitura crítica.” (DERRIDA, 2017, p. X)

de tradução e de adaptação do texto literário a um outro texto, de natureza e objetivo críticos. Da mesma forma que pode acontecer no exercício tradutório de uma obra artística, pode restar fracassada a crítica literária apoiada em tentativas exclusivas de proceder a uma interpretação e a um método de trabalho estabelecidos sob parâmetros binários de verdadeiro ou falso, de correspondência unívoca entre texto interpretante e texto interpretado, entre objeto de tradução e objeto traduzido. Trata-se aqui daquela ilusão na tentativa de identificar supostos sentidos fixos, patentes e estáveis na superfície do texto literário. Como bem evidenciou Derrida (2005, p. 07), é uma ilusão a crítica que acredita conseguir olhar o texto “sem nele tocar, sem pôr as mãos no ‘objeto’, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler”.

Ainda no âmbito de sua correlação com os estudos da Tradução, entendemos que, como já antecipamos, a crítica poética também funciona, em sentido largo, como uma tradução poética da obra discutida, considerada uma ‘obra de partida’, fazendo resultar um texto que não só evidencia a poeticidade do objeto de análise quanto também entrega um discurso, por si mesmo, potencialmente poético. Mas ao afirmar que a crítica poética é, nos termos aqui colocados, uma atividade de certa maneira tradutória, temos que nos perguntar: traduzimos o quê? Para o quê?

Traduz-se uma poética por meio de outra poética, atendendo a objetivos diferentes, por meio de gêneros textuais também diversos, ao menos a princípio. O crítico, alinhado à crítica poética, vale-se, em sua redação, de seu acervo de compreensão acumulado acerca do “poético”, resultado de suas leituras e experiências pessoais diversas, sobretudo artísticas. No interior desse acervo, diante da obra a ser analisada, busca, portanto, construir um texto crítico que evidencie/interprete/traduza a poesia da obra de partida por meio de uma outra poética escritural, que, no âmbito mais específico desse estudo, é o texto acadêmico, mas que poderia ser de outro gênero textual disponível ou inventado.

Se o tradutor, em sentido mais estrito, não rasura a autoria do texto traduzido, mesmo exercendo uma atividade criadora e até performática, mais ou menos assumida ou enfrentada, o crítico poético também não almeja apagar ou se sobrepor ao autor do texto sob análise, mas intenta tensionar, sempre, o próprio processo de interpretação, de análise, de comentário, pensando e discutindo a todo instante o lugar do crítico no interior da obra literária, lugar que nunca é (ou não deveria ser) o “de fora”.

A seguinte advertência apresentada por Rosemary Arrojo (1992) acerca do papel do tradutor, passa a valer também ao crítico poético na redação de seu texto:

Ao lhe atribuir o papel de mero transportador ‘invisível’ de significados, que deve ignorar-se e a seu tempo e lugar ao realizar sempre ‘desajeitadamente’ as operações desse transporte de risco, a sociedade humilha e aliena o tradutor e seu ofício. Ao aceitar esse papel, o tradutor não se reconhece como intérprete do texto que traduz e não assume a responsabilidade autoral que lhe cabe. Ao abdicar de suas responsabilidades autorais, aceitando, muitas vezes, o papel de mero filtro passivo de textos que desconhece e com os quais não se familiariza, deve abdicar de quaisquer direitos de autor, aceitando as políticas trabalhistas que têm rebaixado sua atividade: a remuneração indigna, o desconhecimento de seu nome e, sobretudo, a não-profissionalização de seu trabalho. (ARROJO, 1992, p. 419-420)

Não se admitindo – nem se iludindo quanto à possibilidade dessa prática –, a se tornar “mero transportador invisível de significados”, o crítico poético assume seu papel criador, autoral, escritural, artístico perante o texto que escreve.

Terminado o passeio provisório por autores diversos que, de alguma forma, trataram do poético no âmbito da crítica e dos estudos literários, ainda temos algumas observações a registrar sobre essa prática.

O texto literário formula um enunciado no interior não apenas do pragmatismo de uma sociedade, mas no interior de uma instância específica, indefinível, indecifrável, complexa e dinâmica: a Literatura. Daí a importância de, no contexto acadêmico, o pesquisador de (e na) Literatura, portanto o crítico, colocar-se atento a uma ciência que, como recomenda Lima (1975, p. 15) “[...] procura romper a barreira separadora entre o sujeito (que fala) e o objeto (de que se fala), fazendo com que, através de um sujeito, o objeto mostre a sua fala”. Caso contrário, ficam as indagações: a escrita crítica situada em espaço distanciado, “descontaminado” do ambiente específico do texto literário, contribui de que maneira para os estudos literários? Enxerga-se algo a partir desse distanciamento? E se enxerga, para o que contribui? É possível escrever sentidos sem senti-los, sem estar neles? Como descrever poéticas sem valer-se de uma poética?

No âmbito dos Estudos Literários, caberia à crítica poética atender ao que foi manifestado pelo professor Costa Lima, na década de setenta:

[...] o critério de verdadeiro/falso não se aplica ao texto literário em si – e o critério de verossimilhança se baseia neste equívoco –, mas sim às proposições com as quais falamos da significação literária, pelas quais procuramos convertê-las em dotadas de sentido. Entre a linguagem diferencial da literatura e a linguagem geral não há explicitado um *corte* – e este foi o erro das poéticas fundadas na idéia do desvio. É à análise literária que cabe realizá-lo. Só através deste, poderemos julgar da veracidade/falsidade do juízo crítico (e nunca do texto poético) (LIMA, 1975, p. 15-16).

Esse posicionamento de Lima (1975) é pertinente porque questiona o lugar da linguagem diferencial da literatura: até que ponto esse lugar se situa no texto propriamente dito ou é formulado pelo leitor e crítico, ou ainda, uma coisa está imbricada na outra e atuam em conjunto? Preferindo conduzir a discussão por meio desta última pergunta, acreditamos que o desvio, o estranhamento, o diferencial e o singular no texto literário ali existem sob a forma de potência recolhida, cabendo ao leitor e ao crítico acionar (implodir) essa diferença.

Nesse passo, a identificação do desvio e do diferente, portanto, do poético, é também uma criação. Se o texto não possui essa potência, essa pólvora, a crítica não conseguirá implodir coisa alguma. Ou conseguiria? É possível haver uma crítica poética de textos pouco poéticos ou pouco atentos para a dimensão poética da língua e do discurso? Nesse caso, o texto crítico, sendo mais poético que o texto sob análise se tornaria mais literatura do que seu objeto de estudo? É instigante pensar se tem ou não razão Lima (1975, p. 17), ao afirmar que “[...] a beleza não é o produto de um conhecimento, mas sim o resultado de um espanto. E o espanto diz de quem se espantou, não do espantável”. De igual forma, é intrigante a afirmação de Cássio Hissa (2017, p. 17): “Nem tudo será arte. Mas poderá haver o exercício da arte em qualquer prática”. Nesse âmbito de perguntas-reflexão, parece oportuno lembrar o título da série de poemas de Francisco Mallmann (2018, p. 40) *se trocássemos as nossas feridas* (a crítica poética seria essa troca?), bem como esses versos ali apresentados: “escrever em livros publicados e/ se tornar coautor// escrever em muros e assistir à demolição” (idem, p. 42). E não seria a crítica poética a escrita dentro de uma escrita? Em cima de uma escrita? Ao seu lado, o verso do seu anverso, ou seu duplo? Coautoria?

Por fim, importa ainda observarmos: em textos acadêmicos (o presente texto aqui em escrita faz parte desse âmbito de gênero textual), a crítica poética não pretende transformar a crítica em literatura. Da mesma forma que a poesia em um texto literário narrativo não se faz

presente em toda a sua extensão, mas se pronuncia em determinados contornos e segmentos, e que o poético não é atributo exclusivo da literatura em sentido restrito, propomos e buscamos aqui um entendimento de que cabe à *crítica poética* tentar marcar, aqui e ali, nos espaços textuais mais importantes e significativos do estudo teórico-analítico-científico, por meio da língua e de seu potencial poético, as tensões que todo exercício ensaístico sobre a arte estabelece (ou deveria estabelecer) no corpo e no intelecto do pesquisador-escritor, tornando-o cada vez mais ciente de que a literatura “tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada” (TODOROV, 2013, p. 54).

Não há encontro legítimo com a arte que não desestabilize as formas e formatos de pensamento, de sentimento e de inteligência daquele por ela atravessado, defrontado, confrontado, enfrentado. Atestar na escrita, pela língua, essa experiência é uma opção pertinente e, defendemos, esperada nos processos mais honestos dos estudos literários.

## 2. CENAS LITERÁRIAS

Além da proposta de uma abordagem do texto literário que denominamos de crítica poética, também propomos nesta pesquisa, como método de seleção de objeto de estudo crítico, a identificação de cenas literárias no interior da narrativa integral sob análise.

A atenção específica para esta forma de seleção, portanto de delimitação, do objeto de estudo mais específico, foi-nos instigada a partir da leitura da sinopse de apresentação do projeto de pesquisa do Professor Fábio Figueiredo Camargo, no edital de Processo Seletivo 2019/1 para ingresso ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. Ali no texto descritivo, o professor, ao apresentar seu projeto *O sexo da palavra: cenas sexuais homoeróticas na prosa brasileira*, descreve que o objetivo de seus trabalhos acadêmicos é realizar

[...] um levantamento e analisar **cenas** de relações sexuais homoeróticas na prosa brasileira dos séculos XIX ao XXI, concebendo-as como representação social dos sujeitos homoafetivos descritos nesses textos, sem perder de vista a produção estética dos autores que produzem esse tipo de **cena** (CAMARGO, 2018, p. 23, grifos nossos).

Percebemos que o autor não só reconhece a existência de cenas em um texto literário, mas também situa esse tipo de manifestação formal da narrativa como objeto possível de estudo. Mais à frente, Camargo (2018, p. 23, grifo nosso), ao justificar sua proposta de estudo, vale-se novamente do vocábulo *cena*, afirmando que “se as **cenas** de relações sexuais existem, podem ser lidas como traços da visão que as diversas gerações fizeram e ainda fazem dos sujeitos homoeróticos e de suas relações sexuais [...]”. Ainda, no âmbito da metodologia, torna o professor a usar a palavra *cena*: “A metodologia será qualitativa, produzindo um levantamento amplo que [...] tenha como objetivo reunir **cenas** paradigmáticas que permitam um exame mais vertical dos textos existentes e das cenas descritas” (p. 23, grifo nosso).

Percebe-se, portanto, que o pesquisador não só reconhece e legitima, perante os Estudos Literários, o trabalho acadêmico com cenas, mas sobretudo também situa esse formato de seleção a serviço de todos os elementos de seu projeto de pesquisa: objetivos,

justificativa, metodologia. Lendo esta sinopse, fomos despertados, portanto, para a pertinência e a diferença que o trabalho com cenas pode trazer para o âmbito de pesquisa, conduzindo-nos a um entendimento de que “cena” não equivale a “recorte”, nem a “fragmento”, “trecho” ou “excerto”.

Ato contínuo, quisemos avançar nessa particularidade do estudo, colocando o ato de seleção de cenas como uma atitude não apenas metodológica, mas também como movimento de um gesto crítico, uma maneira de se portar perante o texto literário. Para apresentar, portanto, uma concepção de cena literária tanto como objeto de estudo quanto conduta metodológica nos estudos literários, buscamos nos estudos do Cinema e do Teatro o conceito de *cena* para, em seguida, discuti-lo no âmbito da pesquisa em Literatura.

O *Dicionário teórico e crítico de cinema*, escritos pelos franceses Jacques Aumont e Michel Marie, assim define *cena*:

A cena designa, originalmente, no teatro grego, uma construção em madeira, a *skêné*, no meio da área de encenação; depois, por extensões sucessivas de sentido, essa área de encenação inteira (o palco); depois, o lugar imaginário onde se desenrola a ação. Por uma nova extensão de sentido, a palavra designou, em seguida, um fragmento de ação dramática que se desenrola sobre uma mesma cena, ou seja, uma parte unitária da ação. Daí um certo valor temporal ligado à palavra: a cena vale por uma certa unidade, indeterminada, de duração. [...] no emprego corrente da palavra, a cena de filme é um momento facilmente individualizável da história contada (como a sequência). [...] uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte [...]. A estética realista do cinema valorizou frequentemente a cena como seu momento essencial (AUMONT; MARIE, 2012, p. 45).

Dessa definição, aproveitamos para nosso entendimento de cena literária a ideia de que a cena se constitui por (e como) uma percepção de tempo, de unidade, de duração. Há uma percepção, portanto uma sensação, na leitura de uma cena literária, de qual é o seu início e o seu término. Isso ocorre porque, como bem asseveram Aumont & Marie (2012), ela – a cena – é individualizável, projetada como uma ação unitariamente contínua ou continuamente unitária, sem elipse. Certamente, a elipse aqui é entendida como o corte (provisório ou definitivo) para uma outra cena e não os eventuais recursos de digressão que podem figurar em algum ponto da cena, como uma rápida lembrança, a formulação de um breve pensamento, e que não interferem na percepção de unidade e continuidade cênicos. Aumont et

al (2012, p. 25), obra dos mesmos autores do dicionário, escrita em conjunto com mais outros dois pesquisadores, definem *cena filmica* como sendo o “[...] espaço imaginário perfeitamente homogêneo”. Agrega-se, pois, ao entendimento de cena, a noção de homogeneidade formal, ou seja, a sequência que forma a cena realiza-se sob alguma garantia de homogeneidade perceptiva, de modo que o espectador (e, no caso da literatura, o leitor) consegue identificar sua delimitação, ou seja, seu limite de realização no (ou em algum) tempo e no espaço em que se dá, ainda que situados em tempos e espaços não-convencionais, abstratos ou incomuns.

Voltando ao dicionário crítico de Aumont & Marie (2012, p. 46), ali define-se cenografia como “[...] a arte de definir as relações entre os personagens e a arquitetura dos lugares.”. É pertinente trazer esse conceito para a compreensão de *cena literária* como objeto de estudo e como método de pesquisa no processo de extração de segmentos textuais a partir da narrativa integral, pois uma cena se constitui não apenas de personagens propriamente ditos (seres humanos representados), mas por todos os elementos que o narrador/escritor insere na cena.

Desse modo, a ideia de uma unicidade e de uma continuidade cênico-literárias passa também pela percepção da arquitetura dos espaços em que a cena se desenvolve e se manifesta. Essa percepção, como indicam Aumont & Marie (2012), se dá por meio de uma relação: a cena se configura nas relações que estabelece (inclusive em tensões) entre arquitetura e personagens, espaço e tempo, repercutindo no sentido de unidade e continuidade cênicas e cenográficas.

Em uma perspectiva mais acurada do fenômeno, é elucidativo o entendimento de Giulio Carlo Argan, em seu *História da Arte como História da Cidade*, de que

[...] o sujeito, ao colocar o objeto como objeto, coloca a si mesmo como sujeito. É a primeira e fundamental relação pela qual a coisa passa para o nível de objeto. Do mesmo modo que o objeto não é apenas a coisa, mas a coisa em relação com outras coisas e, antes de mais nada, com o sujeito que a pensa, também o sujeito não é apenas o indivíduo, mas o indivíduo em relação com os outros indivíduos e com as coisas. (ARGAN, 2005, p. 38)

Nessa perspectiva de Argan, cada elemento colocado nas cenas literárias passa a incidir como objetos formadores da experiência artística: situam, modulam, delimitam,

especificam, co-atuam, co-participam, formam a história criada, relacionam-se com os personagens ali em trânsito ou se tornam, esses mesmos objetos, os personagens, em sentido largo, da narrativa.

Vejam um exemplo de cena literária constituída nos termos aqui discutidos, presente na obra *O amor dos homens avulsos*, objeto particular de nosso estudo:

#### Cena<sup>42</sup>

“Quantos anos você tem?”, Joana trepada de ponta-cabeça num galho do abacateiro, que o Cosme tentava escalar e não conseguia:

“Quinze. Catorze...?”

Eu, aleijento ao pé da árvore, não podia ir embora:

“Como é que não sabe? Sua mãe não disse?”

“Sei não quem é minha mãe.”

Joana sorriu elástica:

“É teu pai?”

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.

“Meu pai também n’conheço não.” (HERINGER, 2016, p. 25-26)

Essa cena, que integra metade do capítulo 10 da obra, apresenta todos os elementos que vimos estudando nesse capítulo. A percepção de que estamos diante de uma sequência única e contínua é bem evidente: o espaço (a arquitetura) da cena é específica, circunscrita ao abacateiro; é nele que toda a cena se ancora. O objeto *abacateiro* ensejará a relação de conversa (diálogo) dos personagens envolvidos. Em um momento, essa árvore frutífera participará de um corte perante o diálogo principal e se tornará constituinte de um “rasgo” poético da cena.

---

42 Conforme será melhor explicado no início do capítulo três da dissertação, propomos uma formatação centralizada para a inserção gráfica de uma cena literária no texto acadêmico. Esse procedimento visa diferenciar e especificar o tipo de referência (*cena*) com que trabalhamos, de maneira a não confundi-lo com outros tipos de referência já usualmente adotados nas práticas de pesquisa, em especial o excerto, o fragmento, a citação comum, o recorte etc.

No interior (no decorrer, ou seja, no mesmo tempo) do diálogo central estabelecido, em que os irmãos tentam descobrir a idade de Cosmim, Camilo esforça-se para subir na árvore, lidando desajeitado com sua deficiência na perna. Pois bem, nesse mesmo interior da conversa, e sem pretender suspender a centralidade que ela ocupa na narração, Cosmim toca pela primeira vez o corpo de Camilo para erguê-lo até um dos galhos da árvore. Eis logo em seguida o rasgo, que é assim, um Rasgo, maiúsculo. O que é principal na cena, ou seja, as perguntas, a idade de Cosmim, é deslocado, é empurrado para outro protagonismo cênico: o contato de dois corpos desconhecidos, mas já de certa maneira eroticamente desejados, a sensação rápida que se apreende do gesto. Sentir o corpo e sentir que aquilo foi feito como se fosse “o de-sempre”. Tudo rápido, e rapidamente constituindo a experiência de se ser destinatário de um novo, desconhecido gesto de prazer matizado pelo espanto terno – o espanto da ternura – de ser *de-sempre*.

Uma única cena, fragmentada em dois ângulos de contemplação: a cena exterior, constituída do palco propriamente dito e seus objetos: o abacateiro, os galhos, os meninos, as perguntas sonoras, inteligíveis; e a intimidade da cena (ou cena íntima, intimidade cênica), que diz respeito às sensações que Camilo dispara ao tocar o corpo de Cosmim, cenas que são sentidas, vislumbradas pelo leitor na continuidade estabelecida por ele diante do que, sendo texto, descrição, passa a se transfigurar em registros multissensoriais, no ato da leitura.

Nesse ponto de análise, entendemos que Michel de Certeau (2014, p. 48), pesquisador e pensador francês, foi perspicaz ao afirmar, na década de oitenta, que, na leitura,

[...] um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. Essa mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante. Os locatários efetuam uma mudança semelhante no apartamento que mobíliam com seus gestos e recordações; os locutores, na língua em que fazem deslizar as mensagens de sua língua materna e, pelo sotaque, por ‘rodeios’ (ou giros) próprios etc., a sua própria história” (CERTEAU, 2014, p. 48).

Daí a importância de estarmos abertos à experiência da cena, investir na qualidade de sentidos que essa experiência pode ensinar, conceber a cena como uma experiência poética possível e desejável, única, irrepetível e intransferível, porque autoral.

Voltemos ainda um pouco mais na questão etimológica da palavra *cena*. Patrice Pavis (2011), em seu *Dicionário de teatro*, confirma a etimologia já apresentada por Aumont & Marie (2012), asseverando que a palavra *cena* advém originariamente do grego *skênê* e significa barraca, tablado. Complementa, ainda, asseverando que no início do teatro grego, esse *skênê* correspondia à

[...] barraca ou a tenda construída por trás da *orquestra*. *Skênê*, *orchestra* e *theatron* formam os três elementos cenográficos básicos do espetáculo grego; a orquestra ou área de atuação liga o palco do jogo e o público. O *skênê* desenvolve-se em altura, contendo o *theologeion*, ou área de atuação dos deuses e heróis, e em superfície com o *proscenium*, fachada arquitetônica que é o ancestral do cenário mural e que dará mais tarde o espaço do proscênio. (PAVIS, 2011, p. 42).

Percebe-se, portanto, que desde sua etimologia, a palavra se relaciona a um espaço (a uma arquitetura) destinado para a atuação de personagens, de jogadores etc. Explica ainda Pavis (2011):

O termo *cena* conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois área de atuação, depois o local da ação, o segmento temporal no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (“fazer uma cena para alguém”) (PAVIS, 2011, p. 42).

Seja, portanto, no cinema ou no teatro, o vocábulo *cena* e, aqui neste trabalho, a cena literária, constitui-se como um segmento temporal e contínuo de determinada ação espetacular, portanto artística, em um espaço arquitetônico, que pode ser percebida de maneira individualizada, unitária. Essa percepção pela via da unicidade e singularidade conduz-nos a tentar perceber também as inquietações, inclusive da própria língua, ali emancipadas, assumidas no espaço que o fato cênico se realiza. Também, lidando com o poético, é importante estarmos atentos ao fato de que a cena também pode se constituir de uma maneira *atípica, incomum, fraturada*. Nesse sentido, é oportuno trazer o entendimento do pesquisador Carlos A. A. de Camargo (2008):

[...] um cenário pode não se configurar em paredes e alguns móveis ou objetos espalhados pelo palco, porque também pode se fazer presente apenas por meio de delimitações marcadas pela iluminação que, em algumas

circunstâncias, pode se caracterizar como o próprio cenário (CAMARGO, 2008, p. 53).

Sendo as cenas literárias cenas *verbais*, a língua também possibilitará ao narrador/escritor intervir na constituição da cena, alterando formatos tradicionais, convencionais, conforme suas intenções literárias e poéticas. Retomando a cena analisada dos meninos no abacateiro, deparamo-nos com a resignificação estabelecida pelo narrador para os elementos ordinários da cenografia ali desenhada, de maneira que, de um *momento* para o *outro* da leitura, o tronco não é mais apenas um tronco, o cajado não é apenas um cajado, o sol que resseca a pele de Camilo assume outras participações: objetos-personagens, tomam vida e morrem no decurso existencial que a cena, de seu início ao seu fim, delimita, forma, evidencia e possibilita. Esse fenômeno literário é comprobatório da afirmação de Camargo (2008, p. 71): “os espaços representados se projetam e se multiplicam à medida que se descobre, a cada olhar, os mundos que ali se constroem”.

A delimitação de uma cena de estudo conduz, portanto, à investigação dos detalhes (que inclui os cantos menos iluminados, à primeira vista/leitura) constituintes dessa unidade espaço-temporal, bem como sua ambientação poética. Daí defendermos que o conceito de cena não se confunde, muito menos se equivale, à ideia comumente aceita nos estudos acadêmicos para os vocábulos metodológicos *recorte*, *fragmento*, *trecho* ou *excerto*. A percepção de unidade (início e fim do acontecimento), de circuito/itinerário da ação, de tempo decorrido, típicos da constituição da cena, não é necessariamente (nem integralmente) requisitada quando se trabalha com esses outros operadores da metodologia de escrita acadêmica.

Além disso, recorre-se usualmente a um *trecho* de uma narrativa ou a um *excerto* de um poema para que eles se ponham à serviço de uma crítica já em trânsito de elaboração, servindo a ela como simples exemplos, como evidências do tema geral já em discussão. Já a noção de cena, ao menos a que aqui propomos, possibilita o percurso contrário: a crítica serve a ela, com ela se iniciando ou a ela se destinando. A cena aqui entendida, diferentemente do *excerto*, do *fragmento*, ou do *trecho*, coloca-se no estudo literário a ser estabelecida como centro da discussão, de modo que tudo (ou quase tudo) o que é dito volta-se para ela, destina-se a analisa-la, a evidenciá-la, singularmente. Mesmo sendo manejada como exemplo (e assim procedemos uma vez no capítulo 1 e outra ainda neste capítulo), há uma vontade expressa em

situá-la como um objeto estético autônomo, unitário, destacável da obra sem prejuízo para a sua autonomia interna que garante sua percepção como um *todo-acontecido* internamente coerente, ou seja, como um segmento cênico unitário.

Continuando nosso breve estudo sobre a noção de cena, observemos que o ensaísta e professor de cinema Ismail Xavier lembra-nos de uma oposição teórica entre *narração sumária* e *cena*, fazendo isso com ressalvas, pois os limites entre uma realidade e a outra podem nem sempre ser facilmente fixada ou delineada. Nessa oposição, a *narração* (ou apresentação) *sumária* seria

[...] o gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês, ou até anos na vida de uma personagem ou de uma sociedade) em poucas páginas ou mesmo frases. Ele nos leva a sobrevoar os acontecimentos que são referidos de forma concisa: alguém nasceu, casou, envelheceu ou morreu; num determinado dia de chuva, o protagonista saiu de casa; uma nova personagem aparece na história e o narrador resume seu passado. [...] O tempo se contrai, de formas variadas, e interessa apenas a informação sobre o acontecido, sem maiores detalhes (XAVIER, 2003, p. 72).

Já a *cena* comportaria a

[...] forma de apresentação detalhada de uma situação específica como unidade de espaço e continuidade de tempo. O que ocorre num determinado lugar é descrito em pormenor de modo a podermos compor uma imagem da interação entre personagens bem identificadas, saber exatamente o que dizem e ter um senso da duração do evento. Representação verbal das ações humanas em sua máxima particularidade, num determinado aqui-agora, a ‘cena’ é outra ocorrência frequente nos romances, às vezes generosa e cheia de detalhes, enorme, como nos livros de Dostoiévski em seus lances mais dramáticos; bem precisa, mais concisa e mais discreta em Flaubert.” (XAVIER, 2003, p. 72-73).

No entanto, discordamos de Xavier (2003, p. 73) quando ele afirma, no seu texto, que a “‘cena’ no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema.”. Contrariamente, acreditamos que seja até mais, pois o leitor, no ato de leitura, cria, no seu pensamento, a cena sugerida, conduzida pelo narrador/escritor, valendo-se do seu próprio repertório de mundo disponível e aberto a novas disponibilidades. Esse

fenômeno nos parece se aproximar do conceito apresentado por Jacques Derrida (2018) de *contra-assinatura* no ato de leitura:

Há como que um duelo das singularidades, um duelo da escrita e da leitura, no decorrer do qual uma contra-assinatura vem tanto confirmar, repetir e respeitar a assinatura do outro, da obra dita original, quanto *arrastá-la* para outro lugar, correndo então o risco de traí-la, tendo que traí-la de certa forma, a fim de respeitá-la, com a invenção de outra assinatura igualmente singular” (DERRIDA, 2018, p. 108, grifo do autor).

Ler é também, como se vê na ideia de contra-assinatura, escrever. Ler as cenas literárias é uma atividade indissociável do ato de constituí-las, de animá-las na realidade da literatura. Em uma perspectiva mais avançada da análise crítica de uma cena literária no que concerne especialmente à arquitetura do espaço em que ela acontece, é bastante instigante o estudo feito por Adson C. B. R. Lima (2008, p. 12) sobre essa tarefa, indagando-nos: “[...] seria possível uma crítica arquitetônica fora da visibilidade da presença?”. Defendendo que sim, ou seja, que “a crítica em arquitetura pode se dar sem a presença do objeto e realizada a partir de textos literários” (p. 15), pondera o autor ainda: “[...] há, certamente, obras literárias para as quais o espaço é um fator determinante e outras nas quais ele seria um simples *décor* ou ambiente” (p. 13). Como exemplo do primeiro caso, ele lembra autores como Proust (que criou o espaço citadino ficcional de Combray), autores “[...] fundadores de cidades, posto que não se contentaram com as cidades existentes” (p. 13).

Obviamente, explica ainda Lima (2008), a existência e a espessura dessas localidades literárias são

[...] de uma outra ordem: não se habita – no sentido usual deste termo, uma cidade [...] que ‘existe’ na medida em que é lida e recriada pelo leitor como uma imagem literária. [...] não se trata exatamente de aprender arquitetura com a literatura, mas de apreendê-la, isto é, assimilá-la mentalmente e dela tomar posse [...], evocando o sentido espacial que uma imagem poética é suscetível de criar (LIMA, 2008, p.14).

Evidencia, portanto, o autor, que a arquitetura das cenas pode se constituir em objeto de preocupação crítica não só nos Estudos Literários, mas também na própria Arquitetura, disciplina específica que lida com o espaço constituído pelos homens e suas relações decorrentes. A título de exemplo de pesquisadores da Arquitetura que realizam esse tipo de

crítica, encontramos em Geroldo, Oliveira & Geroldo (2017, p. 74), um estudo sobre o espaço arquitetônico em obra literária de José Saramago. Nesse estudo, elas afirmam, por exemplo, que cada espaço do romance analisado emite um *recado* ao leitor: “[...] a luminosidade, o odor, a coloração, a mobília e sua disposição tendem a passar alguma mensagem ao leitor.”. Com outras palavras, podemos dizer que as autoras estão ressaltando a participação efetiva desses objetos/aspectos do espaço arquitetônico na constituição do enredo da obra literária.

Também é pertinente à construção de nosso entendimento sobre cena literária trazer algumas assertivas de Christian Metz, teórico francês da linguagem cinematográfica, sobre o assunto. Metz (2019, p. 151) afirma que uma cena de teatro ou uma cena do cotidiano corresponde a “[...] um sintagma que oferece um conjunto tempo-espaço apreendido como não tendo falhas.”. Endossa, portanto, com outras palavras, o entendimento já expressado pelos lexicógrafos críticos Aumont & Marie sobre as características/elementos que possibilitam extrair uma cena de uma obra dramática ou narrativa: espaço (arquitetura), tempo (continuidade e unicidade), segmento “apreendido como não tendo falhas” (momento individualizável da história, sem elipse, sem salto).

Aduz ainda Metz (2019) importante consideração sobre a diferença entre fragmentação do significante e do significado de uma cena:

Na cena, o significante é fragmentário [...]; mas o significado é percebido de modo unitário e contínuo. Todos os perfis são interpretados como tirados de uma massa comum, pois o que se chama de ‘visão’ de um filme é em realidade um fenômeno mais complexo, que se vale constantemente de três atividades distintas (percepções, reestruturações do campo, memória imediata) que se estimulam constantemente uma a outra e trabalham à medida que vão se fornecendo informações a si próprias (METZ, 2019, p. 152)

A narrativa artística é, portanto, um conjunto de cenas significantes, dispostas de maneira a serem percebidas como um todo contínuo e unitário. Cada cena assume um novo degrau que puxa o espectador/leitor para uma condição mais avançada na experiência da realidade nova e irrepitível que percorre e onde se deixa situar, incluindo, nesse caminho, a condição poética do texto. É claro que discutir a noção de *cena* e de *cenografia*, ancorando-nos quer seja nos estudos do teatro ou do cinema, ou até da arquitetura, é uma proposta que,

em algum momento, se depara com limitações e problemas, afinal de contas, como já declararam Wellek & Warren (1962) estudando as supostas distinções entre literatura e não-literatura, uma obra de arte literária não é um objeto simples, mas um organismo complexo, formado de estratos e dotado de múltiplos sentidos e relações.

Nesse passo de discussão, entendemos não ter sido à toa que Moretti (2019, p. 11), ao abrir a densa obra *A cultura do romance*, por ele organizado, declara: “o romance é para nós um grande acontecimento cultural, que redefiniu o sentido da realidade, o fluxo do tempo e da existência individual, a linguagem e as emoções e os comportamentos”. Ao redefinir a percepção de realidade, a leitura de romances (incluindo suas cenas constitutivas) incide na apreensão do mundo empírico do leitor, no delineamento de suas experiências com as cenas das quais participa no presente, no passado e nas projeções elaboradas e transportadas pela imaginação, dentro e fora da leitura.

Para o professor e pesquisador brasileiro Cássio Eduardo V. Hissa (2006), na sua obra *A Mobilidade das Fronteiras*, a imaginação é uma disponibilidade e por isso se torna um estado que se potencializa e se desenvolve através da entrega. Essa asserção é importante para o entendimento das cenas literárias como método de trabalho porque a sua admissão implica também uma solicitação: a de que o leitor (e, claramente, também o crítico) se faça autor. A cena descrita, realizada pela palavra do autor, precisa ser reconfigurada na imaginação do leitor, assinada por ele, *contra-assinada*, para usarmos a expressão derridiana.

Essa participação é sempre potencializada e melhor desenvolvida quanto maior for a relação pessoal do leitor admitida e cultivada perante a literatura, perante as artes. Daí, como tão bem afirma o professor Hissa (2006), ser a imaginação um ato de entrega. Sendo *contra-assinada*, a crítica está apta para se fazer poética, ou seja, responder, como um *semelhante* ao autor, ao narrador. Aqui, com felicidade, estreitamos o diálogo entre o conceito de *crítica poética*, apresentado no primeiro capítulo e o de *cena literária*, aqui desenhado. Um está a serviço do outro, na “encenação do pensamento” (Hissa, 2017, p. 23), favorecendo-se mutuamente, constituindo-se e reconhecendo-se.

Cássio Hissa (2006, p. 117) também explica que “as imagens e a visão são processadas por todo os sentidos, incluindo o tato, a audição, o olfato e o paladar. São organizadas também com base em experiências (coletivas e individuais) acumuladas”. É por essa razão que as cenas *contra-assinadas* pelo leitor serão sempre diferentes e provocarão não

só significados textuais (a inteligibilidade direta da sequência narrativa, de caráter mais racional, lógico) mas ainda repercussões corporais (sensórias) também diferentes. Esse trânsito, a força desse trânsito, que é também um trânsito de forças, credenciará o leitor a admitir, alcançar, constituir, atribuir (use o verbo que preferir) a dimensão poética latente na cena.

O ato cenarizado<sup>43</sup> pelo leitor sofre, na sua (re)constituição pessoal, a influência do tempo e do espaço nos quais a leitura se dá (a hora do dia, as condições de ambiente, a capacidade de concentração etc), de modo que na leitura de uma cena, o tempo específico da narração é cotejado pelo tempo imediato do momento da leitura, esse do relógio, que não para. O tempo não só possibilita, mas intervém na estruturação da realidade literária distinta que o leitor estabelece, cenarizando-a.

Nesse âmbito dos estudos da cena voltados aos estudos literários, cabe também – e o fazemos com especial atenção – buscar a noção ou a metáfora da fotografia. A cena literária pode também ser uma cena fotografada, pois a leitura é também um gesto de fotografar a cena do texto literário em imersão e emersão. Essa ideia foi trabalhada pelo pesquisador Thiago Soares (2004, p. 195), para quem fotografar um texto literário é “parar a narrativa em alguns instantes”, desde que entendamos que na “[...] diegese da obra literária há um fluxo de vida, uma ordem interna de acontecimentos e narrativas que se desloca, se choca, se distancia e se aproxima” (p. 195).

Isso é possível porque, ainda segundo Soares (2004, p. 196), o texto literário “é, em si, um aglomerado de imagens acústicas, fluxo de imagens internalizadas, processadas a partir do repertório individual de cada leitor, e jogada ao universo das ideias em conflito”. Assim compreendido, pergunta o autor:

Agora, como estancar este fluxo mental de imagens evocado como texto literário? Como fazer com que paremos em uma imagem, um único momento estático? É preciso, metaforicamente, recorrer à personagem da Medusa em que, aqueles que para ela olham (e vislumbram serpentes ao invés de cabelos), ficam petrificados, congelados e estratificados para sempre. Esta analogia faz-se necessária, afinal de contas, é petrificar o fluxo que precisamos. Estancar o sangue da fissura das imagens que a leitura de um texto literário é capaz de provocar (SOARES, 2004, p. 197).

---

43 Palavra utilizada por Nunes (1992), ao discutir a noção de tempo constituída/percebida pelo leitor de uma narrativa literária e pelo espectador de uma ação dramática. Seu entendimento sobre o tempo será retomado, mais à frente, na primeira cena que analisamos para esta dissertação.

Deter-se em uma cena. Esperar um pouco para prosseguir a leitura, para ir além. Reler. Relacionar a cena lida com a cena que o próprio leitor constitui no ambiente onde a leitura é procedida: o quarto, o abajur, a sala, o jardim, a poltrona de casa, do ônibus ou do avião... É compensador sentir que a cena por nós formada nos pertence, é nossa e dela precisamos cuidar. Ler, encontrar a poesia de um texto é participar-lhe, é estar-constituindo(-se) em cena, afinal, “[...] o jogo não é jogo, se não jogado. Por isso, o sujeito do jogo não pode ser entendido como o jogador nele envolvido. É este, na verdade, o objeto com o qual o jogo, em sua essência, joga, pois o sujeito do jogo é o jogo mesmo” (CAMARGO, 2008, p. 62-63).

### 3. HOMENS CÊNICOS, HOMENS AVULSOS

Neste capítulo realizamos um estudo crítico de cinco cenas extraídas (ou delimitadas) na narrativa *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, adotando, como estado e norte de escrita, a noção de crítica poética anteriormente discutida, bem como a perspectiva temática da ternura e da violência em cenas protagonizadas pelas personagens Camilo e Cosmim. Na escrita das seções seguintes foram necessárias, para melhor atendimento ao nosso propósito de redação, adotar as seguintes convenções: 1. O título das seções corresponde a uma parte (trecho) segmental da cena que será estudada; 2. Cada seção se inicia com a apresentação da cena, numerada conforme a ordem em que são estudadas. 3. A configuração de uma cena, não se equivalendo a *trecho*, *excerto*, *fragmento*, como vimos no capítulo 02, também não se equivale, por decorrência, a uma citação comum referenciada, de modo que, para evitar a equiparação, e conforme a nossa escrita demandou, procedemos a um recuo mais centralizado (um novo padrão), como forma de separação e destaque; 4. No decorrer do estudo de cada cena, sempre que mencionamos algum segmento dela extraído (aqui compreendido como segmento cênico), usamos o destaque em aspas duplas, sem repetição da referência, que é sempre aquela já indicada no final da cena, no início da seção, ou seja, “HERINGER, 2016”. Essa postura visa não só homogeneizar procedimentos, mas também organizar esteticamente a redação, evitando ao máximo interromper, com ruídos visuais, o fluxo de leitura esperado.

#### 3.1 “Aí me dei conta de que eu estava só de sunga, vulnerável quase nu.”

##### Cena 01

Vivíamos sob a esquisita ditadura da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender [...] O tecido de nossa vidinha era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos.

O primeiro rasgão se deu naquele dia. O barulho do carro de papai chegou até nós. A luz invadiria nosso esconderijo. [...] Ninguém foi abrir para ele. [...]

[...] Calor. [...]

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.

Meu instinto inicial foi odiá-lo. [...] O ódio é maior, tem mais tentáculos e fala com mais bocas do que o amor. [...]

Odiei a voz de papai dizendo “Pode vir, vem”, e odiei a demora do menino em se esgueirar pela porta entreaberta do carro, e odiei o nome dele. [...].

[...] Ai me dei conta de que eu estava só de sunga, vulnerável quase nu – apoiado na muleta de pau de goiabeira como um lêmure horrendo. [...] Pedi licença, sem olhar para o novo Cosme, e manquei na direção da casa grande. Papai não tentou me impedir. Filho homem é da mãe. “Avisa pra ela que a gente chegou.”

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

Ele fez que ia começar a explicar, mas acabou não explicando nada: “É, não é...”. Cosme enganchou naquela frase. A boca ficou em fresta, como se ele estivesse vendo pela primeira vez um besouro furta-cor” (HERINGER, 2016, p. 15-17).

O primeiro encontro dos personagens principais Camilo e Cosmim equivale à primeira faísca de um incêndio narrativo que tomará conta da obra a partir da cena apresentada. A história inteira decorrerá, tornando-se um desdobramento, desse encontro e do que nele é inaugurado, despertado, concebido. Concentra-se nessa cena a percepção incipiente de um afeto erótico desde já bastante demarcada pelo narrador, sujeito agente e agenciador de lembranças<sup>44</sup>.

Se para o escritor e professor italiano Umberto Eco (1994, p. 09) a narrativa de ficção é “necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo”, percebemos que o tempo e o espaço, na literatura, são sempre matéria moldável, quase-plástica, deslocável, singular e inédita, porque formada ali, no ato da escrita, contribuindo para compor a dimensão poética do dizer, do contar. Escolher o que lembrar para narrar, constituir quem lembra e quem narra: tudo isso incide nas formas poéticas de uma escrita artística.

---

44 Em nosso texto, optamos por não distinguir teoricamente os vocábulos lembrança, memória e recordação, de modo que, aqui, essas palavras se equiparam e se equivalem como sinônimos.

A serviço da narração, o contorno do tempo modaliza a presença do leitor na cena, possibilitando-lhe a movimentação na realidade própria que institui. O tempo do encontro dos dois personagens mergulha-se, como quem salta em um rio, em outros tempos: o tempo-olhar da personagem-criança (o menino está ali, ele fala e fala palavras que sentem<sup>45</sup>); o tempo da memória em escrita, pois quem narra forma o tempo próprio da narrativa, sua materialidade; e o tempo individualíssimo do leitor, esse tempo-leitor, que incide e cenografa<sup>46</sup> a cena textualmente apresentada pelo escritor. Todos esses tempos se encenam, funcionando, com o perdão do trocadilho, a um só tempo, de maneira constelar.

Interessante também associar esse tempo da lembrança com a ideia de identidade, inclusive retomando o nome da linha de pesquisa à qual este texto se vincula: *Literatura, Memória e Identidades*. Encontramos em *História da Eternidade* de Jorge Luis Borges (1999, p. 400-401), texto publicado originalmente em 1936, o enunciado por ora suficiente para essa tarefa: “Sabe-se que a identidade pessoal reside na memória e que a anulação dessa faculdade comporta a idiotice”.

Se o tempo do leitor incide sobre os demais tempos que aqui consideramos (incide e os institui), tem-se, no *boomerangue* leitor-texto/ texto-leitor, uma pluralidade de tempos em constante formulação e atualização. Por esta, mas não somente esta, razão, no texto narrativo, bem disse Eco (1994, p. 12), “o leitor é obrigado a optar o tempo todo”.

Sendo a memória, na narração, a instância que projeta tempo-espaço singulares fixados à língua, é oportuno também trazer a afirmação do professor Cleudemar Fernandes (2013, p. 66-67), para quem a memória se apresenta como “espaço que possibilita a produção e o funcionamento de discursos”, instaurando um jogo entre memória e o novo que “recai na égide do discurso e do sujeito como moventes, sempre em processo de produção e transformação”. Nesse sentido, antes mesmo de se discutir as especificidades do *literário* e do intencionalmente *ficcional* como moduladores de um processo de *fazer memória*, é preciso reconhecer a memória como essa “mentira meio existida / verdade meio inventada” (PRADO,

---

45 Usamos aqui intencionalmente o plural, vinculando a percepção de sentimento não (apenas) à personagem propriamente dita, mas às palavras que ali, em seu conjunto, formam a personagem: sua história, seus gestos, suas ações e emoções.

46 A capacidade do leitor de cenografar é incontestável e se testa ou se exemplifica a qualquer momento da leitura. Por exemplo, na cena que ora discutimos, a leitura (portanto, o leitor) cenografa o texto a partir do momento em que imagina uma cor para a sunga de Camilo ou para o carro de seu pai; também cenografa quando desenha, no pensamento, a magreza de Camilo ou os olhares (de surpresa, de constrangimento etc.) dos outros personagens no instante em que Camilo indagou ao pai “se aquele era nosso novo irmãozinho”.

2017, p. 390)<sup>47</sup>. Isso ocorre porque o lugar da memória é um lugar de aparente contradição: um retorno àquilo que se inaugura. Como bem afirmou Certeau,

[...] a memória produz num lugar que não lhe é próprio. [...] Sua mobilização é indissociável de *uma alteração*. Mais ainda, a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade de ser alterada – deslocável, móvel, sem lugar fixo. [...] Dupla alteração, e de si mesma, que se exerce, ao ser atingida, e de seu objeto, que ela só conserva depois que desapareceu. A memória se esvai quando não é mais capaz dessa operação. Ela se constrói [...] ligada à expectativa de que vai se produzir ou de que deve se produzir algo de estranho ao presente (CERTEAU, 2014, p. 150-151, grifo do autor).

Por ser um processo autoral, além de dinâmico, porque sujeito a diversas variáveis, contextos e condicionantes, é também a memória um espaço de criação do próprio modo de fazer situar seus registros. Ainda, é um ambiente de escolhas, como bem ressalta a pesquisadora e professora chilena Ana Pizarro (2009, p. 354): “A memória opera, pois, por seleção”.

Havendo seleção nesse processo, há também parcialidade, como ressalta a professora de literatura Flávia R. Benfatti (2013, p. 54): “[...] a apreensão de si no passado sob a perspectiva do presente se dá de forma parcial [...] pois é a verdade individual interpretada pelo narrador e reinterpretada pelo leitor que deve ser valorizada”. Indissociável, portanto, de um gesto de seleção e de parcialidade, concebemos, por fim, junto com o professor, pesquisador e escritor uruguaio Hugo Achugar (2006, p. 173), o “[...] exercício da memória como exercício do poder”.

“Ditadura da infância” é a expressão associada por Camilo à sua condição de vida quando criança, pela qual “víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender”. Não é gratuita essa maneira de instaurar a cena. Cosmim será trazido à residência em condição bastante nebulosa para o leitor e para o próprio Camilo. Há uma atmosfera tácita na cena indicando que o assunto (a vinda de Cosmim) já havia sido tratado dentro da casa, entre adultos, e Camilo foi apreendendo, de alguma forma, a questão, a novidade detentora, agora, (e somente agora) de corpo, pele, jeitos, gestos. A novidade-Cosmim.

---

47 Versos da poetisa brasileira Adélia Prado, nascida em 1935, presentes na obra *A duração do dia*.

Logo à frente, na cena, o protagonista pergunta ao pai, na distância (física e sentimental<sup>48</sup>) já frágil, se aquele menino-novidade era “nosso novo irmãozinho”. O assunto não é, dessa forma, de todo estranho para Camilo-menino, que não usaria a palavra *irmãozinho* sem algum conhecimento prévio sobre a existência daquela nova personagem da trama. Se ele perguntou “para machucar”, estava imerso já em uma tensão iniciante, um conflito emergente de sentimentos e de expectativa daquele encontro.

E veio o “rasgão”. Encontrar Cosmim foi para Camilo encontrar um rasgão: o corpo do outro de repente (inauguralmente) se apresenta como uma ruptura do hábito, do ordinário; um descortinamento abrupto e importante, fixando-se na experiência como um antes e um depois. Ver (se deparar com) Cosmim foi o primeiro de vários rasgões que serão apresentados durante a narrativa, inclusive depois da morte dessa personagem, a partir de quando a ausência daquele que se ama transmuta-se em plethora de outros rasgos e uivos<sup>49</sup>, íntimos, memoriais e memoriáveis.

Camilo inicia, no imediato do encontro, uma comparação entre o seu corpo e o de Cosmim. Se por um lado o olhar de Camilo para Cosmim é atento e focado, os olhos de Cosmim, ao contrário, parecem “frágeis como pescoço de passarinho”. Na percepção de Camilo, o restante do corpo inverterá essa relação de força e fraqueza: o corpo de Cosmim “parecia ser forte, eu era mais magro, mais capenga.” A primeira relação de força sentida entre os corpos será, também, explorada em diversas outras cenas do romance. Essa nossa percepção da relação contrastante entre olhos frágeis em um corpo forte (Cosmim) *versus* olhos espertos em um corpo fraco (Camilo), cabe observar, só foi alcançada após reiteradas leituras da cena, ou seja, após uma leitura que se quis, no atributo utilizado por Eco (1994), dissecante. O autor valida esse tipo de leitura:

A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as pessoas que dizem que dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia. Toda vez que releio *Sylvie*, embora conheça o livro de modo tão anatômico – talvez *porque* o conheça tão bem –, apaixono-me por ele novamente, como se o estivesse lendo pela primeira vez (ECO, 1994, p. 18, grifos do autor).

---

48 Aqui, o vocábulo assume o sentido do que é da ordem (e pertencente ao) sentimento de afeto e carinho, sem eventuais atributos depreciativos que alguma atualidade de comunicação tem outorgado à palavra.

49 Pois “uivam os cães da memória”, verso de Adélia Prado (2017, p. 43)

Tal leitura dissecante se assemelha à leitura *cerrada* indicada por Durão (2016, p. 21): “[...] um tipo de atenção extrema ao texto, que procura alcançar o maior grau possível de proximidade e familiaridade com ele. A leitura cerrada caracteriza-se por sua lentidão e sensibilidade ao detalhe, que pode reorganizar o todo da obra”.

Dessas percepções corporais, dessas primeiras conclusões sobre a diferença que transita entre o aspecto corporal e o corpo-comportamental, estabelecem-se os primeiros sentidos comparativos e eróticos entre os corpos masculinos de um e de outro, ali implicados. Nesse processo, surge a lembrança de uma vulnerabilidade corporal, em seu momento exato de agravamento: “Aí me dei conta de que eu estava só de sunga, vulnerável quase nu.”.

Antes de discutir a questão específica da vulnerabilidade, julgamos válido explicitar que as lembranças carecem sempre de um veículo de apresentação, daí termos frisado, no parágrafo anterior, que, nessa cena, estamos diante de uma lembrança de natureza escrita. Lembramos ou recordamos por meio de palavras, por meio de imagens, por meio de gostos, aromas, enfim, pelos sentidos e pelo intelecto (um não se separando do outro). Todas essas lembranças de alguma forma remetem a cenas. Nesse sentido, dizemos que a memória é cenográfica. No caso específico da escrita (narrativa-literária), a cenografia não surge de maneira absoluta, integral: a cena é tanto lembrada quanto produzida ao mesmo tempo<sup>50</sup>. A palavra literária, como linguagem e suporte da lembrança que é também literária, intervém no que existe de matéria-prima da recordação: acrescentando, retirando, modulando, reajeitando, reangulando<sup>51</sup>, revisando<sup>52</sup> seus conteúdos, criando “[...] clareiras/ que o choque de uma palavra abre na outra” (PRADO, 2017, p. 183).

---

50 Segundo Nunes (1992, p. 342), “a introdução das categorias do espaço e do tempo no estudo da Literatura e das Artes em geral data do período da ascensão da Estética no séc. XVIII, enquanto disciplina da experiência sensível e do Belo (Baumgarten, *Asthetik*, 1750)”. Informa também o autor que “filosoficamente os primeiros conceitos de tempo provieram da consideração astronômica do aparecimento recorrente dos corpos celestes. Assim Platão nos dirá no diálogo *Timeu* que o tempo nasce com o Céu. Depois disso, Aristóteles poderia escrever na sua *Física*, generalizando esse nexa, que o tempo é a medida, o número do movimento como relação entre o anterior e o posterior.” (NUNES, 1992, p. 347)

51 Trazemos aqui a ideia de ângulos porque a memória coloca-se não apenas em um estado de cenografia, mas também de cinematografia, comportando-se como uma câmera em processo de gravação. Ao recordar, colocamo-nos em um ângulo de memória específico, que exclui outros possíveis.

52 Aquele que lembra é, de alguma maneira, um *outro* estranho àquele que vivenciou o ato lembrado. Essa diferença vincula-se não só à mudança de tempo, ao acúmulo diverso de experiências, mas também às diferenciações que o próprio corpo vai sublinhando nos sentidos, sensações e sentimentos que o sujeito aplica para sua estória/história.

A propósito do discutido, é válido trazer a observação do historiador francês, e estudioso da obra de Michel Foucault, Paul Veyne (2013), segundo o qual

[...] nós mesmos percebemos geralmente o passado somente através de ideias gerais que são nossos próprios discursos. Em uma palavra, há sempre discurso e, se é difícil [...] explicitar quais foram os discursos do passado, é muito mais difícil identificar os nossos: o futuro se encarregará disto. Daí o fato bem conhecido no qual se evita pensar: o passado não é outra coisa senão um enorme cemitério de verdades mortas (VEYNE, 2013, p. 82).

Verdades mortas, mas não invisíveis ou inalcançáveis, porque revivem na lembrança como cenas, como atuações que não são meras repetições, mas reencenações de uma matéria, uma verdade jamais recuperável em seu *status quo*. A cada ato de lembrança corresponde, nesse sentido, a um ato de reencenação. A lembrança, portanto, é sempre cena nova, inédita, inaugural. É também um atestado do que sentimos, pois, conforme salienta Suhamy (1998, p. 46), “[...] a memória não conserva o que não é, primeiro, sentido”.

Como já antecipamos, em se tratando de uma lembrança escrita literária, artística ou ficcional, como se queira, há toda uma superposição de lembranças: a lembrança da personagem criança, a lembrança da personagem-narradora adulta, a lembrança do autor no instante de criação da lembrança escrita específica, a lembrança do escritor como sujeito afetado por essa espiral de recordações. Por fim, ainda há a capacidade de lembrança do leitor: lendo a cena e a cenografando, esse processo se torna uma recordação. Em decorrência, a experiência com a cena já não é um presente, é uma lembrança recém-vivenciada.<sup>53</sup>

Ainda nos centrando no leitor, temos que a sua lembrança fragiliza a fronteira entre passado, presente e futuro a partir do momento no qual a leitura do texto escrito termina: quem termina a leitura está com uma cena explícita diante de si que não quer se findar, pois pulsa, respira e incita à continuidade. O efeito imediato desse dinamismo pulsante da leitura, constituindo-se em memória, foi bem evidenciado também por Umberto Eco (1994, p. 13), ao afirmar que, em algumas narrativas, “onde a voz do narrador se cala, o autor quer que passemos o resto da vida imaginando o que aconteceu”. Ampliando esse panorama, trazemos o entendimento de Nunes (1992), para quem

---

53 Note-se que a lembrança do leitor também vai se alterando, se fragmentando, fixando-se, deslocando-se, desfixando-se, refixando-se de diferentes maneiras e graus no decurso do tempo de vida. Sabe aquele ótimo romance que você leu há décadas? O que dele ainda persiste (em você, leitor) é a última camada de memória viva em todo esse processo de superposição de lembranças que estamos demarcando.

[...] a temporalidade do leitor, que é extratextual, já depende de circunstâncias contextuais, e, portanto, conectadas ao tempo histórico real que condiciona a transmissão e a recepção da obra literária. É, porém, através do ato de leitura, que a narrativa se atualiza, e é também por seu intermédio que o tempo do texto – o tempo ficcional – como um todo, incorpora-se à temporalidade própria do leitor” (NUNES, 1992, p. 360).

Nesse passo, compreendemos que o tempo da leitura é um outro tipo de tempo, distinto (não obstante dependente e resultante) do tempo da narrativa (marcado no texto) e do tempo imediato externo – tempo, poderíamos dizer, fenomenológico –, em que se dá a leitura: esse aqui e agora no qual abro o livro e começo a ler. Entendimento semelhante parece-nos externar Nunes (1992), ao continuar suas afirmações, registrando que

[...] o tempo da narrativa entrama-se, mediante o ato de leitura – que é uma travessia espaço-temporal do texto – ao tempo, próprio, subjetivo do leitor. Este não é simples receptor passivo, mas um atualizador do mundo imaginário que a ficção lhe proporciona. É de uma outra posição que o espectador atualiza o drama cenarizado que presencia (NUNES, 1992, p. 360).

Feita essa consideração sobre a constelação de lembranças implicadas na literatura, dispostas no e perante o “Tempo,/ essa imortalidade infatigável”<sup>54</sup>, retomo a atenção de nossa escrita para a percepção de vulnerabilidade corporal assumida pelo narrador e para si mesmo pontuada na cena: “Aí me dei conta de que eu estava só de sunga, vulnerável quase nu – apoiado na muleta de pau de goiabeira como um lêmure horrendo”.

Na cena narrada, antes mesmo da patente associação de uma pouca vestimenta a uma sensação de vulnerabilidade, destaca-se o momento exato em que essa percepção acontece, esse instante específico que é o encontro com a personagem Cosmim. Esse destaque é concentrado no uso da palavra *aí*, no segmento cênico “aí me dei conta”. Esse *aí*, essa “ficha que cai”. Até então, a condição de vestimenta não se fazia uma “questão” para a personagem: ele brincava com sua irmã e se movimentava perante as pessoas da casa sem preocupação

---

54 Verso de Jorge Luis Borges (1998, p. 26), publicado originalmente em 1923, como parte do poema *Rosas*, que integra a sua primeira obra poética *Fervor de Buenos Aires*.

nenhuma por estar só de sunga, mas a chegada de Cosmim despertou, em Camilo, a sensação de um corpo vulnerável.

A atmosfera da cena que discutimos é delineada como correspondendo a um *rasgão*, início vigoroso de um afeto e de uma paixão. A vulnerabilidade reconhecida na narração se engendra, portanto, no interior desse rasgão e dá-se a perceber logo depois de o protagonista comparar o seu corpo com o do novo personagem recém-admitido à cena. O corpo exposto superpõe a fragilidade constatada na comparação mentalmente estabelecida. O *rasgão*, sendo da ordem do corpo-afeto, torna o corpo-personagem evidenciado, exposto, discursivo.

Judith Butler, professora, pesquisadora e teórica de conteúdos concernentes ao gênero, discute na introdução de sua obra *Corpos que Importam* a dificuldade de situar o corpo no âmbito do reconhecimento de sua existência como corpo sexuado. Em qual condição da vida e da História o sexo se tornou e se torna, material e discursivamente, sexo? Como o corpo foi e é percebido material e discursivamente como corpo sexuado? Nas possibilidades de resposta a essa questão, longe de apresentar um entendimento conclusivo<sup>55</sup>, reconhece Butler (2019, p. 31) que “embora neste momento eu deseje oferecer uma garantia absoluta ao meu interlocutor, ainda prevalece certa ansiedade”. Essa ansiedade reconhecida é compreensível por seu leitor, pois nos parece impossível falar sobre o corpo fora daquilo que, de uma forma ou de outra, somos: corpos. Quem (poderíamos dizer também, *o que*) fala sobre um corpo é também, e necessariamente, um corpo. Um corpo sujeito a todas as implicações e limites de ordem material e discursiva próprios da condição corporal de humanidade.

No entanto, o corpo também está sujeito às liberdades possíveis admitidas por esse corpo para ele mesmo. Dentre essas liberdades possíveis, destacamos a arte, e nela, a poesia, assunto que nos interessa de perto no âmbito dos estudos da literatura e do gênero, a partir da obra de Victor Heringer. Na discussão tensionada entre o material e o discursivo no âmbito do corpo, Judith Butler (2019) propõe

[...] um retorno à noção de matéria não como local ou superfície, mas como *um processo de materialização que se estabiliza, ao longo do tempo, para produzir o efeito de demarcação, de fixidez e de superfície que chamamos de matéria*. Que a matéria sempre esteja materializada é algo que, penso eu, deve ser analisado em relação aos efeitos produtivos e, de fato,

---

55 Aliás, como tão bem admitiu Tzvetan Todorov (2013, p. 18), na década de setenta: “Contrariamente ao que se poderia pensar, levantar uma questão não significa que se poderá responder a ela. Ao invés de passar a outro problema, volta-se, como o assassino ao lugar do crime, sempre ao ponto de partida.”

materializantes do poder regulatório [...] (BUTLER, 2019, p. 28, grifos da autora).

Talvez o que Judith Butler nos esteja sugerindo seja um estado de escuta ao eco (já insondável?) das regulações normativas de gênero, de sexo, de masculinidade e de diversos outros comportamentos sedimentados na materialidade do corpo, vivas e revividas (via reiteração) em cada novo corpo nascente devido ao caráter de herança social que essas regulações estabelecem, demarcando compulsoriamente o lugar sexuado de cada indivíduo, desde um tempo, ao que parece, irrastrável, situado que está nessa, lembrando Borges (1999, p. 36), “profunda noite universal” e nos “arrabaldes desmantelados do mundo”. Tempo que é esse

[...] passado sem ponta, sem raiz, os começos sempre ao meio, porque o início de ti, o teu primeiro, [...] não sabe desse início, podes regressar como se começasses mas sabes de antemão que jamais te repensas no teu real começo, estou ao meio ainda que me inicie lembradiço (HILST, 2018, p. 423).<sup>56</sup>

Tempo ignoto, incógnito e icognoscível, que é, nos seus rastros, esfumaçado, difícil de rastrear; como essa fumaça tratada por Borges (1999, p. 64): “A fumaça esmaece em cinza as contelações/ Remotas. O imediato perde pré-história e nome./ O mundo é um par de ternas imprecisões./ O rio, o rio primeiro. O homem, o primeiro”.

O corpo sob discussão nos demanda reconhecer que a linguagem, estabelecendo quais pensamentos se nos tornam possíveis, também conduz e delimita a compreensão desse corpo, inclusive de sua face material ou de como essa face material se apresenta, se faz reconhecível e transitável: percebendo todavia, na percepção de Hilda Hilst (2018, p. 424) que “pergunto de concretudes e vem um sopro, tenuidade, emoções”.<sup>57</sup>

Temos um corpo. E “o corpo quer existir” (PRADO, 2017, p. 445). Camilo tem um corpo, Cosmim também: ele é material. Eu toco o meu corpo e o percebo. Mas, e não estamos certos da adequação dessa partícula, os sentidos, os significados e as sensações decorrentes,

---

56 Excerto da narrativa *Axelrod (da proporção)*, que integra a obra *Tu não te moves de ti*, de Hilda Hilst, publicada originalmente em 1980.

57 idem

sugeridas e incitadas pela visão e pelo toque desse corpo mancham-se pela linguagem, e pelo histórico de aprendizagens culturais acerca do que pode ser concebível como corpo, tanto o nosso quanto o do outro. Separar, nesse processo e nesse trânsito, aquilo que é matéria e/ou é discurso, nos parece impossível, mas cogitável, inclusive com a inquietude hilstiana (Hilst, 218, p. 35): “[...] meu Deus, assim com esse corpo, assim com esse sangue, AHHH, eu existo até onde, eu existo até... até... até que grande muro eu existo?”<sup>58</sup>.

Talvez seja a postura de cogitação a mais importante nesse âmbito de discussão: a cogitação desse *até* hilstiano, visando a alcançar não uma solução, como se estivéssemos diante de um problema, mas um conhecimento que é mais um reconhecimento<sup>59</sup>. No corpo sexuado, perante o nosso corpo e o daquele pelo qual nossa excitação, carinho ou estranhamento busca, o que vemos, admitimos, inventamos ali? O que é estável e o que é instável na matéria da qual me aproximo? Volto, nessa roda-gigante de ângulos poético-filosóficos, a Jorge Luis Borges (1999, p. 33). No início do século XX escreveu ele, no fim do poema *Inscrição em Qualquer sepulcro*: “Cegamente reclama duração a alma arbitrária/ quando a tem assegurada em vidas alheias,/ quando tu mesmo és o espelho e a réplica/ daqueles que não alcançaram teu tempo/ e outros serão (e são) tua imortalidade na terra”. Esses versos concentram os sentidos de encarar o corpo provocados pela perspectiva teórica de Butler: perceber aquilo reclamado pelo corpo ao longo dos tempos; aquilo que, geração a geração, o assegura e o sustenta como realidade legitimada. Quais mecanismos, materialidades e verdades esse corpo reproduz para ser reconhecido, reconhecível, admitido, autorizado? Espelho e réplica de que matriz, norma ou lei, perdida e irre recuperável, ele se torna? Qual matéria ou discurso nos antecede para nos delimitar? O que, no anverso daquilo definido como corpo, repetimos? E qual a razão de repetirmos o repetido?

Camilo vê o corpo de Cosmim e o percebe; vê o seu e sente vergonha por estar semi-nu. Projetando-se na cena, a discussão de Butler (2019) nos alerta a respeito da reação interpretativa acionada sobre nosso corpo e o corpo do outro, reação erigida por um poder (e portanto, por um discurso) que instaura e regula essa reação. Esse “Aí me dei conta” representa o instante pelo qual a norma regulatória<sup>60</sup> do (e sobre o) corpo é reiterada, repetida,

58 Retirado de *Fluxo*, narrativa de Hilda Hilst que compõe a obra *Fluxo-poema*, publicada originalmente em 1970.

59 O sentido aqui é propositalmente duplo: admitir e tornar a conhecer.

60 *Regulatório* entendido no sentido de regulação (dispositivos) e de repetição (regularidade). Nesse segundo sentido, Appiah (2016, p. 19) esclarece: “A norma cria a regularidade comportamental.”

reproduzida: um sinal discursivamente material e materialmente discursivo que, sabe-se lá a sua origem, vem direcionar Camilo a se enxergar e se sentir nu. Mais ainda: sentir-se vulnerável porque está nu.

Nesse caminho de estudo do gênero, e voltando aos versos de Borges, percebemos que o arbitrário no/do corpo reclama duração. Por conta da sua durabilidade (no tempo, no espaço, na comunidade), o arbitrário parece se tornar reconhecível (quando não naturalizado) como norma, acionando seus mecanismos e dispositivos<sup>61</sup> de repetição, de reiteração. Também, parece-nos, quanto mais repetição e reiteração a norma arbitrária engendra, mais prescinde de reflexão, compreensão no seu exercício, nas práticas, autorregulando-se no corpo e no discurso, ou no corpo-discurso, ou na palavra faltante para essa aparente homogeneização de um no outro.

Não fosse uma norma regulatória específica a admitir a percepção do corpo, Camilo se sentiria como se sente nessa cena que discutimos? A sensação de vulnerabilidade seria ali engendrada nos mesmos termos?

A resposta parece ser “não”. No entanto, o entendimento desse fenômeno não termina nessa constatação, e talvez seja essa a mais complexa discussão acionada por Judith Butler: se a sensação de nudez e, portanto, de vulnerabilidade não fosse ali (na cena) engendrada por uma norma regulatória, o que teria ali acontecido como alternativa? Talvez uma sensação estável de *normalidade* por se estar apenas de sunga? Ou a sensação de vulnerabilidade ficaria situada no estranhamento específico que o corpo novo, estranho, ainda que vestido, de alguém posto a compartilhar de nossa vida, nos provoca? De todo modo, é indiscutível: a sensação de nudez corporal intensifica esse estranhamento, essa vulnerabilidade. Se a nudez não implicasse nesse *estado de coisas*, a reação admitida pela cena seria outra? Alguma menos regulada por uma norma pletora de violências? Se sim, essa mesma reação substitutiva estaria sendo, também ela, regulada por uma outra norma?

Se nos parece possível, e para isso tendemos a nos empenhar no cotidiano, admitir uma (re)forma de percepção do corpo fora de uma norma regulatória heterossexual(izante),

---

61 Interessante pensarmos a acepção de dispositivo adotado por Foucault (2017c, p. 364): “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.”. Mais à frente, na mesma obra, acrescenta: “[...] entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estrategicamente dominante. (p. 365)

existe a possibilidade de se perceber o corpo fora de alguma norma reguladora? Talvez seja esse o ponto mais complexo que Butler (2019) nos convida a alcançar, alertando-nos o quanto ignorar essa questão pode ensejar equívocos de diferentes ordens nos movimentos mesmo de defesa de um convívio social menos violento e mais compreensivo entre os corpos diversos e singulares que devem importar.

O corpo exposto “quase nu” fala, e por falar se submete a todas as fragilidades da composição de um texto, de uma imagem. É como se a presença de Cosmim amadurecesse eroticamente a autopercepção do corpo de Camilo, tornando-o reconhecível e acessível como um componente que “significa” algo para o outro, esse outro desejanste, por quem se sente eroticamente movido. Para Berenice Bento (2004),

O gênero adquire vida através das roupas que cobrem o corpo, dos gestos, dos olhares, de uma estilística corporal e estética definida como apropriada. São estes sinais exteriores, postos em ação, que estabilizam e dão visibilidade ao corpo, que é basicamente instável, flexível e plástico (BENTO, 2004, p. 127).

A instabilidade do corpo, percebida por Berenice Bento (2004), é camuflada por meio de dispositivos variados, que funcionam na sua dupla face matéria-discurso: a roupa escolhida para ir ao trabalho ou à universidade é matéria e é também discurso: cobre o corpo e cobre *de uma maneira* tal que outra peça do vestuário talvez não cobriria; cobre a pele e cobre mensagens, pensamentos, hábitos culturais interpretativos diversos. De igual forma acontece com os gestos, os olhares: dentro do caudal dos sintagmas simbólicos disponíveis, compomos (ou reproduzimos), mais ou menos conscientes, os nossos formatos de expressão.

Essa maneira ou esse formato de composição do corpo em sua face significante dirige-se de alguma forma a processos regulatórios que, mesmo variando de cultura para cultura, indicam seus centros e suas margens de admissão. A lei, em caráter amplo (toda norma regulatória) ou específica (a lei penal ou civil de uma comunidade) é o indicador dos limites do centro e das margens nas possibilidades de manifestação do corpo.

No âmbito restrito do Direito, é mais fácil entendermos como a lei funciona: se saímos de casa sem uma peça de roupa cobrindo nosso órgão genital, infringimos um dispositivo específico de uma lei penal facilmente encontrada, porque prevista de maneira

explícita em um código penal ou texto legal equiparado, lugar onde também encontramos as consequências sociais previstas pelo Estado para esse gesto de movimentação corporal. Já a lei de âmbito geral, tratada por Butler<sup>62</sup>, concerne as normas regulatórias de difícil acesso a suas origens, antes de sua reprodução, de seu engendramento. É nesse sentido que podemos lembrar os versos de Borges (1999, p. 50): “[...] os saxões, os árabes e os godos/ que, sem o saber, me engendraram, /sou eu essas coisas e as outras / ou são chaves secretas e árduas álgebras / do que não saberemos nunca?”. Daí ser possível dizer que a percepção do corpo como corpo sexuado é resultado dessas normas, de uma lei.

Mas como ficamos depois de assumir o entendimento mais amplo do que é sexuado no corpo por meio do discurso e em atendimento a uma norma? Reestabilizamos esse corpo? E se sim, de que forma? O que cessa ou deve cessar com esse reconhecimento? O que deve nos comover e nos mover? Ficamos desiludidos como fica o sujeito poético de *Afterglow*, no poema a seguir citado de Borges, à medida que constata a estabilidade apenas temporária de todas as cores do crepúsculo?

[...]  
 Nos dói suster essa luz intensa e distinta,  
 essa alucinação que impõe ao espaço  
 o unânime medo da sombra  
 e que cessa de repente  
 quando notamos sua falsidade,  
 como cessam os sonhos  
 quando sabemos que sonhamos.  
 (BORGES, 1999, p. 35)

Após essa desilusão, passamos a assumir algum tipo de compromisso? O que sabemos de antemão é que “o futuro só se pode antecipar na forma do perigo absoluto. Ele é o que rompe absolutamente com a normalidade constituída e por isso somente se pode anunciar, *apresentar-se*, na espécie de monstruosidade.” (DERRIDA, 2017, p. 06). Ainda, reconhecemos, como Mallmann (2018, p. 61) reconhece que “(nada pode sair de bom disso tudo enquanto/ não reivindicarmos outra origem outros pontos de/ partida e chegada/ outra cronologia/ outra lente paisagem ideias corpos e instrumentos)”<sup>63</sup>.

62 Termo que parece remontar estudos psicanalíticos nos quais não nos situamos. Por essa razão, deixamos de proceder aqui a uma averiguação mais acurada da origem do uso da palavra lei ou Lei nesse sentido mais amplo, ao que nos parece, da Psicanálise.

63 Os parênteses na citação fazem parte do próprio poema do autor, no seu formato original.

O que, de nossa parte, conseguimos responder a Judith Butler, e dizemos isso inclusive com a vontade de manifesto, é que a arte traz um estado de êxtase e de susto diante do cotidiano (que integra o cotidiano corporal) e nele abre fendas e fissuras para melhor percebê-lo ou para percebê-lo de modo incomum, autoral. Isso, defendemos, é compensador.

Esse estado de espanto, de dor e de prazer, incita-nos ao desvio da norma regulatória, dessa Lei, sem dela se ausentar. Se da língua nos desviamos dentro da própria língua, também é nos espaços do próprio corpo (matéria e discurso) que dele nos desviamos. Dá-se essa possibilidade porque, como já admitiu Borges (1999, p. 666), “o êxtase não repete seus símbolos”<sup>64</sup>. Além disso, como bem expressou Jorge Coli (2006, p. 22), em texto escrito na década de oitenta, “[...] a autoridade institucional do discurso competente é forte, mas inconstante e contraditória, e não nos permite segurança no interior do universo das artes”.

É reconhecendo as possibilidades disponibilizadas pela arte ao homem no intuito de conceber o corpo de uma maneira menos pré-fixada à regulação sem-começo-sem-fim, que consideramos oportuno e pertinente trazer ainda a tão bem pensada relação que o pesquisador francês Jacques Rancière (2017, p. 20) estabelece entre a escrita literária e o corpo: “Certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que elas não têm. O que ela pode emprestar, em troca, é um corpo”.

De volta então ao corpo da cena em estudo, percebemos ali a evidência de um outro tipo de jogo de força e de fragilidade. O mesmo Camilo vulnerável na exposição do corpo, responde (à própria vulnerabilidade) de maneira aparentemente segura, firme e, como reconhece na condição de narrador, de maneira também cruel: “Aí perguntei se aquele era nosso novo irmãozinho. Perguntei para machucar”. A cena, que se situa logo nas primeiras páginas da narrativa, já atesta um movimento de condutas do protagonista perdurante por toda a obra: a intersecção de sentimentos muitas vezes antagônicos no mesmo espaço de pronúncia e de expressão: o desejo e a raiva, a ternura e a violência (essa violência interiorizada nas relações humanas) se fazem presentes quase sempre no mesmo discurso ou na pauta sequencial dos gestos, das expressões<sup>65</sup>.

64 O poeta argentino escreveu esse verso em seu texto *A Escrita do Deus*, contido no *Aleph*, originalmente publicado em 1949.

65 Temos procurado, sem compromisso imediato com a redação final desta pesquisa, rastrear os autores que de alguma maneira relacionam, via intersecção, a violência e a ternura. Um deles é Manuel de Freitas, poeta português contemporâneo, que no texto *Hotel Astória, Quarto 229* escreve: “[...] Mas já só consigo pensar na roda pequena da vida, que ontem se deteve no corpo de um gato escuro, **violentamente terno**. Há ausências assim, impronunciáveis.” (FREITAS, 2019, p. 60)

A forma de escrita desse segmento cênico discutido alcança diretamente um movimento de contradições: o uso do diminutivo “irmãozinho” apresenta dupla face: serve como garantia discursiva de um entendimento da nova realidade familiar, indicador de assunção de um suposto afeto entre irmãos; e, como uma outra face, agora irônica e lançada de maneira forte, imprevista, direta e sem cuidado, como um soco, ao(s) seu(s) destinatário(s) – portanto violenta –, tem seus efeitos sociais refregados por se constituir como uma face coberta, protegida pela face afetiva anterior.

Na construção dessa autoexplicação “perguntei para machucar”, assertiva bastante sintética, concisa e direta, denota-se a concentração de toda a lembrança poética de uma raiva. Há, nessa concisão verbal, uma concisão de raiva, de força no se colocar e se impor por meio de um discurso. A raiva injetando-se na ossatura do texto literário, para se manifestar ao (e no) leitor: eis outro ponto alto da curvatura poética percorrida pelo escritor. Sempre que essa curvatura alcança o seu cume, a leitura pelos olhos demanda uma leitura também auditiva. Parece que escutamos Camilo, adulto, narrar, enunciar, explicar-se. A poética da escuta literária, ou escuta poética, será um dos tópicos abordados, com mais prolongamento, no estudo da próxima cena.

### 3.2 “Enterra e esquece.”

#### Cena 02

[...] vieram até mim. O pânico todo disfarçadinho no rosto. Eu estava na borda da piscina, na sombra.

“Aqui”, Joana disse, e 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. Parecia resignado.

Era um dos bibelôs de mamãe, um ovo dourado cravejado de pedrinhas cor de laranja [...] que ficavam expostos numa saleta sem janelas [...].

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, 2016, p. 30-31).

A segunda cena extraída para discussão desenvolve-se no perímetro discursivo do risco de separação física entre corpos que começam a se amar. A partir da percepção desse risco, se engata uma enunciação reativa da personagem narradora, uma reação corporal, gestual, verbal. No episódio, Camilo toma ciência de que Cosmim quebrara objetos de decoração caros à dona da casa, mãe de Camilo e Joana. A sequência narrativa compreende quase a integralidade do capítulo treze da obra e se inicia com a aproximação de Joana e Cosmim para relatarmos, a Camilo, o ocorrido. O objetivo do encontro não é apenas relatar, mas também instar Camilo a se posicionar diante do acontecido. Nesse passo, a cena é instaurada com a apresentação de uma demanda a Camilo: mostra-se um fato (esse “aqui” pronunciado por Joana) e interpreta-se uma consequência para esse fato, “vão mandar ele de volta pros padres”.

A demanda, na escrita da cena, é colocada por meio de uma atmosfera confessional. De início, se aproximam os dois personagens de uma confissão: Cosmim, o autor do fato, e Joana, primeira pessoa a quem ele conta o ocorrido, fazendo dela sua confessora. Há uma hierarquia nessa aproximação. Joana traz Cosmim como um civil (que não é ali um inimigo, mas um afeto, uma quase-irmã) conduzindo e entregando um réu confesso e o apresenta: “aqui”. Joana executa tanto o papel de condutora desse réu como também de sujeito que se sente incumbido do dever de reportar o ato de Cosmim. Reportar a uma autoridade.

Diante da autoridade que *toma corpo* o próprio corpo de Camilo, Cosmim assume o papel de réu. Escutando esse “aqui”, pronunciado por Joana, Cosmim cumpre de imediato o ato de confissão, não por meio do verbo, mas pelo gesto, prescindido de explicações: ele abre as mãos, e mostra o objeto-prova do resultante de um delito, uma infração. Há também outro gesto, facial-corporal, típico de um confessado, a resignação: “Parecia resignado”, diz o narrador. Joana admite Camilo como sujeito hierarquicamente superior capaz de resolver a situação, modificando o imaginário<sup>66</sup> social de uma hierarquia, nas relações entre irmãos, pautada tradicionalmente na idade. Camilo é irmão mais novo de Joana, cabe ressaltar.

---

66 A palavra imaginário é tratada aqui na sua “função receptora e criadora de representações estruturadas”, conforme Suhamy (1988, p. 96).

Joana, além de apresentar aquele “réu”, de delimitar o instante de confissão do ato, enuncia, exclamativa, o que poderá acontecer com Cosmim: “vão mandar ele de volta pros padres!” Esses sujeitos ocultos, mas depreendidos do enunciado (quem vai?), são os pais de Camilo, que, na prática, adotaram informalmente Cosmim, trazendo-o para morar na casa. Ao retomar a presença discursiva desses novos sujeitos depreendidos na cena, instaura-se uma dupla instância de resolução para o fato. Uma é Camilo a quem a demanda é primeiramente exposta. A segunda, a mãe de Camilo, dona da casa, co-responsável por Cosmim e não ciente ainda do fato consumado: os seus enfeites quebrados. Duas autoridades potencialmente aptas para “sentenciar” Cosmim: Camilo, de um lado e sua mãe, do outro.

Ao trazer a figura dos pais como agentes resolutivos, ou melhor, punitivos para o fato, Joana demonstra tacitamente o motivo de demandar Camilo ao caso: cabe à instância dele promover uma solução capaz de impedir a transferência do caso para uma, digamos, “côrte” oficial, pela qual a “sentença” será, como crê, punitiva, implicando uma separação de convívio com Cosmim. Camilo surge como uma instância intermediária de intercessão. Ambos personagens, ao se dirigirem a Camilo, o fazem com o “pânico todo disfarçadinho no rosto”. Esse disfarce tem tripla função: indicar um estado de vergonha, respeitar uma hierarquia instaurada e não prejudicar a assimilação daquele a quem levam o fato, afinal cabe a ele, Camilo, deslindar o acontecimento de uma maneira que proteja Cosmim das sanções paternas. “Disfarçadinho”: uma *cena* dentro da cena; o jogo da atuação dentro da atuação. Camilo ali não é mais uma criança comum como sua irmã ou Cosmim, pois passa, no ato confessional, a habitar outro patamar de movimentação na casa, diante de quem os outros meninos precisam jogar um teatro específico.

Ao escutar a iminência hipotética de uma separação, Camilo inicia um circuito (um elétrico curto-circuito<sup>67</sup>) de reações internas, não verbalizadas no diálogo entre as personagens, reações construídas de uma forma notadamente poética e tensional pelo autor da narrativa. Aqui, a curva da articulação literária da cena vai alcançando patamares mais altos e consistentes. Toda cena tem o seu auge, seu tempo mais dramaticamente concentrado. A

---

67 Há precedentes, na crítica e na literatura, de associação do campo semântico da eletricidade aos efeitos do poético. Suhamy (1988, p. 16), por exemplo, registra a expressão *corrente poética* em : “[...] uma estrutura dramática ou narrativa não constitui uma resistência que impeça a corrente poética de passar ou que a desvie para um colorário decorativo”. O poeta Manuel de Freitas, na sua obra publicada no Brasil *Ubi Sunt*, escreve no texto *Teachers* sobre seu “[...] primeiro choque eléctrico com a prosa [...] de Herberto Helder.” (FREITAS, 2019, p. 20).

primeira fâsca do (curto-)circuito, “despencou um silêncio”, indica a alteração drástica sofrida pela personagem, a partir do instante de pós-escuta da confissão, deslocando Camilo para espaço anexado (espaço-apenso) de pensamento, no interior da cena. Em seguida, “Fiquei tonto. Meus pulmões de repente engasgaram ácido”: percebemos que o corpo do narrador reverbera, intensamente e de imediato, o risco em que aquele enunciado de Joana se constitui. O perímetro do risco está ali demarcado, com uma rapidez instantânea que assusta o protagonista.

Tudo se intensifica ainda mais a partir da gestação em Camilo de um outro tipo de sensação: o embate entre alguma vontade de se livrar de Cosmim e a vontade inversa de se vincular cada vez mais ao menino: “estava começando a me apegar.” Esse duelo de sentimentos, tão fortes para um corpo ainda tão novo, (des)organiza-se e circula na arquitetura tempo-espaçial do corpo do protagonista, produzindo um tipo de cena por nós denominado precariamente (ou provisoriamente) de *intercena*. Esse conceito corresponderia a uma cena surgida no interior de uma cena vinculada, sem corresponder a um corte ou pulo para a cena posterior: há, em uma intercena, a ideia de pertencimento cênico, de unidade integrada a uma cena principal. A descrição dos efeitos corporais sentidos por Camilo constitui, então, uma intercena da cena aqui analisada. A descarga abrupta, aguda e vultuosa de sensações corporais compõem um movimento narrativo singular, específico e especificado: um itinerário elétrico-descritivo que rouba a cena, inundando-a, porque nela a intercena se instaura, se desenvolve, se delimita e se vincula integralmente.

Essa autoconfissão do narrador para o leitor (lado a lado a um contexto confessional externo já desenhado) projeta ao mundo do narrado o embate entre o afeto e a rejeição, dentro de um mesmo corpo e perante um mesmo *outro* sujeito. Configura-se, a partir daí, uma relação de afeto que não é estável, e nem poderia ser, pois todos os personagens ali imbricados são ainda crianças no trânsito para a adolescência. Soma-se a isso o fato de que a presença de Cosmim no seio familiar representa uma redistribuição de atenção dispensada pelos pais. Aliás, a articulação literária assumida na (e para) a cena destacam e valorizam essas relações, dissociando, da subjetividade da criança, o traço da infantilidade simplória comumente associada.

Há, repetimos, uma tensão literária desse embate (afeto e rejeição, vontades de ternura e de violência, juntos): as palavras ressentem o drama cênico desenvolvido. O suposto

vocábulo “também”, mais que suprimido ou oculto, ficou soterrado no raciocínio do protagonista: “Queria que ele fosse embora, mas queria que ficasse.” O conectivo “pois”, ou “já que”, além de restar subentendido no segmento “Não queria abrir mão da minha raiva, estava começando a me apegar”, evidencia-se como um salto exigido pelo percurso da lembrança também tensionado<sup>68</sup>. Língua poética e corpo-em-escrita que funcionam juntos, em estado de literatura, desviando-se, no pouco ou muito que parece possível, das normas comuns do dizer. Trata-se esse segmento cênico de um exemplo contundente e sensível do quanto, na linguagem poética, as omissões e supressões linguísticas não são ingênuas. O “lugar” literário dessas ausências evidencia-se, sensibiliza a leitura, chamando-nos para a percepção do que aparentemente se faz imaterial, surdo, encoberto, não-pronunciado, não-registrado, “inconfirmado” e também inconformado, na cena, no texto narrativo.

A linguagem articulada na cena “desinfantiliza” o discurso infantil. Esse recurso foi adotado por importantes romancistas do Brasil. João Guimarães Rosa é um notório exemplo. Em diversos de seus contos, a criança ocupa um espaço do discurso e da poética bastante próprios, relevantes, distintos, destacados, centralizantes, compondo um modo próprio (e complexo) de operar a infância, pela literatura. Na arte, distingue-se bem dois tipos de infância: a infância que compõe um público (destinatário para a recepção de uma obra) e a infância que é tema/objeto/perspectiva de criação de um texto não infantil. Em outras palavras, vislumbra-se, no trato artístico, a diferença que é falar *para* crianças e falar *de* crianças. Mais ainda do que falar *de* crianças, autores como Victor Heringer, Guimarães Rosa e Clarice Lispector escrevem, de alguma forma, *a partir de* uma criança, ou seja, adentram, sem se deslindarem de uma habilidade no exercício poético da língua, no espaço de percepção e de comportamento da criança personagem. No caso do romance *O amor dos homens avulsos*, esse processo é efetivado por meio do gesto de recordação, não limitada a um olhar distanciado dos episódios, mas, pelo contrário, alinhavada em um ato narrativo e poético de auto recondução escrita da lembrança.

---

68 A memória, como já postulamos, sendo uma nova *vida* do vivido, resgata e aciona não apenas a lembrança imagética e discursiva, mas sobretudo corporal/sensorial. Nesse sentido, entendemos que o (curto)-circuito do lembrado produz outro (curto)-circuito atuante no processo mesmo da lembrança. Em outras palavras, a escrita da cena literária absorve (e tem o condão de absorver) duas camadas de dramaticidade: a escrita de um fato que é intenso na sua origem (o evento que se declara como pertencente ao passado) e que é também intenso no instante em que, pela narração, é apresentado (os sentimentos acionados no ato da lembrança). Ao ler a cena, somos incitados a sentir (como Camilo-criança) e re-sentir (como Camilo-adulto) o registro poético e sensível da memória.

Retomemos o embate da cena. A personagem Cosmim, se por um lado incita Camilo a uma série de novas percepções sobre o afeto, sobre o corpo do outro, sobre as relações entre duas pessoas do mesmo sexo, por outro lado corresponde à figura de um intruso no seio familiar, alguém com quem Camilo precisará dividir as atenções e os cuidados da família. Esse circuito é engendrado de maneira a representar um choque de pensamentos e sensações que conduzirão Camilo a enunciar o imperativo: “enterra ali”. O imperativo verbal coloca-se como resultante de um processo pessoal, tão rápido e também tão consistente, de formulações e sentidos corpóreos. O medo, a incerteza, o embate de sentimentos, a figuração da raiva como prenúncio de uma intimidade em curso, de construção de um afeto com todas as suas fraquezas, franquezas e fragilidades constitutivas nos pede aquilo que Roland Barthes (2015) aponta para uma escritura em voz alta:

Falemos dela como se existisse. [...] A *escritura em voz alta* não é expressiva; [...] pertence [...] à significância; é transportada, não pelas inflexões dramáticas, pelas entonações maliciosas, os acentos complacentes, mas pelo *grão* da voz, que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode portanto ser, por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo [...] (BARTHES, 2015, p. 77-78, grifos do autor).

Há momentos, durante a leitura do texto literário, nos quais nossa condição de leitor é convidada, às vezes arrebatada, para uma imersão nessa escritura em voz alta. É o caso desse “enterra ali”, resultado imediato de uma multicomposição de gestos e sentimentos: o risco, o medo, a inteligência deliberativa, o desejo, a confusão, o poder e a urgência. Do corpo de Camilo, no bojo do qual se desenvolve a capacidade de articular e registrar seu próprio discurso, projeta-se uma determinação: “enterra ali.”. Na costura da cena, percebemos a linha da ternura amalgamando, com outros traços perceptivos, o discurso imperativo. Sua ordem passa a modalizar, de maneira jungida, o autoritarismo do enunciado ordenativo e o afeto denunciado na ordem proferida; há nessas duas rápidas palavras colocadas, “enterra ali”, intento de proteger e de defender o outro a quem o ato da enunciação se destina.

Esses anéis atributivos, circundando a autoridade do discurso pela via da indecidibilidade do leitor (Camilo, em seu último enunciado, está sendo autoritário ou

protetor?), levam este mesmo leitor, no interior da narrativa, a buscar a escritura em voz alta, a que se reporta Barthes (2015):

a escritura em voz alta não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura [...] são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem (BARTHES, 2015, p. 77).

No interior da escritura em voz alta, parece-nos especialmente importar o jeito, a maneira, a acústica daquilo que foi escrito ou falado. É para ali que tendemos a nos transportar, na leitura atenta do segmento cênico<sup>69</sup>. O “enterra ali” e o “enterra e esquece”, compondo o segmento mais importante da cena, nos parece pedir uma leitura capaz de ultrapassar o entendimento gramatical, textual e discursivo da ocorrência verbal, demandando também uma escuta, uma imagem sonora, acústica<sup>70</sup> a partir do corpo do leitor<sup>71</sup>, transfigurado em corpo da leitura. Benfatti (2013, p. 11), percebendo efeito semelhante, ou equiparado, ao estudar duas obras literárias de Henry Miller, descreve o fenômeno como “[...] experiência sensorial imediata” que a escrita deste autor oferece ao leitor. Podemos aplicar os termos dessa descrição da pesquisadora diretamente à cena por nós discutida: a leitura da cena se torna uma prática sensível, perceptual, um evento de sensações corporais.

O conceito de escritura em voz alta, delineado por R. Barthes, alcança os enunciados, e no nosso caso os segmentos cênicos literários, rompendo a experiência exclusivamente gráfica da materialidade textual. Tais segmentos pedem sua escuta, ou seja, o acionamento de sentidos corporais diversos atrelados à experiência visual da letra, das palavras, do desenho plástico-imagético do texto em cena. É possível (é impossível não) ouvir Camilo respondendo

69 Outros autores tratam desse fenômeno, como por exemplo o crítico de cinema André Bazin, a propósito do cinema de Jean Renoir: “[...] os filmes de Renoir são feitos com a pele das coisas. Onde acontece que sua encenação seja tantas vezes uma carícia.” (BAZIN, 2016, p. 110)

70 Não confundir com o conceito estruturalista de imagem acústica do signo linguístico, que não é aqui retomado. Por sinal, Suhamy é um dos autores que, de alguma forma, indica essa distinção: “[...] Esse contato sensorial e meticuloso com a língua, seu funcionamento, sua plasticidade, suas ressonâncias tanto no sentido acústico quanto mental da palavra [...]” (SUHAMY, 1988, p. 27)

71 Entendemos que, no ato de leitura, o leitor pode se habilitar a ocupar o texto não apenas pela visão ocular, mas também com os outros sentidos corporais de que dispõe, concomitantemente. O conjunto sempre variável, pessoal, não outorgável e irrepetível dos sentidos corporais que aciona para a experiência de leitura comporia a leitura poética, conceito que, juntamente com o de *corpo de leitura*, pretendemos, em outras oportunidades de pesquisa, desenvolver.

a Cosmim: “enterra ali” e depois, “enterra e esquece”, palavras que passam a concentrar, tão concisamente, a assunção de poder<sup>72</sup> (o poder de encontrar uma saída, uma resolução, e de ordenar), lastreado não apenas em uma vontade de se mostrar hierarquicamente superior, de se impor e dominar uma situação, mas em uma reação honesta e deliberada de um sujeito confusamente amante tensionado e impulsionado pela pré-figuração de uma hipótese de separação, de ausência, de perda.

Pelos olhos, o leitor pode tomar a narrativa com o corpo, perceber a materialidade não da palavra, mas da experiência poética da enunciação: sentir a série de impactos internos antecedentes à formulação verbal imperativa desse “enterra aqui”. E finalmente, sentir a ternura material que opera e é operada, numa via de mão-dupla, na escrita do autor, pelo narrador. A ternura que governa o romance. Diferentemente da língua, a acústica e o tato do discurso literário rompem a fronteira do reconhecimento exclusivo de letras e palavras textuais no âmbito da leitura: o texto literário passa a se insinuar e até a tomar a diversidade do corpo que lê.

Em síntese, a condição poética de escrita e da leitura, sobre a qual discorreremos, insurge-se perante o leitor como uma incitação à busca por uma espécie de experiência sensorial do enunciado decorrente de um percurso de constatações representativas do medo em condição de alerta e de urgência, tudo isso atravessando o discurso, transubstanciado em narrativa poética, pelo escritor.

O leitor de literatura, sujeito a/de outra exposição de sentidos, não escuta o outro só com os ouvidos, nem tateia o mundo só com as mãos ou com os pés. O sujeito leitor pode provocar os limites de movimentação habituais de cada um dos sentidos sensoriais do corpo, e pode combiná-los, a partir do espaço pessoal e irrepetível que a literatura permite e provoca.

As potencialidades corporais arregimentadas na e pela literatura são ainda pouco (re)conhecidas e consideradas, sobretudo na pesquisa acadêmica e nos demais formatos de reflexão crítica tradicionais que circulam em sociedade. Muitas vezes, também, essa negligência é do próprio leitor, não acostumado, inabitado ou, infelizmente, desinteressado

---

72 Lembre-se que os estudos de Michel Foucault sobre o poder sempre tiveram por objetivo perceber seus efeitos nos níveis menos reconhecidos: “[...] quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus **gestos**, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida **quotidiana**.” (FOUCAULT, 2017c, p. 215, grifos nossos)

em se colocar e se posicionar no texto literário como quem se aproxima de um dínamo de relações ígneas com efeitos imprevisíveis e desconhecidos:

[...] tome *de muito perto* o som da fala [...] e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano (que a voz, que a escritura sejam frescas, flexíveis, lubrificadas, finalmente granulosas e vibrantes como o focinho de um animal), para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui” (BARTHES, 2015, p. 78, grifo do autor).

A cena que estudamos nos situa em um reduto de escritura que é, na diretriz de Barthes, sensualidade, respiração: a ordem de enterrar não vem (a Cosmim, ao leitor) de maneira ríspida ou (apenas) autoritária: há outros sentimentos (ainda confusos, incipientes) intervindo no tónus do enunciado, em sua voz alta escritural, nesse “embrechamento” e polpa dos lábios.

Ainda sobre o processo de confissão instaurado entre Camilo, de um lado, e Joana e Cosmim do outro, consideramos importante trazer ao comentário a assertiva que Michel Foucault (2017b), na obra *História da Sexualidade*, em seu primeiro volume intitulado “A vontade de saber”, apresenta sobre esse tipo de relação:

[...] Ora, a confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar; um ritual [...] onde a enunciação em si, independentemente de suas consequências externas, produz em quem a articula modificações intrínsecas; inocenta-o, resgata-o, purifica-o, livra-o de suas faltas, libera-o, promete-lhe a salvação (FOUCAULT, 2017b, p. 69).

No ato e ritual de confissão, como ressaltou Foucault, o sujeito enunciador coincide com o próprio enunciado, pois o corpo desse sujeito é colocado, apontado e reportado, no rito confessional, como texto ou gesto descritivo. Ao se relatar a confissão, relata-se o corpo, mostra-se o corpo do sujeito coincido com o corpo do discurso. Ao escutar a ordem de “enterra ali”, Cosmim, sujeito da confissão, reage fechando as mãos onde se abrigam os

bibelôs quebrados, os estilhaços. “Enterra e esquece” se torna, nesse embate, reforço e atenuante discursivo proferido por Camilo no ato de ordenação e, de certa maneira, também de sentenciamento.

A palavra “esquece”, colocada na cena, modula o efeito brusco da ordem inicial provocada pelo “enterra ali” proferido anteriormente. Agora, Camilo não é só alguém disposto a resolver imperativamente uma questão engendradora de risco, ou seja, a iminência da segregação do convívio com Cosmim. Camilo é também quem alimenta uma preocupação, uma solidariedade, em relação à forma como Cosmim se sente diante do acontecido, no interior daquele “pânico todo disfarçadinho no rosto”, do susto perante uma solução pouco esperada para a situação.

A relação estabelecida para o ato de confissão e resolução da questão configuradora de risco para as personagens ali implicadas, instaura um movimento de poder bastante específico: entre crianças que moram juntas. Em especial, para Camilo essa dinâmica é mais densa e, por isso, sente seus efeitos de forma nitidamente forte e tensional. Para ele, a assunção imediata de um exercício de poder (ele é, como já vimos, instado, ou incitado, por Joana e Cosmim a resolver a questão dos bibelôs) implica também interpretar as condições subjetivas pelas quais admite Cosmim em sua vida. Ressalte-se: na narrativa, Cosmim havia sido, há bem poucos dias, colocado para habitar a residência da família e nela passar a (con)viver. Assim, Camilo tem, em tese, em suas mãos, o poder de propor uma atitude capaz de liberar Cosmim de uma eventual punição pelo ato praticado. Tem o poder de encobrir, motivado por uma interpretação de seus próprios sentimentos, o fato cometido por Cosmim, ao quebrar o objeto de decoração.

Solucionar a demanda apresentada corresponde diretamente a assumir um posicionamento, para si mesmo antes de tudo, de seus sentimentos sobre Cosmim, mesmo precipitadamente, precariamente, no interior de sua “avulsibilidade”. Lembra daquele curto-circuito corporal tratado no início da discussão dessa cena? Esse circuito, junto com Cosmim, estão à espera de uma resposta de Camilo, ambos aguardam. Uma só resposta atingirá ambos os corpos implicados: a eletricidade da palavra no âmbito do afeto é sempre um *boomerangue*.

Camilo opta por *mandar* Cosmim enterrar os bibelôs. Haveria outras possibilidades para se concretizar o ato ordenado. Ele poderia mandar Joana enterrar os objetos, ou poderia

ele próprio, Camilo, cumprir sua ordem-vontade manifestada. Camilo possui uma deficiência na perna, por isso usa um cajado. De início pode-se objetar que ele próprio se encontrava em condição menos condizente para efetuar a ação de enterrar o objeto, no entanto, também se pode cogitar que o uso de um discurso imperativo carrega, por si só, um desejo de imperar, de se sobrepor ao outro: de ordená-lo, de ordenar. As relações de poder, acreditamos, não precisam, e nem devem, ser lidas e discutidas, de forma polarizada. Os polos são sempre o espaço artificial, porque dificilmente se pratica, de um amplíssimo espectro de relações, muitas vezes alternadas, do, no e pelo poder. É em algum lugar desse sempre confuso e também fosforescente espectro de relações que se situam o corpo e o discurso de Camilo, personagem e narrador: memórias circundantes e poéticas.

Cabe nesse passo de estudo, assumir, com Benfatti que (2013, p. 15): “[...] a palavra uma vez materializada, deve seguir seu próprio curso. Ela se valida quando encontra receptores que dão voz a ela.”. A materialização da palavra reportada pela pesquisadora não se contrapõe à fluidez e indefinição (a indecidibilidade) que as palavras ordenativas de Camilo assumem na cena literária para o leitor, sobretudo aquele acostumado a dicotomizar sentimentos: ou concebe que Camilo exerceu uma violência verbal (mandando Cosmim fazer isso e não aquilo) ou que expressou um gesto de ternura (resolvendo, como demonstração do afeto por aquele novo menino, um problema apto a tomar uma proporção maior). Pelo contrário, a escrita da narração endossa que a camada concreta, material da história – a palavra gráfica e sua assunção como parte de um texto e de uma obra – confronta-se com o instável e o não seguramente delimitável no campo da percepção, no movimento produzido nos espaços cênicos da narração.

Esse confronto é tanto maior quanto mais acentuado se apresenta a curvatura poética do texto. O resultado disso é uma disputa nos processos de recepção pelo leitor: para ele, quem é o (seu) Cosmim? Em qual estado de emoções Camilo pronuncia esse “enterra aqui”? Esse estado é o mesmo do “enterra e esquece”? Identificar as disputas poéticas que as narrativas literárias instauram entre língua, linguagem, realidades e sentidos talvez corresponda a uma das habilidades mais instigantes e prazerosas ensejáveis pela leitura literária.

Retomando a atitude verbo-corporal de Cosmim na cena, percebemos o quanto as poéticas dos espaços menores de poder, no sentido de mais restritos na sua abrangência,

também devem interessar à crítica. A todo instante as relações humanas, inclusive nos condutos da memória, formulam arquiteturas, novas ou conhecidas, de embates, pois:

[...] O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E ‘o’ poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboço a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. [...] o poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (FOUCAULT, 2017b, p. 101).

As relações de poder, como a cena em discussão atesta, circulam também entre os afetos, aqueles que se amam, sobretudo porque a palavra proferida é sempre, de alguma forma, uma violência. Daí se tornar uma constante em nossa escrita o entendimento de que os temas aqui tratados (a ternura e a violência) se expressam na narrativa de maneira interseccionada. Em muitas cenas, torna-se difícil indicar onde começa e termina, ou se separam, o gesto da ternura e o gesto da violência. O “enterra aqui” surge-nos terno e violento ao mesmo tempo de enunciação e de recepção.

Para entender esse fato no âmbito da Literatura e no movimento estabelecido pelas cenas, tornou-se, como ficou evidenciado, bastante pertinente a contribuição dos estudos foucaultianos, afinal, como ressalta Roberto Reis (1999, p. 69), “depois dos estudos de Michel Foucault, sabemos também que todo discurso é uma violência, uma prática que impomos às coisas e ao mundo”. Aliás, foi no seu *A ordem do discurso*, de 1970, fala pronunciada em uma aula inaugural, que Foucault expressamente considerou que “deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade” (FOUCAULT, 2014, p. 50).

No espaço irrepetível, dinâmico e indecído das intersecções do sentimento e das vontades em um mesmo discurso, a escrita literária possibilitou ao narrador Camilo uma fotografia artística, mais sensível, mais livre e mais honesta desse processo, dessas cenas retomadas pela memória. Língua e poesia tornando-se objeto e objetivo, meio e destinação de um estado e de uma realidade sempre por vir, porque

[...] o homem não cessa de tornar-se humano e de permanecer inumano, de entrar e sair da humanidade. Não deixa, enfim, de acusar-se e de legar inocência. E, enquanto o homem não conseguir resolver seu mistério – o mistério da linguagem e da culpa, na verdade o mistério de ser e ainda não ser humano, de ser ou já não ser animal –, o Juízo, em que ele é ao mesmo tempo juiz e réu, não cessará de ser atualizado, repetirá continuamente seu *non liquet*. (AGAMBEN, 2018, p. 43, grifo do autor).

O corpo e suas reivindicações de humanidade, pelas vias combativas da reiteração e da reinvenção serão melhor discutidos na próxima seção, na próxima cena apresentada, na qual Camilo e Cosmim já nos aguardam.

### 3.3 “Perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali”

#### Cena 03

Cosmim dormia do meu lado na cama, o lençol abafava os nossos recém-calores. Os pelos da perna dele me faziam cosquinha. [...]

Ouvi uns passos pesados lá fora, pés de botina. [...] A porta não estava trancada. Os passos vieram para perto, pararam.

Agora eu não podia trancar, o ruído da chave chamaria mais atenção.

Depois pareceu que iam embora, mas voltaram mais rápido, o barulho da maçaneta acordou o Cosme e lá estava o assassino dentro do quarto.

Cosmim puxou o lençol até os peitos e eu nunca tinha percebido como era grande, o marido da Paulina. Devia ter quase dois metros, aquele olhar de boi, eu devo ter deixado o queixo cair. Viu logo que estávamos nus. E senti o cheiro de madeira com gozo e suor limpo. As pernas dele bambearam, queriam ir embora. As mãos fizeram um gesto esquisito, como se agarrando um chapéu e apertando a aba. [...] Timidez de pobre em casa grande.

Ele pediu desculpas sem dizer a palavra, tentou murmurar mais alguma coisa e não conseguiu. [...] Virou as costas e foi saindo. [...] Mas antes de ele dar as costas o Cosme se apoiou num braço e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali.

Foi naquele momento que começou a morte do meu amigo.

O assassino resmungou que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais (HERINGER, 2016, p. 109-110).

Na cena literária em que ora adentramos, Camilo e Cosmim se encontram deitados no quarto, nus, com a porta fechada, mas destrancada, e Adriano, marido de uma espécie de babá da casa, adentra o espaço do quarto e se depara com os dois meninos vivenciando experiências erótico-sexuais juntos. A cena que transcrevemos representa um movimento poético importante para a narrativa, elaborada pelo autor de maneira artisticamente bem cuidada, como veremos.

A personagem Adriano figura ali no quarto como o autor de uma flagrância externa, não esperada por aqueles dois protagonistas da narrativa. Ambos personagens meninos aguardam, inexperientes, a reação imprevisível daquele homem na porta. Adriano passa a integrar, sem consentimento, um momento e uma experiência de intimidade da vida privada ali em desenvolvimento, não deixando de ser alguém estranho ao ambiente no qual adentra, pois não mantém convívio ou familiaridade com os rapazes do quarto. Instaure-se na cena um clima duplo e tácito de ilicitude de condutas.

A primeira reação de Adriano é percebida por Camilo como gesto de desculpa sem verbalização: “pediu desculpas sem dizer a palavra”. Esse ato outorga à cena uma pesada e confusa atmosfera de exercícios de poder (plurais, portanto, poderes) em diferentes âmbitos: familiar, sexual, social. Essa tensão é acionada a partir do instante no qual cada poder específico passa a competir entre si, como veremos.

O narrador Camilo é, junto com o pai, “dono” da casa onde residem. Por sua vez, Cosmim, trazido para habitar a casa em condição de adoção obscura, informal e irregular, detém seu quinhão de poder na movimentação social da residência, afinal ali torna-se sua moradia. Esse poder de Cosmim é menor se comparado a Camilo, mas maior se comparado ao de Adriano (esse fato é importantíssimo para nossa proposta de estudo da cena), quase um estranho à casa. Disso decorre a tensão narrativa deflagrada pela exposição simultânea de várias assunções de identidades e espaços de ação, portanto de poder: todos eles superpostos e colocados em posição de embate. Interessa-nos aqui discutir o formato estético dessa superposição.

Ao explicitado jogo de relações pautadas em uma configuração familiar, junta-se outra espécie de conflito: Adriano é o único sujeito adulto da cena e apresenta (e representa) elementos de uma masculinidade normativa a partir da qual a personagem assume o direito de avaliar e submeter o mundo sob essa perspectiva. Esses elementos são concentrados nas

expressões expostas no segmento cênico: pediu desculpas sem dizer palavra; tentou murmurar mais alguma coisa e não conseguiu; resmungou; bateu o pé de cavalo para bufar o ódio.

A personagem Adriano espelha a face legitimada de uma norma sexual, comportamental e de gênero que assume para si o dever de articular o permitido e o não permitido em matéria de sexualidade e de afeto. Sente-se a personagem, em decorrência, autorizada a se posicionar intransigentemente perante as relações que não espelham ou reproduzem essa norma.

No capítulo *Corpos que importam* de seu livro homônimo, Judith Butler (2019), comentando os estudos de Michel Foucault sobre o poder, assim discute, com ele:

[...] o poder é aquilo que forma, mantém, sustenta e regula os corpos de uma só vez, de modo que, estritamente falando, o poder não está em uma pessoa que age sobre os corpos como se fossem seus objetos distintos (BUTLER, 2019, p. 67).

Entender esse mecanismo e movimento de atualização do poder hegemônico de uma masculinidade homogênea aumenta as possibilidades de nos prolongarmos nas dimensões dramáticas que a cena nos coloca, potencialmente. A reação de Adriano é muito rápida, ele não se demora a pensar em como deve reagir. A visualização de uma cena homoerótica aciona, engatilha e dispara gestos e interpretações muito prontas e imediatas e, de certa maneira, “automáticas”. Essa rapidez encontra uma explicação no poder regulatório destacado por Butler, poder que não só regula, mas forma, mantém, sustenta e reitera matrizes corporais e comportamentais. Adriano, nesse trânsito, repete esse poder, porque com ele se identifica e se amolda sem questionamento. Em decorrência, assumindo-se como defensor, sem procuração, desse poder, sente-se autorizado a responder perante as situações em alguma medida desviantes da reprodução habitual das normas vigiadas por esse poder.

No âmbito de análise de tal processo de formação, aplicação e reprodução social e cultural da norma de gênero e de sexualidade, faz-se importante o comentário de Judith Butler, assim colocado:

A autoridade/ o juiz (vamos chamá-lo de ‘ele’) que executa a lei por meio de nomeações não abriga essa autoridade em sua pessoa. Como alguém que fala de modo eficaz em nome da lei, o juiz não origina a lei nem sua autoridade;

mas precisamente, ele ‘cita’ a lei, consulta e reinvoca a lei e, ao recitá-la, reconstitui a lei. O juiz é instalado no centro de uma cadeia significativa, recebendo e recitando a lei, e na recitação faz ressoar a autoridade da lei. Quando a lei funciona como decreto ou sanção, ela opera como um imperativo que traz à existência aquilo que impõe e protege. A fala performativa da lei, uma ‘enunciação’ que no discurso legal com grande frequência está inscrito em um livro de leis, só funciona reelaborando um conjunto de convenções que já são operativas. E essas convenções não têm como base uma autoridade que as legitime, a não ser a cadeia de ecos de sua própria reinvocação (BUTLER, 2019, p. 189).

Grosso modo, sem adentrar em pormenores jurídicos e psicanalíticos distantes de nossos objetivos de estudo, a lei referida por Butler corresponderia às condições normativas de gênero e de sexualidade a estabelecerem a admissibilidade e permanência de um sujeito no mundo social. Relacionando essa constatação da teórica estadunidense ao triângulo conflitivo Adriano-Camilo-Cosmim da narrativa sob estudo, identificamos que a personagem Adriano, mesmo não sendo o “sujeito” “autor” da norma aplicada (pois, conforme Butler, a autoridade não é abrigada na lei que replica), cita-a em um processo condicionado por uma auto obrigação. Esse sentido “dever” de agir e de responder remonta a uma matriz significativa (Butler se refere, no excerto, a *cadeia significativa*) que incita o sujeito e nela o retém, disciplinando-o e o provocando, circularmente, a disciplinar os corpos que tentam se dissentir desse maquinário formador e protetor de sujeitos.

Essa proteção – Butler defenderá isso no decorrer de toda a sua obra – implica, de maneira radical, na própria possibilidade de alguém se perceber como sujeito, como corpo, como ser validado no seio social e cultural. Assim, a norma de gênero e das sexualidades admitidas funcionam, a um só tempo, como maneira de sujeição e também de subjetificação.

Adriano cita, reproduz e aplica a lei (a norma hegemônica prevista para o gênero e para a sexualidade), inicialmente por meio de gestos imediatos de reação, como vimos na cena supracitada, e em seguida, à frente da narrativa, de maneira mais programada e planejada, no assassinato de Cosmim.

É importante também evidenciar que esse espaço de poder exercido por Adriano é refreado pela existência da outra relação de poder: a familiar, que segue regra própria de movimentação dentro do espaço político e hierárquico da residência. Como os pais de Camilo não participam da cena (o pai está dormindo e a mãe está em outro cômodo, alheia e isolada), Camilo, mesmo sendo um “filho”, torna-se ali, no recinto da cena, o dono da casa. Adriano é

adulto, no entanto não possui permissão formal nem implícita para participar da intimidade da família.

No meio (ou em que lugar?) desse embate está Cosmim? Essa pergunta aciona uma série de outras indagações panorâmicas, fruto de uma implosão poética da cena: ali, *quem é Cosmim?* Quem *passa a ser Cosmim?* Quem é Cosmim perante Camilo? Perante Adriano, perante a família recém-conhecida? Como Cosmim é percebido (por ele mesmo, inclusive) diante das normas repressivas da sociedade brasileira da década de setenta (período histórico das ocorrências narrativas lembradas) em que vigorava a atmosfera da ditadura militar de longa duração? Nesse cenário, que força de decisão é essa suficiente para fazer o corpo biológico e discursivo de Cosmim se levantar, responder, enfrentar?

Possibilitando uma leitura sensível acerca da constituição discursiva instável e indefinida de Cosmim no mundo da narrativa, o narrador instiga também o leitor a (re)pensar as suas próprias (im)permanências nos espaços e instituições pelas quais transita. Em cenas como essa, a literatura potencializa sua capacidade, como explica Benfatti (2013, p. 15), de “[...] transformar, de fazer repensar nossa condição no mundo” e, acrescentamos, nossa condição perante a linguagem: “‘Nunca’ é homem ou mulher?”, perguntava Joana, personagem criança de Clarice Lispector (1988, p. 17), logo na sua obra de estreia, *Perto do Coração Selvagem*, tornando-se importante exemplo em nossa literatura de que a reflexão sobre gênero, sexo e identidade junte-se à reflexão sobre os usos da língua, podendo alcançar a poesia disponível nessa mesma língua.

Na cena, a primeira reação de Adriano foi gestual. Sentia alguma obrigação de se desculpar por avançar um espaço não permitido: o interior da residência. Ao ultrapassar esse espaço, conhece a intimidade de integrantes da família que não lhe comporta, incluindo a relação homoerótica e sexual entre Camilo e Cosmim. Por outro lado, Adriano, manifestando índices do estereótipo masculino heteronormativo do qual parece fazer parte, posiciona-se como sujeito legitimado a julgar e agir sobre aquilo que se diferencia de um modelo específico, e tido como natural, de comportamento social, afetivo e sexual.

O resultado ou sintoma imediato desse conflito múltiplo é um gesto de desculpa às avessas, à contra vontade, uma semi desculpa, uma parte de desculpa, que Adriano transmite aos rapazes em atendimento apenas a um constrangimento verificado por transitar em um espaço privado sem autorização para adentrar. Toda essa performance corporal atesta, para o

bem ou para o mal, como assevera Canclini (2019, p. 350), que as “práticas culturais são, mais que ações, atuações”.

Esse tipo de circuito discursivo faiscante foi tratado pelo pensador da linguagem Michel Foucault, de maneira bem explícita:

[...] O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de **dupla incitação: prazer e poder**. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, **prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo**. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. Captação e sedução; confronto e reforço recíprocos: pais e filhos, **adulto e adolescente**, educador e alunos, médico e doente, o psiquiatra com sua histérica e seus perversos não cessaram de desempenhar esse papel desde o século XIX. Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e sim as *perpétuas espirais* de poder e prazer (FOUCAULT, 2017, p. 50, grifos em itálico do autor, grifos nossos em negrito).

Nota-se que Foucault, discorrendo sobre os embates sociais que percorrem ou circundam as temáticas da sexualidade, pontua as relações simultâneas de prazer e poder em estado de tensão, identificando-as. A presença da personagem Adriano na cena do quarto significa, para Camilo e Cosmim, um risco imprevisível, sem conteúdo, sem reflexo, sem referência: diante deles situa-se um sujeito estranho que os encontra, que os “flagra” e não há protocolo a seguir, pré-pensado. Não há entre Adriano e os meninos uma relação, um vínculo qualquer, mínimo e suficiente para se prever, de antemão, qual será a reação ou o desdobramento daquela flagrância.

Assim, o próprio Camilo não sabe reagir, não tem uma resposta rápida e certa como costuma apresentar, em outros momentos e espaços da narrativa<sup>73</sup>. A reação cênica seguinte é menos refletida, talvez mais apoiada em uma matriz cultural, mas não menos complexa, protagonizada agora por Cosmim, que indaga a Adriano, enfrentando, “o que é que ele queria aqui.” O modo, o tom de fala e de construção do discurso é caracterizado por Camilo adulto (narrador que lembra a história) como *todo homincho*.

<sup>73</sup> Em outras cenas do romance, Camilo exerce uma posição mais resolutiva e dominante diante de eventos conflituosos, o que não acontece nesta cena que estudamos.

Ao responder e enunciar, Cosmim tenta demarcar, reivindicar e exercer a um só tempo de discurso-reação, três lugares de poder distintos: 1. membro familiar, portanto, detentor de direitos de privacidade no espaço da residência; 2. espécie de namorado de Camilo, parceiro afetivo-sexual dele; 3. agente de resistência a discursos (ainda que simbólicos, gestuais) opressivos, intimidadores, que formulam situações de risco<sup>74</sup>.

Ocorre, no entanto, que esses lugares assumidos por Cosmim se desenvolvem e se apresentam precários na realidade dramática da história. São espaços e assunções de identidade<sup>75</sup> ainda pouco consistentes para enfrentar as forças contrárias ali surgidas. Nessa condição de percepção narrativa, evidencia-se o contorno poético da narrativa cênica. A enunciação ocorre de maneira forte, firme, mas sua base é frágil, instável. Se já não bastasse o fato dessa personagem ser ainda uma criança rumando à adolescência, Cosmim se situa no início de seu processo de pertencimento ao novo ambiente familiar, pelo qual é adotado. Ainda, ele se situa no início do seu entendimento como homossexual e no desenvolvimento de um formato singular de afeto vinculado a Camilo, bem como detém ainda pouca experiência de vida necessária para se posicionar diante do peso da hegemonia discursiva heteronormativa na (e da) sociedade urbana e suburbana na qual vive.

Ressaltamos que quem descreve o discurso de Cosmim como *todo hominho* é Camilo. Porém, não é o Camilo da infância. É o Camilo adulto, retomando a memória da cena, décadas depois de vivida. Essa expressão *todo hominho* concentra um modo de se comportar baseado em um espectro da masculinidade heteronormativa. Tal expressão descritiva indica um modo de identificar e avaliar as práticas humanas por meio desse espectro, que compõe um entendimento específico e compartilhado do significado de coragem, virilidade e honra. Trata-se de uma visão masculinizante<sup>76</sup> retomada pelo narrador como um gesto de avaliação do outro e de si mesmo, pois a cena aqui discutida é um ato de lembança. A avaliação procedida por Camilo sobre o comportamento de seu afeto é

<sup>74</sup> Propomos que as respostas discursivas e corporais manifestadas nesse tipo de contexto sejam denominadas de *enunciados em situação de risco*.

<sup>75</sup> Identidade aqui entendida como “[...] características sociais compartilhadas pelas pessoas” (APPIAH, 2016, p. 17)

<sup>76</sup> Vocabulo usado por Benfatti (2013, p. 103) para situar as diversas formulações de ideias, conceitos, crenças, mitos e comportamentos que postulam, validam e reproduzem a estrutura patriarcalista na qual “ao homem é dado o privilégio de abster-se das culpas enquanto à mulher cabe punição”. Segundo a autora, a legitimação “da categoria de dominante recebe o nome de heteronormatividade, pois é a forma padrão de comportamento que a sociedade sustenta como normal.” (p. 105). Também cabe registrar que na visão masculinizante “[...] o próprio ato sexual é pensado em função do princípio da masculinidade” (BOURDIEU, 2010, p. 27 *apud* BENFATTI, 2013, p. 104).

compassiva, terna e irônica a um só tempo: fragiliza, porque tensiona, o repertório vocabular tradicional e popular acerca do masculino.

O distanciamento no tempo permitiu ao narrador uma avaliação, mais ou menos consciente, do acervo de palavras circulantes no âmbito das práticas masculinizantes. A avaliação é simples na forma, até infantil (uso de diminutivo), mas complexa em suas reverberações, faiscantes na escritura literária, em nossa presença – leitores que somos da cena – ali na narrativa. Somente a literatura dá território próprio e acolhedor para as dimensões artísticas e poéticas da memória, fazendo-se concomitantemente, como reconheceu Canassa (2018, p. 16), “um terreno fértil tanto para a problematização em relação aos comportamentos padrões, quanto para o rompimento deles”.

*Todo hominho*, absorvendo certo modo de percepção adulta de um comportamento infantil, evidencia também que, na cena, Cosmim, sujeito ostensivamente oprimido pela face violenta da masculinidade heteronormativa, opta, como forma de resposta a essa opressão, por utilizar-se de procedimento semelhante ao opressor: o enfrentamento. Esse enfrentamento é marcado não apenas pelo discurso verbal, como também pelo discurso gestual: “se apoiou num braço”. Essa reação, de alguma forma, almeja a migração de um estado de coisas, uma resposta-mudança no formato de gesto. Ao reagir enfrentando, Cosmim deseja, de um lado, mostrar a Adriano que pode negar, recusar a situação de oprimido circundada, e, por outro, que, ao praticar um ato sexual com Camilo, é também capaz de se apresentar “tão homem quanto” aquele agressor, reproduzindo aquilo de que é vítima, intensificando os riscos emergidos da situação cênica apresentada. A esse respeito, Benfatti (2013) esclarece sobre o estado de prisão e de opressão que o discurso e as posturas masculinizantes fomentam:

[...] os homens, apesar das vantagens que possuem pela simples razão de ter nascidos homens, por outro lado, se tornam presas dos modelos de masculinidade criados pela sociedade. Esses modelos, no fundo, os oprimem porque precisam se parecer com eles a fim de serem exaltados pelos seus pares (BENFATTI, 2013, p. 113).

O gesto literário em escrita traz à condição de susto o reconhecimento desses modelos de masculinidade aplicados em movimentos irrefletidos de reprodução. A cena estudada coloca o corpo de três homens à nossa vista e convívio, para que também nós nos

situemos nesse drama, que passa também a ser nosso, pois com ele temos que lidar, decidir no que ali é declarado ou silenciado, cenografando o texto. Todo esse encontro forma uma atmosfera de leitura específica e rerepresenta-nos à cena um quarto corpo interventor: o nosso. Corpo-leitura, sentindo e avaliando cada corpo encenado por palavras, nesse, como admite Rancière (2017, p. 114) “[...] desejo de dar à letra o seu verdadeiro corpo”, que não corresponde ao autor, nem ao narrador, nem à personagem ou ao leitor, mas a todos eles, no corpo inaugural formado e assinado pela leitura poética.

Sigamos para a próxima cena, na qual um altar poético nos aguarda.

### 3.4 “Um altar nos esperava, feito só de moleques.”

#### Cena 04

Quarta-feira. Na rua, o tapete da calçada estava esticado para nós, eu e o Cosme, lado a lado. Lá na frente, um altar nos esperava, feito só de moleques, uns sentados, outros escorados na fachada da ex-senzala, o Nó fumando pelo buraco que um dia foi janela. Meu noivo tentou me dar a mão, mas as minhas estavam ocupadas em caminhar, muletas, uniforme da escola [...]

[...] Cosmim estava mais confiante do que eu. Sabia direitinho o que fazer. Eu só intuía. Também de uniforme, caminhava lento junto comigo, meio valsante, como se de fraque e gravata dourada, sapatos novos, peito estufado. [...]

[...] Eu com Cosmim daríamos um filho com cara de deus egípcio.

Chegamos os dois ao pé dos moleques. [...] Ele apertou meus dedos com as duas mãos e me deu um beijo de pode beijar a noiva.

Ficaram sem reação por muito tempo, as caras travadas como se tivessem visto um homem com cabeça preta de cachorro. Imagino, em pânico, que um deles pula e chuta o meu joelho esquerdo, quebra minha perna aleijada; outro soca o nariz do Cosme [...]. Imagino todo o antigo caldo de horrores no qual boiam cabeças decepadas e carne de veado queimada na fogueira. Sopa velha, requentada e ressalgada a cada geração de meninos, desde que o primeiro imperador de Roma achou que [...] duplamente imundo era o macho que se deitava com outro macho.

As caras amoleceram do primeiro espanto, voltaram a se mexer e a olhar umas para as outras. Tinham a obrigação da raiva, do asco e da piada, mas ninguém queria começar. Olharam para nós. Não rimos. Encaramos (HERINGER, 2016, p. 97-98).

A penúltima cena posicionada para discussão é tratada pelo protagonista a partir de um condensamento da atmosfera narrativa, cujo resultado dificilmente saberemos nomear com a adequação merecida. Entretanto, tentemos. Há no trato verbal descritivo um estado de atenção ao que é dito, vinculando-se ao território expressivo da ironia, da leve comicidade, da candura e do dramático. A junção<sup>77</sup> dessas quatro condições de escrita na cena torna ainda mais consistente o principal operador de condução verbal da história: a ternura. Como já dissemos, a ternura, na integralidade do romance, não se apresenta apenas como tema, mas como modo ou estado<sup>78</sup> de articulação textual.<sup>79</sup>

O estado de poeticidade da cena se manifesta sobretudo a partir da equiparação estabelecida pelo narrador entre o rito de casamento ordinário, reproduzido diariamente no meio social comum, e as etapas de um “casamento” singular que os dois meninos amantes vão configurando para si e perante os demais “moleques” da rua, sem ritos autorizadores (a chancela da sociedade por meio de “procedimentos” rituais), e sem efeitos controlados, previstos, garantidos. Esse jogo poético transmuta a cena: de uma representação alcança-se a condição de figuração literária: cria-se o impossível dentro de um possível, joga-se o “jogo” conhecido, o jogo “original e autorizado”, previsto em uma lei (a “oficialização” de uma união afetiva civil comum), porém agora sem as permissões e proteções das regras tidas como indissociáveis ao gênero ritual espelhado (o casamento, o altar, os noivos, o “pode beijar a noiva” etc.). Todo esse desvio é manejado por aquela conjunção de condições de escrita já por nós elencadas no início da discussão da cena, compondo e endossando a atmosfera cênico-textual da ternura que cose o romance integral.

A transição da narrativa literária em estado de representação para o estado de figuração nos foi alertada pela professora e ensaísta portuguesa Silvina Lopes (2019), em seu texto *A literatura no limite da ficção*<sup>80</sup>. Para a autora, ainda que o fenômeno da representação

77 Entendemos que *junção* não se confunde com *sobreposição*.

78 Em outra oportunidade de estudo e de escrita, pretendemos desenvolver melhor (e de maneira mais ampla) essa indicação, transladando certas palavras usualmente tratadas como temáticas de uma obra, para o status de operadores de escrita, condições mesmo de narrativa, ou melhor, do gesto de narrar. Um estudo desse tipo é abrangido pela crítica poética, pois prevê que o elemento aparentemente temático da obra pode se fazer presente na camada significante do texto, na sua materialidade estética e não (apenas) no seu significado narrativo como trama, assunto, tema, enredo.

79 Nessa perspectiva, copiando o jogo de palavras de Certeau (2014, p. 37), o modo como nos colocamos diante da ideia de ternura indica que, aqui, “mais do que tratar um tema, (...) trata-se de torna-lo tratável.”

80 Texto publicado originalmente como *lição* em Portugal, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas de Lisboa, em 1998, posteriormente incluído na coletânea que forma a obra *Anomalia Poética*, publicada primeiramente em Portugal no ano de 2005, pela Edições Vendaval, e no Brasil, em 2019, pela Edições Chão da

se distingue da figuração, ambos atuam em um processo único e contínuo de configuração do literário:

[...] a literatura [...] é sempre experiência de infância, de nascimento do mundo na linguagem, experiência que consiste em levar a linguagem ao seu limite, inventando na língua novas línguas: é esse o movimento da ‘ficção’ literária como passagem da representação à figuração. Não se trata de estabelecer uma oposição ou um dilema entre ambas, mas de conceber a travessia da primeira como condição da segunda (LOPES, 2019, p. 56).

Mais à frente, a autora estabelece uma potente explicação para esse fenômeno de transição da representação à figuração:

A figuração distingue-se da representação porque não se apresenta como imagem de coisas e sensações, mas como o seu próprio movimento, uma experimentação que não ilude o ser feita na linguagem – composição de forças como criação de formas sempre atravessadas pelo silêncio instabilizador, ou seja, em fragmentação pela própria continuidade a que acedem instaurando-a. Por isso é que a figuração é ao mesmo tempo um ritmo e uma narração: não é possível distinguir o dizer e o dito, separar história e discurso, um tema e uma maneira. (LOPES, 2019, p. 57).

A explicação da professora Silvina Lopes é potente porque ela reconhece a existência de um fenômeno literário, portanto artístico, pelo qual a poeticidade se manifesta não como uma imagem (um espelho, portanto, uma representação) de coisa ou sensação, mas como um movimento. Essa assertiva converge e sustenta a nossa própria declaração de que a ternura no romance em análise ultrapassa a natureza de temática e integra o estado de escrita propriamente dito, circunstância tratada nas palavras da autora como “movimento”, “composição de forças”. O poético, emergido dessa travessia, move-se em um trânsito de mão dupla, entre “um ritmo e a narração”, “o dizer e o dito”, “história e discurso” e, sobretudo, entre “um tema e uma maneira”. Daí ter sido tão certa Adélia Prado, ao afirmar em *O coração disparado* que “qualquer coisa é a casa da poesia” (PRADO, 2017)<sup>81</sup>.

---

Feira.

81 Essa assertiva intitula um conjunto de poemas contido na mencionada obra, originalmente publicada em 1978.

Esse movimento explicitado por Silvina Lopes acerca da escrita literária, aplicado à dinâmica do “casamento” narrado na cena do romance, vai ao encontro do alerta que o francês Jacques Derrida manifesta acerca da crítica que acredita

[...] dominar o jogo, vigiar de uma só vez todos os fios, iludindo-se, também, ao querer olhar o texto sem nele tocar, sem pôr as mãos no ‘objeto’, sem se arriscar a lhe acrescentar algum novo fio, única chance de entrar no jogo tomando-o entre as mãos. Acrescentar não é aqui senão dar a ler (DERRIDA, 2005, p. 08).

Assim como o escritor de literatura tende a trapacear as normas da linguagem e do pensamento no trânsito da representação para a figuração, a crítica poética, pondo, como quer Derrida, “as mãos no objeto”, também se apresenta compromissada em realizar esse salto e imersão literários. Nesse caso, o da crítica, o trânsito se dá de uma vontade de paráfrase descritiva ou da vontade de situar seu discurso ilusoriamente como uma resposta ao real, até a condição de figuração de uma poética crítica singularmente habitada no texto literário diante do qual, absorvido pela sedução da língua e linguagem estudadas, não quer, nem consegue mais, sem violência, voltar-se para trás, sair dele. Tratamos aqui de uma condição crítica que, perante o objeto literário poético, reconhece-se (e é sempre difícil e solitário esse reconhecimento) o quanto é inacessível a poesia fora da poesia, o literário fora do literário. Sem alguma tentativa de arriscar o poético na crítica, fica (e falamos por nós mesmos, confessando) cada vez mais nítida (e até constrangedora) aquela sensação de que o texto literário nos observa escrever, falar, escrever, falar, e retira-se mudo, melancólico no espaço de um jogo interrompido antes mesmo de começar.

A cena se inicia com uma caminhada na rua, que, lembra Borges (1999, p. 71) “[...] é uma ferida aberta no céu” e é também o espaço de reconhecimento, de encontro: “Quantos países ao mesmo tempo: o campo, o céu, os subúrbios/ Hoje fui rico de ruas e de ocaso afiado e da tarde entorpecida”. O tapete do altar cuja subida Camilo e Cosmim iniciam não é de veludo vermelho. É a calçada bruta, sem adornos preparativos. Um outro sacramento, marginal: o sofrimento do “(...) baptismo das ruas” (FREITAS, 2019, p. 63)

Adentrando à ex-senzala, território abandonado pela memória e ocupado pelas crianças do bairro como espaço de lazer e de diversão, Camilo, quem narra, institui pelo

pensamento uma cena dentro da cena principal, uma intercena acionada pelo medo, pelo risco da violência de seus pares.

Essa intercena desenrola-se com um dinamismo próprio, intercalando, a um só movimento, percursos de *flashback* com imaginações futuras, não realizadas. Camilo espera ser agredido pelos seus amigos de rua e antecipa-se, com temeridade, nas projeções das cenas<sup>82</sup>: “um deles pula e chuta o meu joelho esquerdo, quebra minha perna aleijada”. Conecta, a essas cenas prospectivas do medo, o histórico de violências contra sujeitos amantes do mesmo sexo já manifestadas no palco da humanidade: “todo o antigo caldo de horrores no qual boiam cabeças decepadas e carne de veado queimada na fogueira.”

De uma hora para outra aqueles meninos que compunham um círculo de afeto poderiam se tornar agressores: é como se na cultura em que se movimentam houvesse um gatilho que, se acionado, a mudança de comportamento pareceria ou deveria ser automática, imediata. E como fica o amor entre homens nesse jogo de incertezas quanto à reação do outro? Fica sobrecarregado, segregante, precavido, concebendo e distinguindo diferentes expressões dos corpos masculinos e suas masculinidades, processo pessoal tão bem tratado pelo poeta Francisco Mallmann no primeiro conjunto de poemas *a história do amor* de seu livro de estreia *haverá festa com o que restar*:

os meninos  
 não amei quando  
 eram meninos  
 e queriam me matar

amei quando não eram

os homens  
 não amo quando  
 são homens  
 e querem me matar

amo quando não são (MALLMANN, 2018, p. 07).

---

82 Essa previsibilidade das reações humanas manifestada por Camilo é, no âmbito dos estudos sociais, muito bem estudada pelo professor inglês Kwame Anthony Appiah, no texto *Identidade como Problema*, no qual afirma que é por meio de rótulos que “[...] as pessoas reagem aos outros e pensam sobre si mesmas” (APPIAH, 2016, p. 18), de modo que é a possibilidade de Camilo e seu companheiro serem rotulados como *homossexuais*, *gays*, que a cadeia de reações possíveis de serem praticadas em seguida são acionadas.

Nesse processo de medo-memória e medo-expectativa acionados no percurso narrativo, Camilo interpreta a violência social ininterrupta contra os sujeitos homossexuais como uma “sopa velha, requentada e ressaltada a cada geração de meninos”. Sopa velha, conhecida, persistente, pouco alterada nos seus formatos, nas suas apresentações, nos seus sujeitos praticantes e vitimados. Sopa requentada porque cada nova agressão, a cada nova morte desses sujeitos da homoafeição, engrossa-se o caldo já conhecido das violências anteriores cometidas pelas mesmas motivações. Sendo um caldo, prestes a todo momento a *entornar*, a personagem homoafetiva percebe nos rostos, que testemunham seu gesto qualquer da sexualidade manifestante, outros rostos antigos, precedentes, que compuseram as interdições do afeto e do desejo desviantes.

Esse Corpo em Desvio, que a norma reiterada da “obrigação da raiva, do asco e da piada” não permite permanecer, continuar<sup>83</sup>. São esses os “aventureiros ou desviantes, seduzidos ou empurrados por quaisquer razões” (LOURO, 2018, p. 17). Corpos em desvio e literatura: ambos alertam para o prejuízo pessoal e coletivo de ignorar que “todos nos sentimos estrangeiros em relação a alguma coisa e a alguém” (GINZBURG, 2001, p. 11), ainda que os processos de padronização do comportamento pareçam nos formatar para a ilusão da comunhão unívoca de pensamentos, comportamentos, estéticas e reações em grupos fechados, reflexo do “contrato heterossexual compulsório” (MESSEDER, 216, p. 255).

Incomodar-se com o diferente e insistir em reduzir sua vida e sua expressão a espaços restritos de circulação parece atender a projetos antigos, sempre em renovação no presente, que visam não só a reproduzir incessantemente as crenças, comportamentos e protocolos de padrões sexuais e de gênero como identidades fixas restritas ao binarismo repetido e indiferenciado, mas também, e como condição mesma dessa reprodução, ao esquecimento de que “o mundo se acha mal-acabado” (LLOSA, 2009, p. 27).

A literatura – o romance em específico – já sofreu inúmeras investidas de silenciamento por afrontar o estabelecido. O professor e romancista italiano Walter Siti (2009), no seu rico estudo *O romance sob acusação*, reúne diversos exemplos de obras literárias que, durante todo o tempo de desenvolvimento do gênero *romance*, do século XVI

---

83 À propósito, como bem sintetizou Guacira L. Louro (2018, p. 17): “uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem.”

ao XX, foram levadas à justiça, ou ensejaram a expedição de decretos normativos proibitivos, por apontar críticas a normas ou valores sociais tradicionais.

Assim, “meio valsante, como se de fraque e gravata dourada, sapatos novos, peito estufado”, Cosmim reuniu as condições para enfrentar o imprevisível que os protocolos da norma sexual violenta antecipavam na cabeça de Camilo. *Fraque, gravata dourada* inexistentes, imaginadas, impossíveis, simuladas: vestidas no campo da imaginação e do sonho, tangíveis sob a forma de desejo e de gesto, como uma das poucas condições pessoais disponíveis para o *amor dos homens avulsos* cuja vida comum é cravejada de cerceamentos e previsões de intolerância. A vida comum será, por sinal, o centro da discussão da próxima e última cena por nós aqui estudada.

### 3.5 “É a vida comum que tem que morrer”

#### Cena 05

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 de 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, 2016, p. 52-53).

Camilo reconhece, em mais de um momento da obra, a ostensiva ciência de que ele é um homem a escrever literatura. Talvez haja diferença, em relação às expectativas e efeitos de leitura, entre esses dois tipos de narrador em primeira pessoa: aquele auto reconhecido como o

sujeito que *conta* o narrado e aquele que, além de saber-se “contador” da história, expressa também, no texto, sua ciência de que é ele próprio quem “escreve” as palavras ali apresentadas. Nesse segundo caso, há um reconhecimento da natureza escrita de seu ato, de sua narração.

Em outras palavras: perceber-se e assumir-se o sujeito da narrativa como um narrador-que-escreve nos parece conduzir os efeitos do texto de um modo diferente daquele conduzido por um narrador que só se percebe como quem conta, mas não necessariamente quem escreve o narrado. Não entramos aqui na questão diferencial entre autor, escritor, narrador (embora lidar com essas questões seja sempre interessante), mas refletimos aqui na autopercepção mesma do narrador acerca de sua condição de condutor *via escrita literária* da narrativa.

A compreensão de Camilo acerca de seu gesto literário *escrito* é bastante nítida. No capítulo 37 do romance (HERINGER, 2016, p. 75), por exemplo, ele estabelece um diálogo em discurso direto com a personagem Renato no qual, em um dos turnos da conversa, registra para seu interlocutor: “Eu: Estou copiando nossa conversa. Depois mais tarde eu coloco quem disse qual coisa, o jeito de falar de cada um”. Desse modo, não apenas situa para o leitor sua consciência de ser o escritor do romance, mas sobretudo registra que parte da história escrita diz respeito à contemporaneidade do próprio gesto de fazer literatura: a vida ali se desenrolando, no dia e na hora de escrita do texto pelo narrador, também está a fazer parte da obra, não como um apêndice ou uma digressão, mas como condição de história mesma.

Há um propósito para iniciarmos o comentário dessa última cena explicitando esse fenômeno de consciência manifestada pelo narrador-personagem acerca de seu gesto de escrita, de seu “bordado ficcional”<sup>84</sup>. Ali, Camilo afirma que Cosmim “morreu na vida comum”. O assassinato de Cosmim se deu de maneira explícita, crua e cruel, violenta: foi arrastado, violentado e morto, e foi

violado antes e depois de morrer. [...] Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado. Se você quer saber, era ele quem me comia. Sempre. Com óleo de amêndoas roubado da minha mamãe, mamãe, mamãezinha. Não é isso o que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio-dia (HERINGER, 2016, p. 115).<sup>85</sup>

---

84 Tomo a feliz expressão emprestada de Valentim (2016, p. 213)

Na vida comum, parece não haver espaço nem tempo guardados, destinados para a formação de pensamentos sobre o próprio tempo, sobre os espaços em que nos movimentamos, muito menos sobre outras formas de tempo e de espaço, incluindo aquelas ainda por vir, ainda não admitidas, efetivadas, criadas. Tudo na vida comum parece ser homogêneo e significar uma mesma coisa: as recordações são sempre um tipo único de recordação; o corpo é sempre um mesmo corpo: aquilo já admitido como corpo. Os vínculos não são repensados, reinventados. Na vida comum parece haver uma ideia distorcida sobre o novo e o diferente; não há perguntas sobre a razão de ser das coisas, das coisas como elas estão; não se cogita lugares novos de escuta, de pronúncia ou de aproximação.

Na vida comum a raiva é só isso: raiva, uma coisa única. O corpo odiado é só um corpo material odiado surgido para ser odiado: assim, reto, como um vaso que não combina com os demais objetos da casa, e matá-lo é uma forma rápida e definitiva de retirá-lo, direto, calado, dos circuitos de admissão da vida e do que pode permanecer vivendo. No gesto do assassinato brutal, mata-se o corpo e o discurso, seja lá qual deles se comporte como o primeiro, o originário do outro: passa a não importar o lugar de antecedente. Na morte comum, o golpe é integral e tudo (e é sempre um tudo) nele termina.

Não se cogita, na vida comum, que a morte de um corpo é a morte de toda-uma-avalanche-de-vida concentrada ali naqueles alguns centímetros de carne. Na morte comum, sepulta-se sem serem vistos ou reconhecidos, vozes e experiências, desejos e vontades, sonhos<sup>86</sup> e potenciais, direitos e os ímpetos sem medida e sem mesura de presença e de encontro. Vai, com a morte, (e vai para onde?) a força irrepetida e incalculável das expressões, dos gestos. O feito e o por fazer. O dito e o por dizer. A morte pela vida comum torna tudo isso uma coisa só: um corpo pesado, dois olhos fechados, um caixão. Com alguma sorte, esse conjunto material atenderá bem a algum ritual de bênçãos promovido por representante de um

85 Note-se que essa citação é agora por nós tratada como excerto comum retirado da narrativa, não se destacando como cena delimitada, daí ter sido aqui inserida no texto crítico segundo os padrões comuns das normas técnicas para citação.

86 A propósito de sonhos, cabe lembrar a interessante discussão que Rancière (2017) apresenta sobre o ato de devaneio: “O mundo excede o campo da ação assim como o tema excede o círculo da vontade. O ato de pensamento que leva em consideração esse excesso tem um nome, ele se chama devaneio. O devaneio não é se voltar para o mundo interior de quem não quer mais agir porque a realidade o decepcionou. Ele não é o contrário da ação; é outro modo do pensamento, outro modo de racionalidade das coisas. Ele não é a recusa da realidade exterior; é o modo de pensamento que coloca em questão a própria fronteira que o modelo orgânico impunha entre a realidade ‘interior’ em que o pensamento decidia e a realidade ‘exterior’ em que ele produzia seus efeitos.” (RANCIÈRE, 2017, p. 112-113)

céu disponível. Findas as horas daquele dia, continua-se a vida comum na língua comum: toma-se o café repetido, da tarde repetida, tudo retomando a uma normalidade exigida por todos.

O corpo morto na vida comum é um corpo destinado ao retorno para o lugar padronizado de onde veio: ao rito regulatório que o admitiu, o repetiu e agora o fixa e o fecha na horizontalidade muda dos cemitérios e das valas ordinárias. Circular e circulante nesse movimento das normas regentes das condições de vida e de visibilidade, o corpo morto na vida comum retorna àquele silêncio final do qual se iniciou: na barriga da mãe, na notícia de um conjunto pequeno de células que o constitui, usufruindo desse pouco tempo no qual ainda não importa o seu sexo, o seu gênero, a sua voz, o seu gesto. Nesses rápidos dias, passa a importar a preparação para o ritual seguinte que, em breve, (de)limitará suas possibilidades de existência: ou será uma menina ou um menino, ou terá uma casa ou será rejeitado.

A morte na vida auto repetida e indiferenciada retoma e re-asfixia o morto. Morre-se mais de uma vez no silêncio acumpliciado com a hediondez do crime, da violência, da crueldade e da dor impingida no corpo que ousou enxergar a escada rolante obtusa dos comportamentos previstos e (pré-)ordenados. Passa a ser suficiente, para o adestramento da culpa e da responsabilidade de todos, destinar àquele morto uma caixa de madeira com espaço suficiente ao corpo inerte. Cobre-se de terra, fim.

Jorge Luis Borges, no poema “Remorso por Qualquer Morte”, publicado em 1923, nos consterna ao reconhecer que, diante do morto:

[...]  
 Tudo dele roubamos,  
 não lhe deixamos nem uma cor nem uma sílaba:  
 aqui está o pátio que já não compartilham seus olhos,  
 ali a calçada onde sua esperança espreitava.  
 Até o que pensamos poderia estar pensando ele também;  
 repartimos como ladrões  
 o caudal das noites e dos dias. (BORGES, 1999, p. 31)

A violência estampada na morte hedionda encobre a outra hediondez não reconhecida de todo um séquito de pequenas-grandes mortes decorrentes e vinculadas ao mesmo corpo. Morre-se muito o mesmo corpo; as violências derivadas da violência *primeira*

(aquela que impinge o respiro final) formam um séquito de mortes para o mesmo corpo. Porque é a morte de todo um mundo. O mundo que o morto, o assassinado, o violentado constituía para ele próprio: essa dor dentro da dor, para a qual ninguém parece restar apto a chorar ou a registrar. Um mundo onde corpo, gênero, sexo, sexualidade, afetos e gestos se relacionavam de uma maneira única e intransferível; um mundo que se vinculava com outros mundos e compunha mundos inéditos, de diferentes durações. A morte na vida ordinária deixa escondida, irreparável, o mundo *real* do morto. Na vida comum, só se reconhece a morte do corpo, não a morte de um mundo inteiro: vela-se somente aquilo ainda, e por breve tempo, visível no caixão.

Mas “é a vida comum que tem que morrer.”, diz-nos o narrador da cena estudada. Um tipo de vida específico, essa que repete e reitera as normas regulatórias evidenciadas e discutidas por Judith Butler (2019), pontuadas nas cenas anteriores que já estudamos; a vida a reproduzir a matriz de uma lei cuja autoridade não se vê, e nisso reside o problema: não paramos para tentar, de alguma forma, enxergar, cogitar, conceber essa autoridade. Ao menos, reconhecer que ela existe, mesmo sem face. Repetimos, apoiados no narrador da cena: não é o cotidiano que deve morrer. É a vida comum nesse cotidiano, uma forma específica, padronizada e também cega (porque reproduz-se sem maiores questionamentos) de formular esse cotidiano, negligenciando o reconhecimento da insuficiência que é o existente estabelecido.

Nesse âmbito, perante a violência do mundo comum, a ternura se apresenta como operador do gesto e da expressão narrativa no romance que discutimos. Camilo formou e injetou sua ternura sob a forma de escrita: a ternura se torna uma perspectiva (de vida e de escrita) e uma base ou camada na qual a obra se sustenta. Durante o percurso de narração, a personagem central evidencia algumas semanas de seu cotidiano com Cosmim de uma forma inteira, singular, poética. Evidenciou também, com a mesma ternura, e no mesmo tempo da escrita, seu cotidiano com Renato, seu filho “de coração”. Honrou a memória de Cosmim e formou a história de Renato com o mesmo material primordial que organizou seu afeto de infância: essa ternura anexada à vida comum da língua, da linguagem e das linguagens, projetando-se no comportamento, nas relações. Insistimos, junto com o protagonista: não é o cotidiano que deve morrer, é uma forma de vida nesse cotidiano. Se “a poesia é pura compaixão” (PRADO, 2017, p. 121), a ternura foi para Camilo uma possibilidade de viver

fora, ou para além, dessa vida comum, e dos seus restos trágicos, conduzindo palavras e lembranças para a formação de uma sensibilidade transformada e apta a reconhecer e registrar o “risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade (inclusive nós mesmos)” (GINZBURG, 2001, p. 41)

Em outro poema de Borges, *A volta*, publicado originalmente também na década de vinte, outorga-se à ternura o potencial de retomar sentidos caros ao cotidiano de um passado do qual se havia perdido, se afastado:

Ao cabo dos anos de desterro  
 voltei à casa de minha infância  
 e ainda me é alheio o seu âmbito.  
 Minhas mãos tocaram as árvores  
 como quem acaricia alguém que dorme  
 [...]  
 Quantos heroicos poentes  
 militarão na profundidade da rua  
 e quantas quebradiças luas novas  
 infundirão ao jardim sua **ternura**,  
 antes que volte a reconhecer-me a casa  
 e de novo seja um hábito!  
 (BORGES, 1999, p. 34, grifo nosso)

A ternura e a busca por formatos de expressão desse sentimento conduziram Camilo à condição de narrador, de escritor, na forma discutida no início da análise da cena que abre essa seção. Narra a realidade de sua infância, por intermédio de um real próprio constituído no ato da escrita: a sua realidade literária, que é terna. Assim procedendo, atesta aquilo que Bazin (2016, p. 108-109) já havia reconhecido de que, no âmbito da arte, “não existe interesse em melhor restituir o real senão para fazê-lo significar mais” e que, existindo “mil maneiras de ir em direção ao real [...], este movimento não tem valor senão em razão do que ele cria, quer dizer, do suplemento de sentido e por consequência de abstração que resulta dele”. Um apenso de realidade, o poético surgindo: insistir que “haverá festa com o que restar” (MALLMANN, 2018, p. 101).

Mais que assumir o gesto da lembrança, Camilo é o agente da escrita, da “[...] íntima palavra/ sem livro” (RENARD, 2012, p. 345)<sup>87</sup>. E sendo o gesto de escrever diferente do gesto de contar, a personagem identifica no romance a possibilidade de construir um monumento

---

87 Jean-Claude Renard, poeta francês nascido em 1922, em Toulon.

peçoal possível para uma história de vida destinada a perder-se na vida comum. Dizemos monumento porque, como explica Françoise Choay (2017, p. 18), cabe ao monumento a “[...] defesa contra o traumatismo da existência [...], conjurando o ser do tempo.”, de modo que “[...] lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente”.

Passando da narração para o estudo da autoria, tudo se torna ainda mais sensível para o entendimento e para a crítica: se a escrita literária se torna para o narrador (Camilo) uma forma de monumentalizar a experiência vivida, torna-se para o escritor (Victor Heringer), na sua condição de autor<sup>88</sup> um ato complexo de amalgamar a lembrança e o gesto de lembrar, de inventar o que se mostra como passado, edificando o monumento do que, nas formas de realidade literária, passa a existir e se torna, desde já, sua própria experiência, a experiência do escritor no momento mesmo de escrita<sup>89</sup>, que funde passado-presente no tempo particular da arte, afinal de contas, como tão bem escreveu Argan (2005, p. 38), “cada objeto foi possuído por quem o fez antes de qualquer outro.”<sup>90</sup>. Constituindo-se autor, chega-se a um lugar ainda sem conceituação definida. O poeta Manuel de Freitas (2019, p. 63) é brilhante ao afirmar, sobre os livros que publicou: “embora inúteis, foram-me necessários para chegar aqui, a este último deserto.”. Esse deserto, outro e último, é o destino do autor.

Daí a importância de uma crítica poética que, ao tocar o texto literário estudado, tenta situá-lo em uma leitura incomum, na descentralização da expectativa usual e até da

---

88 Aqui podemos entender o autor na concepção defendida por Michel Foucault: “O autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.” (2014, p. 25)

89 No âmbito da relação Memória e Literatura, esse tipo de discussão é a que mais tem interessado às nossas pesquisas. O estudo da memória na Literatura – defendemos – apresenta especificidades que nem sempre são absorvidas ou iluminadas por outras disciplinas; são especificidades e, por decorrência, dificuldades e desafios próprios dos estudos literários, reconhecidos, ao que nos parece, desde o formalismo russo. Tome-se por exemplo a assertiva de Iuri Tynianov: “Acabamos de abandonar esse tipo de crítica que consistia em questionar e julgar os personagens do romance como seres vivos” (TYNIANOV, 2013, p. 131). Os gestos de situar passado, lembranças e recordações no texto literário escondem movimentos que só são percebidos e evidenciado se reconhecemos que estamos diante de um fazer humano específico, o fazer literário, e, por mais óbvio que se possa reconhecer (mas sentimos a necessidade de reforçar isso), um fazer artístico. Esse entendimento vigente a partir do início do século XX pelos russos, passa a conceber a literatura, nas palavras resumidas de Souza (1980, p. 31) como “uma série cultural de contornos próprios, inconfundíveis como a de qualquer outra espécie”, bem como a redimensionar “[...] a noção de forma, que, deixando de ser considerada como categoria oposta a conteúdo, passa a designar a totalidade da obra literária, isto é, a interação de todos os seus elementos perfazendo um artefato verbal de natureza artística.” (p. 31). Trata-se, de alguma maneira, e com outras palavras, de, nessa problemática da memória perante a literatura (e da literatura perante a memória), de entender com entusiasmo e honestidade os verso de Adélia Prado: “Eu lembro coisas que acontecerão:” (PRADO 2017, p. 87).

90 O autor inclusive distingue a relação do objeto perante o artista e perante os consumidores comuns: “o artista é alguém que, para possuir, faz e, portanto, é bem diferente daquele que para possuir se apodera [...]” (ARGAN, 2005, p 38).

obviedade. Em outras palavras, defende-se aqui uma crítica literária em estado de atendimento a advertência-convite formulada por Jacques Derrida:

Seria preciso, pois, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever. E aquele que não tivesse compreendido nada do jogo sentir-se-ia, de repente, autorizado a que acrescentar, ou seja, acrescentar não importa o quê. Ele não acrescentaria nada, a costura não se manteria. Reciprocamente, aquele que a ‘prudência metodológica’, as ‘normas de objetividade’ e os ‘baluartes do saber’ impedissem de pôr aí algo de si também não leria. Mesma tolice, mesma esterilidade do ‘não sério’ e do ‘sério’ (DERRIDA, 2005, p. 08).

Escrever a poética de um autor é também formar essa poética, participar-lhe: porque não está intacta a poesia de um texto. Não se trata, no âmbito do poético, de pôr algo na mesa, as coisas prontas. Iludindo o medo da literatura, pelas mãos que digitam ou caligrafam, a vida comum do autor e do crítico vai se rendendo e se excitando, ambos mais entregues, juntos, às formas incomuns de vida, de palavras e disso que funde as duas coisas e talvez ainda não tenha sido nomeado. Disso que liminarmente parece tentar responder à pergunta elaborada por Durão (2016, p. 28): “em que medida o presente exige que os textos literários sejam comentados e interpretados?”. Na atmosfera dessa indagação, lembramos também que “o ‘mistério nas letras’ tem isto de atraente: torna-se mais espesso à medida que se tenta dissipá-lo” (TODOROV, 2013, p. 23). Compor-evidenciando e compartilhar-desenhando as espessuras do texto literário, esse é o lugar da crítica poética.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na redação de *O amor dos homens avulsos*, a ternura, mais que uma temática abordada, é manejada como um filtro de expressão pelo escritor Victor Heringer e, por decorrência, por Camilo, narrador e personagem protagonista da obra. Torna-se a ternura, portanto, um modo de orientação do discurso narrativo, alcançando não apenas o conteúdo da história, mas também, e principalmente, a organização textual da narrativa, compondo uma poética específica.

A identificação desse comportamento de escrita permaneceu em minha condição de leitura como um espanto só encontrado e percebido quando se está diante de algo raro. Provocando esse tipo de encontro – esse raro espanto pela palavra –, fazemos da leitura uma realidade que importa.

Em certo momento desses dois anos de percurso acadêmico, fomos “advertidos”, por um docente visitante, que não deveríamos usar palavras como *singular* e *original* para caracterizar uma obra literária. Ao que parece, há ressentimento teórico diante desses vocábulos por parte de alguns professores e pesquisadores. O argumento utilizado pelo docente foi o de que a ideia de originalidade pertence ao denominado Romantismo e não mais se aplica aos estudos hodiernos da literatura. Em seu entendimento, portanto, singularidade e originalidade não constituiriam mais demandas ou componentes esperados em contexto de pesquisa e estudo literários.

Se na introdução deste trabalho defendemos a revisitação ao uso comum de certas palavras apropriadas por teóricos e pensadores da linguagem, também aqui verifica-se a necessidade dessa postura e procedimento.

*Original* e *singular*, na arte literária, são atributos que não se limitam a corresponder a algo integralmente novo, a uma novidade inimaginável até então, àquilo que ninguém jamais pensou em escrever. Não se trata, aqui, necessariamente desse tipo de associação, ao reivindicarmos o uso desses vocábulos. A originalidade e a singularidade relacionam-se, antes disso, ou acima disso, ao raro, a essa escrita que cria um espanto original e singular a partir de seu contato explícito com o corpo que lê: sensações e sentimentos raros que o corpo ainda não conhece. Não há encontro consistente com a literatura se não sentimos a raridade emancipada pelas palavras, pelas cenas que se lê.

O raro é esse momento de figuração de uma outra realidade, a qual se desloca sem se romper das realidades conhecidas, acostumadas, cotidianas, reiteradas, no interior das quais cria uma força disponível, como um anverso que esconde seu verso: “Raro cada um de nós, raro cada movimento aparentemente habitual”, disse-nos uma voz narrativa hilstiniana (HILST, 2018, p. 418) da década de oitenta.

Retirar da literatura seu compromisso com o atípico, o incomum e o inusual é retirar seu estatuto de arte. Não há trivialidade no âmbito do reconhecimento de uma poética. O poético retira a trivialidade repetível da vida comum. E é, como escreveu o narrador de *O amor dos homens avulsos*, “a vida comum que tem que morrer”. Talvez o maior legado das discussões teóricas estabelecidas no início do sec. XX pelos formalistas russos tenha sido o de reconhecerem o texto literário como um procedimento de alteração do automatismo de nossas percepções, das formas habituais e repetidas de ver a si e ao mundo.

Quanto mais contato experimentamos no espaço das artes de que a literatura é uma possibilidade, compreendemos o quanto ver a poesia é uma condição muito mais de atribuir do que de enxergar. Nesse sentido, é muito forte o brevíssimo poema de Mallmann (2018, p. 9): “conheço/ seus poemas/ você não”.

Mas, a despeito da advertência recebida, não somos os únicos a “operar” com a ideia de *originalidade* (e seu universo semântico correlato) na contemporaneidade crítica. Pécora (2018, p. 408), por exemplo, em ensaio sobre a obra ficcional de Hilda Hilst, apresentado na última edição da prosa completa da escritora pela Companhia das Letras, reconhece a “[...] natureza **particular** da prosa de ficção da autora” (grifo nosso, como nos que se seguem). Susan Sontag (2015, p. 224), em texto publicado na década de 1990, declara que “*Memórias Póstumas de Brás Cubas* é, pelo visto, um desses livros arrebatadoramente **originais**, radicalmente céticos, que sempre impressionarão os leitores com a força de uma descoberta **particular**”. O crítico, ensaísta e historiador da arte Giulio Carlo Argan, entende que na análise artística podemos nos deparar com a camada da singularidade, essa

[...] camada, cuja composição escapa à análise conduzida segundo modelos culturais determinados e que constitui a contribuição pessoal, **inovadora** do artista. De maneira alguma pode-se dizer que esta última camada, mais refinada e sensível, seja imponderável e não analisável, menos ainda que represente o momento infável da arte que transcende o acúmulo de uma cultura adquirida e inerte. Simplesmente, a historiografia da arte não dispõe,

na maior parte dos casos, de instrumentos e procedimentos bastante sutis para analisar inclusive aquilo que parece ser o produto imprevisível do *raptus* inspirado do artista. (ARGAN, 2005, p. 29).

Ainda, Durão (2016) é certo ao afirmar que “[...] a crítica pressupõe alguma **enigmaticidade** das obras”. Derrida (2014, p. 69), por sua vez, afirma que “se todo texto literário joga e negocia a suspensão da ingenuidade referencial [...], cada texto o faz de modo **diferente e singular**”. Todorov (2013, p. 165) sinaliza que “o próprio do discurso literário é ir além da linguagem (senão ele não teria razão de ser).” Warren & Wellek (1962) comungam da ideia de que toda obra literária, como todo ser humano, tem suas características **individuais**, ainda que compartilhem propriedades comuns, da mesma forma que cada homem compartilha certas características com a sociedade em que se movimenta. Appiah (2016, p. 21), baseando-se no pensamento de Johann Gottfried von Herder, entende que “cada vida possui aquilo que poderíamos [...] chamar de uma *medida*” e essa medida, complementamos, conduz à originalidade. Silvina R. Lopes conclui seu ensaio *estilo, gênese e exemplaridade* afirmando que

[...] quando dizemos que cada objecto artístico é único e fazemos disso sinónimo de ‘tem o seu estilo’, não nos referimos nunca à possibilidade de o reduzir a um conjunto de traços identificadores, mas, pelo contrário, ao seu modo **singular**, ao seu movimento de fuga à identificação, ao enigma que toda a gênese encerra. (LOPES, 2019, p. 88)

Como se vê, é preciso se desenganar quanto à morte acadêmica dessas palavras e de suas noções. Insistimos um pouco mais nessa discussão, lembrando a pertinente observação do professor e escritor Julien Gracq ao afirmar que

uma obra realmente nova é nova não somente em relação às obras precedentes, mas também em relação à perspectiva de pesquisa que as obras precedentes desenhavam aos olhos da crítica, ou mais pareciam desenhado (GRACQ, 1989, p. 858, *apud* COMPAGNON, 2011, p. 411).

Não só o texto literário, mas também nosso encontro com ele compõem um estado de raridade. Que lugar raro de realidade melhor abriga os homens avulsos que essa realidade avulsa (e singularíssima) da Literatura? A personagem Camilo, percebendo-se cada vez mais avulsa no itinerário de desejos e de afetos que delineiam sua medida no trânsito pela vida, decide tornar-se narrador, escritor: encontra um espaço singular apto a reconhecer a

singularidade própria daquele que escreve; um tempo avulso compatível com a “avulsibilidade” de uma condição humana a ser evidenciada.

A ternura manejada na escrita do romance estudado parece ser a credencial mais adequada para adentrar a um tipo de saudade da infância ainda não nomeada, algo aproximado do que já sentia a personagem adulta Joana, de Clarice Lispector (1998, p. 48), em seu *Perto do Coração Selvagem*: “Não é saudade, porque eu tenho agora a minha infância mais do que enquanto ela decorria.”.

A literatura é o lugar irrepetível da palavra, onde buscamos hospedagem. Dínamo de fascínio e de surpresas, de estranheza e de inquietação, produz experiências e aponta os espaços não percebidos das experiências já vividas. Quando uma cena literária nos emociona, ela se torna nossa, porque nos ocupa e nos admite. Ao ler, cenografamos as cenas lidas porque delas passamos a participar.

Em *O amor dos homens avulsos*, cada situação de risco, de medo e de perda vivenciada por Camilo reescreve o trânsito dos sentimentos emergentes. Cada novo Camilo resultante desse processo é um novo homem avulso, reunindo lembranças. A obra artística, realidade avulsa constituída, não comporta a pseudo tranquilidade das coisas existentes, dos discursos iguais e repetidos. Ela estranha, e por isso evidencia, o verniz da aparente paz que maquia a continuidade de um *status quo* doente e impassível, redirecionando perspectivas.

A discussão acadêmica de cenas literárias que comportam as temáticas do gênero, sexualidade, afeto, desejo e erotismo, insere no amplo domínio dos estudos literários, nos alerta, a todo momento, sobre as possibilidades de leitura e de crítica diversas daquelas defendidas, quando não impostas, pela tradição de pesquisa e de escrita. A crítica poética que defendemos neste trabalho aponta que o exercício da criticidade não se opõe (mas se expõe) ao exercício da arte e da criatividade, admitindo inclusive que a poesia de uma obra artística talvez seja melhor alcançada por meio de uma outra forma de poesia: a poesia demandada pela própria crítica em seu corpo significativo, em seu texto.

A crítica conduzida pela poeticidade pode ser possível e pode ser um tipo de comprometimento perante a língua e a linguagem que atenda às urgências de reconfiguração das práticas de escrita, incluindo as admitidas no âmbito acadêmico. A escrita de cada um dos capítulos aqui apresentados foi apenas um passeio inicial na antessala da amplíssima região de

escrita admitida, incitada, incentivada, e principalmente reivindicada, pela atividade de crítica poética.

Tentamos. E gostamos de ter tentado. Queremos tentar mais. A escrita de Victor Heringer instou-nos a constituir a presente proposta de sondagem de *O amor dos homens avulsos*. Além de um ato de sondagem, abordagem e discussão, buscamos propor um comportamento de leitura<sup>91</sup>, de recepção e de admissão do texto literário na integralidade do corpo em ato de leitura, esse corpo-leitor, que sempre importa. Nossa escrita termina provisoriamente aqui, mas Victor Heringer não.

Nesse aspecto, desculpamo-nos por aquilo deixado de fora, no trato com (e no olhar perante) o tanto e o sempre mais que é a Literatura e também a literatura desse autor, desse artista.

Que a leitura de uma obra de arte se habilite, por nós mesmos, a se tornar uma experiência capaz de marcar nossa pele e músculos, desejos e excitações, memória e identidade, compondo a singularidade inevitável e inescapável – e, com sorte, poética – de nossa história.

---

91 Cientes de que “[...] qualquer tipo de delimitação analítica implica sempre uma circunscrição de fronteiras acompanhadas por gestos e práticas excludentes (COSTA, 2014, p. 80).

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. **Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura.** Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2006. 378p.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros.** Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo, SP: Boitempo, 2018. 1ª ed. 167p.

APPIAH, Kwame Anthony. ‘Identidade como problema’ (págs. 17-33). Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. In: VIDAL, Diana; SCHWARCZ, Lilia Moritz; SALLUM JR., Brasília; CATANI, Afrânio. **Identidades.** 1ª ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. 192p.

ARGAM, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** Trad. Pier Luigi Cabra. 5ª ed. São Paulo, SP: Editora Martins Fontes, 2005. Coleção a. 281p.

ARROJO, Rosemary. “Tradução” (págs. 411-442). In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura.** Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992. 448p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Editora Papirus. 5ª ed. 2012.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc. **A estética do filme.** Trad. Marina Appenzeller. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 462p.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo, SP: Perspectiva, 2015. 78p.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3ª ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2017. Coleção Debates, n.º 24.

BAZIN, André. **O realismo impossível.** Trad. Mário Alves Coutinho. 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2016. 218p.

BENFATTI, Flávia Andrea Rodrigues. **Pornografia e criticidade: as faces de Henry Miller em *Tropic of Cancer* e *Tropic of Capricorn* sob o viés autobiográfico.** 2013. 193p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês. Programa de Pós-graduação em Letras. São Paulo, SP: 2013.

BENJAMIM, Walter. **Estética e sociologia da arte.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica, 2017. 282p. 1ª edição.

BENTO, Berenice. “Performances de gênero e sexualidade na experiência transexual” (p. 120-131). In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton; LOPES, Denilson. (org.) **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura**. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004. 1ª ed.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas, vol. I (1923-1949)**. São Paulo, SP: Editora Globo, 1999. 707p. 2ª reimp.

BRAGA JÚNIOR, Luiz Fernando Lima. “Homoerotismo e Homossociabilidade: Bom-Crioulo, romance naturalista”. In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton; LOPES, Denilson. (Org.) **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura**. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004. 1ª ed.

BRIK, Ossip. “Ritmo e sintaxe” (págs. 163-174). In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da Literatura*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2013. 368p.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam** – os limites discursivos do “sexo”. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo, SP: n-1 edições & Crocodilo Edições, 2019. 400p.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares** (teatralidades, performances e política). Trad. Luiz Alberto Alonso e Ângela Reis. Uberlândia, MG: EDUFU (Editora da Universidade Federal de Uberlândia), 2016. 2ª ed. 214p. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-434-6>

CAMARGO, Carlos Avelino de Arruda. **Do lugar de onde se vê: aproximações entre as artes plásticas e o teatro**. São Paulo: Editora UNESP & Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008. Coleção Arte e Educação.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. “Projeto de Pesquisa O sexo da palavra: cenas sexuais homoeróticas na prosa brasileira” (pág. 23). In: UBERLÂNDIA (MG); **Edital n.º 01 de Seleção - Edital de abertura das inscrições e do Processo Seletivo 2019/1 para ingresso ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**, Cursos de Mestrado e de Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. 2018.

CAMARGO, Flávio Pereira. “Configurações do desejo gay em *Abjetos: desejos*, de Antônio de Pádua Dias da Silva” (Págs. 173-194). In: CAMARGO, Fábio Figueiredo; GARCÍA, Paulo César (org.). **Homocultura e Linguagens**. Salvador, BA: EDUNEB (Editora da Universidade do Estado da Bahia), 2016. 276p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – I. As artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Trad. Luciano Vieira Machado. 6ª ed. São Paulo, SP: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2017. 288p.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 2006. 15ª ed.

COMPAGON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 1999. 305p. Col. Humanitas.

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2011. 573p.

COSTA, Claudia de Lima. “Os estudos culturais na encruzilhada dos feminismos materiais e descoloniais” (págs. 79-103). **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n. 44. jul./dez. 2014. <https://doi.org/10.1590/2316-4018444>

COSTA, Horácio. “Homoerotismo intertextual, ou que diálogo é esse?...” (págs. 254-262). In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton; LOPES, Denilson. (Org.) **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura**. 1ª ed. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005. 1ª ed. 1ª reimp. 159p.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaidermman e Renato Janine Ribeiro. 2ª ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2017. 385p.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Trad. Marileide Dias Esqueda. 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2018. 118p.

DURAO, Fabio Akcelrud. “Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários”. **DELTA**, São Paulo, v.31, p.377-390. Ago. 2015. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44502015000300015&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502015000300015&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 08/11/2018. <https://doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>

DURÃO, Fábio Akcelrud. **O que é crítica literária?**. 1ª ed. São Paulo, SP: Nankin Editorial & Parábola Editorial, 2016. 120p.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. Trad. Waltensir Dutra. Rev da trad. João Azenha Jr. 6ª. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. Col. Biblioteca Universal.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1994. 159p.

FERNANDES, Cleudemar Alves. “Memória e identidade: o sujeito como devir – Entrevista com Cleudemar Alves Fernandes.” Entrevista concedida a Nilton Milanez e Janaina de Jesus Santos. In: MARQUES, Welisson; CONTI, Maria Aparecida; FERNANDES, Cleudemar Alves. **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos**. Uberlândia, MG: EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ªed. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2014 (Coleção Leituras Filosóficas).

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2017a.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade (Vol. 1: A vontade de saber)**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Paz e Terra, 2017b.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 5ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2017c.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor**. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa, Portugal. Editora Nova Vega, 2018. 10ª ed. 160 p.

FREITAS, Manuel de. **Ubi Sunt**. Juiz de Fora, MG: Edições Macondo, 2019. (A Coleção, vol. 1). 85p.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de mandeira**: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001. 310p.

GOODY, Jack. “Da oralidade à escrita: Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar”. (págs. 36-67). In MORETTI, Franco. **A Cultura do romance** (org.). Trad. Denise Bottman. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009. 1120p.

HANSEN, João Adolfo. “Autor” (págs. 11-43). In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992. 448p.

HERINGER, Victor Doblás. **Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade**. 2014. 116p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Ciências da Literatura (Teoria Literária).

HERINGER, Victor. **O amor dos homens avulsos**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016. 155 p.

HILST, Hilda. **Da prosa**. Vol. I. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2018. 1ª ed. 430p.

HISSA, Carlos Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2006. 316p.

HISSA, Cássio E. Viana. **Entrenotas – Compreensões de pesquisa**. 1ª reimpressão. Coleção Humanitas. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2017. 197p.

IRVING, Washington. “A mutabilidade da Literatura – um colóquio na Abadia de

Westminster” (págs. 233-244). In: **Ensaístas Americanos**. (vol. XXXIII) Pref. Rone Amorim. Trad. Sarmiento de Beires e José Duarte. São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre: Editores W. M. Jackson Inc. & Gráfica Editôra Brasileira Ltda, 1970. Clássicos Jackson.

JOBIM, José Luis. “Apresentação” (págs. 09-10). In: JOBIM, José Luis Jobim (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992(a). 448p.

JOBIM, José Luis. “História da Literatura”. (págs. 127-149). In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992(b). 448p.

LARCHER, Marcello. “Beijos entre amigas” (págs. 179-185). In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton; LOPES, Denilson (Org.). **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura**. 1ª ed. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004.

LIMA, Luiz Costa. “O labirinto e a esfinge” (págs. 11-41). In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975. 400p.

LIMA, Adson Cristiano Bozzi Ramatis. “A relação entre a arquitetura e a literatura a partir da crítica, da história e da teoria” (págs. 08-16). **arquiteturarevista**. Vol. 04, n. 02. Julho/dezembro 2008. <https://doi.org/10.4013/arq.20082.02>

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1998. 202p.

LLOSA, Mario Vargas. “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?” (págs. 17-32). In: MORETTI, Franco. **A Cultura do romance** (org.). Trad. Denise Bottman. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009. 1120p.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A anomalia poética**. Belo Horizonte, MG: Chão de Feira, 2019. 196p.

LOURO, Guacira Lopes. “Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* como políticas de conhecimento” (págs. 23-28). In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCIA, Wilton; LOPES, Denilson. (orgs.) **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura**. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004. 2004. 1ª ed.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** (Ensaaios sobre sexualidade e teoria queer). 3ª ed. Coleção Argos. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2018. 107p.

MALLMANN, Francisco. **haverá festa com o que restar**. 1ª ed. Bragança Paulista, SP: Editora Urutau, 2018. 102p.

MESCHONNIC, Henri. “Pela poética” (págs. 73-90). Trad. Eduardo Viveiros de Castro. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1975. 400p.

MESSEDER, Suely Aldir. “Entre a trajetória escolar e a divisão sexual do trabalho: um estudo sobre masculinidades em corpos femininos no mundo do trabalho”. (págs. 255-276). In: CAMARGO, Fábio Figueiredo; GARCÍA, Paulo César (org.). **Homocultura e Linguagens**. Salvador, BA: EDUNEB (Editora da Universidade do Estado da Bahia), 2016. 276p.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2019. Coleção Debates n.º 54. 295p.

MIRANDA, José Américo. “Edições críticas e o ‘leitor comum’”. (págs. 89-103). In SOUZA, Eneida Maria; MIRANDA, Wander Melo. **Crítica e coleção**. Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2011. 377p. Coleção Humanitas.

MORETTI, Franco (org.) **A Cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009. 1120p.

NUNES, Benedito. “Tempo” (págs. 342-365). In: JOBIM, José Luis Jobim (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992(b). 448p.

OLIVEIRA, Luciana Scognamiglio de; GEROLDO, Nanci; GEROLDO, Mariana Nogueira. “Arquitetura e Literatura: Lugares e não-lugares” (págs. 70-84). **Revista Brasil para Todos – Revista Internacional**, Guarulhos (SP), v. 04, n. 01, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (coord.). 3ª ed. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 2011.

PÉCORA, Alcir. “Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst” (págs. 407-417). In: HILST, Hilda. **Da prosa. Vol. II**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2018. 452p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo, SP: Editora Ática, 1993. (Coleção Ensaios, n.º 45). 2ª ed. 158p.

PINHEIRO, Paulo. “Introdução” (págs. 07-33). In: ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 2ª ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2017. 232p.

PIZARRO, Ana. “A América Latina como Arquivo Literário – Gabriela Mistral no Brasil”. (págs. 352-360). In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. **Modernidades Alternativas na América Latina**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2009. 495p. Coleção Humanitas.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. José Cavalcante de Souza. Edição bilingue. São Paulo, SP: Editora 34, 2016. 256p.

POSSO, Karl. **Artimanhas da Sedução: Homossexualidade e Exílio**. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2009. 293p.

PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. 4ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2017. 543p.

QUIGNARD, Pascal. **O nome na ponta da língua**. Trad. Yolanda Vilela e Ruth Silviano Brandão. 128p. Belo Horizonte, MG: Editora Chão da feira, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido – ensaios sobre a ficção moderna**. Trad. Marcelo Mori. São Paulo, SP: Martins Fontes – selo Martins, 2017. 1ª ed. 150p.

REIS, Roberto. “Cânon” (págs. 65-92). In: JOBIM, José Luis Jobim (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992. 448p.

RENARD, Jean-Claude. “Arcanos 9” (p. 345). Trad. Pablo Simpson. In: SIMPSON, Pablo (org. e trad.) **O Rumor dos Cortejos – Poesia cristã francesa do século XX**. São Paulo, SP: Editora Fap-Unifesp (Fundação de Apoio à Universidade Federal de São Paulo), 2012. 374p.

SANTINI, Juliana. “Apresentação” (págs. 09-11). In: SANTINI, Juliana (org.) **Literatura, crítica, leitura**. Uberlândia, MG: EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2011. 297p.

SITI, Walter. “O romance sob acusação” (págs. 165-241). In MORETTI, Franco. (org.) **A Cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009. 1120p.

SOARES, Thiago. “Temos um olhar cor-de-rosa – Relações intersemióticas entre o escritor Caio Fernando Abreu e o fotógrafo James Bidgood”. (págs. 196-199). In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCÍA, Wilton; LOPES, Denilson (org.). **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura**. 1ª ed. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004.

SONTAG, Susan. “Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis” (págs. 217-224). Trad. Rubens Figueiredo. In: ASSIS, Machado. **Obra completa, vol. I**. 3ª ed. São Paulo, SP: Editora Nova Aguilar, 2015. 1307p.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. “O formalismo russo” (págs. 30-35). In: SOUZA, Roberto Acízelo Quelha; FONSECA, José Luís Jobim de Salles. **Teoria Literária – Ensaios**. Nova Iguaçu, RJ: Editora Cronos, 1980. 140p.

SOUZA, Roberto Acízelo de. “Teoria da literatura” (p.367-389). In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Imago Ed., 1992. 448p.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos.** São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006. 1ª ed.

SUHAMY, Henry. **A poética.** Trad. Waltensir Dutra. Rev./notas. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1988. Coleção Cultura Contemporânea. 115p.

TCHEKHOV, Anton. **As três irmãs & contos.** Trad. Maria Jacintha e Boris Schnaiderman. São Paulo, SP: Abril S. A. Cultural e Industrial; Boa Leitura Editora S. A. & Editor Victor Civita, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. 5ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013. Coleção Debates. 202p.

TYNIANOV, Iuri. “A noção de construção” (págs. 129-135). In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura.** São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2013. 368p.

VALENTIM, Jorge. “Cidades como romances: trânsitos urbanos e desejos homoeróticos na ficção contemporânea de língua portuguesa (uma leitura comparada entre Daniel Skramesto e Luis Capucho)” (págs. 213-229). In: CAMARGO, Fábio Figueiredo; GARCÍA, Paulo César (org.). **Homocultura e Linguagens.** Salvador, BA: EDUNEB (Editora da Universidade do Estado da Bahia), 2016. 276p.

VEYNE, Paul. “Sobre Foucault” (págs. 81-85). Trad. Welisson Marques. In: MARQUES, Welisson; CONTI, Maria Aparecida; FERNANDES, Cleudemar Alves. **Michel Foucault e o discurso: aportes teóricos e metodológicos.** Uberlândia, MG: EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia. 2013.

VINOGRADOV, Viktor. “Das tarefas da estilística” (págs. 123-128). In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura.** São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2013. 368p.

WARREN, Austin; WELLEK, René. **Teoría Literaria.** Trad. José M.ª Gimeno. 3ª ed. Madrid, Editorial Gredos/ Biblioteca Románica Hispánica, 1962.

WAUGH, Thomas. “Diversidade sexual, imagens sexuais, sexualidade global” (págs. 15-22). In: ABOUD, Sérgio; BENTO, Berenice; GARCÍA, Wilton; LOPES, Denilson (org.) **Imagem & Diversidade sexual: estudos da homocultura.** 1ª ed. São Paulo, SP: Nojosa edições/ Associação Brasileira de Estudos da Homocultura – ABEH, 2004.