



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
ESTUDOS LITERÁRIOS COMPARADOS

Lenio Vieira Carneiro Junior

A graça e o abismo em Victor Heringer: pensando a criação literária no contemporâneo

Brasília, DF
Julho de 2025

LENIO VIEIRA CARNEIRO JUNIOR

A graça e o abismo em Victor Heringer: pensando a criação literária no contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade de Brasília como critério
para a obtenção do título de mestre em Estudos
Literários Comparados.

Área de concentração: Estudos Literários Comparados

Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta

Brasília, DF
Julho de 2025

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo, arte e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente pelo sistema da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (BCE/UnB)

CC289

Carneiro Junior, Lenio Vieira

A graça e o abismo em Victor Heringer: pensando a criação literária no contemporâneo / Lenio Vieira

Carneiro Junior; orientadora Ana Paula Aparecida Caixeta. Brasília, 2025.

125 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) — Universidade de Brasília, 2025.

1. Criação Literária. 2. Contemporâneo. 3. Victor Heringer. 4. Epistemologia do Romance. 5. Estética I. Caixeta, Ana Paula Aparecida II. Título

CARNEIRO JUNIOR, Lenio Vieira. *A graça e o abismo em Victor Heringer: pensando a criação literária no contemporâneo*. 2025. 125 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Comparados) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2025.

Banca examinadora

Prof. Dr. Miguel Jost (membro externo)
Instituição: PUC-RJ

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome (membro interno)
Instituição: UnB

Profa. Dra. Maria Veralice Barroso (suplente)
Instituição: UnDF

Profa. Dra. Ana Paula Aparecida Caixeta (orientadora/presidente)
Instituição: UnB

*Em nome das benditas coisas que eu não sei.
Para as pessoas gentis, sempre.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe e ao meu pai. Vocês são minha origem e meu eterno retorno. Sem vocês, nada seria realizável. E também a quem sempre esteve comigo: minha irmã, minha vó Lurdes, Josy e Didi. Amo vocês.

À Nathalia, pela segurança e companhia, mas também pelas conversas sempre honestas e apaixonadas sobre pesquisar, ler e viver nesse mundo que às vezes é só nosso.

À minha orientadora, Ana Paula Caixeta, e aos professores que tive no mestrado, antes dele ou em salas do zoom: Bistra Apostolova, Luiz Antonio de Assis Brasil, Juliana Leite, Carol Bensimon, Rafael Zacca, Paulo Menechelli, Thiago Gehre, Fernando Silva e Silva, Patricia Nakagome, Piero Eyben, Pablo Gonçalo e Anderson da Mata. Direta ou indiretamente, vocês me fizeram acreditar na educação universitária ou na literatura, sempre com muita generosidade.

Aos integrantes do grupo de pesquisa da Epistemologia do Romance, aos participantes do grupo de estudos sobre Victor Heringer, realizado em 2025, e também aos amigos que, em plena pandemia, toparam participar do *Espacinho – Desafio de Escrita*, o que acabou se desdobrando nisso aqui.

Falando em amigos, agradeço imensamente a cada um de vocês. Primeiro à Morgana, a melhor companhia que eu poderia pedir durante o curso de mestrado. E à Samanta e ao Bruno, pela irmandade de sempre. Mas também a todos que, nesses anos de mestrado, foram aconchegos cruciais. Davi, Mimi, Maria Clara, Bibi, Daniel, Júlia, Larissa, Lucas, Lorena, Pedro, Duda, Rômulo, Natália, Mateus, Gabi, Débora e Isabela. Contem comigo.

À Universidade de Brasília e ao apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Ao Victor Heringer e à sua família.

E a todos que, por mais absurdo que seja, dedicam atenção àquilo que digo ou escrevo.

Meu mais amoroso valeu.

Meu mais sincero obrigado. :)

O amor nunca foi um movimento popular. E ninguém nunca quis ser livre de verdade. O mundo mantém-se unido, verdadeiramente unido, pelo amor e pela paixão de pouquíssimas pessoas. Caso contrário, é claro, você pode perder a esperança.

Ande pelas ruas de qualquer cidade, numa tarde qualquer, e olhe em volta. O que você tem que lembrar é que o que você está olhando também é você. Todos que você olha também são você. Você poderia ser aquela pessoa. Você poderia ser aquele monstro, você poderia ser aquele policial. E você tem que decidir, consigo mesmo, não ser.

James Baldwin

Amar a arte. Detestar o mundo da arte.

O mundo da arte está entre o mercado e a academia. A terceira via: transforme-se na sua própria instituição, aquela que você mesmo inventou.

Kenneth Goldsmith

Escrever é um gesto de amor. O gesto.

Hélène Cixous

NUNCA NÃO É SOBRE O AMOR.

Victor Heringer

RESUMO

Esta pesquisa é uma exploração ensaística sobre criação literária no contemporâneo em diálogo com a ficção e a poesia do escritor brasileiro Victor Heringer (1988-2018). Ao considerar a palavra escrita o instrumento criativo, filosófico e político dos escritores contemporâneos, reflexiona-se a conjuntura estética e epistemológica da prática da literatura no início do século XXI. Para tal, faz-se uma revisão de conceitos como *contemporâneo* e *serio ludere*, além de uma peregrinação teórica que tem como ponto de partida a Epistemologia do Romance. Ao investigar o conjunto de obra de Heringer entre a graça e o abismo, diferentes aspectos da produção heringeriana são explorados: noções de ternura, ironia, suicídio, autoria complexa, internet, Antropoceno e metaficcionalidade. Por fim, a *mise en abyme* e a *écfrase* são apresentadas como técnicas recorrentes na escrita literária de Heringer e servem de base para a proposição de seis exercícios de criação literária.

Palavras-chave: Victor Heringer; criação literária; contemporâneo; estética; graça.

ABSTRACT

This research is an exploratory and essayistic work of literary creation in the contemporary world, in dialogue with the fiction and poetry of Brazilian writer Victor Heringer (1988–2018). By considering the written word as a creative, philosophical, and political tool of contemporary authors, the study reflects on the aesthetic and epistemological conditions of literary practice in the early 21st century. To this end, it revisits concepts such as *the contemporary* and *serio ludere*, and undertakes a theoretical journey. Heringer's body of work is examined through the lens of grace and the abyss, exploring various aspects of his production: notions of tenderness, irony, suicide, complex authorship, the internet, the Anthropocene, and metafictionality. Finally, *mise en abyme* and *ekphrasis* are presented as recurring techniques in Heringer's writing and serve as the basis for proposing six literary creation prompts.

Keywords: Victor Heringer; literary creation; contemporary; aesthetics; grace.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Lendo literatura como se fosse filosofia e vice-versa.....	30
Figura 2 – <i>Victor Heringer empresta sua voz a Hilda Hilst</i>	32
Figura 3 – Distensão do presente em Ricœur.....	45
Figura 4 – Victor Heringer.....	55
Figura 5 – <i>(anti) estandarte da geração 88</i>	61
Figura 6 – <i>I hope this isn't too obvious for you</i>	65
Figura 7 – Cachorros em templos indianos.....	69
Figura 8 – Grafismos poéticos em Noturno para astronautas.....	70
Figura 9 – Sol desenhado pelo personagem Camilo.....	71
Figura 10 – <i>Angelus Novus</i>	80
Figura 11 – <i>Alice's Mirror</i>	88
Figura 12 – Embalagem da lata de cacau Droste.....	89
Figura 13 – <i>O Casal Arnolfini</i>	89
Figura 14 – <i>Complicit #32 – Self Portrait with Willie</i>	90
Figura 15 – <i>The Future Was Then</i>	91
Figura 16 – Abismo de abas do Google Chrome enquanto pesquisa sobre <i>mise en abyme</i>	92
Figura 17 – Casa desenhada pelo personagem Camilo.....	99
Figura 18 – Mulher cuspidando em papagaio.....	102

SUMÁRIO

1 Carta memorialística.....	11
2 Introdução.....	15
3 Contornos de pesquisa.....	17
3.1 Visão geral do problema.....	17
3.2 Objeto estético, sujeito epistemólogo.....	21
3.3 Gestos metodológicos.....	24
4 Reflexões adjacentes e inflexões conceituais.....	28
4.1 A criação literária por uma ideia de <i>serio ludere</i>	28
4.2 O contemporâneo como problema estético-político.....	35
5 Sobrevoos pelo conjunto de obra de Victor Heringer.....	55
5.1 Nem poeta, nem profeta: explorador da ternura.....	57
5.2 Fazer da ironia um lugar de morada.....	60
5.3 O caminho da graça.....	65
5.4 Morte malquista, estética bem-quista.....	71
5.5 Um pouco sobre autoria complexa.....	75
5.6 Pequena revolta contra o progresso.....	78
5.7 Escrever online e a internet como playground.....	81
6 Procedimentos de escrita heringerianos.....	85
6.1 <i>Mise en abyme</i> : complexificando as camadas da ficção.....	87
6.1.1 Exercícios de escrita metaficcionais.....	94
Pontapé I	
<i>Escritor, narciso incorrigível</i>	94
Pontapé II	
<i>Boas vindas ao Café Aleph, faça seu login</i>	97
Pontapé III	
<i>Desenho e colagem em direção à infância</i>	99
6.2 Écfrase: transcribando imagens vívidas.....	101
6.2.1 Exercícios de escrita descritivos.....	105
Pontapé I	
<i>Repositório íntimo de toda a gente</i>	105
Pontapé II	
<i>Instantâneos da paisagem cotidiana</i>	109
Pontapé III	
<i>Movimentos de um corpo dançante</i>	113
7 Considerações finais.....	115
Referências.....	118

1 CARTA MEMORIALÍSTICA¹

Zé Pedro,

Espero que não se importe em ser chamado assim, de Zé. Se for preciso ceder às formalidades, então posso recomeçar.

Caro Doutor José Pedro da Silva,

Gostaria de conversar com você. Te ouvir, antes de falar qualquer coisa. Quais as suas impressões sobre o mundo? Qual sua parmegiana favorita? Qual o limite da sua fé no poder dos humanos, da ciência? Você tem medo da morte? Como é sua noite de sono depois de brincar de Deus dentro de um centro cirúrgico? Como você se sente sobre o fato de que eu e minha família, como tantas outras, precisamos acreditar feito crentes na destreza das suas mãos?

É muito curioso ser uma estatística de sucesso sem ter me esforçado para isso. Ser raro e distinguível por razões cardíacas congênitas se difere completamente daquilo que interessa à literatura. A singularidade e excepcionalidade das obras literárias, se é que isso existe, passa por uma ideia de construção estética, e não por uma questão de nascença. Se escolho viver os desejos, percalços e ambições que circundam esse modo de fazer que chamamos de literário, isso só pode ser um caminho de vida porque estou, ao escrever, vivíssimo.

A experiência literária cooptada pela recepção, do efeito estético à fruição, da fruição aos possíveis entendimentos acadêmicos, foi um interesse que só me veio alguns anos depois de ter ficado inoperante por seis, oito ou doze horas com a promessa de que, mesmo com o peito serrado e as coronárias em transe, você daria um jeito no meu sistema cardiovascular e eu acordaria, passível de uma vida que também teria a oportunidade de ser construída, vivida e experienciada.

Em um ensaio da Susan Strong que eu não li, mas já vi citarem por aí, parece que ela diz que os problemas sérios de saúde geram uma espécie de revolução lexical nos pacientes e familiares que são afetados por esses traumas médicos. Palavrões que antes não existiam no cotidiano de uma família começam a ter lugar nas conversas de almoço, nas mensagens de

¹ Esta carta memorialística foi escrita para a disciplina “Literatura, Recepção e Ensino”, ministrada pela professora Patrícia Nakagome (POSLIT/UnB). A proposta era explicar as razões e paixões das nossas pesquisas para um destinatário sem familiaridade com o nosso tema.

Whatsapp e nos próprios pensamentos ainda não traduzidos em linguagem. A literatura faz algo parecido. Introduz uma gama de ideias, reflexões e vocabulários que não dizem respeito ao curso natural das coisas. Nesse sentido, aqueles que não fazem parte dos eventos traumáticos particulares de uma família não conseguem acessar completamente a complexidade daquele lar. De forma parecida, aqueles que não têm acesso, não se interessam ou não se constroem em direção à literatura também acabam excluídos do que vai ganhando forma e dimensão dentro e fora dos livros de ficção. Ler e escrever, essa dupla que nos forma e nos desconstrói, geram também uma fenda no ritmo acelerado das nossas satisfações, afetos, vícios e práticas de atenção. Tenho dificuldade em lembrar de quem eu era antes da cirurgia e não consigo me conceber enquanto indivíduo antes da minha fixação por escrever.

Mas eu lembro de quem eu era antes de fazer a oficina do Assis Brasil, mudar de área e dar uma chance para a pesquisa acadêmica em literatura, ainda que sem uma formação adequada em letras. Isso não faz muito tempo. Talvez por isso, essa pesquisa de mestrado seja, apesar de difícil, incrivelmente translúcida para mim. Uma pesquisa que tenta transferir as apreensões que surgiram em uma graduação megalomaniaca em Relações Internacionais para um nível de análise muito menor, mais próximo dos indivíduos do que dos Estados, e que eu não me canso de defender enquanto caminho possível para estudar aquilo que está na base dos estudos sobre privilégio e dignidade. E se um escritor fosse um ativista dos direitos humanos?

A minha pesquisa, Zé Pedro, também coloca um indivíduo específico em cena (ou sobre a maca, trocando Rancière pelos seus termos médicos). Não os jovens cardiopatas congênitos com recomendação cirúrgica, mas os escritores brasileiros contemporâneos que tomam para si as nuances políticas que permeiam o fazer literário para, a partir de uma atenção específica inerente à prática da escrita ficcional, articularem as mesmas questões existenciais e coletivas que permeiam a noção de uma humanidade digna pela qual vale a pena lutar. Um tipo de luta menor, por serem escritores, através de uma escolha artístico-discursiva: a investigação de complexidades e pluralidades típicas do contemporâneo no mesmo espaço onde existe uma literatura atenta e bem-feita.

Quando tento resgatar as memórias da internação, sinto o bloqueio típico dos traumas. Quem eu era quando estava ali deitado, mais próximo de uma incógnita médica do que de um ser humano multifacetado, ambíguo, incompleto? A brancura do ambiente hospitalar faz com que todos ali se tornem gradativamente apáticos. Dos médicos aos pacientes, dos enfermeiros aos acompanhantes, todos vão perdendo suas subjetividades em nome de um direito universal à vida. Eu estava sob os cuidados dos melhores médicos do país, quiçá do mundo, enquanto

minha mãe rezava e meu pai trabalhava, sem eu nem ter certeza de que a vida é algo que precisa ser assim, tão desejada, e a morte, evitada.

Você provavelmente nunca leu nada do Victor Heringer, Zé Pedro. Mas se ler, talvez entenda instantaneamente por que os escritos dele foram a minha primeira ideia de objeto de pesquisa. Não é porque ele é um suicida. Não. É pela forma como ele articula, em sua ficção, as noções de morte, graça e ternura, mesmo sendo tão jovem, mesmo sendo um rapaz tão comum, tão branco, encantado com as contradições do Rio de Janeiro e instigado pelas novas dinâmicas virtuais que dizem respeito não apenas a um grupo específico, como são os jovens digitalmente alfabetizados, mas a toda a humanidade, desde aqueles que passam $\frac{2}{3}$ do dia em frente ao computador àqueles que vivem distantes das tecnologias de informação, privados das muitas referências que parecem universais, quando na verdade são apenas miméticas, meméticas ou literárias – mais ou menos como acontece no romance *Glória*, do Heringer.

Sem saber direito onde estou localizado epistemologicamente – esse outro palavrão que tornou-se meu com o tempo –, tento me convencer diariamente que tudo bem meu mestrado ser marcado por um desnorreamento geral. Por ora, são as perguntas que me movem. O que posso saber sobre criação literária no contemporâneo? Desde já, sei que não vão me conceder o título de mestre por ter alcançado as respostas mais objetivas, mas talvez por insistir nas questões em aberto. Não sei como é em medicina e nem quero saber. Mas tudo isso deve parecer uma enorme perda de tempo quando comparado às inovações científicas de técnicas cirúrgicas. Mas se hoje tenho tempo para isso, foi você quem me deu. Tento me convencer que dissertar sobre algo pode ser um grande primeiro pequeno passo em direção a um diferente tipo de práxis estética, que por enquanto só consigo vislumbrar – uma residência de criação literária como extensão da UnB, quem me dera sonhar, contribuindo do meu jeitinho ao que Darcy Ribeiro idealizou ser uma universidade-semente.

Tenho algumas hipóteses sobre a relação entre escrita e recepção, isto é, aquele que lê – ou, mais adiante, aquele que ousa dizer que produz ciência a partir de uma leitura intencional. Uma delas é que as dinâmicas de virtualidade e informação, hoje, enquadram o sujeito escritor em um regime diferente de quando o estar offline era uma opção mais facilmente alcançável, materializando o que a teoria literária chama de leitor invisível. Outra hipótese é que a criação literária na atualidade possui marcadores específicos. Não é só inventar uma história. Não é só refletir sobre a existência. A meu ver, quando se trata de alguém que escolhe o contemporâneo, é preciso romper com a ideia romântica de um escritor que exerce seu gesto criativo distanciado da conjuntura sociopolítica, do universo do trabalho e do seu próprio corpo. Hoje, os processos são desvelados. Não há muito espaço para o

mistério. As escolas de escrita criativa crescem, assim como pós-graduações e cursos independentes. E eu quero acreditar que é possível conceber modelos tipicamente brasileiros, inclusivos e que ocupem o vasto espaço entre a academia de letras e o ofício da escrita.

A literatura, para mim, é um modo de fazer muito preocupado com os fundamentos do que é ser humano, Zé Pedro. Um espaço único para testar e trabalhar as múltiplas possibilidades existenciais por uma via estética. Um terreno para se discutir as nuances do privilégio, sejam os privilégios que definem a ficção enquanto modelo discursivo ou os privilégios que definem o tempo da escrita e da leitura, os cânones literários, os caminhos editoriais, as temáticas contemporâneas e, enfim, os possíveis espaços que tentam coletivizar o fazer literário.

Mas se você me perguntar isso fora de um texto, é capaz que eu nunca seja capaz de me fazer entender. Por isso, já mudei de ideia. Não quero te perguntar nada. Não preciso saber as considerações existenciais de um cirurgião cardiovascular. Você conseguiu me manter vivo, e você nem me conhece, então pode deixar que eu tento dizer algo de útil por nós dois nesta dissertação, ainda que eu também não te conheça.

O primeiro passo da ficção é decidir acreditar. O da ciência, também.

Saudações cardiopatas,

Do garoto que você operou em 7 de março de 2019,

Lenio Carneiro Jr.

2 INTRODUÇÃO

Com a intenção de tecer um trabalho de pesquisa em torno do que aparenta ser uma alteração significativa na prática artística da literatura, as reflexões aqui desenvolvidas exploram a relação entre o ofício da escrita poética-ficcional e os aspectos estético-políticos evocados pelo conceito de contemporâneo.

A pergunta primordial de origem kantiana que serve de força motriz para a realização deste mestrado é: *o que posso saber sobre criação literária no contemporâneo?* Sem a preocupação em aderir a uma lógica positivista pautada na afirmação de uma verdade universal, trata-se de esmiuçar o *quê* da pergunta sem a pressuposta relação causa-consequência de uma pergunta introduzida com *por quê*. Interessa, nesse sentido, investigar *como* a criação literária dialoga e interage com a problemática do contemporâneo e *quais* as alterações que ocorrem nas condições do ofício da escrita e dos próprios sujeitos que a assumem como hipótese de vida.

Nessa direção, os preciosos anos de mestrado serviram para abrir, percorrer e testar caminhos entre o artístico e o científico que consideram o literário um espaço privilegiado para se pensar as ambiguidades humanas e também a criação literária como uma instância autônoma de jogo, trabalho e episteme. Explorando as ligações e dissonâncias entre ciência e arte, as duas bases principais desta pesquisa se encontram no campo teórico da Epistemologia do Romance² e na produção literária do escritor Victor Heringer (1988-2018).

Além disso, a interrogação constante ao redor da práxis literária afeta diretamente a escritura deste trabalho e seus aspectos formais. Afinal, aquilo que interessa nesta dissertação e a ferramenta que tenho à disposição para concretizá-la são a mesma: a escrita. Por isso, faço dela meu terreno de pensamento e liberdade do início ao fim.

Também encontro minha chave de leitura para os textos de Heringer no campo da criação literária. Leio-o atrás de reflexões e elementos sobre a escolha da escrita em plena era digital. Busco identificar as invariâncias estéticas em seu conjunto de obra e com isso descrever alguns dos seus dispositivos recorrentes, que podem ser debatidos e retrabalhados em oficinas e laboratórios de escrita.

² Desenvolvida a partir de encontros, discussões e projetos do grupo de pesquisa homônimo vinculado à UnB e ao CNPq, a Epistemologia do Romance é uma construção teórica coletiva de caráter complexo e transdisciplinar que pretende “refletir filosoficamente acerca da estética enquanto espaço voltado para o entendimento da relação do sujeito com o objeto de criação artística” e pode ser entendida como “uma teoria pautada por três disciplinas da filosofia: a Estética, a Epistemologia e a Hermenêutica. Essas áreas constituem-se em um tripé no qual se amparam a análise e interpretação do objeto de criação artística” (Caixeta; Barroso; Barroso Filho, 2019, p. 65-66).

A dissertação foi organizada de forma que, no capítulo “*Contornos de pesquisa*”, o leitor se familiarize com as inquietações acadêmicas que motivam este trabalho e os aspectos científicos que o estruturam, passando pelos fundamentos teóricos e metodológicos, mas também éticos e políticos.

No capítulo “*Reflexões adjacentes e inflexões conceituais*”, desenvolvo algumas das reflexões epistemológicas sobre criação literária no contemporâneo e aprofundo o aspecto teórico e conceitual da pesquisa. Para isso, faço uma investigação dos conceitos de *serio ludere* e contemporâneo.

No capítulo “*Sobrevoos pelo conjunto de obra de Victor Heringer*”, me aproximo de forma definitiva da obra de Victor Heringer para compor uma noção geral de sua estética e analisar elementos da sua criação ficcional, poética e ensaística.

Por fim, no capítulo “*Procedimentos de escrita heringerianos*”, apresento a *mise en abyme* e a *écfrase* enquanto duas técnicas de escrita literária que aparecem na produção de Heringer e servem de base para seis propostas de exercícios de criação literária, encerrando os capítulos de desenvolvimento.

De início, resta desejar uma boa leitura e esperar que as ideias aqui contidas sejam pertinentes e contribuam para o debate sobre criação literária, acessibilidade da literatura e que traduzam os valiosos anos de uma pesquisa de mestrado movida, antes de tudo, pelo amor e obsessão pela palavra escrita.

3 CONTORNOS DE PESQUISA

Dia desses, numa consulta, um médico me perguntou: Mas serve para quê, a teoria literária?

Victor Heringer, “A crítica explicada aos médicos: uma introdução”

3.1 VISÃO GERAL DO PROBLEMA

É o amor, não o gosto, o motor da crítica. A crítica é a produção desenfreada de sentidos, uma clínica de gente perdida no cosmo. Pediatria das almas, embora muitos a façam parecer anesthesiologia. É o arejar das linguagens (inclusive a da crítica). É um estado permanente de atenção amorosa. A crítica, como a arte, não é coisa de homens saudáveis. É preciso fundar mundos neste mundo? Inventar as entidades que o inventaram.

Victor Heringer

Toda produção artística interage com a conjuntura sociohistórica em que está inserida. Neste primeiro ¼ de século XXI, o cenário literário brasileiro passa por mudanças significativas com as publicações independentes, a dissolução dos suplementos literários e do jornalismo tradicional, os audiobooks, os e-books, o mercado de livros da Amazon, os financiamentos coletivos, os divulgadores literários e a interação direta entre leitores, editores e escritores por meio das redes sociais. A renovação do catálogo das editoras também é uma mudança estrutural importante no mercado do livro, evidenciada por exemplo na maior publicação de escritoras mulheres e na prevalência de temáticas antes tidas como subalternas.

A escrita levada a sério renova os seus compromissos estéticos diante dessa atualização de cenário: é preciso entender o jogo de camadas, desvendar a ética própria das palavras, mediar frustração e gozo, realocar o ócio criativo, repensar as certezas antigas como também os novos paradigmas e assim por diante. O campo da criação literária, anterior à publicação do livro, sua circulação e recepção – de onde parte a maioria das pesquisas em literatura – também é influenciado diretamente por essa mudança na partilha do mundo sensível.

A noção de problema é muito frutífera – como pretendo mostrar mais adiante, no capítulo sobre contemporâneo enquanto conceito estético-político. Eleger um problema nos permite ficar mais tempo em um ponto de conflito, interesse e assumida importância. Para a filósofa Donna Haraway, na introdução de *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno*, a pergunta que deve arder ao se escolher permanecer com um incômodo e estudá-lo é *como abordar a urgência?* Segundo Haraway (2023, p. 13), há uma linha tênue entre reconhecer a extensão e a gravidade do nosso presente histórico e sucumbir a afetos de sublime indiferença, à atitude de *game over* e a um futurismo pautado em um tecnosolucionismo de fé cega nos avanços cibertecnológicos. Em sua tese de rearranjo sociocientífico, “é flagrante a necessidade de renovar o pensamento conjuntamente, atravessando as diferenças entre posicionamentos históricos e os diferentes tipos de conhecimento e especialidade” (Haraway, 2023, p. 17).

A amplitude desses apontamentos iniciais é intencional. Da política à literatura, da epistemologia à estética, da capoeira às redes sociais, a miscelânea é uma tentativa de traduzir um modo de pensar que não se satisfaz por correntes críticas restritivas. Um modo de pensar desde muito cedo afetado pelo grande fluxo de informações em tempo ágil, embora sempre ancorado em uma perspectiva otimista em relação ao mundo, cuja beleza insiste em resistir ao destrutivismo capitalista. E se o mestrado é a jornada acadêmica de um indivíduo consumido pela necessidade de dissertar sobre algo que considera crucial, o indivíduo por trás dessas frases em terceira pessoa deposita seu tempo e sua crença em uma ciência capaz de refletir sobre o próprio fazer científico na medida em que a produz.

Os estudos da Epistemologia do Romance não pretendem sanar a questão, mas servem de amparo na busca por uma razão sensível que aproxima arte e ciência com os cuidados necessários, colaborando com novos cenários epistemológicos complexos (Caixeta; Barroso; Barroso Filho, 2019, p. 57) que enxergam o universo acadêmico como um espaço de abertura, e não fechamento. Abrir-se epistemologicamente é acreditar na pluralidade, que não pode ser confundida com a universalização de questões. Enquanto o universalismo parte de uma situação plural para chegar a uma resposta única e singular, o pluralismo parte do mesmo ponto de partida sem a pretensão de gerar uma hierarquização de entendimentos.

No decorrer de toda a dissertação, as reflexões epistemológicas têm elevada importância para o fio argumentativo. Encarar a discussão teórica como esse exercício de liberdade de pensamento se torna tão inevitável quanto favorável, uma vez que aqui consideramos a criação literária esse outro espaço de produção de saber, com técnicas e epistemes próprias. Ainda assim, se trata de uma pesquisa mais próxima do debate

estético-epistemológico do que da escrita criativa, justamente por tratar daquilo que circunda o fazer artístico da escrita mais do que as diferentes formas de narrar uma história, construir uma personagem, ambientar uma trama ou estabelecer um conflito.

Para me localizar no debate estético, creio ser importante esclarecer o que isso quer dizer. Por um lado, encaro a estética enquanto disciplina filosófica que estuda a experiência artística e suas nuances, com atenção especial às obras artísticas enquanto objetos passíveis de conhecimento, com potencial valor científico.

Por outro lado, a estética é também como chamo o conjunto de fatores englobados pela produção de um artista. Inseparáveis e correlacionadas, as três instâncias que operam em simultâneo, mas com suas próprias especificidades, são: autoria, obra e recepção. Não se trata de separá-las por conveniência, mas reconhecer as diferentes aberturas interpretativas em torno do objeto literário e dos sujeitos que o tornam possível, na criação da autoria e na recriação constante da recepção.

Em um primeiro movimento, me interessa especular a escrita *do* e *no* contemporâneo, elemento fundante daquilo catalogado e vendido como literatura brasileira contemporânea nas editoras, livrarias e feiras do país. Estudar, escrever e se interessar pela contemporaneidade é, também, uma especulação sobre o tempo do agora, incendiada pela pluralidade de perspectivas disponíveis que partilham o espaço discursivo. Nesse sentido, “o discurso não é um conjunto de textos, é uma prática. Para se encontrar sua regularidade não se analisam seus produtos, mas os processos de sua produção” (Orlandi, 2008, p. 55). E se hoje as diferentes áreas das humanidades (e gradativamente também as biológicas e as ditas ciências “duras”) abrangem suas temáticas e bases teóricas para além do modelo eurocêntrico colonial, muito se deve aos epistemólogos que decidiram permanecer com as dúvidas.

Isabelle Stengers, filósofa da ciência que contribui para a dissolução do amálgama da unicidade científica, advoga por uma desaceleração e inteligência pública das ciências. Para ela, a construção efetiva de conhecimento é uma prática experimental pautada na curiosidade e que “deve exigir que aquilo que é interrogado tenha efetivamente a capacidade de colocar em risco a pergunta que lhe é feita” (Stengers, 2023, p. 100). E, embora meu ponto de partida seja a pergunta de *o que posso saber sobre criação literária no contemporâneo?*, o risco é parte fundamental da minha busca por uma resposta, mais preocupado com um debate teórico qualitativo do que uma antecipação precoce das conclusões finais.

Tanto minha pergunta quanto os riscos atrelados a ela, porém, não se desenvolvem em um vácuo de entendimento: indagar as circunstâncias de produção da literatura brasileira produzida no início do século XXI é lidar de frente com uma visível mudança paradigmática,

que ocorre por meio da instauração horizontal, descentralizada e lenta de um paradigma de abertura que influencia o processo criativo de artistas e cientistas.

Em um segundo movimento, leio e estudo literatura na medida em que penso sobre *como* escrevo. Produzo ciência na mesma medida em que penso sobre *como* a faço. De início, me interesso pela escrita literária enquanto elaboração estética e pela ciência enquanto articulação de saberes. E, cada vez mais, também o contrário: *a articulação de saberes na criação literária e a dimensão estética da ciência*.³

Ainda assim, qualquer densidade teórica dessa pesquisa tem um direcionamento prático: mesmo que extrapole os limites temporais e materiais de um mestrado, a ideia é oferecer retalhos de uma base sólida para a formulação de propostas de intervenções que viabilizem o ofício remunerado da escrita literária, principalmente daquelas e daqueles que querem fazer dela uma possibilidade concreta de vida e acabam encontrando muros, policiamentos, fortalezas e defensivas em nome de sabe-se lá o que Literatura queira dizer.

Nossa vida é isto: tentar fazer literatura, sim, mas também falar dela, pois falar dela significa mantê-la viva, e enquanto ela for viva, a nossa vida, mesmo inútil, mesmo tragicamente cômica e insignificante, não estará perdida de todo. É preciso agir como se a literatura fosse a coisa mais importante do mundo; mas às vezes, raras vezes, pode ocorrer de ela de fato ser a coisa mais importante do mundo e alguns terem que atestar isso. Somos essas testemunhas (Sarr, 2023).

Ao ler esta dissertação, portanto, é importante ter em mente qual o horizonte de expectativas dela – do que falo a fim de mantê-la viva. Fazem parte do sonho: projetos pedagógicos situados dentro e fora das instituições públicas de ensino, comunidades criativas de produção literária, laboratórios experimentais, residências artístico-literárias e políticas públicas na área de cultura voltadas para a prática da literatura.

Um dos maiores gargalos e dificuldades no setor de produção cultural se localiza justamente na etapa primária da cadeia do livro (Mello *et al.*, 2016), ou seja, na falta de incentivos e recursos destinados ao processo de escrita e à pessoa escritora. A escrita literária é um modo de criação artística de baixíssima remuneração, em todos os sentidos concretos da palavra, uma vez que a lógica aceleracionista da produção capitalista tende a isolar as práticas de escrita que não respondem às demandas imediatas do mercado digital – que, por sua vez, transforma escritor em *copywriter* ou em especialista em SEO, mas nunca em ficcionista. Fazer ciência é também sonhar e apontar novos caminhos.

³ Nesse território ambivalente, aproximo o que se entende por leitor-pesquisador (verbete trabalhado nos livros e teses do grupo de pesquisa da Epistemologia do Romance) das minhas condições de estudo, mais próximas da *criação* do que da análise ou da crítica literária – de um escritor-pesquisador, ousar dizer. Acredito que isso fica evidente no meu tratamento do *serio ludere* e na minha própria redação.

E, estando vinculada à Universidade de Brasília, também há a vontade de contribuir para uma universidade-semente, ousando repensar a universidade desde a raiz tendo como questão fundamental a liberdade no compromisso com o Brasil (Ribeiro, 1986). Nesse sentido, espero que esta pesquisa sirva para corroborar com as práticas de extensão universitária, esse pilar ainda muitas vezes negligenciado por uma tradição de pesquisa acadêmica isolacionista.

Após esse primeiro contato com as problemáticas norteadoras da jornada exploratória deste mestrado, precisamos estabelecer o objeto de pesquisa que serve de terreno para a caminhada.

3.2 OBJETO ESTÉTICO, SUJEITO EPISTEMÓLOGO

A crítica de arte tem, sim, serventia. Os críticos é que não gostam do verbo servir. Naturalmente. A palavra crítica, aqui, é um sinônimo de teoria. Logo, a pior ofensa que se pode fazer à arte é deixá-la para lá: se não se pode dizer nada, ou mais nada, sobre algo, aí é o tumulto. Se tudo o que se pode fazer com uma obra é emitir uma opinião sobre ela, muito provavelmente essa obra não é de arte. Ou esse crítico não é de verdade (mais provável).

Victor Heringer

A atividade investigativa de um leitor-pesquisador segue uma dinâmica constante de aproximação e distanciamento de um objeto estético. Ao buscar constâncias, invariâncias e repetições que compõem, por exemplo, um romance literário, é possível formular quais movimentos de não-aleatoriedade compõem a estética da obra em análise. Isso significa colocar em teste a relação sujeito-objeto que se repete na tradição da ciência ocidental. Como o meu interesse está mais no processo de criação dos artistas do que propriamente nas obras finalizadas, foi importante elencar um autor cujo conjunto de obra suscite, por diferentes vias artístico-textuais, questões específicas ao ato de criação no primeiro quarto do século XXI.

Como bem diz Alice Sant'Anna, colega e editora póstuma da obra de Victor Heringer:

Victor me parece ser um escritor muito completo. Ele fazia romance, crônica, poesia, vídeo, desenho, coisas só para a internet. [...] Ele viveu pouco, morreu antes de completar 30 anos, e ainda assim conseguiu construir uma obra sobre a qual a gente ainda vai ter muito o que falar (Sant'Anna; Domeneck, 2024).

O que me levou a selecionar a obra do escritor carioca Victor Heringer como objeto de pesquisa? Primeiro foi o acaso. Depois, a conveniência. Durante algum tempo, a negação. E por fim, a necessidade.

Quando submeti o projeto de pesquisa do mestrado, eu era aluno da Oficina de Criação Literária da PUC-RS e tinha acabado de me formar em Relações Internacionais pela UnB. Nesse contexto, minha formação em teoria literária, análise textual e estética contemporânea precisou acontecer concomitantemente ao deslumbramento crítico de quem está começando a entender como funciona a produção científica brasileira e o próprio campo literário, dentro e fora das universidades – e agora precisa entregar uma dissertação.

Acaso porque eu tinha acabado de ler os romances de Heringer quando o processo seletivo abriu. Inclusive, registrei esse meu primeiro espanto com a escrita heringeriana em uma resenha livre (ou ensaio?) intitulada *Essa coisa besta que é também tudo que dói: procurando a graça nos romances de Victor Heringer* (Carneiro Junior, 2022). No decorrer do texto, escrevo algumas coisas que ainda concordo e outras que já repenso. Das que concordo, acho que a literatura de Heringer ainda opera como uma cosquinha intelectual:

a ousadia das leituras que tocam sem pedir licença, como cosquinhas embaixo do braço nos entregando ao riso em um dia acordado sem a vontade de gargalhar. quanto mais se lê, mais se complexifica o crochê da literatura: se antes o fio era o simples prazer da leitura, o olhar ranzinza vai ganhando cada vez mais espaço. as referências aumentam, a capacidade crítica também. nos tornamos exigentes na medida em que o desenvolvimento literário nos exige. alguns livros viram batalhas e outros, perda de tempo. aí, do nada, cócegas. *O Amor dos Homens Avulsos* é isso. duvido de teóricos e críticos literários que não se permitem ao desprevenido, toda a intelectualidade virando escudo e não mais aporte para o bem maior e final que é percorrer os olhos pelas palavras, linha por linha, até terminar uma frase, parágrafo, livro e, finalmente, uau (Carneiro Junior, 2022).

(Peço desculpas pela autoparáfrase. Achei importante nesse início, mas não será recorrente). Fato é que o começo do meu interesse pela estética de Heringer não estava *aqui*, na célula acadêmica. Mas sim no próprio pensar da escrita, da minha escrita, e nos escritores contemporâneos brasileiros que eu começava a descobrir. Foi percebendo que existe mais gente interessante e interessada sendo publicada sob a etiqueta de Literatura Brasileira Contemporânea que resolvi trocar uma formação literária livre, enquanto artista, por um mestrado e um vínculo institucional, enquanto pesquisador. Sobre a estética de Heringer, eu dizia que “se eu não consigo entender todas suas escolhas estilísticas, consigo senti-las. e, hoje, isso basta” (Carneiro Junior, 2022). Agora, quase três anos depois, ainda consigo senti-las, mas isso já não basta. Para além da fruição, me aproprio da obra de Heringer para

falar de criação literária no contemporâneo como ele, enquanto artista, se apropriou de tantos outros nomes para formar sua espécie de laboratório pessoal.

tinha algo ali para se desvendar, algum pacto que eu estava comprando parcelado, alguma poesia estendida. fui devorando até pedir pausa.

vivi um final de semana de muita ternura.

e hoje terminei

pensando:

é,

isso aqui dá um mestrado (Carneiro Junior, 2022).

Mais do que uma escolha por juízo de gosto, Heringer está situado precisamente no fenômeno que pretendo analisar – por isso assumo-o também como caso; por isso ele é uma escolha conveniente. Sua produção artística é fortemente amparada e influenciada pela internet e as possibilidades criacionais de um maquinário digital. Sua visão global não impede que sua literatura esteja situada na escala do menor. Sua amplitude de gêneros textuais oferece um conjunto de obra de quantidade e qualidade. Sua escrita é abertamente um espaço de ironia e brincadeira séria. Tanto sua poética quanto sua perspectiva teórica-analítica passam pela ternura como elemento estruturante de sua estética, mas também de sua ética. E, infelizmente, porque sua produção está finalizada.

Considerando a vasta produção literária de Heringer, o conjunto de obra tratado nesta dissertação compreende os seguintes trabalhos:

Obra	Gênero	Ano
<i>Cidade Impossível</i>	Ficção	2009
<i>Automatógrafo</i>	Poesia	2011
<i>Glória</i>	Ficção	2013
<i>Lígia</i>	Ficção	2014
<i>O escritor Victor Heringer</i>	Poesia	2015
<i>Constelações</i> (blog)	Ensaio	2012-2015
<i>O amor dos homens avulsos</i>	Ficção	2016
<i>Vida desinteressante</i> (póstumo)	Ensaio	2021
<i>Não sou poeta</i> (póstumo)	Poesia	2024

Importante ressaltar que foram priorizadas as edições mais recentes de cada obra. Além disso, o livro *Não sou poeta*, por ser uma coletânea organizada postumamente pelo irmão do autor, engloba livros de poemas publicados anteriormente (como *Automatógrafo* e *O escritor Victor Heringer*) e possui uma ordenação própria, incluindo ainda poemas considerados incompletos. O blog *Constelações* integra o conjunto de obras analisadas porque muito do que aparece em seus outros textos foi primeiro publicado de maneira mais informal neste espaço. E o livro *Cidade Impossível*, embora renegado pelo autor, compõe o conjunto justamente porque ele ajuda a rastrear alguns procedimentos de escrita mais viciosos do autor e também seu gesto de apagamento.

Mais do que a análise de uma obra em específico, me aproximo de sua produção com liberdade de movimento e interpretação. Se o processo metodológico elencado a seguir é um processo investigativo, imersivo e intencional, isso só pode ser feito por meio de mim, enquanto pessoa interessada pelos altos e baixos de uma carreira acadêmica, mas também como um artista que leva a escrita como mote de vida, desenvolve seu próprio projeto literário e, após ser confrontado com a própria morte, encontrou na literatura um lugar de sentido para existir enquanto ser vivo, como também se dedicou inteiramente Victor Heringer antes de nos deixar.

O pesquisador necessita ser sujeito, dialogando, construindo, interpretando e confrontando informações, pois depende de seu poder criativo e imaginativo para explicar o fenômeno por meio de construções oriundas da articulação entre sua base teórica e as informações, no processo da pesquisa (Rossato; Martínez, 2018, p. 67).

Para pensar o problema da criação literária no contemporâneo por uma perspectiva epistemológica, levanto a hipótese de que a escrita literária pode ser compreendida como uma práxis estético-política a partir da noção de *serio ludere* e que isso pode ser observado na escrita heringeriana por meio dos procedimentos formais recorrentes na ficção de Victor Heringer.

3.3 GESTOS METODOLÓGICOS

Não existem parâmetros exatos e universais para se avaliar uma obra de arte. A arte não é uma refinaria de petróleo – e até os preços dessas costumam variar. A crítica serve para frutificar pensamento, o que faz com que crítica e teoria muitas vezes sejam sinônimas

de poesia. Poesia é tudo aquilo que funda mundos no mundo. Um romance pode ser poesia, uma doença pode ser poesia. A peste bubônica, por exemplo, foi um poema impressionante. E talvez tenha sido também uma das melhores peças teóricas da Baixa Idade Média.

Victor Heringer

Diferentes etapas fizeram parte da constituição desta pesquisa. De início, foi feita uma revisão de literatura em torno de conceitos importantes para o desenvolvimento teórico da Epistemologia do Romance e a aproximação com novos autores, como Lionel Ruffel e Reinaldo Laddaga. A própria experiência do grupo de pesquisa durante os anos de mestrado foi fundamental para a tessitura desta dissertação, espaço onde discussões teóricas foram colocadas à mesa e pontos de inflexão se tornaram pilares.

O mapeamento da obra do Victor Heringer seguiu uma busca por uma noção de conjunto de obra, que pode ser entendido como o “sentido amplo da produção de um escritor que exige um olhar da totalidade de suas publicações para que se possa compreender seu processo de criação” (Caixeta; Barroso; Barroso Filho, 2019, p. 11). Pelo caráter de reflexão epistemológica, foi optado por uma abordagem mais global de sua produção do que a análise à risca de algum de seus romances.

Nessa mesma tentativa de compreensão holística de Heringer, organizei um grupo de estudos entre janeiro e fevereiro de 2025 em parceria com o também mestrando e pesquisador da obra heringeriana Davi Novaes, da UNIFESP, e contamos com a participação de oito leitores de Heringer. Durante seis semanas, foram lidos e discutidos os livros *Glória*, *O amor dos homens avulsos*, *Vida desinteressante* e *Não sou poeta*, todos publicados pela Companhia das Letras. Tendo em vista que não encontrei, na UnB, oportunidades de discussão sobre a obra do Heringer, esse movimento de coletivização da leitura para além de todo o esforço individual embutido à pesquisa se tornou imprescindível para o avanço da dissertação.

Quando penso na forma como me aproprio dos textos do Heringer para refletir sobre criação literária no contemporâneo, confesso que não sei se o faço *a partir* do seu conjunto de obra, mas sim em conjunto dele: componho junto à sua voz literária, trazendo fragmentos de diferentes gêneros e elevando o discurso artístico de Heringer a um lugar de articulação.

Durante a história da literatura comparada, o fenômeno literário é considerado um acontecimento humano, social e histórico com uma grande diversidade de abordagens. Nesse sentido, “os fatos e fatores, os meios e técnicas podem variar, mas não existe nenhuma

metodologia específica e autônoma da literatura comparada” (Jost, 1994, p. 338). Esta pesquisa, portanto, segue uma metodologia que tem em sua gênese o antipositivismo, a escrita ensaística, o pensamento transdisciplinar e a abertura epistemológica enquanto “examina a concatenação dos eventos literários significativos e tenta atribuir aos escritores um lugar na história geral das ideias e da estética” (Jost, 1994, p. 334).

Para formular o aparato metodológico desta pesquisa e considerando os debates científicos que estruturam as humanidades,

Está se tornando sempre mais claro que pureza, objetividade e exatidão são elementos da ideologia burguesa [moderna e antropocêntrica]. Que na realidade, não há sujeito transcendente, nem conhecimento objetivo e nem conhecimento exato. Está se tornando sempre mais claro o que a pesquisa está condenada a ser: *gesto de um ente mergulhando no mundo, interessado nele e em modificá-lo aproximadamente de acordo com suas necessidades, sonhos e desejos* (Flusser, 2014, p. 47, grifo nosso).

Nessa autoconsciência do pesquisar enquanto gesto simultaneamente estético, ético e de conhecimento, concebo minha pesquisa a partir da colocação ousada de Vilém Flusser que “toda pesquisa é, espontaneamente, política, artística e científica ou não é pesquisa, mas gesto mentiroso. Porque o gesto de pesquisar passa a ser um dos gestos da vida humana, isto é, busca de valores e de sentido” (Flusser, 2014, p. 53). Isso significa dizer que os processos de leitura, escrita e discussão que perpassam essa dissertação majoritariamente teórica são consequência de uma constante indagação sobre fronteiras territoriais, acadêmicas e imaginárias.

Como internacionalista de formação e alguém que argumenta por uma dialética de constante aproximação e distanciamento,⁴ é crucial posicionar esta pesquisa dentro de uma virada estética no campo da política internacional (Vieira de Jesus; Téllez, 2014). Nesse sentido, considero fenômenos ligados às palavras, percepções, emoções e subjetividades também como caminho de um conhecimento político.

Em seu estudo da dimensão estético-política da vida democrática, Davide Panagia (2009) pontua que as interrupções provocadas pelas experiências sensíveis possuem valiosa carga política. Sim, para ele, as sensações são um caminho da teoria democrática. Por meio de

⁴ Eu sei. Essa é uma pesquisa na corda bamba. E acho que ela só pode ser desse jeito. Não sei se eu conseguiria fazer diferente. Por isso, quero mimetizar a coragem dos atletas de *slackline* – eu nunca seria capaz de me equilibrar numa fita entre duas montanhas, mas acredito ser capaz de escrever um texto e encontrar equilíbrio dialógico, apesar das fragilidades típicas de um pesquisador iniciante, quiçá amador. Mas estar nessa posição não me espanta. Pelo contrário. Me dá mais vontade de sair da rota oficial, errar, cometer deslizes e então retornar para o parágrafo seguinte com uma certeza (ou fê) no que é possível fazer a partir da interseção entre relações internacionais e literatura comparada.

uma diversidade de impulsos que são registrados pelo nosso corpo, sem que isso altere ou determine a natureza deste nosso mesmo corpo, Panagia (2009, p. 2) diz que os instantes de desarticulação (provocados, por exemplo, pela fruição de uma obra ficcional) são momentos que incitam novas ações capazes de reconfigurar nossas vidas associativas.

Além disso, tanto o ficcionista digitalmente alfabetizado quanto o analista de política externa são sujeitos contemporâneos, no sentido de que são categorias de indivíduos que só são concebíveis diante da globalização ou, ainda, das falhas e dos acertos de uma modernidade ocidental. E se me aproximo de Heringer e sua produção literária para tensionar questões de natureza política, é porque considero a literatura contemporânea brasileira uma manifestação cultural pela qual é possível pensar globalmente e agir localmente, como Ailton Krenak (2019, 2022) nos guia a fazer.

Fontes estéticas podem nos apresentar ideias alternativas sobre as relações internacionais; um tipo de entendimento que emerge não de uma aplicação sistemática de habilidades técnicas de análise, que prevalece nas ciências sociais, mas do cultivo de um nível de sensibilidade mais aberto e menos limitado sobre o que é político. Nós somos capazes então de avaliar o que por outra via não conseguiríamos ver: perspectivas e pessoas excluídas do ponto de vista predominante, por exemplo, ou a natureza emocional e as consequências de acontecimentos políticos. Estética, nesse sentido, é sobre a habilidade de dar um passo para trás, refletir e lidar com dilemas e conflitos políticos de novas formas (Bleiker, 2009, p. 2, tradução nossa).

O que me faz aterrissar confortavelmente (na medida do possível) em um programa de pós-graduação em Literatura é isso: encarar a escrita literária como um registro que também têm algo a dizer sobre o mundo político contemporâneo, partindo de uma ótica menos afirmativa-dedutiva e mais exploratória-indutiva por haver na arte da palavra e no domínio narrativo uma elaboração estética – e não puramente representativa – do que aflige a humanidade; das miudezas cotidianas aos acontecimentos extraordinários; das injustiças sociais à resposta ética ao que às vezes parece ser o fim do mundo como o conhecemos.

Nesse esforço de pesquisa, seguimos.

4 REFLEXÕES ADJACENTES E INFLEXÕES CONCEITUAIS

4.1 A CRIAÇÃO LITERÁRIA POR UMA IDEIA DE *SERIO LUDERE*

Mais do que se tornar ninguém, escrever é se tornar qualquer um. Para o escritor, não há a confortável ilusão da identidade, só as ansiedades das mil personalidades. A ficção – o conceito, seus tentáculos – domina tudo, a ponto de despertar a patética vontade de me transformar em obra de arte.

Victor Heringer, “Sobre escrever, segundo métodos diversos”

Para os fins desta dissertação, concebo as atividades de leitura e escrita como concorrenciais a outras atividades que, assim como a literatura, interrompem a velocidade da produtividade neoliberal. Escolher ler e escrever é, antes de tudo, escolher *não* fazer outras coisas por um espaço de tempo limitado. Artes, esportes, video-games, jogos de tabuleiros, sambas e vadiagens. A suspensão do tempo funcional está na raiz do jogo como atividade humana e sociocultural. Curiosamente, nessas atividades, sentimos o tempo correr mais rápido, em que o prazer do agora se torna regra e o depois, irrelevante.

Enquadrar a literatura no rol de atividades cuja natureza está no jogo é também uma tentativa de concebê-la como um caminho de prazer e fruição para alguns, mas também de trabalho e condição existencial para outros. No caso da pesquisa acadêmica e do ofício do escritor, o argumento é que a possibilidade filosófica, científica e laboral da práxis literária está justamente na ambiguidade de uma atividade tão lúdica quanto rígida, a depender das intenções.

O termo *serio ludere* (brincadeira séria ou brincar seriamente, em português) se refere diretamente a um provérbio renascentista que funciona como um oxímoro, figura de linguagem que une palavras de sentidos contraditórios na mesma expressão. Usado em relação à experiência estética, remete à capacidade paradoxal do sujeito que se relaciona com um objeto artístico de poder ter tanto uma relação lúdica com a arte, vivendo-a livremente e sem pretensões rígidas, quanto de ultrapassar o efeito estético inicial atrás de algum desdobramento epistemológico.

Apropriada inicialmente por Wilton Barroso em 2003 (Barroso; Barroso Filho, 2018, p. 15-33) para definir a relação entre a pesquisa epistemológica e o ato de ler romances, seu

uso está relacionado às possibilidades metodológicas e teóricas diante da arte, dialogando com outras disciplinas como história, metafísica, artes visuais, jornalismo e estudos da tradução – e, nesta dissertação, também com as relações internacionais, os estudos culturais e a escrita criativa. Nos esboços iniciais de uma Epistemologia do Romance, Barroso apresenta a ideia da seguinte forma:

O gesto epistemológico, ou sujeito investigador, procura de forma abstrata passar para além do texto, perguntando-se o que lhe é possível saber do objeto/texto/conjunto de textos/obras. Esse gesto epistemológico, voltado para o texto literário, faz com que se entre na estrutura íntima do romance, *decompondo-o e procurando regularidades, procedimentos formais, em suma, um fundamento ou princípio geral*. Acostumei-me a chamar essa atividade de *serio ludere* (Barroso; Barroso Filho, 2018, p. 22, grifo nosso).

A atividade investigativa de um leitor-pesquisador reside na dinâmica de aproximação e distanciamento dos objetos estéticos e representa um esforço epistemológico de sensibilidade. Ao buscar constâncias, invariâncias e repetições que compõem, por exemplo, um romance literário, é possível formular quais movimentos de não-aleatoriedade compõem a estética de uma obra. Dessa forma, chega-se a elementos de racionalidade não por evitar a experiência sensível, mas justamente por decorrência dela.

Embora sua origem esteja vinculada aos escritos do humanista Achilles Bocchius, escritor italiano do século XVI, o *serio ludere* atravessou a história literária como um provérbio, isto é, um recurso teórico que resume em si certos costumes e compõe o senso comum em torno de algum modelo de pensamento. Assim, provérbios são “produto” mas também “produzem” concepções sociais de forma difusa (Schwarcz, 2024, p. 40). Por sua vez, o uso do *serio ludere* está historicamente atrelado à maneira como os escritores trabalham seus textos, sempre considerando *o que* estão escrevendo e *para quem* escrevem (Caixeta; Barroso; Barroso Filho, 2019, p. 170).

Como oxímoro, é um termo que nos interessa porque evoca o que Heringer diz sobre o paradoxo ser a imagem do contemporâneo, mas também porque a linguagem literária já é consagrada como código privilegiado para explorar a ambiguidade humana. Portanto, o *serio ludere* remete à capacidade simultânea de um objeto que tem potencial lúdico e epistemológico; recreativo e terapêutico; formativo e desestruturante. É também uma conduta intencional de quem lê ou cria: ciente de que literatura é arte e arte, jogo, o sujeito escolhe brincar seriamente por meio da literatura, um território de liberdade onde mais do que uma imaginação livre, opera uma imaginação direcionada. Afinal,

O jogo é quase sempre isto: regras que se fixam e, dentro delas, liberdade que se oferece. As regras dizem: para além de mim não podes passar; e a liberdade diz: mas dentro do espaço limitado pelas regras podes fazer muitas coisas. Sem regras não há jogo (Tavares, 2013, p. 282).

Tendo em vista as diferentes perspectivas possíveis de especulação em torno da arte, interpretar a literatura como jogo é o caminho aqui adotado para pensar filosoficamente a práxis literária. Nos estudos da Epistemologia do Romance, o *serio ludere* nomeia uma metodologia de leitura, análise estética e investigação operada por leitores-pesquisadores que mergulham em objetos estéticos com o objetivo de, a partir deles, desenvolver estudos epistemológicos. Entre teoria e experiência, a estética se ancora na sensibilidade e na competência, em que a experiência estimula e verifica a filosofia, e a filosofia explica e fundamenta a experiência (PAREYSON, 1996, p. 8-10). Nesse esforço de entendimento, a relação ciência, arte, filosofia, subjetividade e intencionalidade é tensionada de forma constante.

Figura 1 – Lendo literatura como se fosse filosofia e vice-versa



Fonte: Beto Gomez, 2023.

Nesse sentido, o *serio ludere* é um procedimento de leitura e decomposição de fenômenos estéticos. Itamar Paulino apresenta tal verbete se apropriando da máxima renascentista para fundamentar uma metodologia possível na busca por epistemes circunscritas na gestáltica das obras literárias em si (Barroso; Barroso Filho, 2018, p. 35-55). Segundo Paulino, o procedimento de decompor uma obra permite averiguar estruturas

racionais sob a forma de conceitos, critérios, regras e pressuposições intuitivas (Caixeta; Barroso; Barroso Filho, 2019, p. 178). Vale ressaltar que essas regras não são explícitas e entregues pelos autores, mas sim apresentadas a partir do ato de leitura investigativa. Os atributos do objeto somados à intencionalidade específica do sujeito movido pela pergunta norteadora de “o que é possível saber sobre isso?” resultam em um tipo de crítica literária que leva em consideração tanto a subjetividade de quem pesquisa quanto as particularidades estéticas do que é investigado. Resumidamente, na concepção de Paulino,

Serio ludere é uma atividade que visa *decompor* uma obra romanesca a fim de encontrar na sua internalidade um *problema axial*, que dê ao texto um *equilíbrio* na sua *forma* sobre o papel do narrador, sua *relação* com os personagens, as *intenções* do autor transmitidas por meio do narrador, e de possíveis *vetores históricos* que garantem *credibilidade* ao texto (Barroso; Barroso Filho, 2018, p. 38, grifo nosso).

Como brevemente apresentado, a importância e viabilidade do *serio ludere* como procedimento de leitura investigativa está sendo constantemente consolidada por graduandos, mestres, doutores e professores que se valem da perspectiva da Epistemologia do Romance. No entanto, aqui me interessa articular o *serio ludere* utilizando as mesmas referências teóricas, porém pensando-o não como atividade de decomposição, mas sim como *gesto de composição estética*.

Em outras palavras, isso significa me aproximar do meu problema de pesquisa e transpor o conceito da *recepção* de volta para a *criação*. Ainda como atividade epistemológica, considero o *serio ludere* um gesto intrínseco à escrita de uma obra literária. Um escritor que pensa o próprio ato criativo, portanto, especula sobre a gênese literária na medida em que escreve e, com isso, elabora um jogo estético. Por meio dessa mentalidade de escritor-pesquisador, me aproximo das recorrências de Heringer atrás de procedimentos formais de escrita que possam ser replicados, copiados, remixados.

Isso significa, em um grau maior, pensar o *serio ludere* não somente como componente de um empreendimento teórico, mas também como possível pilar pedagógico, associado à prática da escrita, que pode ser transposto para oficinas de escrita, atividades de extensão em departamentos de letras, projetos culturais, residências artísticas e políticas públicas vinculadas ao estímulo à escrita. Para isso, portanto, faço uso das mesmas referências da Epistemologia do Romance não como quem quer partir da estética para chegar à filosofia, como Hegel, mas quem quer permanecer na arte, como Heringer.

Figura 2 – *Victor Heringer empresta sua voz a Hilda Hilst*



Fonte: Desenho por Eduardo Heringer, 2018. Em *Não sou poeta*, 2024.

Em seu projeto hermenêutico, Hans-Georg Gadamer (1999, p. 154) define a natureza da arte a partir da sua autossuficiência. Segundo ele, o jogo é o modo de ser da própria arte em que o jogar pressupõe uma referência essencial própria sobre o que é sério. Como instância artística autônoma, “o jogo representa uma ordem na qual o vaivém do movimento do jogo se produz como se por si mesmo” (Gadamer, 1999, p. 158).

De certa forma, isso dialoga diretamente com o que Cyro dos Anjos (1967, p. 38) diz sobre a criação literária, pois “visa a fazer um objeto segundo as exigências internas e o bem próprio deste”. Aqui, Cyro é uma referência importante não apenas por sua contribuição histórica ao departamento de letras da UnB, mas também porque foi um dos primeiros brasileiros a institucionalizar os espaços de oficina literária no país. Segundo ele, arte e jogo representam uma ocupação agradável na medida em que possibilitam a fruição e têm em si mesmos o seu próprio fim (Anjos, 1967, p. 12).

Tanto Gadamer quanto Cyro e Barroso partem inicialmente do *Homo ludens*, de Johan Huizinga, para especularem a gênese da arte literária. Nas palavras desse referencial teórico compartilhado,

Todo ser pensante é capaz de entender à primeira vista que o jogo possui uma realidade autônoma, mesmo que sua língua não possua um termo geral capaz de defini-lo. A existência do jogo é inegável. É possível negar, se quiser, quase todas as abstrações: a justiça, a beleza, a verdade, o bem, Deus. É possível negar-se a seriedade, mas não o jogo (Huizinga, 2004, p. 6).

Em sua obra mais famosa, Huizinga (2004, p. 6-7) considera o lúdico como um aspecto imprescindível para a existência dos fenômenos culturais; como forma significativa e com função social. Apesar de não ser a única espécie disposta a brincar, é o humano quem complexifica o jogo na medida em que torna esse espaço-tempo artificial um lugar de elaboração e reflexão a ponto de torná-lo um princípio civilizatório (Huizinga, 2004, p. 4).

Além de suas características de internalidade, regras e capacidade de repetição, o jogo está repleto das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia (Huizinga, 2004, p. 13). A partir disso, me aproximo das palavras do próprio Heringer, em uma crônica postada em seu blog *Constelações* (2012-2015), que vai tratar da narração futebolística de rádio como uma experiência estética particular:

Como a poesia, o jogo é filho e pai da harmonia e do ritmo. Sem a ditadura da imagem, pode-se compreender isso em toda sua potência. O jogo total, o ritual nababesco das quatro linhas, se sobrepõe ao lance em câmera lenta mil vezes repetido. O drible, a arrancada e a firula não são o jogo: o jogo é mais.

No futebol, o jogo é mais que a firula, é mais que o drible. Mas não tem graça sem ele. E isso se repete na capoeira, onde o jogo é mais do que o gingado, é mais que o estilo, porém depende inteiramente da maneira como o capoeirista se coloca na roda. E também na literatura um texto é mais do que sua estilística, sua maneira de registro: mas é justamente a partir da *forma* como uma história é contada ou uma sensação transmitida que a estética se firma como ponto central de interesse. Não a verdade por trás de uma frase ou o sentido subtextual oculto, mas a *elaboração formal empreendida pelo artista em seu macete com as palavras*. A partir disso, a criação literária é todo o trabalho em torno de uma percepção, de uma ideia, de um período da história: não exatamente *o que quer dizer*, mas sim *como diz*.

Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, vai dizer que a escrita surge de um domínio consciente entre a língua e o estilo, dois componentes anteriores à escrita – é o próprio *ethos* que se torna base de uma epistemologia da criação literária. Segundo ele, “o horizonte da língua e a verticalidade do estilo desenham, pois, para o escritor, uma natureza, porque ele não escolhe nem uma coisa nem outra” (Barthes, 2004, p. 12). E é a partir daí que surge uma realidade formal em que o escritor, por meio de suas escolhas estéticas, “se individualiza claramente, porque é aí que ele se engaja” (Barthes, 2004, p. 13). Nessa concepção, a escrita é técnica: uma reunião de costumes próprios que servem de base para um ofício criativo consciente do trabalho tão lúdico quanto sério ao redor da palavra, sempre pautada em uma autoconsciência da liberdade. “Assumir uma escrita é fazer economia de

todas as premissas de escolha, é manifestar como aceitas as razões da escolha”, diz Barthes (2004, p. 24).

Como será melhor desenvolvido no capítulo adiante, o escritor contemporâneo assume sua conjuntura política e histórica como instância de jogo, ainda que discursivamente. Ele ou ela não se aproxima da aporia por uma intenção informacional, moralizante ou de checagem factual. Em vez disso, aqueles que escrevem literatura se perguntam: quais componentes da atual realidade sociohistórica devem ou não devem entrar no texto – e como? Se por meio de um personagem, da voz do narrador? Do próprio cenário, do datar específico ou de novas camadas de ficcionalização? Utopia, distopia ou verossimilhança realista? A pluridiversidade é um dado abstrato ou uma constituição social irresolvível? O dissenso é algo a ser abraçado ou enfrentado como conflito pelos personagens de uma trama?

Seja como for, não é a simples politização do texto. Mais do que isso, é expandir o aspecto lúdico sério do criar para aquilo que é, em si, trabalho criativo. Afinal, embora lúdico, a investigação da existência humana é seria – da morte ao suicídio, de questões de classe, gênero e raça às camadas de autoridade, violência e opressão que fundamentam a sociedade brasileira.

Escrever é um ato de liberdade diante das relações de poder do mundo. Ao escrever, cria-se e recusa-se diferentes linhas de força. Afinal, como nos ensina Michel Foucault (2002, p. 161), não devemos pensar os efeitos do poder apenas de forma pejorativa, pois o poder não só reprime, exclui, censura. O poder não é uma propriedade, mas se localiza nas relações de força e nos modos de fazer. Ele gera contato e produz realidades, posses e ritos de verdade, assim como gera novos indivíduos e chaves de entendimento. E a escrita,

por ser a forma espetacularmente engajada da palavra, contém ao mesmo tempo, por uma ambiguidade preciosa, o ser e o parecer do poder, o que ele é e o que ele quereria que se acreditasse que ele fosse: uma história das escritas políticas constituiria portanto a melhor das fenomenologias sociais (Barthes, 2005, p. 22).

E a experiência estética? Ela, produzida pelo sujeito escritor por meio da condução de uma empreitada poética ou ficcional, não mobiliza também dinâmicas de poder? Sim, no ato de uma leitura emancipatória, mas também na própria categoria de autor: o sujeito que conduz uma narrativa a partir de escolhas minuciosas do que importa àquela história; àquela personagem; àquela ideia embutida em tensionamentos poéticos. A liberdade criativa se manifesta na manipulação de linguagem, na movimentação de personagens, na tessitura de

conflitos. E isso tudo pode ser também um caminho para pensar o mundo político contemporâneo por um registro menos analítico e mais imaginativo.

De forma um pouco mais livre, me arrisco dizer que abordar a criação literária por uma ideia de *serio ludere* é uma tentativa de conceber a própria escrita em pequenez e grandeza, mas também em seu potencial metodológico: deslocar o senso comum e romântico do escritor isolado para o sujeito relacional.

Se os processos artísticos são fenômenos culturais cuja particularidade reside na forma como se tratam as questões contraditórias da existência humana e as nossas relações de alteridade, faz sentido agir a partir de um gestuário de *serio ludere* que inclui a ambiguidade em sua própria definição. E se tratando de exercícios de criação literária, a questão epistemológica está constantemente posta: como as iniciativas contemporâneas de criação literária mobilizam um perímetro epistêmico aberto, possibilitando o diálogo entre diferentes campos do saber e produções artísticas que se unem pelo dissenso?

Uma vez que a escrita literária se trata de um processo de criação dentro dos limites da arte e do jogo, os caminhos de interpretação e análise da condição contemporânea se tornam menos rígidos, menos factuais, menos dependentes de uma ideia de verdade absoluta. Por outro lado, a escrita literária abre-se a um outro tipo de comprometimento estético e filosófico com as problemáticas da criação. São os poetas e ficcionistas contemporâneos inquietos que propõem novas fórmulas de pedagogia, partilha e políticas públicas na área de criação literária. Muitas vezes, inclusive, à revelia dos dispositivos acadêmicos tradicionais.

4.2 O CONTEMPORÂNEO COMO PROBLEMA ESTÉTICO-POLÍTICO

Terminado o ciclo das vanguardas, o que resta? Que caminhos se abrem ao artista contemporâneo, ao bicho político? Uma potencialidade: a criação de sempre-verdes categorias para compreender o mundo. Não mais “abrir amplamente o portão às artes do significado”, como Bauman caracteriza a “arte pós-moderna”: derrubá-los.

Victor Heringer, “Caê e a fundação do após”

Literatura brasileira contemporânea. É esse conjunto de difícil assimilação que me interessa como leitor e escritor. É essa categoria artística e comercial já existente que me permite investigar a ideia de contemporâneo como conceito estético, mas também como

marcador concreto do que é produzido no Brasil do século XXI. E é dentro desse escopo que a produção literária de Heringer encontrou espaço de criação, recepção e consolidação.

Se com Jacques Rancière eu aprendi sobre a própria concepção das categorias de arte e com minha formação em Relações Internacionais eu desaprendi a tentar dar conta do que é ser brasileiro, a ideia de *contemporâneo* ainda me suscita diferentes perguntas. E são as perguntas que não vão embora que modulam uma pesquisa. O que pode significar contemporâneo? Quais os marcadores históricos e estéticos que particularizam a escrita ficcional no início do século XXI? Por que o vespeiro infundável daquilo que é clássico, moderno, pós-moderno ou contemporâneo me atrai? Até que ponto as contrariedades do contemporâneo não são, também, aquilo que o define?

Vamos começar por uma pergunta mais direta: a simples escrita de um livro, sua publicação e circulação nos dias atuais faz com que ele seja considerado contemporâneo? Do ponto de vista cronológico, sim, essa definição parece suficiente. Mas suspeito de que há toda uma discussão possível de ser feita quando lidamos com a noção de contemporâneo enquanto aparência político-discursiva do presente, tanto por uma investigação histórica do conceito quanto por um olhar crítico direcionado às editoras que se valem dessa noção para que seus livros sejam vendidos como *literários*, *relevantes* e até mesmo *necessários*.

A suposta autonomia artística, propalada nos primórdios da Estética, cede terreno a uma concepção segundo a qual o valor estético está inerentemente ligado à sua necessidade. Quer dizer, o que determina o valor estético de uma produção artística “necessária” é o modo como ela responde a uma falta, a um desejo, ou a tudo aquilo que liga a liberdade individual a algo extrínseco, numa relação de heteronomia. E isso também desloca a produção do discurso estético para outro âmbito. [...] Paradoxalmente, a “literatura necessária” recompensa e satisfaz o leitor na mesma medida em que lhe preenche de afetos positivos relativos à mimese das mazelas sociais que são carregadas de afetos negativos (Brito Junior, 2024, p. 146).

A cada novo romance literário publicado, a literatura brasileira contemporânea se expande quali e quantitativamente, assim como suas categorizações estéticas subjacentes. O que, então, é essa esfera contemporânea tão aberta e heterogênea cujas ambiguidades não encontram resoluções conciliadoras?

A simplificação não parece fazer parte da arquitetura desse cenário tão complexo, tampouco o cessar de sua inespecificidade ou o apaziguamento da aporia que tão bem define as bases epistêmicas e criativas dos sujeitos escrevendo contemporâneos. Assim como a ficção precisa de nuances, “abranger um certo nível de ambivalência é inevitável para aceitar a contribuição da estética para o debate ético”, nos lembra Bleiker (2009, p. 12).

Nota-se que, embora recente, contemporâneo enquanto categoria demarcadora já possui sua própria história de uso. As artes contemporâneas despertam curiosidade e incendeiam questionamentos – principalmente em um público sem familiaridade com história da arte – não pelo que o contemporâneo *quer dizer*, mas sim pelas transformações que ocorrem na representação das artes *em si*. São a dança, as artes plásticas, a música e a literatura que se modificam e ocupam novos locais de exposição.

Ainda como adjetivo, contemporâneo passa a ser atribuído a uma multiplicidade de produções diferentes entre si, em sua maioria artísticas, que surgiram em algum período recente – este recente, por sua vez, indefinido e conflituoso. O significado do termo se expande a partir de sua reverberação cultural. Arte contemporânea. Jazz contemporâneo. Teoria política contemporânea. Literatura italiana feminista contemporânea. Seguindo o curso natural da linguagem, o uso do termo foi crescendo e ampliando seu sentido original via erudita, mas também popular. Ao redor do mundo, multiplicaram-se os museus de arte contemporânea, assim como as disciplinas com esse recorte. Nunca um marcador estético-histórico foi tão amplamente usado pelos seus próprios viventes e de forma tão difundida pelo globo.

As categorias costumam ser chamadas por palavras que, em si, dizem alguma coisa. Para compreendê-la, é preciso antes saber quem as enuncia. Deve-se, portanto, distinguir as categorias impostas *a posteriori* pela história e aquelas que os próprios atores parecem ter escolhido: alodefinitório ou autodefinitório. O contemporâneo é uma categoria autodefinitória, usada por seus próprios atores. Não exatamente reivindicada ou anunciada. Mas, ao mesmo tempo, muitíssimo usada. Num caso como esse, um instinto nos leva a crer que a autodefinição produz sentido (Ruffel, 2018, p. 11).

A etimologia da palavra *contemporâneo* remete a “algo ou alguém do mesmo tempo de”. Transitivo e relacional, contemporâneo é aquilo que existe concomitantemente a outra coisa (Contemporary, [2025]). A partir de sua origem no latim, *contemporâneo* não surge como forma de dizer o hoje, o atual, o mais-que-moderno. Remete a uma simultaneidade existencial entre duas coisas que podem ser aproximadas pela partilha de uma temporalidade em comum. Nesse sentido, mesmo daqui cem anos, o Messi será contemporâneo de Cristiano Ronaldo na história do futebol, assim como a política de segregação racial do Apartheid na África do Sul *foi, é e sempre será* um acontecimento histórico contemporâneo às disputas geopolíticas da Guerra Fria.

A lógica do prefixo “*con-*” serve para estabelecer uma relação de ligação, partilha e divisão (Ruffel, 2018, p. 13), como acontece também nas palavras comunhão, companhia,

compartilhamento e camaradagem. Ligando o prefixo ao radical “*tempo*”, do latim *tempus*, o adjetivo *contemporâneo* designa aqueles em sincronia, unidos pelo tempo.

Apesar dessa raiz etimológica, quando a história nos apresenta artistas e figuras contemporâneas importantes, elas são comumente associadas a um lugar de ruptura, e não de camaradagem, como pontua Ruffel (2018, p. 15-17) e também Magri (2023, p. 27):

O senso comum nos ensina que os artistas ensaiam sempre um desvio das expectativas de seu tempo. A modernidade nos apresentou o marginal, o recusado, o maldito, o criador sempre em ataque ao seu tempo, o tempo do burguês ou do filisteu. O camarada do tempo apareceu naquele momento como o artista oficial, o descartável. Quase todas as discussões sobre o nosso tempo fazem a existência desse desacordo com o tempo: ver no escuro, buscar sair do clarão das luzes do tempo do mercado, do fascismo, buscar as pequenas imagens contra o panorama, desatrelar o tempo da pessoa do tempo do mundo: Agamben, Didi-Huberman, Rancière, todos em desacordo com a ideia de nosso tempo como companheirismo.

Quando, nesta dissertação, digo que me interessa a criação literária *no* ou *do* contemporâneo, o que estou fazendo é tratar o contemporâneo já enquanto adjetivo substantivado, isto é, partindo da derivação imprópria (a transformação de uma palavra de determinada classe gramatical em outra) que ocorreu com o termo, guiado pelos estudos de Ruffel. Contemporâneo é um *modo*. É um *problema*. Uma categoria de valor estético e cultural para além do cronológico. É isto que a palavra *contemporâneo* evoca: uma forma de se relacionar com o tempo, puxada por uma noção de presente, de agora, que também nos evoca enquanto sujeitos políticos.

A hipótese estética apresentada por Lionel Ruffel sobre o contemporâneo parte justamente da substantivação do termo. Clássico, moderno, antiguidade – termos como esses ajudam a formar uma identidade histórica da cultura das artes. Denotam “um momento em que a relação entre experiência estética, política e histórica se cristaliza em uma palavra. O contemporâneo substantivado atende a todos esses critérios” (Ruffel, 2018, p. 5), pois é a cristalização de um agora expandido, marcado por uma intensa consciência do presente histórico, localizado entre o horizonte de expectativas e a experiência – ao que nos interessa – estética. É um estilo de época, mais do que uma época por si só.

O que podemos chamar de “estilos de época” é o conjunto de normas estéticas *predominantes* num determinado momento histórico, o que não exclui a coexistência de artistas que se antecipe a normas estéticas futuras e de outros que voltam a normas estéticas já ultrapassadas, revigorando-as com certo talento. [...] O fenômeno arte, no tempo, é de um caráter muito complexo. Mas é inegável e fácil de constatar que cada época apresenta um estilo predominante. Daí os estilos de época, que formam uma regra, ressalvadas as exceções (Silva, 1973, p. 69).

Ainda que a regra geral venha a ser a abolição das regras, é a própria *mudança regimental* dos espaços de produção e discussão de arte que faz do contemporâneo um direcionamento de pesquisa interessante. Mesmo que muitas inclusões e difusões ainda precisem ser feitas, a abertura para novas vozes, saberes descentralizados e entrecruzamento de mundos é notável.

Nunca houve tanta crítica passível de ser feita – e isso é de uma riqueza cultural que merece ser pontuada. Seja pela reconfiguração geopolítica pós-Segunda Guerra Mundial, pelo momento pós-colonial, pelas políticas públicas de cotas, pela consolidação de novas universidades brasileiras fora do eixo Sul-Sudeste ou pela revolução das tecnologias de informação, o que nos importa é que o acesso *foi* ampliado. O paradigma vigente, se é que há um, é o de abertura.

Sem precisar romantizar casos de sucesso, músicos do interior do Mato Grosso têm fãs no sul do Japão e escritores de ficção especulativa se autopublicam sem a espera de uma validação dos críticos literários tradicionais. Somos nós, os pesquisadores de literatura, que precisamos mover a máquina acadêmica para acompanhar as produções, e não o contrário. Acervos virtuais disponibilizam obras antes restritas a pouquíssimos olhos. Performances fazem parte de mesas e conferências acadêmicas. O que é fazer ciência se confunde com outras práticas, antes postas de lado.

O que chamo aqui de paradigma de abertura é o conjunto de concepções éticas e epistemológicas traduzidas na articulação de saberes, pesquisas e extensões universitárias orientadas para o enfrentamento dos problemas discursivos e sociopolíticos gerados pela supressão da pluridiversidade humana em nome de uma narrativa unívoca. Um modo de interrogar e colocar em risco as próprias perguntas feitas, diante de um entendimento de que as narrativas hegemônicas são entrecortadas por forças singularizantes. Na ciência, o paradigma de abertura não visa uma metodologia que simplifique ou resolva a aporia da pluralidade, mas sim a manutenção de um espaço de discussão marcado por uma lógica democrática, ainda que caótica. Na literatura, o paradigma de abertura substitui a pretensão universal da experiência humana por um infinito de especificidades acessíveis por alteridade.

Passa a vigorar, ainda que nas margens ou em espaços privilegiados de discussão, um pensamento coletivo que busca a beleza das diferenças frente ao inferno do igual, como vai nos alertar Byung-Chul Han (2016, 2019, 2022) sobre as armadilhas do alinhamento discursivo e da supressão do negativo. Assim, o tecido sensível da sociedade embaralha e redistribui as vozes e perspectivas do que antes era irrepresentável. O paradigma de abertura,

então, funciona como um aparato epistemológico do regime estético da arte, como desenvolvido por Rancière:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as doramas pelas quais a vida se forma a si mesma (Rancière, 2009, p. 33-34).

O que Rancière chama de distribuição (ou partilha) do tecido sensível da sociedade é justamente a forma como os diferentes modos de fazer são apropriados pelos indivíduos, que por sua vez são sempre pertencentes a grupos e dinâmicas sociais. E a literatura é, segundo ele, um dos primeiros espaços onde essas mudanças podem ser observadas e estudadas: quem escreve, para quem e por quê, mas também *como* fazem uso da escrita como forma de expressão. O regime estético das artes é “a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe)” (Rancière, 2009, p. 47). Em termos mais diretos, é “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (2009, p. 48). O direito à palavra se torna um direito humano.

É ingenuidade pensar que a escrita literária pode ser neutra diante do seu tempo histórico e das condições materiais e discursivas que a circundam. Ainda que a politicidade da literatura e da poesia esteja justamente na sua liberdade e autonomia de linguagem, isso não significa um desprendimento do texto àquilo que acompanha sua publicação. O contemporâneo, nesse sentido, é explícito: substitui o erótico por pornográfico, alterando os processos de desvelamento (Han, 2019). O escritor é convidado – ou melhor, intimado – a posicionar o seu texto dentro da esfera da literatura brasileira contemporânea como parte da exposição de uma publicação literária. Uma vez que um livro publicado se torna arte pública, as dinâmicas de poder do texto se deslocam da autoria à recepção. Por isso, situar-se como agente político munido de uma conscientização histórica do presente precisa ocorrer ainda na etapa de criação; de escrita; de revisão; de desenvolvimento textual.

É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a sobra trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua

legibilidade somente num determinado momento de sua história (Agamben, 2009, p. 72).

Encaro essa consciência do presente histórico também como um gesto: movimento de intencionalidade, não aleatório, com aspectos de racionalidade atrelados a outros movimentos que compõem um processo de investigação (Caixeta; Barroso, 2021, p. 71). Uma interrogação teórica do presente por meio da escrita literária é, portanto, a escolha de conduta do escritor diante da contemporaneidade, uma vez que assume a criação de uma obra literária dialogável com outros livros recém-publicados, com o debate contemporâneo feito dentro e fora da academia e com as expectativas de representatividade de uma rede epistemológica expandida e que preza por uma pluralidade inegociável.

Enquanto artista, o escritor tem toda a liberdade para escrever sobre o que bem entender. Pode, inclusive, permanecer em um estado mais lúdico e despretensioso em relação àquilo que cria. Mas não é isso que observamos quando nos deparamos com as falas dos escritores cujas obras circulam como literatura brasileira contemporânea. Karl Erik Schøllhammer (2009, p. 10) aponta que “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente”.

Há uma pretensão (talvez até uma ambição) que acompanha o ofício criativo da escrita. E mesmo com a infinitude de possibilidades imaginativas para criar mundos, fugir da realidade e especular passados e futuros, eles concebem o contemporâneo como um objeto de análise e investigação para daí desenvolverem uma história envolvente, com bons personagens, uma trama bem construída, amparada por elementos estilísticos e ousadias experimentais.

Não quero, todavia, martelar obviedades ou fincar certezas como se essas fossem as circunstâncias culturais de todo indivíduo que escreve poesia e ficção hoje. Tenho certeza de que alguns ainda são abençoados com a ignorância ou com a ideia de que escrever pode ser um ato apolítico, apenas fabulativo ou despretensioso. Tampouco apresento essa discussão na tentativa de resolvê-la. Como parte das minhas indagações, apenas tento fazer do olho do furacão um lugar de morada momentânea.

vivendo entre os civilcolas

*decidi
está na hora de chegar de ser civilizado
e tentar ser silvilizado*

(13 de março)

*adendo para cláudia silva ferreira, cujo cadáver
foi arrastado por 300 metros
atado ao porta-malas de uma viatura da pm do rio de janeiro:*

*silvalizar o brasil é preciso
(20 de março)*

*você sabia
manuel bandeira foi candidato a deputado pelo partido socialista
brasileiro
tanta gente querendo sair da caverna do platão
tanta gente querendo entrar
sei não sei não*

*teve aquele conselho do camus pro gerardo mello mourão
os escritores devem sofrer a história
não tentar fazê-la
sei não sei não*

(19 de março)

(Heringer, 2024, p. 119)

Em *vivendo entre os civilcolas*, Heringer constrói uma pequena tese sobre a gente, a civilização brasileira e a relação escritor-história a partir de diferentes marcações políticas e temporais, sem que isso desmanche a textura poética do texto. E quem ousa dizer “este é o meu tempo” acaba por inscrever nele uma descontinuidade, fraturando as vértebras do tempo e fazendo dessa fratura um lugar de compromisso e encontro entre gerações (Agamben, 2009, p. 71): é assim que Giorgio Agamben conclui seu famoso ensaio *O que é o contemporâneo?*.

O indivíduo contemporâneo, portanto, não é um sujeito desinteressado. Muito pelo contrário. Ele é responsável por mediar as aproximações entre diferentes tempos, tendências e gerações como parte do compromisso que é eleger a contemporaneidade como instância de estudo – política, discursiva, estética, epistemológica ou histórica. Compromisso este que, por sua vez, nunca pode ser plenamente cumprido, pois a posição do contemporâneo é a de procurar incessantemente oferecer um olhar antecipatório e racional sobre o próprio tempo e, ainda assim, falhar por não conseguir se desvencilhar da condição limitante de um sujeito circunscrito em seu agora histórico.

A metáfora favorita de Agamben para explicar o contemporâneo é a escuridão. Para o filósofo italiano, o contemporâneo é aquele que direciona seu olhar investigativo para o breu. E, a partir de um ato raro de coragem, faz da escuridão um local de agência, e não de inércia. Alguém que não apenas escolhe ficar com o problema, mas decide explorá-lo. Onde estão os dilemas? As contradições? E, uma vez imerso e atento ao breu da época em que se vive, há uma ambição por algum esclarecimento, “uma luz que, dirigida para nós, distancia-se

infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (Agamben, 2009, p. 65).

É aquele que também não se deixa guiar pelos facho de luz cegantes que oferecem resoluções impreteríveis às questões filosóficas caras da atualidade. Quase como um epílogo ao mito da caverna de Platão, o contemporâneo, uma vez liberto do ciclo vicioso da caverna em direção ao sol, escolhe agora descobrir os novos jogos de luzes que vêm com os raios solares. A partir dessa mesma metáfora, a pesquisa em estética contemporânea também pode ser entendida como um empreendimento epistemológico refratário. O que primeiro chega como um lampejo unicolor se refrata em novas luzes coloridas que se espalham em direções diferentes. Nesse sentido,

A noção de uma epistemologia refratária começa a ser pensada, segundo Barroso, quando se observa cada vez mais a requisição das ciências sociais como suporte de esclarecimentos dos saberes. Tanto mais os estudos epistemológicos se aproximam das ciências sociais, mais se torna urgente a necessidade de elaborar saberes pautados menos na unilateralidade e mais na pluralidade de vozes (Barroso, 2013, p. 27).

O contemporâneo é aquele que não enxerga na ambiguidade uma placa de *pare!*, mas sim uma sinalização de que o caminho a seguir ainda não foi construído. Logo, ele não se satisfaz com as razões aparentes que delegam ao futuro ou ao passado a responsabilidade sobre aquilo que a luminosidade acaba por sombrear. É aquele que retorna à escuridão para operar com a inseparabilidade das luzes e das trevas. E, para Agamben, essa é uma posição rara e corajosa.

Operar por meio dessa descontinuidade não deve ser confundido com a proposição de um novo; a invenção de uma solução inédita. O gesto contemporâneo compõe uma empreitada transgeracional de defesa e compromisso com a pluralidade e faz parte do pensamento democrático e dos movimentos de luta por dignidade. E um olhar atento ao presente só pode ser, por si só, um movimento rastreável, sensível e autoconsciente de sua pequenez ético-política. O caráter político da poesia, por exemplo, também só pode ser miúdo, na seleção consciente da palavra e seu posicionamento fonético, semântico e sintático. Ainda assim, é importante colocar essa noção de compromisso em perspectiva. Se o discurso, relacionado ao conteúdo, é algo comumente apontado como político, a condição e a forma como a literatura é feita também devem ser.

A reflexão de Agamben perdura até hoje como uma das principais referências sobre contemporaneidade pela sua compreensão do termo. Nela, o *contemporâneo* diz respeito ao

sujeito e sua relação com os acontecimentos e estruturas do presente. Uma forma de se posicionar perante as incidências e inconclusões dos debates em curso, interpretando os vazios e tentando manter argumentos em pé em pleno terreno movediço. “E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’: de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’” (Agamben, 2009, p. 66).

Há dois pontos interessantes a serem explorados nessa pequena citação. O primeiro é a própria noção de intempestividade, que remete a um ato inesperado, impróprio, inconveniente. O contemporâneo precisa ser inconveniente, essa é sua conduta. Precisa forçar a barra diante dos eventos correntes que julga potencialmente históricos e antecipar a magnitude de uma discussão incidente para saber se ela corrobora com algum tipo de mudança paradigmática ou apenas sinaliza as afetações imediatas do presente.

O segundo ponto interessante são os advérbios de tempo. *Já, ainda não, muito cedo e muito tarde*, assim como outras palavras que alteram o tratamento do presente como *quase, de repente, enfim e agora* nos levam a uma discussão sobre a própria narratologia do tempo, isto é, como o tempo e a forma de contá-lo fazem parte de uma mesma construção de sentido, que fundamenta a compreensão cronotópica humana. Paul Ricœur, em *Tempo e Narrativa*, desenvolve sua tese sobre essa relação circular entre temporalidade e narrativa.

Na hermenêutica ricœuriana, narrativa é tempo e vice-versa: a forma encontrada pelos humanos para tentar dar conta do tempo é justamente contá-lo. Uma relação ambivalente de discordância e concordância, em que o tempo das coisas é caótico e inapreensível (*aporético*) e a narrativa, por meio da gramática e da concatenação semântica, confere concordância narratológica ao tempo *sentido* pelo ser humano. É o próprio contar, a narração, que faz do tempo algo apreensível. Sobre a condição paradoxal de tentar apreender o tempo, Ricœur diz:

A especulação sobre o tempo é uma ruminação inconclusiva, à qual só replica a atividade narrativa. Não que esta resolva, por substituição, as aporias. Se as resolve, é num sentido poético e não teórico do termo. A tessitura da intriga, diremos diante, responde à aporia especulativa por um fazer poético capaz certamente de esclarecer (esse será o sentido principal da catarse aristotélica) a aporia, mas não de resolvê-la teoricamente (Ricœur, 1994, t. 1, p. 21).

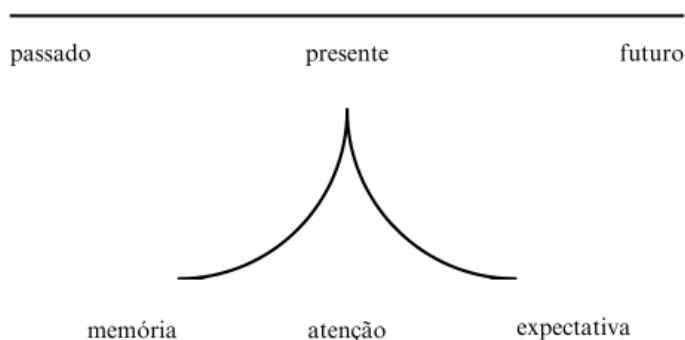
Tratar do contemporâneo também é uma ruminação inconclusiva e um tipo de narração específico. Como temos visto, o conceito contemporâneo é maior do que uma sinonímia do presente, mas é a partir da compreensão – e expansão – da noção de um tempo presente que investigamos os indivíduos que escolhem o hoje como objeto de exploração

literária; ficcionistas que pensam sua criação enquanto algo político; poetas que trabalham palavras por um olhar concomitantemente atencioso e conjuntural.

Para Ricœur, ancorado em Agostinho, o presente pode ser distendido. Afinal, ele é tudo o que temos diante de nós. O que passou e o que há de vir só nos chega a partir de como experienciamos esse hoje, sendo impossível escapar do nosso corpo como receptor dos acontecimentos mundanos e extraordinários. Separar corpo e alma é uma bifurcação sensível de um tipo de iluminismo que não mais nos interessa.

Seguindo a tese espaço-temporal de Ricœur, esse estiramento do presente se dá por uma nova tríade: expectativa do futuro, memória do passado e atenção pelo presente, como tento ilustrar na seguinte figura.

Figura 3 – Distensão do presente em Ricœur



Fonte: Elaboração do autor.

Expectativa, memória e atenção se referem às formas de experienciar o presente. Perceba: a experiência do hoje, portanto, é intensificada quando se aguça a atenção – e isso os budistas já diziam. Ainda que a produção literária brasileira passe por mudanças significativas, os artistas que chamamos de escritores de literatura ainda são, em essência, *praticantes assíduos da atenção*. E é justamente por esse olhar atencioso, específico e dimensional que a literatura ousa dar conta do contemporâneo de uma forma excepcional em comparação à infodemia das redes sociais, ao compromisso factual do jornalismo e à narrativa historiográfica. Há sempre a possibilidade de um livro de ficção jogar novas luzes no que antes foi escrito como fato, já dizia Hemingway no prefácio de *Paris é uma festa*.

Ao propor uma hermenêutica da consciência histórica, Ricœur situa o que ele chama de presente histórico entre o espaço da experiência e o horizonte de expectativa. Nesse sentido, o presente vai além da presença. Pela atenção (ou cuidado, variação etimológica

possível), Ricœur vai dizer sob a égide do conceito de *iniciativa* que o presente histórico media tradição e expectativa; não apenas uma meditação filosófica, mas uma ação em si.

Uma atitude. Um agir. Um gesto dotado de intencionalidade e comprometimento, na medida em que a iniciativa diante do presente histórico é uma *promessa* de interferência discursiva no rumo das coisas. E essa interferência é aquilo que Agamben considera a fratura causada pelo sujeito contemporâneo nas vértebras do tempo. É a construção estética de uma sensibilidade histórica ancorada no hoje. É o ficcionista contemporâneo diante do mundo. É uma tentativa de dar conta e contar.

Estas são as fases atravessadas pela análise geral da iniciativa: pelo “eu posso”, a iniciativa marca minha potência; pelo “eu faço”, ela se torna meu ato; pela intervenção, ela inscreve meu ato no curso das coisas, fazendo, assim, coincidir o presente vivo com o instante qualquer; pela promessa mantida, ela dá ao presente a força de preservar, em suma, de durar. Por este último traço, a iniciativa assume uma significação ética que anuncia a caracterização mais especificamente política e cosmopolítica do presente histórico (Ricœur, 1994, t. 3, p. 396).

No caso dos ficcionistas contemporâneos, essa promessa de interferência discursiva se dá pela elaboração estética quando no processo de criação. Ao elencar a instância espaço-temporal do contemporâneo como um lugar de investigação, o escrever se torna ético e invariavelmente político. Ainda assim, escrever ficção é uma modalidade artística e, enquanto tal, a moralização não é um pilar criativo. Mas isso não significa dizer que a criação literária contemporânea possa ser apolítica, pondo-se alheia ao que antecede e sucede o processo de escrita. O caráter político se dá justamente pelo comprometimento inerente ao ato de publicar e se inscrever no espaço público que é a literatura brasileira contemporânea, manifestado por um catálogo plural de narrativas ficcionais que tentam dizer o hoje.

Diante disso, o sujeito escritor precisa entender a situação contemporânea das temáticas suscitadas e trabalhadas em sua obra e, conseqüentemente, precisa fazer escolhas criativas que situem o texto. Não basta, portanto, um comprometimento estrito com a ficção. Os artifícios ficcionais da construção de uma narrativa literária se tornam também um laboratório de linguagem que tenta apreender o contemporâneo pela construção de personagens, paisagens, conflitos, cenas ou ritmos.

Elementos queer, afrodiaspóricos, pós-antropocêntricos, indígenas, feministas e perspectivistas são caminhos do discurso sobre o real que adentram a obra por meio de materializações ficcionais. O espaço de jogo da literatura se torna, portanto, não um afastamento das questões caras à contemporaneidade, mas sim um tratamento privilegiado de suas mais complexas, difíceis e irresolvíveis contradições. É pelo domínio dos elementos

ficcionais que a dinâmica aporética do contemporâneo é realizada. O círculo entre narrativa e temporalidade é também o círculo entre a abertura epistemológica e a prática da atenção.

Nesse sentido, os escritores contemporâneos são os jogadores que aqui nos interessam. São os que não buscam uma verdade absoluta diante da turbulência de seu tempo, mas sim uma oportunidade de brincar seriamente com essa pluralidade ora apaziguadora, ora angustiante. Assim, narram o tempo presente a partir das esquinas, becos e vielas de um cenário global que se apresenta incessantemente como um problema a ser observado, alterado e transformado.

O contemporâneo não é o mundo como ele é. O mundo é muito mais receptivo, visível, manipulável e acolhedor do que os conselhos editoriais ou as instituições de arte contemporânea, por exemplo. Mas é uma aparência política dele, carregada de discursos e contornos estéticos próprios. E por uma questão de deslocamento de poder, o contemporâneo é hoje também o *status quo* da criação literária. Retomando inclusive uma associação feita por Agamben (2009, p. 12-15), o contemporâneo é o sujeito da moda. Mas qual o objeto da moda? O estilo. A tendência. A forma como uma peça estética é apresentada como digna de seu tempo, com referências pertinentes à história do consumo e apontamentos interessantes para as diferentes hipóteses humanas no planeta. A moda, hoje, é ecologicamente sustentável. E inclusiva. E empoderadora. E positiva. E sagaz. E polida. E limpa. E aprazível. E prazerosa. E sem desvios. E comercializável. E reproduzível. E acessível. E disponível na internet. E contraditória, quem diria.

A resposta à pergunta “O que é o contemporâneo?” existe, está diante dos nossos olhos, visível – basta ficar atento e dar ouvidos a ela. Ela está nessa multiplicidade não resolvida, nesse zum-zum-zum que ressoa em todo o mundo e graças ao qual aqueles que aparentemente não dialogam acabam por dialogar. Essa visão, exposta nesses termos, poderia parecer angelical. Mas não é, pois a multiplicidade não resolvida que ela evoca é naturalmente agonística. Ela comprova uma democratização de discursos, o reequilíbrio geográfico de seus usos, as descentralizações institucionais próprias ao contemporâneo, ao mesmo tempo em que se impõe como experiência concreta dessa multiplicidade de narrativas mais ou menos oposicionais. Essa experiência é também a da pluralização de espaços públicos dialógicos onde essas narrativas se formam e se exprimem” (Ruffel, 2014, p. 20).

A essa multiplicidade não resolvida, Ruffel dá o nome de *Brouhaha*, em inglês. Em português, zum-zum-zum foi a tradução dada a esse mutirão de vozes e ruídos diferenciados entre si, que apareceu primeiro no artigo publicado por Ruffel na revista *Celeuma*, em 2014. Em seu livro mais recente sobre o tema, Ruffel (2018) retoma a discussão do artigo e a atualiza, trazendo diferentes casos espalhados pelo globo e um maior destrinchamento do

conceito de contemporâneo. Ouso, então, oferecer uma outra tradução para *brouhaha*: balbúrdia.

O contemporâneo é uma balbúrdia. Indomável, de difícil rastreamento e muitas vezes com efeito adoecedor. Ainda assim, é a balbúrdia uma imagem possível para esse mundo-objeto que os escritores têm diante de si. Quando pensamos com Rancière que o dissenso é um fator fundamental na tentativa democrática, esse ruído de vozes é um dos incômodos que Haraway vai nos alertar para *permanecer com*. Se silêncio e univocidade são sinônimos de censura, balbúrdia é sinônimo de diversidade e repartilhamento de vozes.

Participar da elaboração do presente é, na verdade, um privilégio que mudou com o tempo. Esse reconhecimento impõe um problema para o ensaísta que busca falar dele. Como dar conta da balbúrdia sem discipliná-la e sem se deixar levar por ela? Afinal, se rejeito as narrativas demasiadamente ordenadas, me parece impossível abordar essa multiplicidade de frente e ainda mais impossível fazer com que os leitores vejam, entendam, percebam ou compreendam. A multiplicidade exige uma estratégia (Ruffel, 2018, p. 21, tradução nossa).

Nesse sentido, a literatura contemporânea é um fenômeno por si só para além dos indivíduos que o sustentam. Ao apresentar o contemporâneo como uma praça de guerra que exige uma organização constelatória, Ricardo Barberena (2018, p. 459) vai dizer que “nessa oscilante promiscuidade temporal, a contemporaneidade se transforma numa substância disforme que se encaixa nas infinitas caixas de aço de um poder/saber ficcionalizado nos múltiplos enredos de conhecimento”.

Enquanto forma de registrar o contemporâneo, a literatura tem um caráter diferente das outras formas de narrar – jornalismo, historiografia e redes sociais. O registro literário do contemporâneo é sempre lento em comparação à capacidade que os meios de comunicação digitais têm de reproduzir e interpretar informação. Essa diferença de velocidade por si só altera o tratamento do tempo. São virtualizações diferentes, o literário e o digital, que se reencontram em projetos estéticos como o de Heringer. Isso porque a própria linguagem na escrita ficcional é um elemento de jogo, ruminação e elaboração estética.

Esta dissertação tem o contemporâneo como coisa dita. Mas os textos literários tratam do belo político com artifícios de linguagem muito mais sutis. Isso significa dizer que o ficcionista trata do contemporâneo sem nomeá-lo. Os livros que moram na seção de literatura brasileira contemporânea tratam, então, do que Ieda Magri (Sampaio; Magri; Ferreira, 2023) vai chamar de linhas de força. Se a força motriz da criação literária parte de uma relação com o mundo, a forma como ele se apresenta e é vivenciado faz da urgência de falar sobre o real e sua infinita crise uma característica recorrente do que compõe a estética contemporânea.

Essa agonia evocada, caótica por natureza e sem capacidade de resolução que nos leve a uma narrativa final sobre o presente histórico também levanta questionamento sobre os objetos literários em si. Segundo Florencia Garramuño (2014), em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, a arte contemporânea é marcada pela recusa da especificidade de gênero. Os artistas estão mais interessados em produzir e disponibilizar suas artes por meio de um distanciamento das categorias estéticas tradicionais. Não perseguem uma identidade estável. Pelo contrário, “todas elas revelam, em conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (Garramuño, 2014, p. 5).

A recusa é compreensível. Diante da tradição filosófica e epistemológica da estética ocidental, os imperativos categóricos eram também usados para aferir qualidade. Além de toda a dinâmica excludente que é detalhada pelos estudos feministas, a criação artística era influenciada por parâmetros externos, incabíveis à condição da maioria da população e concentrados em um *modo de fazer* que podava a pluralidade em vez de engrandecê-la. Se o contemporâneo eleva essa multiplicidade irresolúvel (que, por sua vez, remete ao pensamento democrático) a uma condição irrevogável, a arte produzida nestes novos parâmetros pós-autônomos enxerga no *não* uma abrangência criativa maior do que no *sim*. Mais adiante, veremos algo parecido na forma como Heringer lida com a ironia.

Ao se situar na negatividade, o argumento político torna-se mais fácil. A partir de uma generalização da ideia de contracultura, é inegável que os artistas contemporâneos se apresentem como pessoas dotadas de consciência política e criticidade. Em tempos em que a autoria parece recuperar força, os artistas tendem a demarcar com solidez como e porque suas obras podem ser consideradas políticas e, conseqüentemente, em que medida são uma resposta negativa estética à violência estrutural. Heringer, como veremos, é um dos escritores que reflexiona constantemente a instância da autoria nos limites da sua própria obra.

Muitos guarda-chuvas se abrem e se fecham nessa inespecificidade. O romance, um gênero textual que já nasce em crise, pode ter mais traços autobiográficos do que especulativos, como em *O pai da menina morta*, de Tiago Ferro. E também uma biografia pode ser mais especulativa do que representativa, como em *Saia da frente do meu sol*, de Felipe Charbel. A barra de pesquisa do Google pode ser, em si, um instrumento poético, como em *Um Útero é do Tamanho de um Punho*, da Angélica Freitas. E um ensaio pode vir em forma de poema, como nos livros de Marília Garcia.

Os gêneros textuais enquanto marcadores estéticos se tornam voláteis. Mais do que isso, a *não-localização* precisa da obra parece ser por si só um atributo estético positivo,

associado àquilo que é experimental. O híbrido ganha força. As zonas fronteiriças, as bordas e as rasuras, também. O plural se torna a regra das artes, em que a heterogeneidade cifra uma vontade de aproximar as práticas literárias da própria experiência contemporânea (Garramuño, 2014, p. 21).

Ainda assim, a ideia de ficção permanece como uma joia a ser polida e cuidada por aqueles que atuam na cultura. É por conta desse modelo discursivo obtuso, que se apropria da ideia de verdade na mesma medida em que a constrange, que há um certo consenso por detrás dos frutos estranhos de Garramuño. Um sujeito que se apropria da ficção para tratar da contemporaneidade é um sujeito que tem um ponto de partida diferente dos outros agentes comunicadores contemporâneos.

O aceleracionismo coopta todos os meios de comunicação, aumentando a velocidade da troca de informações e do cultivo das certezas, que estruturam um campo de verdade que não interessa à ficção. Os meios ficcionais, em especial a literatura, são políticos na medida em que são comunicações de outra velocidade, guiados por uma vontade maior de instigar do que convencer. E também a própria ciência ganha quando nos reaproximamos de um outro registro de atenção, como manifesta Stenger em seu manifesto por uma desaceleração científica.

A ciência lenta, assim, não representa apenas um desafio à ciência rápida e mobilizada. Ela também é uma aposta. Uma aposta na capacidade dos coletivos de pensamento científico entrarem em novas relações simbióticas com outros coletivos que possuem diferentes questões de interesse. O próprio termo “lenta” indica essa aposta. Lento, hoje, designa todos os movimentos sociais que buscam escapar do que foi imposto em nome da eficiência e que vêm percebendo que, também em nome dela, muitas relações foram cortadas ou destruídas, substituídas por divisões e oposições entre interesses contraditórios. (Stengers, 2023, p. 145).

Todas essas mudanças na literatura dizem respeito ao desdobramento do regime estético das artes, como enunciado por Rancière, ao passo em que também sugerem uma atualização da concepção temporal das práticas humanas, sem ceder à fórmula moderna de uma linha do tempo organizada e artificial que tente dar conta de um caos democrático por si só elucidativo. E o contemporâneo, enquanto categoria estética e histórica, dá conta disso mesmo sem depender de uma data de início que sirva para todos os lugares do planeta. Também não precisa de um *manifesto*, uma *vanguarda* ou qualquer outra estratégia típica do modo de pensar moderno, pautado por uma noção sequencial e linear de sucessões históricas, muitas vezes ancoradas na ideia de *grandes* obras ou *grandes* eventos. Assim como Haraway nos alerta para certas posturas que precisam ser evitadas no estudo do presente, Ruffel vai

alertar para algo parecido, dessa vez atrelado à própria forma de lidar com as narrativas do tempo.

É difícil, no estágio atual, apresentar uma visão do contemporâneo que seja unívoca e coerente. Assim sendo, aqui começa uma longa investigação, começando pela *necessidade de se retirar dos modos epistemológicos do moderno*, e especialmente de uma posição *a priori* que orienta tudo até nosso momento histórico. A posição a ser evitada pode ser brevemente formulada assim: “o contemporâneo é basicamente o novo moderno”. Esse modo de pensar implicaria ao menos duas coisas: (1) primeiro, que o contemporâneo se apresentaria como algo novo em relação a um estado anterior; e (2) segundo, que se trata de uma sequência histórica substituindo a si mesma por uma outra (pois, no imaginário do moderno, toda sequência histórica está sempre sendo sucedida por uma próxima). *Mas essa forma de pensar – em que a representação moderna da temporalidade histórica (sequencial e sucessiva) é factualmente o que a temporalidade histórica realmente é – é precisamente o que o contemporâneo coloca em questão.* O próprio significado de *contemporâneo*, tanto enquanto palavra (assumindo composição, organização, inseparação ou igualdade) quanto um modo de ser no tempo, denota *não* replicar o entendimento moderno da temporalidade histórica (Ruffel, 2018, p. 4, tradução e grifos nossos).

É o contemporâneo *posterior* à modernidade? Como nos ensina Ruffel: uma abordagem epocal, embora mais próxima do uso cotidiano da palavra, se mostra um caminho pouco razoável para dar conta da amplitude da questão. Tratar o contemporâneo simplesmente como uma era ou uma época, ou de forma ainda mais problemática como a *nossa* época, é retomar o modo epistemológico imperialista – incompatível, por exemplo, com o pensamento ecológico. O contemporâneo não é um *novo* moderno ou uma fase seguinte, mas é talvez uma *forma* do moderno. E como forma do moderno, se difere também do pós-moderno por sua concretude material – em letreiros, estantes, departamentos e eventos culturais para além do mundo acadêmico.

Os museus de arte contemporânea são um dos principais pontos turísticos das grandes cidades, assim como as editoras possuem selos e coleções dedicadas apenas ao pensamento contemporâneo. E até mesmo nas olimpíadas, a institucionalização de esportes como o skate e o surfe ilustram a força de um contemporâneo incontornável. Seja como for, o contemporâneo em negação ao modo epistemológico do moderno também é uma recusa à narrativa de singularização desenvolvimentista. Nesse sentido, Ruffel dialoga com o posicionamento crítico de Milton Santos sobre a representação da temporalidade histórica.

As tentativas de construção de um mundo só sempre conduziram a conflitos porque se tem buscado unificar e não unir. Uma coisa é um sistema de relações, em benefício do maior número, baseado nas possibilidades reais de um momento histórico; outra coisa é um sistema de relações hierárquico, construído para perpetuar um subsistema de dominação sobre outros subsistemas, em benefício de alguns. E é esta última situação que impera em todo o mundo (Santos, 2002, p. 19).

Também nessa lógica, ao apresentar e confrontar a modernidade, Bruno Latour vai pontuar a assimetria que a compõe. Na medida em que a modernidade assinala uma ruptura na passagem regular e linear do tempo, assinala também uma necessidade construída de que é preciso ter vencedores e vencidos. É pela própria configuração do moderno enquanto modelo epistemológico que surgem os sintomas de uma pós-modernidade, mas também de um contemporâneo: “o porquê de não aderirmos mais, por inteiro, à dupla tarefa da dominação e da emancipação” (Latour, 2019, p. 20). E, de todas as insuficiências da modernidade, a sua tendência à singularização é a característica que mais choca com a pluralidade artística e cultural contemporânea.

O território das artes como um todo é um território imprescindivelmente plural, e os modos epistemológicos do moderno não conseguem se desvencilhar de suas categorizações hierarquizantes. Como o próprio Ruffel pontua, *moderno* e *contemporâneo* se situam em planos diferentes. E, segundo Eugênio Bucci (2023, p. 76), “a missão da modernidade se resume a gerar novas incertezas. Quem for capaz de jogar com elas, caminha para frente”.

A hipótese estética do contemporâneo apresentada por Ruffel sustenta que o contemporâneo é, em suma, uma *forma* de tratar da atualidade, com contornos estéticos e discursivos que tentam incorporar as dinâmicas reais que circundam os modos de fazer artísticos e sensíveis. Uma gestáltica apreensível do presente histórico, amparada por uma forte carga sociopolítica – e, por isso, extraliterária.

Para concluir essa longa caminhada em torno do furacão que é o contemporâneo, voltemos a Heringer e ao texto que abre esse capítulo em forma de epígrafe. Para nosso autor, a pós-modernidade começa no Brasil com Caetano Veloso sendo vaiado no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Após cantar “É proibido proibir”, o tropicalista deveria declamar o poema “D. Sebastião, Rei de Portugal”, de Fernando Pessoa, mas acaba discursando em protesto ao próprio público do festival.⁵ Segundo Heringer (2015, p. 54),

Ao vaiar e agredir Caetano, o superego da comunidade se insurgia contra sua própria implosão: a instância psíquica responsável pela censura tentava, às vaias, censurar a

⁵ *Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa. [...] O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. [...] Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos fritos!*

censura da censura, proibir a proibição da proibição. Do outro lado, Caê, ao contestá-lo (“*vocês estão querendo policiar a música brasileira*”), reagia proibindo a proibição da proibição da proibição. O nó produzido é claro em sua confusão. Pela configuração mesma das frases acima, nota-se que o que se dá é um movimento em pingue-pongue para o abismo.

Não coincidentemente, é possível habitar essa saída para o abismo na experiência de leitura dos três romances do autor. O argumento de Heringer no ensaio em questão é que a dupla carga do projeto moderno (e a noção imperialista de progresso) desembarca em um *APÓS* – abordagem possível para a nossa balbúrdia, nossa pluralidade inegociável, nosso contemporâneo.

Ao refazer seu próprio argumento em três momentos diferentes durante o ensaio, Heringer conclui que, em vez de fundar a pós-modernidade, Caetano *afunda o após*. Os dois prefixos “a–” evocam negação, em que já não há espaço para a vanguarda e o paradoxo se consagra como imagem direta da contemporaneidade.

Nosso tempo não é linear, é aquático, logo ninguém pode estar à frente. Já não há marcha irrefreável adiante: ao menos teoricamente, o anjo de Benjamin pode se acalmar um pouco. Nós estamos n’água: possibilidade de oceano aberto, de encontrar e construir ilhas, formar arquipélagos e abandoná-los assim que outras paragens mais atrativas despontem no horizonte. Tempo sem seta equivale a arte sem decreto (Heringer, 2015, p. 56).

A partir disso, apresento Heringer como um desses escritores que interrogam o presente, interessado e ciente dos contornos políticos do fazer criativo. E que não por isso deixou de ser um artista autônomo: Heringer escreveu obsessivamente durante sua vida e explorou diversas linguagens artísticas. Conquistou leitores. Ganhou (e ainda ganha postumamente) prêmios de relevância nacional e internacional. Afinal, seus livros exploram as possibilidades estéticas dessa contemporaneidade porque é esta sua zona de trabalho: o estético. Não o discurso político em si, mas as estilísticas, os aparatos metaliterários e os procedimentos de escrita possibilitados pela frustração e pela liberdade de um *após*; de um *regime estético das artes*; de uma *balbúrdia*; de uma *doce barbaridade*.

O que interessa, aqui, não é atenuar as contradições ou aparar as arestas do contemporâneo, muito pelo contrário. A exemplo do bárbaro (ainda que doce), o que se quer é afiar e polir as lâminas, para que reluzam mais, e falar com os bilhões de vozes possíveis, mesmo que muitas destas se dediquem a lamentar ou a profetizar o fim do que veio antes de nós. O novo bárbaro diz não ao sim, sim ao não, não ao não ao não, diz nãoosim, núcleo nervoso do paradoxo. No *após*, amplo e desordenado, cabem todas as vozes e todos os significados, todos os ordenamentos provisórios. Os bárbaros, os vândalos, triunfaram, cruzaram os portões, estão aqui dentro (Heringer, 2015, p. 56).

Nosso problema em torno da criação literária e nosso objeto de estudo se encontram, enfim. Após essa longa excursão teórica, fruto das minhas aflições durante o mestrado, agora é Heringer quem vai nos conduzir. Os ensaios, ficções e poesias dele oferecerão os caminhos de reflexão que tangenciam, de alguma forma, o que foi levantado até aqui. É seu olhar, sua perspectiva artística, seu método de observação que transforma o caos do contemporâneo em fruição e episteme.

5 SOBREVOO PELO CONJUNTO DE OBRA DE VÍCTOR HERINGER

EU: Mas a beleza –?

Todos riem.

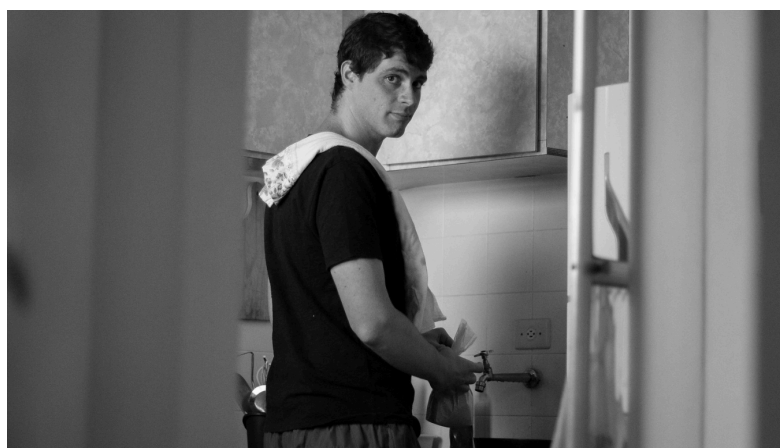
Ninguém usa a palavra a sério hoje em dia.

Victor Heringer, “O amigo dos canibais sente frio”

O artista Victor Heringer integra a primeira leva de escritores brasileiros a construir sua carreira literária a partir da internet. Com criações em prosa, poesia, ensaio, crônica e produções acadêmicas, além de interseções com música e audiovisual, Heringer publicou os seguintes livros em vida: *automatógrafo* (poesia, 7Letras, 2011), *Glória* (romance, 7Letras, 2012; Companhia das Letras, 2018), *O escritor Victor Heringer* (poesia, 7Letras, 2015) e *O amor dos homens avulsos* (Companhia das Letras, 2016). Publicou também dois livro-poemas feitos exclusivamente para o virtual, chamados *Quando você foi árvore* e *Canção do sumidouro*. Quando tinha 21 anos, publicou *Cidade impossível* (romance, Multifoco, 2009), mas renegou o livro e o desconsiderou de seu currículo literário. Alguns contos foram publicados de forma esparsa, com destaque especial para o conto *Lígia* (e-galáxia, 2014).

De forma póstuma, foram publicados no livro *Vida desinteressante* (ensaio, Companhia das Letras, 2021) os textos escritos por Heringer entre 2014 e 2017 para a revista *Pessoa*. Também a coletânea póstuma de poemas organizada pelo seu irmão, Eduardo Heringer, no livro *Não sou poeta* (poesia, Companhia das Letras, 2024), reúne a produção poética publicada anteriormente em formato de livros, plaquetes, revistas e que inclui também poemas soltos e projetos incompletos ou abandonados.

Figura 4 – Victor Heringer



Fonte: Laíza do Céu, 2015.

Para fins de apresentar uma pequena revisão de literatura em torno do nosso autor, listo aqui um pouco da sua iminente fortuna crítica. A maioria dela se concentra em seu último romance, *O Amor dos Homens Avulsos*, e explora questões relacionadas a violência, ternura e homoafetividade. Sobre isso, dois artigos foram publicados na 24ª edição da Revista Crioula. O primeiro (Lopes Filho, 2019) parte de uma leitura crítica em diálogo com a teoria queer e o segundo (Da Silva, 2019) analisa o romance com foco no homoerotismo, desenvolvendo o que chama de *estética da absolvição*.

Uma monografia e duas dissertações, respectivamente de 2020, 2021 e 2024, também pesquisam *O Amor dos Homens Avulsos*. Na primeira, em um diálogo entre literatura e psicologia, Fernando Araujo aproxima pensamento e gesto literário (Araujo, 2020) em um esforço semelhante ao de um leitor-pesquisador. Já Eric Teixeira Silva busca repensar o papel da crítica literária, defendendo uma crítica poética, em que se discute elementos que remetem a violência e ternura após um exercício de estudo de “cenar literárias” (Silva, 2021). Silva também publicou um artigo sobre a dinâmica de corpo e poder em *O Amor dos Homens Avulsos*, ancorando-se em discussões foucaultianas e com a mesma abordagem de cenar literárias (Silva, 2019). Na terceira dissertação levantada, é feita uma análise léxico-estilística a partir dos temas presentes na obra (Plato, 2024). Sobre o mesmo livro, há também uma “análise narratológica” que estuda a obra a partir de diferentes níveis: de ficção, de narração e de produção de texto, dando atenção também à temática do livro, elencada como a homossexualidade entre adolescentes (Albuquerque; Souza, 2019).

A respeito do *Glória*, encontra-se uma resenha em que a autora compreende o romance heringeriano a partir de sua ironia e também de sua atualidade, cujo entendimento da obra “pode se consumir na própria piada ou abrir caminho para algo mais interessante” (Saramago, 2013, p. 214). Há também uma dissertação de mestrado sobre o *Glória*, que parte de uma reflexão a partir das ideias de glória, riso e desgosto – três elementos importantes do romance (Gulicz, 2022).

Referente aos seus livros póstumos, dois trabalhos chamam a atenção. De forma bastante sensível, o artigo *A ele, com carinho: notas para Victor Heringer* (Saldanha, 2023) explora a noção de saudade na experiência de leitura a partir dos fragmentos do livro *Vida Desinteressante*. O mesmo autor também possui um artigo sobre aspectos de vanguarda em *O amor dos homens avulsos* (Saldanha, 2024). E a resenha *Retrato do poema quando Victor Heringer* (Ferreira, 2025) oferece uma leitura de *Não sou poeta* a partir da poética autoral do nosso autor e sua aproximação com a obra de Manuel Bandeira.

5.1 NEM POETA, NEM PROFETA: EXPLORADOR DA TERNURA

Uma passagem de Milan Kundera, em *A arte do romance*, define o ofício do romancista e funciona como lembrete de que a escrita ficcional de um romance movimenta, em si, um gesto filosófico próprio.

Se o autor considera uma situação histórica como uma possibilidade inédita e reveladora do mundo humano, ele vai querer descrevê-la tal qual é. Não importa que a fidelidade à realidade histórica seja coisa secundária em relação ao valor do romance. O romancista não é nem historiador nem profeta: ele é explorador da existência (Kundera, 2016, p. 52).

Segundo Kundera, a historiografia dentro do romance faz parte do terreno de escolha e liberdade de quem escreve, ou seja, a contextualização histórica de um enredo também é autoral – assim como a forma de tratamento do contemporâneo. Qualquer evento dos acontecimentos da humanidade pode ser elencado como cenário histórico de um romance: dos grandes conflitos nacionais, que costumam posicionar a narrativa em um macrocosmo político, aos pequenos detalhes, que marcam o microcosmo dos personagens, considerados egos experimentais na gramatologia kunderiana.

Afinal, o romancista é antes um explorador da existência. Na tessitura de uma ficção, os romancistas descobrem aquilo que somente um romance pode descobrir a partir da exploração de categorias existenciais (ou paradoxos terminais) cujo sentido flutua a partir do que o romance examina com propriedade (Kundera, 2016, p. 20). Em relação à história, Barthes (2004, p. 15) vai pontuar algo parecido quando diz que

É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escritas possíveis de dado escritor: há uma História da Escrita; mas essa História é dúplice: no mesmo momento em que a História geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escrita permanece ainda cheia de lembranças de seus usos anteriores, pois a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente das significações novas.

Aqui, me aproprio e brinco com essa ideia do romancista como explorador da existência entre a história e a tradição para intitular esse capítulo e apresentar o projeto literário de Victor Heringer por lógica semelhante. Nosso escritor carioca não é nem poeta, nem profeta: é explorador da ternura.

Na fortuna crítica em torno da literatura heringeriana, a ideia de ternura surge junto da recepção de seu romance mais famoso – *O amor dos homens avulsos*. Os leitores mais assíduos de Heringer sempre esbarram nessa chave de leitura. O próprio Heringer (2016) diz

em um texto para a revista *Pernambuco* que a ternura é uma forma de vencer a indiferença. E uma manchete do *Globo* o apresenta como “ativista da ternura e do afeto”. Toda a influência de Manuel Bandeira em Heringer também resgata essa ideia.

Seja como for, a associação da escrita heringeriana com a ternura não é gratuita: em seus livros, o que chama a atenção é justamente a perspectiva adotada pela narração diante de planos de fundo de violência e caos contemporâneo. Se em *Glória* os apontamentos sobre a família Costa e Oliveira vem por meio da zombaria e do absurdo, em *O amor dos homens avulsos* a história de amor de Camilo e Cosme é tecida ora por um apaixonamento infantil, quase ingênuo, ora pela saudade sentida por um Camilo mais velho, solitário e em eterno vínculo com a falta.

Durante o grupo de estudos realizado entre janeiro e fevereiro de 2025, uma pergunta que guiou a discussão de um dos encontros foi justamente o que pode significar essa ternura heringeriana? Para responder, podemos primeiro recorrer ao próprio Heringer em sua *Carta de crenças*, quando lista as coisas na qual deposita sua fé na humanidade – nas igrejinhas à soberania radical da pessoa sobre seu corpo; na internet como potência de fertilidade à troca livre entre os homens:

Acredito na ternura como subproduto da elegância. A ternura calma, como o ronco de um velho sábio na rede de dormir, a ser distribuída a todos os homens. O que não significa passividade ou isenção. Ser terno inclusive com o inimigo, inclusive ao matar e ao morrer (Heringer, 2021, p. 218).

Podemos, também, retornar a Kundera, que tem uma passagem interessante para definir a ternura em *A arte do romance*. Ao analisar o sentimento amoroso do próprio personagem Jaromil, do livro *A vida está em outro lugar*, Kundera especula sobre o erotismo ingênuo do seu personagem e sua forma de apaixonamento e cadência:

Tento dar um nome a essa atitude. Escolho a palavra *ternura*. E examino essa palavra: na realidade, o que é a ternura? Examino respostas sucessivas: “A ternura nasce no momento em que somos lançados no limiar da idade adulta e em que nos damos conta com angústia das vantagens da infância que não compreendíamos quando éramos crianças.” E depois: “A ternura é o medo que nos inspira a idade adulta”. E outra definição ainda: “A ternura é criar um espaço artificial em que o outro deve ser tratado como criança” (Kundera, 2016, p. 38).

Gosto particularmente de pensar a ternura como um rastro da infância que serve de inspiração na fase adulta.⁶ Mas gosto ainda mais da ideia de que a ternura é criar um espaço

⁶ Por um viés psicanalítico, é possível também recorrer à leitura freudiana de ternura, que remete à construção amorosa ligada à infância e a necessidade de ser amparado e cuidado. “Assim, na Psicologia do amor, Freud

artificial no tratamento do outro. Afinal, o que Heringer parece traçar em seu projeto estético é um extenso e múltiplo percurso de atenção à gente humana, quiçá brasileira, como poço inesgotável de inspiração literária. A ternura é sua forma de lidar com a alteridade. É o fenômeno carioquês, o fragmento de cenas diversas numa cidade qualquer e os desvios constantes de quem tenta não para acertar, mas para errar e tentar de novo. Os poemas “Esperança (pós-rock)” e “Guia turístico” tratam disso:

Esperança
(pós-rock)

*falhar miseravelmente
em tudo e absoluto
de um dia pro outro.
catástrofe qualquer uma em paga desta
coisa de que o planeta cinza é uma gare desembestada,
como menina que procura noivo e/ou se formar
em museologia.*

*a estátua em homenagem aos 18 do Forte,
em Copacabana, ri às pamparras
de tanto mexe & vira
desesperado.*
(Heringer, 2024, p. 286)

Guia turístico

*this was no island at first,
but a part of the continent*
São Tomás Moro

*Um parque chamado Um parque que vi.
A rua do café em que os poetas ficam
nunca te sabendo menino (ou menina).
Um rapaz magro só te sabia,
o que é absoluto desinteressante.*

*A praça Proust, onde fica a lojinha de souvenirs:
ruas de nomes certos, cigarros artesanais,
álbuns de fotos bem enquadradas,
com espaço para o seu rosto intruso.*

*Uma bomboniere onde a infância fica,
mas não sabe dar o troco.
Um manual para se perder direito
ou deitar raízes (aéreas).*

*Brotam ternuras do chão, muito tímidas.
Turistas fotografam o alumbramento.*
(Heringer, 2024, p. 255)

considerava que “dessas duas correntes (terna e sensual), a terna é a mais antiga. Ela procede da primeira infância; formou-se fundando-se nos interesses da pulsão de autoconservação e se dirige para as pessoas da família e aquelas que cuidam da criança” (1912, p. 174)” (Lejarraga, 2005).

Arrisco dizer que na construção poética de Heringer, a ternura é um conceito maior do que um tipo de afeto ligado às crianças. A ternura em Heringer é por si só um viés de observação; um método de olhar. Um componente de elegância e cuidado, tanto com a própria escrita quanto com a apresentação de mundo por um registro poético. Entre a estética e a política, a ternura segue como escolha consciente do prestar atenção.

5.2 FAZER DA IRONIA UM LUGAR DE MORADA

Os escritos de Heringer denunciam uma autoconcepção do autor como artista do presente, contemporâneo, e tanto as escolhas estilísticas e estruturais quanto as elucubrações filosóficas tangentes aos seus personagens apontam para um sujeito interessado em explorar uma existência atravessada por questões que tensionam o próprio ato criativo.

Em *Glória*, o protagonista Benjamin é um artista frustrado que não encontra no circuito de arte tradicional a mesma liberdade de um fórum online. No seu renegado *Cidade impossível*, Téo é convidado a escrever um roteiro de cinema e os capítulos acompanham, de forma vertiginosa, o que o próprio texto vai apresentar como uma euforia da criação. Em *Vida desinteressante* e nas postagens do blog *Constelações*, Heringer reflete sobre aquilo que ronda sua própria criação, chamando atenção para fragmentos mundanos, reflexões de ordem literária e entrevistando artistas contemporâneos como quem investiga o próprio tempo e o que está sendo feito nele. E o poema que dá nome ao seu livro póstumo de poesias é, claro, *Não sou poeta*. Evocando novamente a recusa de Garramuño, Heringer frequentemente se define pela negatividade. Como antipoeta, podemos entendê-lo da seguinte forma:

Com o céu caindo aos pedaços, caem os deuses e tudo que representa um arquétipo da poesia como arte superior e intocável. A “antipoesia” seria, portanto, um exercício permanente de esvaziamento de arquétipos, uma tentativa de impedir a cristalização dos objetos da poesia e do próprio fazer poético. Ela é o terceiro estágio da autocrítica da arte iniciada pelos românticos, cujo primeiro estágio é a saída do sujeito lírico de uma interioridade pura e o segundo estágio a saída da poesia de uma poesia pura. O “antipoeta” foge constantemente da própria poesia, entrega-se a uma errância por terrenos desconhecidos; e, embora ele sempre volte ao seu ponto de partida, que pode ser pensado aqui como a escrita do poema ou a manifestação artística, ele jamais se permite traçar o mesmo caminho. Em regras gerais, esta é uma operação arriscada, e o antipoeta vive como “um bailarino à beira do abismo”. Esse risco de cair no abismo é antes procurado do que evitado (Diógenes, 2018).

Heringer, quando tem a oportunidade, se apresenta (dentro e fora dos seus textos, em especial nas crônicas, ensaios e poesia) como o oposto daquilo que está fazendo. Se a ficção é o território das infinitas possibilidades, ele diz em entrevista que ser um ficcionista é a

Na mesma crônica/ensaio onde diz isso, também vai reafirmar seu compromisso estético com a ironia:

A partir do momento em que escolhemos um dos lados de um argumento, passamos a ser íntegros, francos, radicais, qualquer coisa, menos irônicos. A ironia está comprometida com todos os lados e com nenhum. Por isso, antes de se decidir (em qualquer assunto), é preciso morar um pouco na ironia (Heringer, 2021, p. 63).

No território da ficção, é comum que Heringer complexifique e desbanque o pacto ficcional que ele próprio apresenta, com intromissões do que pode ser chamado de uma voz autoral. Na crítica literária tradicional, assimilar dentro de uma voz narrativa a intromissão de uma outra voz é comumente apontado como um problema porque interfere na credibilidade em torno da entidade narrativa. No entanto, fica claro nos três romances de Heringer que essa intromissão da voz autoral faz parte de uma performance de autoria invasiva, inegável. Não há romance heringeriano, portanto, sem que haja performance de autoria dentro do próprio texto: uma autoria que brinca e se diverte no ato da escrita.

O Keith era meu professor de redação – e foi meu primeiro crítico, meu primeiro resenhista (o único a que prestei atenção): ele lia minhas coisas e dizia para a classe que *Well, Victor just writes to have a laugh*. Ele está certo. Até hoje, nunca me divirto tanto quanto quando estou escrevendo. E acho graça e tiro sarro, às vezes do mundo, às vezes de mim mesmo, às vezes de você (Heringer, 2021, p. 114-115).

O romance *Glória* é onde, em seu projeto literário, essa morada literária na ironia se consagra – além, claro, de ter feito um mestrado em teoria literária intitulado *Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade*. Na internalidade do *Glória*, o livro é uma encomenda de um escritor fictício chamado Ambrósio de Silva Costa e Oliveira que tinha como projeto escrever um romance inteiro de segunda mão – ou seja, encomendado para que Heringer (autopersonagem-escritor que aparece no prólogo e no epílogo) o escrevesse.

Na primeira seção do livro, intitulada *Os Anos de Aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira*, conhecemos e acompanhamos um núcleo familiar carioca, residente do bairro Copacabana, entre os anos de 1989 e 2007. A primeira informação que temos sobre essa família é também o fio condutor da narração: os Alencar Costa e Oliveira são uma família cuja linguagem íntima e domiciliar se baseia na zombaria. “Não existia ofensa naquela casa, tudo era brincadeira”, lemos em algum momento.

Os responsáveis por isso são o pai, geógrafo, e a mãe, das letras. O lema da família, usado como bordão e como forma de acalento dentro do apartamento onde vivem, resume bem a atitude do casal: *deus é, era, gago*. Imitando Nietzsche, o pai evoca o filósofo alemão

como quem diz: aqui, podemos rir de tudo, nada é sagrado, nada é intocável, nada é maior que a graça que estrutura essa casa.

A alusão aos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* também não é gratuita. Durante os 18 anos desse primeiro arco, acompanhamos o desenvolvimento dos três filhos: Benjamin, Daniel e Abel. Se o que Goethe inaugura na tradição literária é o que vem a ser conhecido como *Bildungsroman* (romance de formação), no início do livro de Heringer espiamos o adulecer desses três meninos em uma redoma familiar peculiar, onde costumes heterodoxos e a moral do sacrilégio dão a base para o amadurecimento dos garotos.

Logo compreende-se que, dos três meninos, Benjamin está sendo colocado em cena até se tornar o personagem central da narrativa. O irmão mais velho é descrito como um garoto pouco sadio, de olhos grandes, com uma feição permanente de espanto e, ainda, diagnosticado com respiração bucal. Como enunciado na epígrafe do capítulo 9, citação de Blaise Cendrars, “As doenças nos fazem, nos moldam. Talvez sejam a própria saúde” (Heringer, 2018, p. 62) E, por ser um Costa e Oliveira, Benjamin não consegue se desvencilhar da condição familiar dos Costa e Oliveira: morrer de desgosto como destino.

A condição de *desgosto* remete a falta satisfação, pesar, aborrecimento e um sentimento generalizado de tristeza. Em *Glória*, pode ser encarada ainda como um tipo leviano de transtorno depressivo. Logo no capítulo 2, acompanhamos o enterro do pai dessa família e conhecemos essa condição familiar através das doze tias paternas, figuras caricatas de senhorinhas que vivem espantadas com a heresia daquele galho dos Costa e Oliveira. Elas estão certas de que, sim, o defunto só pode ter morrido de desgosto após ter lido a obra completa de Maiakóvski. Nos próximos dois anos após a morte do pai, essas doze tias também vão morrendo, cada uma ao seu modo, mas sempre de desgosto. Maldição, gene, destino, condição ou superstição, é assim que somos apresentados aos Costa e Oliveira: como essa família que, não importa o quão devotos sejam da graça, estão fadados à loucura ou à melancolia.

Com a perda do pai, os personagens precisam encontrar novas formas de lidar com o absurdo existencial. No decorrer das páginas, os três irmãos têm capítulos nomeados atrás de si. *A graça de Abel*, *A graça de Daniel* e *A desgraça de Benjamin*. Se há nesses capítulos iniciais algum arco de amadurecimento típico de *Bildungsroman*, é o do conflito moral perante a insuficiência da graça como único mecanismo de vida. Embora tentem sustentar a zombaria nos primeiros anos após a morte do pai, os três filhos, gradativamente e cada um a seu modo, encontram seus próprios caminhos de sucesso e fracasso, jogando com a ideia de que independentemente do tipo de criação e educação familiar, é inevitável romper com os

pais – conservadores tendo filhos revolucionários, hippies tendo filhos armamentistas. O que é colocado em cena, portanto, é a própria ironia da vida floreada com passagens absurdas. Ou o contrário: o absurdo da vida apresentado por passagens irônicas.

Abel, o caçula, se opõe completamente às brincadeiras da família e à heresia constante e decide se tornar pastor evangélico, se mudando para o continente africano em uma missão evangelizadora. Já Daniel, o irmão do meio, se percebe cada vez menos engraçado em comparação ao ritmo humorístico da mãe e do irmão mais velho e cede a uma vida mais tradicional, casando e tendo um filho, por sua vez engolido por um sentimento de vergonha da própria família. E Benjamin, no encerramento desse primeiro arco, se vê atormentado pela sombra da maturidade. Ele, como primogênito, tinha certeza de que a intenção do falecido pai era que os filhos se tornassem artistas, pessoas fora do óbvio, moldados à contrassenso. Após mais de vinte anos brincando, o desgosto bate à porta e o deixa acamado por duas semanas, levando d. Noemi a ligar para a única outra Costa e Silva viva: d. Letícia.

Ao contrário das outras doze irmãs, d. Letícia é apresentada como uma mulher de idade que vive isolada em seu sítio no município de Santa Maria Madalena, localizado a duzentos quilômetros da capital do Rio de Janeiro. Amparada por Conceição, empregada doméstica, d. Letícia passa seus dias lendo e escrevendo. Seu projeto de vida é o que passamos a conhecer como a *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, em que documenta a história dos Costa e Silva e em especial as causas de óbito que acometem os membros da família.

Entretanto, ainda faltava organizar as anotações para escrever uma teoria geral do desgosto, sua suposta missão de vida, que classificaria todos os tipos de desgosto, seus sintomas e paliativos, além de explicar por que essa epidemia, já quase erradicada no país desde o condóido século XIX, ainda corria larga no sangue dos Costa e Oliveira, matando com dó, mas sem piedade (Heringer, 2018, p. 58).

O encerramento de *Os Anos de Aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira* se dá com a última saída do filho do ninho. Após se livrar do desgosto e abandonar sua posição de artista-plástico-enfurnado-no-quarto, Benjamin arranja um emprego em um museu e se muda com sua nova namorada para o edifício Glória, no bairro Glória, na ladeira da Glória.

No romance *Glória*, a ironia é a força estruturante da narrativa que se apresenta. Tanto utilizada pela voz narrativa, quando abraçada pelos próprios personagens. Os conflitos são apresentados de forma que o leitor eventualmente entre no jogo do romance e aceite as casualidades da história como se fossem plausíveis, afinal, a causalidade *nonsense* do romance posiciona toda a narrativa na redoma do absurdo e da paródia.

Desde as páginas iniciais, o romance deixa evidente alguns dos seus artifícios estilísticos: o extenso jogo de referências, o absurdismo, as notas de rodapé, a estrutura anedótica e as multicamadas ficcionais que criam uma autorreferencialidade do próprio romance, sem que o leitor encontre respostas no mundo real para o que acontece nas páginas. No epílogo escrito pelo autopersonagem-escritor Heringer (situado no futuro, ainda dentro do jogo ficcional do *Glória*), diz que sua intenção era escrever um “épico opaco” e “uma comédia de costumes de costumes que ninguém tem”.

5.3 O CAMINHO DA GRAÇA

Registrar a quantidade de vezes que tentei escrever as palavras anteriores, *essa* e a seguinte já seria o suficiente para a neurologista impaciente do Hospital Santa Luzia entender minha enxaqueca. Ou então para o comitê de seleção do mestrado em literatura repensar meu ingresso no programa – esse rapaz não vai dar conta não, eles deveriam ter previsto. Mas já que estou aqui, decido que um texto acadêmico pode ser escrito assim. E decido também que pode ser bem-humorado, pelo menos de vez em quando. Afinal, parte do meu raciocínio é apresentar a graça como maneira de ver o mundo e lidar com a existência, forma estética adotada por Heringer em sua linguagem poética.

Figura 6 – *I hope this isn't too obvious for you*



Fonte: Little Passing Thoughts, Orfeo Tagiuri.

Como acontece com as palavras que têm a sorte de percorrer vários territórios, *graça* é um substantivo de significado amplo. No sentido mais corriqueiro, remete àquilo que é engraçado, cômico⁷. E também significa uma dádiva; uma benevolência – degustar uma fruta na feira enquanto escolhe os tomates, por exemplo, pode ser de graça.

A graça também é algo concedido a uma pessoa comum por uma entidade de poder maior como livramento; como clemência. No direito penal, é a redução ou extinção da pena de um condenado pelo poder executivo. Na tradição cristã, a graça divina é um dom gratuito e espontâneo dado por deus que cura a criatura humana do pecado e eleva seu espírito.⁸ Dar graças a deus é o agradecimento pela bondade divina, mas também um ditado brasileiro de relevância sociolinguística.

Em sentido filosófico, José Thomaz Brum (2020, p. 228-229) apresenta o pensamento de Clément Rosset e sua concepção da graça como “a única noção capaz de afirmar a vida sem eliminar o pensamento sobre a morte”. Através dela, é possível amar o real sem a supressão da negatividade inerente à consciência da morte e da tragicidade. Na concepção de Rosset, é um atributo ligado à alegria [*jolie*] com força mundana no paradoxo da perpetuação da vida no seio da morte. A graça, portanto, como uma chance inerentemente humana de fruir a vida não *apesar* da morte, mas em ambivalência à perturbação causada pela percepção existencial de efemeridade.

Enquanto atributo humano, aquele que tem graça é então considerado um alguém de estima. Quase como resultado das recorrências semânticas acima, graça é aquilo que uma pessoa detém e é capaz de manifestar na sua forma de agir diante do mundo e também dos outros. Uma pessoa graciosa é uma pessoa boa de olhar. Uma pessoa que transforma atitudes comuns em gestos elegantes, espirituosos. A graciosidade, então, como próxima da noção de beleza estética e que cria uma zona de interesse em direção ao espectador. Na escrita, seria um eu lírico ou voz narrativa que não simplesmente faz chiste, mas que movimenta as palavras e sintaxes com gracejo.

⁷ Em *Glória*, lemos em uma nota de rodapé: “As origens do império da piadinha sem graça sobre qualquer coisa são obscuras. Trata-se de um regime em que os assuntos antes considerados importantes são alvo de constante piada, ao passo que informações irrelevantes são alçadas ao primeiro plano, para que se possa fazer piada despreocupadamente sobre coisas desimportantes. Esse fenômeno, ainda que não seja produto da internet, foi intensificado após o seu surgimento, que ocasionou uma desenfreada multiplicação de informações irrelevantes, como se o mundo, de fato, fosse um conjunto acachapante de notas de rodapé presumivelmente cômicas, e não o texto denso e terrível da condição humana — o que, de certa forma, não deixa de ser engraçado.” (Heringer, 2018, p. 89-90)

⁸ “Porque pela graça sois salvos, por meio da fé; e isso não vem de vós; é dom de Deus. Não vem das obras, para que ninguém se glorie” (Efésios 2:8-9).

Em seu ensaio-oficina *Sobre escrever, segundo métodos diversos* (2017), Heringer elege a alegria como uma das suas metodologias de escrita. É por essa ideia de movimentação e deslocamento que, no processo criativo, chega-se a uma descoberta; ao inusitado.

Método alegre

A uma ex-namorada com quem planejava passar o restante da vida, disse: quando eu morrer, se alguém perguntar, diga que eu era alegre escrevendo. Sou feliz escrevendo, assim como só sou feliz em viagem, em trânsito. *Deslocável*. A alegria de encontrar um novo modo de dizer, um novo processo textual ou um novo personagem é a mesma de descobrir uma mesquita num beco impronunciável, um amigo de albergue ou uma trilha de montanha onde torcer o tornozelo.

Heringer era um viajante. Em seus registros pessoais, crônicas, poesias e ensaios, é recorrente o papel da andança no seu espírito-corpo de criação. Metáfora frequente nesta dissertação, mas que possui também um sentido literal em processos criativos, a caminhada é uma deslocamento não-forçado, intencionalmente desacelerado e sujeito a desvios, atalhos de desejo e inconveniências. É, também, um ponto de encontro com o outro e de observação da cidade e seus cenários. Para um escritor como Heringer, tão atento ao mundano e à gente quanto ao cânone ou aos grandes nomes, o flaneurismo é um atributo marcante em todo seu projeto literário e revela um aspecto importante da criação literária. Como ensaia María Cruz (2023, p. 3),

Caminhar se parece com o ato de criação porque o caminho também aponta sugestões de direção e encontros. Aquele que caminha deve estar disposto a se abrir. Sem forçar a abertura, as névoas da mente parecem se dissipar ao caminhar: o movimento tem, no seu princípio de agitação, a alegria. Nada agrada mais ao corpo do que a vibração da caminhada; ao ativar-se, se ativa a existência inteira. Os pensamentos abrem suas comportas e saem, não tentam escapar; e sim praticam uma dança livre, novas associações começam a se criar. Trata-se da imaginação. Caminhar para imaginar.

Nesse ensaio, Cruz trata o caminhante como indivíduo flexível e poroso, em que o vagar não funciona a partir de um objetivo, mas sim como uma dúvida que surge sem a necessidade de ser respondida (e isso, se não ficou claro até agora, é de muita estima para este que escreve). Como ela mesma coloca: “tudo o que é vital tem uma linguagem, e a caminhada, por princípio, provoca o confrontar-se a si” (Cruz, 2023, p. 4).

Essa associação entre o criar e a andança está longe de ser nova. Nietzsche era um apreciador de caminhadas longas. E Walter Benjamin (1994a) tematizou o flâneur a partir de Baudelaire. Essa síntese criação-caminhada aparece, apenas para citar alguns exemplos, também em *Do que eu falo quando falo de corrida*, de Haruki Murakami, em *Walkscapes: O*

caminhar como prática estética, de Francesco Careri, em *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*, de Lauren Elkin, e também em *A história do caminhar*, da Rebecca Solnit. E aparece, claro, em Heringer (2012-2015), em uma das postagens do blog *Constelações*:

Prefiro caminhar. Sou do partido de Diógenes de Sínope, que, quando um bem-pensante qualquer lhe disse que o movimento não existia, simplesmente se levantou e saiu caminhando. Daí a bela máxima latina *SOLVITUR AMBULANDO*: resolve-se andando. Sou do partido do Cartola também: deixe-me ir, preciso andar.

Além de um caminhante de calçadas e trilhas, Heringer tinha uma conduta parecida em relação ao mundo ciberdigital. A já datada expressão *surfear na web* também evoca algo parecido. A internet, em seu princípio, era esse terreno vasto, horizontal, com surpresas e espaços novos a cada esquina. O que o monopólio das *big techs* faz com o espaço é condensar toda uma possível peregrinação entre sites em um só percurso – por isso as próprias redes sociais se tornam sites de busca e toda existência digital precisa operar a partir das limitações de código e layout de uma empresa *x* ou *y*.

Se antes o ecossistema virtual era diverso, com sites hospedados em diferentes servidores e com hiperlinks, hoje as redes sociais operam por uma lógica de verticalização do usuário. Toda a informação em uma só rede faz com que o usuário comum não conheça outros HTMLs, outras possibilidades estéticas etc. E isso era importante para o gesto criativo de alguém como Heringer, que lidava com a internet como um acervo histórico e contemporâneo para a construção de mundos.

Na crônica *Pequena antologia de comentários em portais de notícia*, último texto do livro *Vida Desinteressante*, Heringer apresenta sua coletânea de comentários de anônimos em sites de notícias. Segundo ele, o espaço de comentários oferece um recorte privilegiado para investigar a liberdade humana. Essa pequena obsessão do autor aparece em outras crônicas e serve de gatilho para a própria criação ficcional ao elaborar personagens verossímeis, demonstrando um olhar específico para a forma como os humanos interagem a partir dos espaços de rede. Não um olhar de crítico, de policiamento, mas de quem observa o comportamento e usa isso como matéria. “Imagine: um país comandado por comentadores de portais de notícias”, chega a dizer em outra passagem (Heringer, 2021, p. 122).

Continuemos pensando no deslocamento como apêndice de um método alegre de criação literária. Em uma de suas últimas entradas no blog *Constelações*, Heringer relata alguns pensamentos e observações a partir de sua viagem para a Índia, onde compareceu a um

evento literário como convidado. Nesse relato de viagem somado a uma constante busca por novas referências indianas, algumas fotos denunciavam novamente a ternura como forma de atenção. Quando observa os templos, seu olhar recai nos cachorros que vivem à espreita.

Por causa do calor, eles ficam dias deitados na mesma posição, prostrados, indiferentes ao eterno quase-acidente das ruas. Em Mumbai era pior. Em Délhi esfria à noite e os cães voltam a correr e a farejar comida. Em Khajuraho também esfria, mas os cães não se movem muito. Vivem jogados nos templos, em cima dos altares (Heringer, 2012-2015).

Figura 7 – Cachorros em templos indianos



Fonte: Victor Heringer, Nova Délhi e Khajuraho, Visvanatha Temple, 2015.

Esse olhar para os cachorros não é inédito em sua obra. Durante o longo e inacabado poema *Noturno para astronautas*, uma das reflexões poéticas mais marcantes é pensar os animais que foram enviados para fora da órbita terrestre como instrumentos do avanço tecnológico humano, braço imperialista do progresso como mote de civilização. Nesse poema, inclusive, o eu-lírico astronauta viajante busca incessantemente alguém e, para isso, percorre o universo. Em vez de rememorar as conquistas da humanidade, chama a atenção para nossas espécies companheiras.⁹

*Lembre-se dos cães
que foram para o espaço: Laika, Belka, Strelka
Pchyolka, Mushka, Chernushka
Veterok, Ugolyok
Zyvozdochka*

*Esqueça Apolo
lembre-se dos cães.*

⁹ Em *Cidade Impossível*, no início da segunda parte do livro, o personagem Téo começa a ser registrado em primeira pessoa na medida em que tenta escrever a história de um curta-metragem e acompanhamos a divagação criativa do personagem até o momento em que ele, nu, se sente observado pelo próprio gato. Essa cena não é inédita na tradição filosófica e evoca *O animal que logo sou*, de Derrida, e a reflexão de Haraway em *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*.

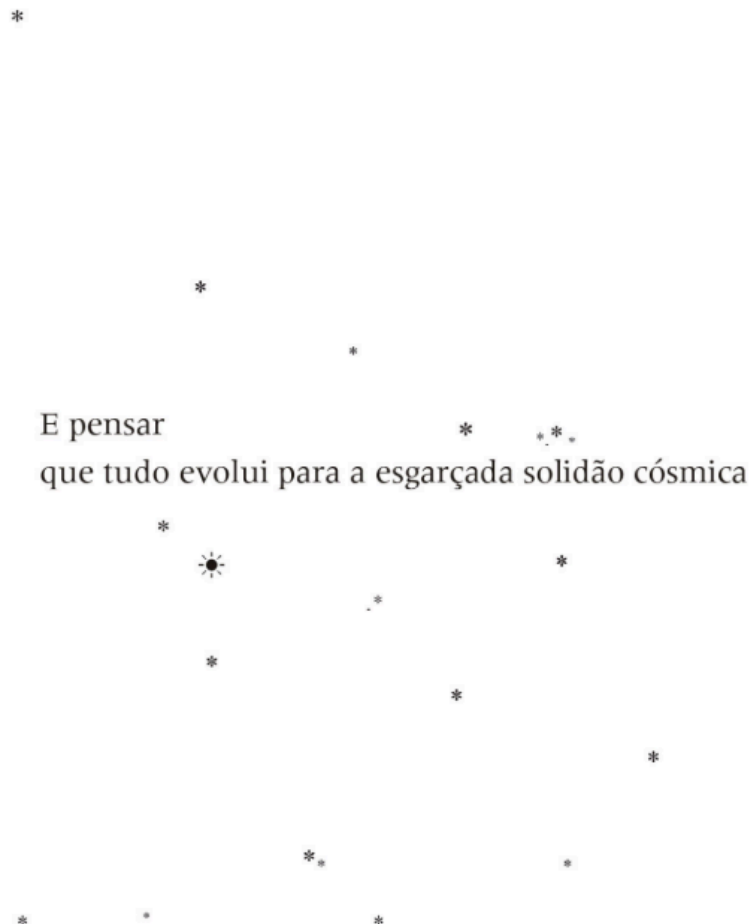
*O cão, triunfo de Darwin,
busca, como eu, um amigo
na cadeia alimentar.*

*Alguém miúdo
que só chegue às estrelas num golpe banal
cama elástica no lugar errado
foguetes tomado por engano
no terminal rodoviário.*

*Esqueça Gagarin
lembre-se dos cães.
(Heringer, 2024, p. 58-59)*

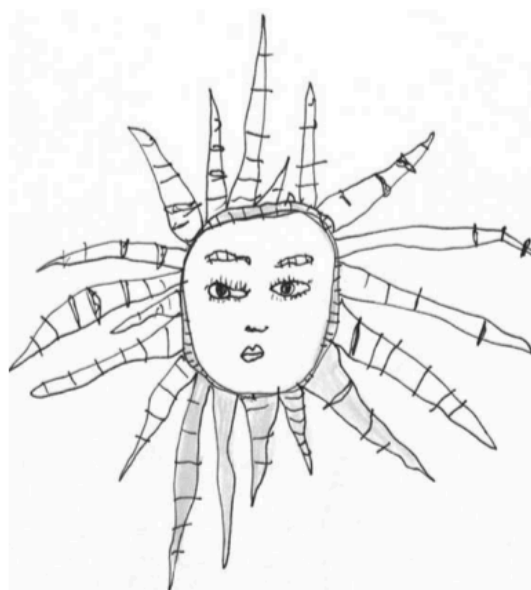
Durante o percurso poético de *Noturno para astronautas*, busca-se alguém perdido na imensidão das galáxias. Esse poema, inclusive, nunca chegou a ser finalizado: era, em tese, o próximo livro de Heringer e seria dedicado ao seu irmão, que organizou seu livro de poemas póstumos. Nele, as palavras são acompanhadas de símbolos de pontuação que replicam estrelas – assim como em *O amor dos homens avulsos*, quando um sol de vírgulas sempre aparece no meio da narração quando.

Figura 8 – Grafismos poéticos em *Noturno para astronautas*



Fonte: Victor Heringer. *Não sou poeta*, 2024.

Figura 9 – Sol desenhado pelo personagem Camilo



Fonte: Victor Heringer. *O amor dos homens avulsos*, 2016.

Como um aceno ao que se torna frequente em suas obras, o ponto de retorno do poema é que “tudo evolui para a esgarçada solidão cósmica”. Em um esforço de interpretação, esse desfecho é a morte: não importa o quanto o eu-lírico busque desbravar os mistérios ou tente encontrar sua pessoa favorita na não-linearidade dos acontecimentos históricos e nos vãos interplanetários, a esgarçada solidão cósmica é o destino universal. E nem por isso abandonamos a graça.

5.4 MORTE MALQUISTA, ESTÉTICA BEM-QUISTA

Há, na produção ficcional de Heringer, um grande estudo de personagens em situação de proximidade constante com a morte. Seja por uma hipocondria congênita, em *Glória*, seja pela saudade deixada pelo primeiro amor, em *O amor dos homens avulsos*, ou pelo próprio espiral de desistência, em *Cidade impossível*, sua ficção parece um terreno para explorar esse contato; esse outro abismo diferente do abismo do contemporâneo.

Heringer é um suicida e, na história da literatura, isso diz algumas coisas. Diz, primeiro, sobre o fator de sedução de componentes estéticos paraliterários, ou seja, aquilo que está localizado fora do texto operando como chave de leitura para o que está dentro dele. Uma coisa é ler um poeta, outra coisa é ler um poeta marginal, um poeta revolucionário, um poeta

neoconcretista, feminista, primordial, filosófico, geracional, um poeta suicida. Outra coisa é ler um texto.

É possível, sim, percorrer a obra de um autor suicida por chaves de leitura que não a da aproximação voluntária com o enigma do fim. Ouso dizer que isso *deve* ser feito quando se trata de pesquisa e crítica em torno desses autores, tanto em respeito à obra quanto em matéria de leitura investigativa e análise estético-epistemológica. Em geral, o suicídio é um problema da recepção (meu, portanto). É um fator de sedução ou repulsão primária que pode ser enquadrada no que se entende por efeito estético, concepção iseriana aprofundada no âmbito da Epistemologia do Romance. Segundo Janara Soares,

Os pré-conceitos ou paixões, quando enraizados em nosso íntimo, passam a fazer parte da nossa resposta às coisas – inclusive neurologicamente. É o que faz uma pessoa se escandalizar com uma performance de nudez, independente do seu conteúdo: o primeiro contato é o escândalo, o virar os olhos, evitar o contato visual; a partir do choque, as relações vão sendo feitas na busca de se criar um significado para a performance, até que o efeito estético – momento primeiro – é superado pela criação de um conhecimento acerca daquilo. [...] a partir do uso do entendimento, criam-se conceitos, que são posteriores ao efeito e, no processo de fruição, o conhecimento a partir do objeto estético se dá transformando-se em experiência estética (Caixeta; Barroso; Barroso Filho, 2019, p. 28).

Enquanto fenômeno, o suicídio de escritores possui uma mística em torno de si e ajuda a embasar o argumento de que a tríade autoria-obra-recepção é formada por interrelações que desconsideram a obra um objeto estático e isolado. Trivalentes, as três instâncias que compõem a estética de um artista se influenciam entre si por relações localizadas além do texto. No caso de Heringer, o rastro da passagem ao ato tensiona sua própria produção poética-ficcional na medida em que o tema da morte, presente em seus escritos, reverbera através de elementos da própria autoria.

Assim como os poetas chamados malditos são estudados por reação contrária ao discurso hegemônico ou ao apagamento da elite cultural de uma época, no caso de escritores suicidas, a autoria não se esvai, mas se expande com a morte do autor. Isso porque permanece como elemento fantasmagórico, no sentido de ser uma presença localizada na experiência de leitura, porém em camada diferente da palavra.

É famosa a máxima de Camus em *O Mito de Sísifo* de que o único problema filosófico realmente sério é o suicídio e que o campo de vida do ser humano está em aceitar o absurdo da existência ou fazer a passagem ao ato. “Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o

espírito tem nove ou doze categorias, aparece em seguida. São jogos” (1989, p. 23), escreve Camus.

Partindo da concepção de que o suicídio é um problema existencial e que deveria ser um tópico de interesse mais frequente na filosofia contemporânea, Mohammed Naser Hassoon, no artigo *Suicide Writers, the Literature of Suicide*, faz uma pequena revisão de textos relevantes no estudo do suicídio no cânone ocidental – passando por Goethe, Freud, Durkheim e Shneidman. Seu ponto é que são os escritores, em geral romancistas, que costumam oferecer um ponto de vista existencial sobre o suicídio justamente pelo caráter exploratório do campo de criação ficcional. Como a temática é rodeada por fortes questões morais e éticas relativas ao bem-estar e à vida digna, o ofício do escritor e o terreno discursivo literário oferecem brechas para pensar o não-dito e as complexidades mais temperantes relativas à condição humana. Em síntese,

Escritores, pelas suas narrativas e personagens, oferecem imagens tangíveis e significados multifacetados que vão além do abstrato. Eles oferecem introspecções em motivações, desejos e conflitos que direcionam indivíduos, destacando que as razões por trás de certas ações não são sempre frívolas ou universalmente homogêneas (Hassoon, 2023, p. 72, tradução nossa).

Parece uma observação óbvia, e talvez o seja, mas Hassoon o faz para apresentar alguns casos marcantes na história literária, passando por Primo Levi, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Yukio Mishima e Sylvia Plath. Eu adicionaria, ainda, os nomes de Anne Sexton e Vladimir Maiakóvski (evocado no romance *Glória*) e, no cenário brasileiro, Ana Cristina Cesar e Torquato Neto.

É o que não é explorado em tom de verdade e certeza no texto literário que permite a uma obra literária operar por uma lógica de ambiguidade e contradição, gerando o conflito entre dicotomias morais e apresentando nuances ao leitor. Não é a simples concordância com as noções do que é verdadeiro, bom e belo que permite o texto literário desempenhar seu papel discursivo, mas sim o espaço deixado pela negatividade (Iser, 1996, p. 174). Afinal, para Iser, a concepção das obras literárias só é possível considerando o texto em sua relação dialógica com a recepção e as camadas de efeito de uma obra literária – que incluem, como vemos, questões diretas de autoria para além das textuais.

Agora está tudo branco, talvez seja por isso. Talvez o espaço vazio lá fora, por cima da camada do mundo (tão pequeno mundo azul, diziam os astronautas e os religiosos), tenha se cansado dessa pasmaceira negra e empalideceu, deixando entrever seu medo e se delatou, o Universo. E agora quando tudo faz sentido é que nada mais faz. *Se eu de repente tivesse a coragem de me jogar de um terraço*

qualquer? Sem explicação, sem nada... Se algum interruptor cortasse minha energia e eu simplesmente tivesse coragem de cometer o inominável? Talvez me faltasse coragem nos três segundos de quietude logo antes de me jogar do penhasco. (Heringer, 2009, p. 113)

Não cabe aqui, no entanto, fazer qualquer leitura sobre o suicídio senão como componente do efeito estético em torno da obra de um autor que fez a passagem o ato. Afinal, ignorar isso seria leviano, já que além de uma questão estética, o suicídio é também um fator editorial – edições de autores suicidas possuem valor mercadológico, instigam novos leitores e muitas vezes coadunam com a leitura genérica de que essas obras representam a anunciação de um suicídio que ainda estava por vir no ato da escrita. Isso não passa despercebido com Heringer. O problema é que somos todos potenciais suicidas até as vias de fato. É o atributo do *quase*, da possibilidade e da iminência que define essa posição. Tratar um texto feito em vida como registro de morte muitas vezes significa cair no efeito estético.

depois das rugas depois da morte de ariano suassuna

*respeita o defunto
não chama o morto de chato e burro
não vaia o político no caixão do morto
não taca teoria no caixão do morto
que o caixão é onde cabem todas as teorias
o caixão engole tudo
o caixão não é armorial nem boia no mangue
o caixão é maior que platão
é por isso que as pessoas ficam quietas
diante de caixões
as pessoas espertas*

o caixão não concorda com ninguém
(Heringer, 2024, p. 255)

Em *Glória*, a graça e a morte somam-se como invariância temática e a ironia desponta como recurso estilístico para dar conta dessa dualidade. E em *O amor dos homens avulsos*, é a morte de alguém amado o fio condutor da narrativa. Um grande estudo sobre o amor, mas também sobre a perda. Em determinado momento, Camilo, narrador-personagem de *O Amor dos Homens Avulsos*, reflete diante da morte precoce de Cosme, seu primeiro amor:

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 Queím 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).

Como frequentemente acontece ao ir atrás das referências deixadas por Heringer em seus textos, não encontrei esse poema intitulado “Chicago, 1999”. Ao ler suas produções, é aconselhável lidar com a extensão de suas referências como parte constituinte da internalidade de suas obras, porque muitas vezes as menções trazidas não levam a lugar algum. De certa forma, Heringer constrói um território ambíguo em torno de seu mapa de referências: ao passo em que seus textos possuem muita hipertextualidade, o leitor comum não vai ter acesso à enciclopédia heringeriana que circunda seus textos.

O próprio *Glória* é construído em cima de um jogo em relação a isso: todo capítulo é iniciado com uma epígrafe e vez ou outra o livro vai crescendo de tamanho sem que se tenha acesso a tudo o que está sendo mencionado. Em entrevista, Heringer diz que isso faz parte de seu projeto na medida em que essas camadas de referência servem também como componentes estéticos de uma falsa intelectualidade. Ou seja, em tempos de internet, não é necessário que um escritor ou um leitor tenha de fato todo esse repertório – a hipertextualidade é apresentada como um mosaico de citações diretas e indiretas que antes de denotar um gênio de criação, denota um contexto sócio-histórico contemporâneo de criação em que o valor da informação não está no indivíduo, mas sim no próprio livre acesso ao que está disponível na internet.

5.5 UM POUCO SOBRE AUTORIA COMPLEXA

Heringer é um escritor preocupado com a instância da autoria. Não à toa, em todos os seus livros publicados em vida há algum jogo direto com o fato de que ele é um escritor e faz disso um elemento interno às suas obras; à sua construção estética. Isso não faz com que sua obra seja catalogada como autoficção ou algo nessa linha. Em suas obras, a figura do autor é equânime à do narrador e à dos personagens no sentido de que não há uma hierarquização de autoridade ou relevância, nem equivalência com o Heringer real.

N’*O Amor dos homens avulsos*, em duas ocasiões diferentes há a colagem de fotos de infância do próprio Heringer no mosaico da história de Camilo. Também em *Glória* é um personagem de mesmo nome que assume a autoria do livro no epílogo e no prólogo. Ainda

que o jogo estético seja apenas um jogo, para que funcione enquanto tal e sua natureza seja concretizada, aquele que joga precisa levar as regras criadas a sério. Precisa adentrar essa atividade privilegiada de desperdício de tempo, como vai dizer Umberto Eco (1984, p. 166) em *Viagem na irrealidade quotidiana*. É esse caráter de *serio ludere* em torno da ficção, inclusive, que devolve à obra de arte “aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência de algo rigorosamente verdadeiro” (Adorno, 2003, p. 61).

Em suas linguagens artísticas, a diversidade de gêneros textuais serve para arejar o processo criativo. Enquanto escrevia *Glória*, Heringer também trabalhava em seus videopoemas (e isso é refletido diretamente na história de Benjamin). E quanto escrevia *O amor dos homens avulsos*, também já escrevia algumas versões do seu *Noturno para astronautas*.

Em *Estética da Emergência* (2012) e *Estética de Laboratório* (2013), Reinaldo Laddaga trata justamente das mudanças que ocorrem na rede de produção artística contemporânea, marcada por alternativas que tentam inventar uma cultura das artes mais ciente do seu potencial coletivo e projetos, estéticos ou sociais, que incluem nas suas produções os próprios desvios, fragilidades e maneiras de se estabelecer no mundo que fizeram parte de seus processos de criação. Como artista contemporâneo e engajado com novas formas de produção advindas da internet e de colaborações artistas, a estética de Heringer pode ser aproximada do que é apontado por Laddaga como um fenômeno recorrente na cultura atual das artes.

De caráter multidisciplinar, os casos estudados por Laddaga perpassam diferentes países e misturam arquitetura e jazz; processos de filmagem audiovisual e reconstrução de bibliotecas; programação de softwares e escrita de romances latinoamericanos ambiciosos, como *O romance luminoso*, do uruguaio Mario Levrero. Nesse sentido, esta dissertação se soma ao estudo de iniciativas plurais que se enquadram no que Laddaga (2013, p. 216-217) vai apontar como novas formas de organização que facilitam práxis literárias distantes da concepção romântica de um escritor isolado, genial e desarticulado. A performance de autoria heringeriana, portanto, é aqui investigada nesses parâmetros atualizados de criação.

Nesse sentido, Laddaga (2013, p. 15) investiga espaços de colaboração e formas de autoria complexa em que toda produção de arte é sempre produção de mais de um, resultante de trocas e relações que podem ou não ser reconhecidas e expostas, ainda que tenham impreterivelmente feito parte do processo. Por autoria complexa, Laddaga explora a transformação categórica da instância de autoria por meio de novas nuances que surgem da

própria condição contemporânea. Para Laddaga, a autoria complexa possui duas características marcantes: ela expõe as técnicas e as condições materiais de sua produção e faz do processo de criação uma experiência colaborativa.

Mais do que as obras artísticas em si enquanto resultados finais, são as transformações regimentais, paradigmáticas e epistêmicas (Laddaga, 2012, p. 21-23, 29-30) do *processo* e das *condições de criação* que permitem que a literatura (mas também outras artes) seja feita em uma redoma de colaboração, troca honesta e aposta na coletividade que, para Laddaga, marcam o há de mais contemporâneo no regime estético das artes apresentado inicialmente por Jacques Rancière. Afinal, para o filósofo francês, é justamente no nível sociocomunitário que ocorre a redistribuição de vozes e a possibilidade de um novo recorte no tecido sensível da sociedade, a partir de onde as formas de visibilidade e disposição são colocadas em jogo e a questão estético-política levada ao centro (Rancière, 2009, p. 26).

Como ilustração do que está sendo discutido por Laddaga, podemos trazer algumas produções específicas de Heringer. Em *No deque da praia, a giz*, a transcrição de um desenho a giz de madeira deixado por uma criança no deque da praia do Flamengo, no Rio de Janeiro, se torna poesia porque Heringer decide fazer a transcrição dos efêmeros números deixados pela criança.

Em *Poema reduzido: 7 dias*, escreve um poema oriundo das notinhas de CPF que acumulou durante uma semana. O resultado do poema, uma lista enorme de consumo, é ao mesmo tempo que resultado, o próprio processo de criação. Uma coisa se sobrepõe a outra e evidencia como, no ofício artístico contemporâneo, é a conscientização da liberdade formal que marca a produção contemporânea.

E em *O amor dos homens avulsos*, um procedimento colaborativo que compõe o livro consiste em uma extensa lista de primeiros amores. Durante a escrita do romance, Heringer abriu um site com uma caixa de resposta e pediu para que seus amigos/leitores preenchessem com o nome do seu primeiro amor. O resultado é uma enorme lista de nomes (p. 69-73) que servem de comparação para o amor de Camilo por Cosme.¹⁰ Essa interferência de nomes reais na ficção de Heringer não apenas aproxima o leitor da história, como desvela o próprio processo de criação do romance para além do esforço individual.

¹⁰ Um trecho da extensa lista: “Luciane amou Jefferson e Otávio amou Rui como eu amei Cosmim. Ana amou Rodrigo como eu amei Cosmim; Danilo foi amado por Mayara, Luis foi amado por Lorena, Vinícius foi amado por Ana Luíza e Théodore foi amado por Eugénie como eu fui amado por Cosmim” (Heringer, 2016, p. 70).

5.6 PEQUENA REVOLTA CONTRA O PROGRESSO

Retomando o ensaio-oficina *Sobre escrever; segundo métodos diversos* (2017), Heringer também elenca um método apocalíptico, reconhecendo a circunstância socioambiental que circunda os modos de produção artística. Nele, diz que “O fim está próximo. Sempre esteve. Foi sempre contra a morte que cantamos. Só o fim nos une” e ainda escreve um minimanifesto que ecoa a possibilidade artística diante do que parece ser o fim do mundo como conhecemos, transmitido em tempo real e feito de moeda de troca por uma elite financeira que segue uma ideologia de progresso e lucro a qualquer custo. Frente a isso, posiciona sua arte:

Salvar tudo, lembrar tudo o que fizemos. A arte no Antropoceno é o domínio público. Amar as digitais engorduradas que deixamos nos objetos, todos os fonemas, todos os ritmos, todos os amarelos no papel-jornal, todos os álbuns de família miúda. Tudo o que foi nosso nos interessa. Amar: renovar significado. É uma tarefa impossível, falta tempo para tanto: aí reside a nossa tragédia.

Contra o varejão das almas, do coração e da cabeça! (Heringer, 2017)

Apostar no amor diante da crise é uma escolha ousada, e é essa também a tragédia de quem opta pela ternura. Treinar o olhar para se apaixonar constantemente pelo mundo e por suas pessoas é um esforço constante, um lugar de otimismo e retrabalho que fundamenta a base de um projeto estético como o de Heringer. Afinal, amar é renovar o significado.

Ademais, quando Heringer trata do Antropoceno, ele se refere a este quase insuportável tempo planetário em que vivemos, onde o *nós* dos humanos prevalece sobre o *nós* de uma natureza ampla, ecossistêmica, cíclica e menos influenciada pela aventura do homem na Terra como espécie dominante. Para usar uma definição atualizada e primordial:

O Antropoceno é uma época geológica caracterizada pela verificação da interferência humana nos estratos terrestres, a qual sucederia a atual, o Holoceno, vigente desde o fim do último período glacial. [...] O conceito de Antropoceno procura assinalar a “marca humana” no seu sentido literal, estipulando qual seria o momento em que nossa espécie se tornou uma verdadeira força geológica, e as consequências de nossas ações, visíveis na atmosfera e nos sedimentos rochosos do planeta” (Petrucchi, 2024, p. 20).¹¹

¹¹ Poderia, talvez, tratar diretamente do Antropoceno em vez de falar de contemporâneo – mas acontece que são marcadores diferentes, embora vez ou outra esbarram em questões similares. Contemporâneo é uma ideia muito mais popular, por um lado, e menos combativa, por outro. Penso que, pensando em conjuntos, o contemporâneo está inserido na ideia de Antropoceno como um apêndice estético-cultural. Além disso, Antropoceno é considerado um hiperobjeto: um fenômeno de escala e temporalidade que excede a capacidade de percepção do humano. O contemporâneo tem uma escala acessível, debatível, observável.

Pelo menos duas vezes no *Vida desinteressante* temos acesso a textos que dialogam com o Antropoceno. Em *O fim do mundo foi meio sem graça*, Heringer chama a atenção para o baixo vínculo dos poetas de sua geração com o cataclisma – e não culpa ninguém por isso, apenas reflete sobre a insuficiência. E em *Para uma arte no fim do mundo*, Heringer evoca a mesma ideia de que só o fim nos une.

Um fim contínuo e de difícil apreensão, sim, mas um fim onde a liberdade poética-criativa não encontra amarras, porque afinal aquilo que parece importar em escala global faz todo e qualquer discurso homogeneizante em torno da arte se tornar ainda mais obsoleto. Na crônica em questão, escreve praticamente uma extensão do seu minimanifesto, dessa vez prolongado: “Todas as poéticas são possíveis. Não haverá mais nada de novo debaixo do sol, tudo está disponível. Dos desenhos nas cavernas ao gif, não há interdições” (Heringer, 2021, p. 69), escreve.

Essa última crônica, inclusive, ganhou um desdobramento em videopoema de mesmo título e chegou a ser apresentado em 2015 em um evento presencial (*Para uma arte...*, 2015). Na peça visual, pessoas caminham no que aparenta ser um percurso carnavalesco em um dia ensolarado no fundo do símbolo visual para a palavra *momamã*, que remete à maleabilidade do tempo de *A montanha mágica*, de Thomas Mann. Ouve-se um som de sirene com chocalhos e batuques e, ao fundo, a voz do próprio Heringer declamando partes do manifesto.

Fato é que, em diferentes formatos, Heringer é um artista que articula a crítica ao progresso e ao desenvolvimentismo cego. Em uma postagem em seu blog, em 8 de maio de 2015, Heringer evoca a reflexão benjaminiana e a representação angelical de Klee e relaciona essas duas referências com um acontecimento particular: a queda de um satélite. Ele escreve, como sempre em tom irônico: “A nave russa fora de controle girando a cada 1,8 segundos vai cair na Terra daqui a alguns minutos. Vai reentrar na atmosfera e se desfazer em mil pedaços. O treco se chama *Progress* (59 M-27M). Pelo amor de Deus, alguém do departamento de Teoria Literária se pronuncie”.

Abaixo, apresento o anjo de Klee e o fragmento de Walter Benjamin com os quais Heringer tece diálogo.

Figura 10 – Angelus Novus



Fonte: Paul Klee, 1920.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (Benjamin, 1994b).

Essa postura benjaminiana de crítica ao progresso coincide com a escala do menor de Manuel Bandeira, influência mor na poesia heringeriana. Quando escreve, Heringer não investiga as grandezas terrestres, mas sim o que há de pequeno. Em outro momento do *Vida desinteressante*, lemos:

Você se lembrou daquela entrevista do Michael Marder em que ele diz que o tempo de pensar o homem como animal político passou; a onda agora é pensar o homem como planta política. Nós precisamos nos voltar para um modelo vegetal de política, não mais organismos individuais subordinados a um todo coerente, mas a proliferação anárquica de multiplicidades, de galhos e gravetos que mantêm sua semi-independência enquanto participam do crescimento geral da sociedade-planta. O ser humano é o ponto de interseção de diversos tipos de existência. A gente ainda não entendeu isso: se entendêssemos, não estaríamos neste quiproquó climático (Heringer, 2021, p. 148).

A essa proliferação anárquica de multiplicidades também podemos dar o nome de contemporâneo. E nesse território, encontramos uma produção como a de Heringer que se

exponencia através da internet e ecoa por diferentes escritores e leitores que escolhem a literatura, apesar da insuficiência inerente a essa atividade. Se estamos diante de uma espécie de fim, é melhor dar as mãos àqueles que parecem entender que o que vale a pena não está distante, mas sim diante de nós. E o que a poesia e a ficção de Heringer nos apresenta é isso: um empreendimento estético de ternura.

5.7 ESCREVER ONLINE E A INTERNET COMO PLAYGROUND

Em entrevista para a *Rádio Batuta*, Heringer diz que a internet sempre foi seu playground e um dos lugares onde pôde crescer e se desenvolver (Sant’Anna; Heringer, 2014). Além disso, chega a dizer que seu livro *Glória* só poderia ser escrito em um momento pós-internet, porque é isso que permitiu a ele, enquanto escritor, desenvolver dentro do romance a “facilidade de parecer erudito”. Nas próprias palavras do autor, a internet faz parte da composição do *Glória* tanto como assunto e temática da própria narrativa quanto como fantasma do processo de escrita.

Com o avanço tecnológico e a complexificação dos ciberespaços de conectividade e transmissão de informação, a internet, neste início de século, desempenha um papel de centralidade nas dinâmicas afetivas, mercadológicas, políticas e também criativas. O escrever com acesso pleno à internet é outra experiência do escrever offline. Nesse sentido, a criação literária enquanto processo e técnica de escrita ficcional se pluraliza e demanda novos estudos que a encarem como tal. Heringer é um caso que só pode ser concebido nessas circunstâncias.

Se antes o ato de escrever literatura pressupunha a valorização da pausa, do respiro e até mesmo do ócio, atualmente a criação literária possui outro *modus operandi*. Ainda que tente se isolar do mundo acelerado para privilegiar a escrita, o sujeito sabe que qualquer informação possivelmente útil para sua produção artística está a uma pesquisa rápida de distância. O indivíduo contemporâneo inquieto e sem descanso (aqui em foco o sujeito que se compromete com a escrita ao passo em que está constantemente online, como Heringer, como eu e talvez como você) é inserido em um espiral de acelerada atividade, reagindo às pressões de uma sociedade positiva consequente do sistema capitalista e da modernidade ocidental decadente. Conforme desenvolve Byung-Chul Han (2017, p. 42), “a sociedade da transparência elimina todos os rituais e cerimônias, visto que esses não podem ser operacionalizados, pois são impeditivos e atrapalham a aceleração da circulação da informação, da comunicação e da produção”.

O computador ou o celular, instrumentos de trabalho, são também os meios de acesso à realidade cibernética que “se concretiza na virtualidade de imagens, signos e símbolos. Ao formar imagens e significados, o virtual se torna uma forma de realidade que opera mensagens instantâneas numa extraordinária compressão do tempo-espço” (Vieira, 2006, p. 4) Um problema a ser explorado é justamente o binarismo de encarar a realidade e a virtualidade como espaços existenciais divergentes. Se o oposto de real é, na verdade, irreal; o virtual é apenas um outro plano da realidade.

Embora carente de criticidade, a conceituação e reflexão de Pierre Lévy sobre o espaço virtual ainda nos permite uma visão filosófica sobre a internet e seus artifícios de transformação. Segundo Lévy (1996, p. 21), a virtualização é em primeiro grau a invenção de novas velocidades, capaz de submeter a narrativa clássica sobre a compreensão do espaço-tempo a uma difícil tarefa: experienciar a unidade de tempo sem a unidade de lugar. Em matéria de criação literária, corrobora com o entendimento romântico de que a escrita opera por uma genialidade deslocada do corpo. Afinal, se a internet permite aos ficcionistas que desenvolvam seus laboratórios e observatórios pessoais estritamente por espaços virtuais, a escrita enquanto trabalho e ação também se distancia das sensibilidade corpórea, dos processos de alteridade mais intensos e da própria concepção de inteligência como algo não mais individual, porém partilhado. E, segundo o próprio Lévy (1996, p. 21), os operadores mais desterritorializados, os coletivos mais virtualizados e virtualizantes do mundo contemporâneo são também os que estruturam a realidade social com mais força e violência.

De forma mais atualizada em relação ao funcionamento do algoritmo como estrutura basilar do que se entende por virtual e, logo, dos sistemas todos que existem a partir desse jogo de códigos, Eugenio Bucci (2023) oferece um guia crítico para entender o que estrutura o potencial da virtualidade. Segundo Bucci (2023, p. 57), o problema não está na tecnologia, mas sim nas relações de propriedade que a amarram. Dos estudos primordiais de termodinâmica ao monopólio das *big techs*, o mundo digital é uma consequência de operações que acontecem literalmente a partir de *sins* e *nãos*, em que a incerteza do usuário se torna a base de funcionamento da rede mundial de computadores e os interesses econômicos adjacentes.

Bucci, a partir dos estudos matemáticos que fundamentam a tecnologia de rede e computacional, explica como as variáveis de *entropia* e de *informação* são a base do funcionamento algorítmico da Internet.

Se um dado confirma o que já era esperado, tem pouco valor informativo. O valor da informação é diretamente proporcional à sua improbabilidade. Ou, nas palavras de Wiener: ‘Quanto mais provável seja a mensagem, menor será a informação que propicia. [...]

A informação é do tamanho da entropia. E mais: a informação resolve a entropia, leva uma possibilidade de organização onde antes imperava a desorganização. Quer dizer: a entropia e a informação são equivalentes, mas invertidas: o tamanho da informação (“medida de organização”) é exatamente do tamanho da entropia (“medida de desorganização”), mas com um sinal negativo. Onde a informação deixa indagações em aberto, a informação deixa respostas eficazes (Bucci, 2023, p. 34).

O terreno de exploração da escrita literária não é o da certeza – a postulação de fatos é uma outra coisa da literatura. Um ficcionista como Heringer explora os espaços de dúvida como quem investiga as concepções estanques para relativizá-las a partir das ações de personagens. Nesse sentido, o uso da internet por um escritor se difere completamente do uso feito pelas empresas: não interessa os dados dos usuários que revelam padrões de consumo e uso de tela, mas sim a própria diversidade performática humana. O coliseu visual e imagético em que as pessoas se expõem, portanto, opera como um demonstrativo vivo das possibilidades humanas.

Em *Automatógrafo*, Heringer evoca a atividade de uma máquina para conceber seu próprio gesto de escrita. Afinal, sua escrita não está localizada majoritariamente na caneta, mas sim no teclado. São suas duas mãos que tateiam os dígitos com velocidade e sua força criativa é quase maquímica – o que reverbera também em *Glória*.

Automatógrafo

“Poética”

*Se minha mão esquerda toca
a minha direita e
se de repente quero
com a mão direita
captar o trabalho que a esquerda realiza
ao tocá-la
esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta
no último momento:*

*no momento em que sinto
minha mão esquerda com a direita
correspondentemente
paro de tocar minha mão direita com a esquerda.*
(Heringer, 2024, p. 275)

Nesse contexto, os espaços vazios são preenchidos pela experiência do receptor, uma vez que “o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a

leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (Iser, 1996, p. 123). Um projeto estético contemporâneo como o heringeriano, portanto, tem suas nuances exponenciadas pela virtualidade, evidenciando que um romance publicado não acaba em si mesmo e é, conforme a teoria do efeito de Iser, definido pela incompletude da obra e a abertura ao leitor.

A internet é algo difícil de se conceber ou tentar dar contornos definitivos. Mas é fato que existe uma literatura antes e outra depois desse avanço tecnológico. Afinal, embora o livro como artefato continue simbolizando um tipo de resistência, o regime estético das artes e as performances do contemporâneo são mais abrangentes e inusitadas quando através do espaço virtual. O que por um lado é uma pena, pois dificulta experiências de alteridade mais radicais, mas possibilitou o desdobramento de projetos como o de Heringer.

6 PROCEDIMENTOS DE ESCRITA HERINGERIANOS

“Não é tão bonito quanto parece...”

“O quê?”

“Essa coisa de Hollywood, ou mesmo a outra coisa...” – Ousaria discorrer mais.

“Que outra coisa?”

“Essa, de ser artista, de coisas conceituais, de escrever seu nome na História.”

“Ah?”

Victor Heringer, “Cidade impossível”

No capítulo anterior, passei por alguns componentes da estética heringeriana: (1) a ternura como escolha consciente e perspectiva poética; (2) a ironia como dispositivo literário; (3) a graça como articulação semântica para tratar de temáticas existenciais referentes à morte; (4) o suicídio do autor como efeito estético no processo de leitura; (5) a noção de autoria complexa como possível categoria para compreender a produção heringeriana; (6) a crítica ao progresso e considerações sobre o antropoceno e; (7) o escrever online como elemento crucial no processo criativo de Heringer.

Neste terceiro capítulo, concentro meus esforços em salientar e explicar duas técnicas de escrita recorrentes no fazer artístico de Heringer: a *écfrase* (ligada à descrição) e a *mise en abyme* (ligada à metaficção). A partir desses achados, elaboro seis propostas de exercícios de escrita, partindo sempre de exemplos encontrados na literatura do nosso autor. Esses exercícios são uma tentativa de fazer um *link* entre o caráter teórico desta dissertação e seu direcionamento prático, voltado principalmente para possíveis iniciativas de extensão universitária de estímulo à criação literária.

Nos estudos brasileiros sobre criação literária, apontam-se duas tendências no campo das oficinas de escrita – conforme explorado no nº 13 da revista *Terceira Margem* (Alencar; Moraes, 2005). Uma delas segue uma tendência de *expressão*, ancorada em uma ideia de escrita criativa menos enrijecida, com menos preocupação formal. Nesses espaços de oficina, o axioma literário não se sobrepõe à livre expressão e abrange iniciativas que tratam a escrita enquanto prática artística libertadora, terapêutica ou direcionado ao prazer.

A outra tendência está na ideia de *produção*, da qual me aproximo para elaborar os seis pontapés de escrita adiante. Elas apontam para uma “prática coletiva de escrita, gerando uma reflexão sobre a linguagem, evidenciando a relação indissociável entre teoria e prática, entre leitura e escrita, fundamentando, assim, a reescrita consciente do texto” (Alencar;

Moraes, 2005, p. 7). É a partir dessa acepção contextual que considero a escrita heringeriana um ponto de partida frutífero para ficcionistas brasileiros contemporâneos, independente de idade, vínculos acadêmicos e nível de experiência. Ficcionistas que, apesar de tudo, escolhem a palavra como ferramenta de trabalho.

Tanto a *écfrase* quanto a *mise en abyme* são procedimentos de escrita que intensificam o aspecto imersivo de um registro textual. Respectivamente, são procedimentos de recriação e metaficcionalidade. Ambos também ressaltam a intertextualidade como uma característica intrínseca ao discurso literário e o salto frequente para a intermedialidade. Dentre os diferentes recursos utilizados por Heringer em seu conjunto de obra¹², esses dois se destacam porque podem ser percebidos em diferentes registros e trabalhos do autor, mas especialmente nos romances *Glória* e *O amor dos homens avulsos*.

De um lado, a *écfrase* remete à relação do texto com o que está externo a ele. É a relação de uma poética com suas referências, com outras obras de arte e com a própria concretude do mundo – trazendo imagens prévias para dentro do texto. É um processo que traz o ordinário para dentro da literatura ao passo em que também ajuda na credibilidade do pacto ficcional, facilitando a imersão do leitor em uma determinada história por meio das descrições feitas. Isso acontece, antes de tudo, pela recriação de imagens e pelo remix de referências que podem vir do senso comum, do repertório do autor ou de algum cânone artístico.

Por outro lado, a *mise en abyme* é uma relação do texto consigo mesmo, quando uma narrativa contém em si um jogo de infinitos e tenta representar a si própria, autorrefenciando-se. Comumente traduzida como *narrativa em abismo*, remete a uma estrutura narrativa autoreflexiva; um dispositivo de duplicação interna. É quando há uma história dentro de uma história, complexificando a tessitura ficcional. Um procedimento de escrita que fundamenta projetos literários considerados metaficcionais.

Ambos os procedimentos auxiliam na credibilidade do projeto estético. Por credibilidade, entendemos “um aspecto da ficção formada pelo jogo de elementos internos e externos que competem tanto para a coerência interna da obra quanto para a construção de relações entre ela e o mundo exterior” (Caixeta; Barroso, 2021, p. 13). *Écfrase* e *mise en abyme*, portanto, são dois desses elementos que visam aferir coerência à obra no processo de elaboração estética e que permitem traçar novas relações – internas e externas – tendo como ponto de partida a própria literatura.

¹² Se de forma consciente ou não, aqui não importa. Para fins desta pesquisa, consideramos sempre a criação literária como um empenho racional, processual, de trabalho e retrabalho ao redor da palavra.

Se até aqui priorizou-se uma reflexão operante, neste último capítulo de desenvolvimento insisto em conceber a práxis literária como uma instância autônoma de jogo, trabalho e episteme. Para tanto, apresento alguns caminhos (saídas? técnicas? pontapés?) para professores, oficineiros, extensionistas universitários, estudantes de escrita criativa, poetas e ficcionistas em geral que, assim como eu, querem se aproximar da literatura de Victor Heringer como referência contemporânea para pensar a própria arte e fazer dela um gatilho de escrita.

6.1 *MISE EN ABYME*: COMPLEXIFICANDO AS CAMADAS DA FICÇÃO

Segundo Robert Scholes (1979, p. 16), um projeto metaficcional é aquele em que a ficção transgredir suas próprias regras, ameaçando a si mesma de morte por estar aprisionada em um processo autoindulgente e por vezes masturbatório na elaboração das suas próprias complexidades. É um tipo de registro literário que espirala em torno de si, recorrente na tradição literária e que costuma ter *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, como precursor ainda no século XVI (Faria, 2012, p. 238).

Desde então, em especial na segunda metade do século XX, esse tipo de projeto se prolifera, através de diferentes nomenclaturas¹³ e jogos de linguagem, acompanhando as teses sobre pós-modernismo e as discussões que tangem aquilo que foi tratado no capítulo sobre contemporâneo.

Na definição acertada de Patricia Waugh (2001, p. 2), temos que:

Metaficção é um termo atribuído à escrita ficcional que, de maneira sistemática e autoconsciente, chama atenção para seu próprio *status* de artefato, a fim de levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade. Ao oferecer uma crítica de seus próprios métodos criativos, tais textos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a potencial ficcionalidade do mundo fora do texto literário de ficção (tradução nossa).

No caso de Heringer, uma visão global do seu conjunto de obra permite averiguar a metaficcionalidade como um vestígio marcante do percurso criacional dele. O caso mais extremo é do romance *Glória*, mas também é possível aproximar essas definições de metaficção propostas por Scholes e Waugh de outros trabalhos ficcionais de Heringer – *O amor dos homens avulsos* e *Cidade impossível*.

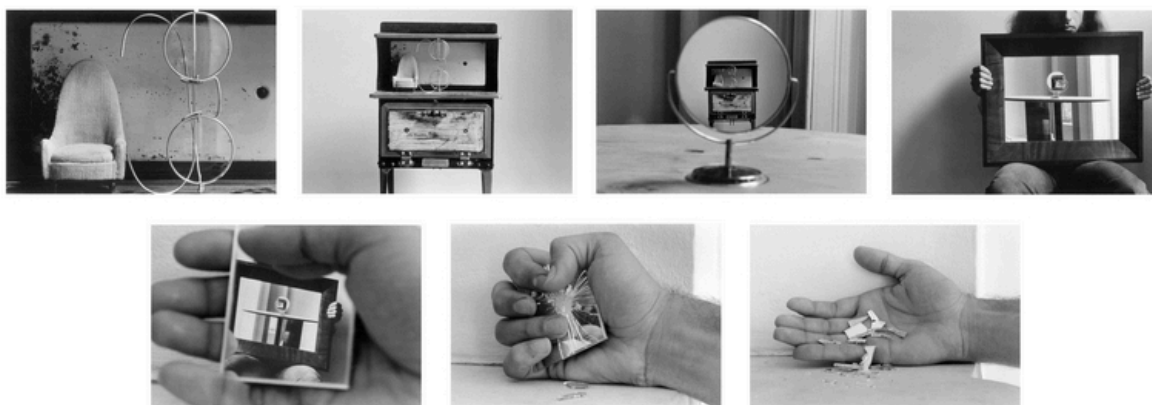
¹³ “Antirromance, metaficção, narrativa pós-moderna, narrativa narcisista, ficção autorreferencial, ficção reflexiva ou autorreflexiva, ficção autoconsciente, antificção, não ficção, narrativa antimimética, ficção pós-moderna, metaficção historiográfica, fabulação, ficção neobarroca, romance de introversão, ficção introspectiva, superfície, transficção.” (Faria, 2012, p. 240)

Ainda nos valendo da formulação de Waugh em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, a autora afirma que a técnica embutida nesse tipo de tratamento literário está no processo de conscientização do ato da escrita, esquematização e capacidade organizacional, ainda que por meio do caos. Nesse sentido, o que distingue a metaficcionalidade de outras formas contemporâneas (ou pós-modernas, ficando com o vocabulário dela) é precisamente o conjunto de estratégias que dependem da *tensão entre oposições* (Waugh, p. 137).

A contradição, o paradoxo, a paródia, o *roleplay*, a colagem e a intertextualidade são caminhos possíveis que interessam à escrita desse tipo de projeto. E, ainda que não conste no trabalho de Waugh, aqui eu acrescento a *mise en abyme* como uma estratégia de escrita metaficcional que depende do tensionamento entre oposições.

Para partir de um estudo histórico da *mise en abyme*, me baseio na contribuição acadêmica de Mariângela Alonso (2015; 2017; 2024), pesquisadora brasileira que reconta a origem dessa técnica artística. Esse resgate teórico nos coloca diante da conceituação de Lucien Dallenbach a partir dos apontamentos iniciais de André Gide. Não obstante, Alonso apresenta o conceito com atualizações a partir do uso dele na semiótica e na teoria do romance, trazendo ainda contribuições críticas como a de Véronique Labeille, que insiste na necessidade de compreender a *mise en abyme* para além da metáfora do espelho.

Figura 11 – *Alice's Mirror*



Fonte: Duane Michals, Estados Unidos, 1974.

Ainda que tentemos fugir da metáfora como caminho explicativo, a maneira mais didática de apresentar a *mise en abyme* é a partir de suas representações nas artes visuais. Além da reflexividade infinita dos espelhos, outras imagens recorrentes para ilustrar essa

técnica narrativa são as matrioskas¹⁴, a fita de Möbius¹⁵, a antiga lata de cacau da Droste¹⁶ e a pintura *O Casal Arnolfini*, do pintor Jan van Eyck, com um espelho convexo ao centro que confere uma nova perspectiva de dentro da própria pintura.

Figura 12 – Embalagem da lata de cacau Droste



Fonte: Feliks Tomasz Konczakowski, Polônia, 2017.

Figura 13 – *O Casal Arnolfini*



Fonte: Jan van Eyck, 1434.

Esse esquema narrativo abissal de auto referenciação é algo percebido na história dos textos ocidentais desde a *Odisseia*, a *Iliada* e a própria Bíblia. Essas narrativas costumam

¹⁴ Aquelas bonecas russas que se escondem umas às outras de forma decrescente.

¹⁵ Aquele objeto físico-geométrico com apenas uma face e uma borda, criado ao torcer uma tira e colar suas extremidades. Um símbolo de paradoxo e unidade entre opostos, como dentro e fora, começo e fim.

¹⁶ Dá o nome também ao “efeito Droste”, outra forma de apresentar a ideia de *mise en abyme*. Você pode ver a embalagem em formato de gif aqui: <<https://i.imgur.com/KAgvKI.gif>>.

assumir uma tarefa dupla: além de apresentar uma história, apresentam a si mesmas, criando camadas interpretativas que dialogam entre si. Elas passam a construir um universo particular de referências que, ao se distanciar do real como ponto de partida, fazem da própria ficção o ponto de retorno delas mesmas e oferecem ao leitor uma narrativa com grande poder de coesão interna. “A *mise en abyme* é, portanto, uma parte de um discurso que reflete o significado de todo o discurso e que compartilha com ele certo número de qualidades importantes para a sua compreensão” (Alonso, 2024, p. 4).

Interno a projetos literários metaficcionais, é um recurso explorado a partir de um vínculo de maior dependência entre a estrutura e a história em si: “um meio capaz de transformar e transgredir a narrativa, apresentando-se como parte integrante de um objeto estético [...], tornando a obra literária um instrumento intrigante e questionador.” (Alonso, 2015, p. 76). Com isso, o vórtice de como a história é contada densifica a narrativa – o que, pensando no ato de leitura e no efeito estético desse recurso, pode assustar uns e cansar mais facilmente outros, embora também crie uma experiência de leitura mais lúdica em que o “desvendar do mistério” não está na história em si, mas em como a narrativa é organizada e reiterada.

Figura 14 – *Complicit #32 – Self Portrait with Willie*

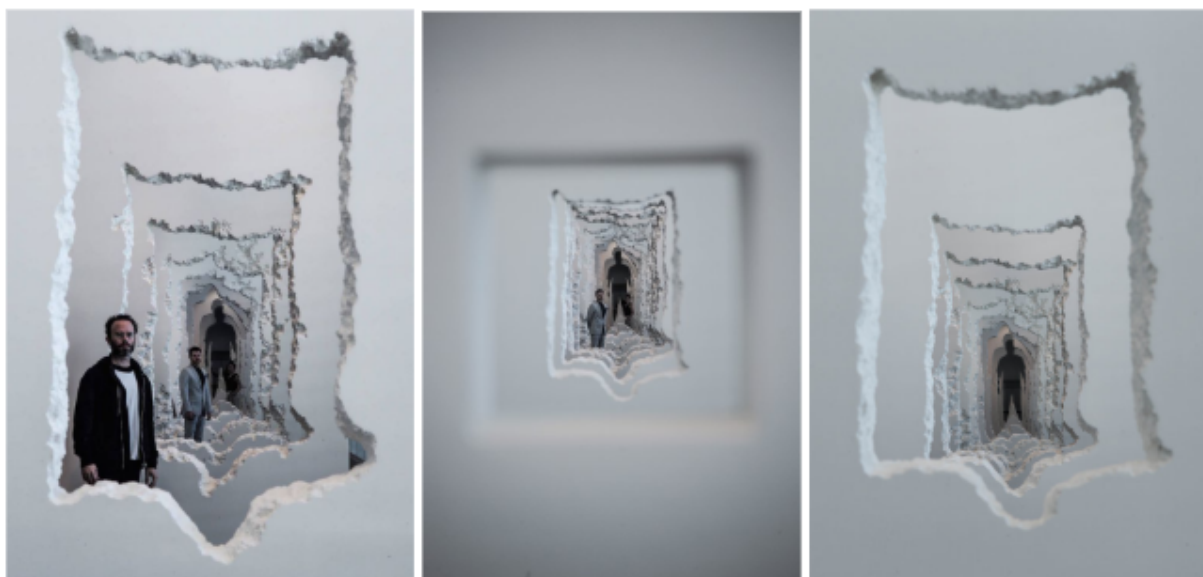


Fonte: Matthew Morrocco, 2017.

O traço abissal da *mise en abyme* está justamente em não elucidar essas camadas ao leitor, mas colocá-lo no meio de um jogo de reiteração interna. O texto, nesse emaranhado, se torna algo como o labirinto de Creta construído por Dédalo: um jogo em que o leitor perde a noção de fim e começo, dentro e fora, de centro e de margem. Assim como no labirinto, não há um ponto de vista privilegiado. O leitor não distingue se avança ou retrocede, se repete ou descobre. A *mise en abyme*, nesse sentido, envolve, confunde e obriga o leitor a seguir a leitura, mesmo sem saber se está avançando na história ou espiralando.

Esse fenômeno do texto literário de se reduplicar em seu próprio sistema de relações é o que Dallenbach resgata em Gide para conceber esse recurso como um “autotexto particular”, capaz de dinamizar tanto a dimensão literal do texto como objeto escrito quanto a sua característica ficcional (Dallenbach, 1979, p. 52-53). Isso implica um certo desvelamento da etapa criacional “no que tange a autoanálise e a autorreflexão de seu autor. Tal processo possibilita, muitas vezes, o efeito performativo do mecanismo de projeção do eu do autor no outro da ficção.” (Alonso, 2015, p. 72) E, diante de tudo o que um processo criativo pode ser, a autorreflexão e o desejo pela alteridade me parecem caminhos legítimos, conversáveis e (re)executáveis quando pensamos em exercícios de escrita.

Figura 15 – *The Future Was Then*



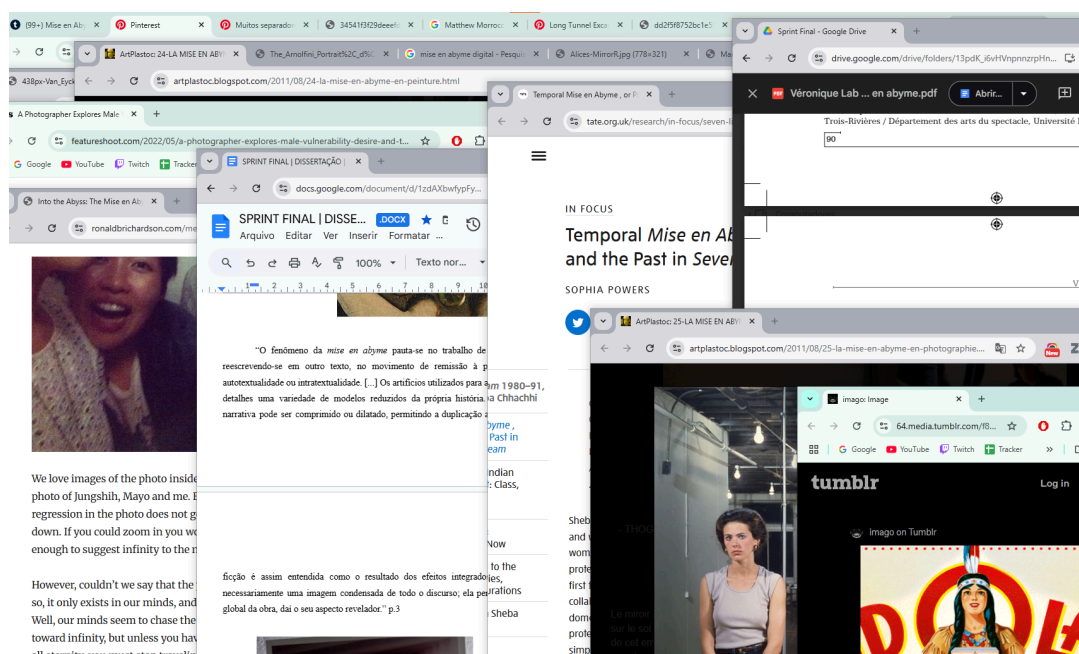
Fonte: Museu de Arte SCAD. Savannah, Geórgia, EUA. Daniel Arsham, 2016.

Dando um pequeno salto para fora das considerações a respeito da escrita ficcional, acredito que os textos acadêmicos, em geral, são destaques nesse tipo de estrutura abissal. Na medida em que a informação (o conhecimento, a pesquisa, a reflexão operante...) é

apresentada à figura do leitor que busca nas concatenações de sentido algo que mova seu senso crítico (suas certezas, seus conceitos já estabelecidos...), a dúvida mantém-se enquanto lugar de busca e espelhamento. São os atos de interrogar e suspeitar que definem o esforço racional.

E ainda que se manifeste apenas como um lampejo obtuso, a expectativa do leitor – ou de quem quer aprender – é encontrar a luz de um farol apenas como desculpa para se circunavegar uma ideia minimamente interessante, sentindo diante da busca pela verdade o mesmo que sentimos diante da ficção. Só que com limites por vezes angustiantes, como podemos ver nas divagações desta própria dissertação.

Figura 16 – Abismo de abas do *Google Chrome* enquanto pesquisa sobre *mise en abyme*



Fonte: Elaboração do autor.

No trato ficcional, quer-se que o leitor vença toda e qualquer batalha em relação ao seu tempo, ao seu ócio, ao seu prazer e às suas outras possibilidades de atenção para que percorra não uma ideia, mas uma narrativa. Com a autoconsciência de que se está perseguindo uma história falsa e, mais do que isso, uma estrutura narrativa ficcional que não se resolve no decorrer das páginas, mas se complexifica, o leitor precisa de certa resistência. E o escritor, de um controle sobre o próprio texto um tanto quanto alucinante.

Para propor os seguintes três exercícios de escrita de caráter metaficcional, concebemos então a *mise en abyme* como um mecanismo narrativo de espelhamento interno,

em que aspectos de forma, de autoria e de virtualidade se replicam em escalas menores dentro do texto e tensionam os limites entre ficção, autor, leitor e realidade.

6.1.1 EXERCÍCIOS DE ESCRITA METAFICCIONAIS

*Pontapé I**Escritor, narciso incorrigível*

Logo acima da ficha catalográfica do romance *Glória*, lemos o mesmo *disclaimer* que aparece em tantos outros livros publicados pela mesma editora: “os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e não emitem opinião sobre eles”.

Em *Glória*, porém, esse universo da ficção não é do tamanho convencional. As passagens do livro podem não se referir a pessoas e fatos concretos, mas sem dúvida os personagens e as situações narradas se autorreferenciam enquanto componentes ficcionais. Assim como na matemática é aceita a ideia de que alguns infinitos são maiores do que outros, algumas ficções também são mais expansivas do que outras. Todos os elementos que compõem o livro parecem ter peso sobre aquilo que o romance aspira ser enquanto um artefato literário metaficcional. Quando digo *todos os elementos*, não é um exagero.

As notas de rodapé, a dedicatória, a epígrafe que abre o livro, as epígrafes que abrem todos os capítulos, os “etc e etcétera”, o uso extenso de referências (ora reais, ora fictícias), os provérbios bíblicos e os profanos, a repetição do nome Glória, os cenários virtuais e os ambientes físicos... a somatória desses artifícios estéticos transforma o livro em um verdadeiro exemplar de metaficcionalidade tupiniquim.

Dentre todos esses, talvez o mais marcante é a figura tríplice, quase sêxtupla, de quem escreve o livro. Esse labirinto de autoria aparece no prólogo do próprio livro e é retomado no epílogo, além dos capítulos internos. O autor (e pessoa real) Victor Heringer transmuta-se no escritor (e personagem) Victor Heringer, que recebe a proposta de um curioso autor chamado Ambrósio Silva Costa e Oliveira (também personagem) para contar a história da família Costa e Oliveira sob o título do romance *Glória*. Segue, então, o prólogo na íntegra:

Que Ambrósio Silva Costa e Oliveira, madalenista convicto, tenha escrito um romance composto somente de epígrafes é coisa que já não scandaliza ninguém minimamente familiarizado com a história literária deste país. Também não é incomum encontrar pesso as que, apesar de não terem lido o cultuado *Édipo de segunda mão* (2010), sabem que o livro, talvez o único de sua espécie, começa com um fragmento de Heráclito e termina com as famosas palavras da oração de Renan — “Ó, abismo, tu és o deus único”. No entanto, o fato de Silva Costa ter procurado um escritor de menor calibre para escrever seu segundo livro foi tão chocante para mim quanto o será para o leitor, assim que souber que fui eu o calibre escolhido e que este, embora leve o meu nome na capa, é o segundo romance do singular autor fluminense.

O encontro com Silva Costa — notável recluso — se deu da maneira mais corriqueira possível: ele encontrou meu endereço de e-mail e me propôs escrever um romance, coisa que, aliás, eu já planejava havia algum tempo. A única condição que me impôs foi este prólogo, que, segundo ele, serviria tanto para explicar as motivações que o levaram a me contratar para escrever sua obra-prima quanto para dar alguma visibilidade ao livro, visto que seu sobrenome está não só ligado ao fenômeno que é *Édipo de segunda mão* como também à família que inspirou e impulsionou o movimento madalenista. Eu ficaria encarregado de todo o resto, até mesmo da redação deste texto preliminar, sobre o qual ele de fato não teve nenhum controle e só lerá agora, depois de publicado. Enfim, o trato era simples: a publicidade dele pagaria o meu trabalho, e vice-versa. Assim que cheguei à conclusão de que o arranjo não me traria nenhum prejuízo, dei a ele minha palavra e comecei a compor o romance que, sabe-se lá por quê, o leitor agora tem em mãos.

Há duas razões para a aparentemente desajuizada decisão de Silva Costa. A primeira, ele me explicou via e-mail e, como é seu costume, com uma citação (de Cioran): “A máxima lucidez é a total inação”. Isso, suponho, significa que a única saída encontrada por ele após atingir o auge logo em seu primeiro romance foi escrever um livro propositalmente ruim por meu intermédio e ainda assim manter sua genialidade intacta. Creio que isso seja uma boutade tipicamente madalenista, isto é, afirmar — sem afirmá-lo de todo — que livros intencionalmente ruins são os mais engenhosos. No entanto, não tenho certeza; não sou teórico literário, muito menos especialista em madalenismo. De todo modo, se me sai um bom romance, Silva Costa pode considerá-lo seu também; do contrário, assumo plena responsabilidade pelo fracasso.

O segundo motivo me foi explicado por meio de outra citação, esta da própria obra de Silva Costa: “Édipo de segunda mão” — aliás, as únicas palavras que ele realmente publicou em toda a vida. Neste contexto, o significado não poderia ser mais claro. Entregando a mim a autoria de seu segundo romance, e me apadrinhando no mundo literário,¹ Silva Costa dá o segundo e mais importante passo no projeto que teve início em seu livro de estreia — escrever um texto totalmente de segunda mão, no qual o poder de sua vontade seja quase nulo. A forma última dessa ambição, eu acho, é a morte, mas, como já deixei claro, não sou especialista no assunto.

Em novembro de 2011, quando comecei a escrever a terceira e última versão deste que receberia o título de *Glória*, Silva Costa quebrou um silêncio de mais de seis meses e me enviou um e-mail encorajador, ao qual anexou um texto seu, inédito e elogioso, para figurar no fim deste prefácio, à moda do século XVII. Em agradecimento ao gesto, utilizo-o também como epígrafe. Aconselhou-me ainda, citando o adágio popular, a não me preocupar demais em tentar tapar o sol com a peneira. Acho que se referia ao ofício literário em geral, não à minha demora em terminar sua obra-mestra. Entretanto, sabendo que não receberia resposta, preferi não perguntar se era mesmo esse o caso. Enfim, aí vai o romance; antes, o texto que Silva Costa não publicou no *Édipo de segunda mão*. O inédito por si só vale o preço do livro, indenizando o leitor pelas mais de duzentas páginas que lhe sucedem:

*Para os homens não seria melhor se
lhes sucedesse tudo quanto querem?*
A. Silva Costa e O.

Victor Heringer, C. O.
Rio de Janeiro 21 de dezembro de 2012

¹ Desde que aceitei a proposta de Silva Costa (em meados de 2010) até a presente data, não me chegou a informação de que ele tenha apresentado a mesma ideia a outros escritores.

O questionamento – ora irônico, ora filosófico – de quem é o dono dessa história se acumula durante prefácio/prólogo e epílogo, mas também através do conteúdo e da forma interna da narrativa, além do paralelo com o outro livro do autor, *O escritor Victor Heringer*, e os videopoemas de seu canal no youtube, *automatógrafo*. Não fosse a preocupação estética e o tom irônico quase brincalhão, o livro soaria hermético pelo seu caráter horizontal.

O *Glória*, então, é apresentado ao leitor como um livro pertencente a um projeto estético prévio, sendo o próprio *Glória* o segundo livro de Ambrósio, um livro inteiro de segunda mão, encomendado. Inserido nesse jogo, o leitor percebe que não está começando uma narrativa convencional, na medida em que precisa se perguntar sobre os próprios fundamentos do texto literário: onde começa a ficção?, onde aceito o pacto ficcional?, quanta desconfiança esse livro vai exigir?, essa personagem existe?, e esse lugar?, e esse tal de *madelenismo*, hein?, será que eu devo seguir em frente com a leitura?

Temos, nessa conjuntura, diferentes figuras de autoria:

- Victor Heringer: pessoa real, que escreve e publica o livro.
- Victor Heringer, C. O.: duplo da pessoa real, porém inserida na ficção.
- Ambrósio de Costa e Oliveira: personagem-autor que encomenda o livro, mas que aparece na história ainda como criança.
- Benjamin: personagem protagonista, que é artista e escreve no Café Aleph, fórum virtual interpretativo (*roleplay*).
- D. Letícia: tia dos irmãos protagonistas que escreve obsessivamente a *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, em que documenta a história dos Costa e Silva e em especial as causas de óbito.
- Madelenismo: corrente literária ficcional, associada ao projeto literário de Ambrósio.

De certa forma, todos esses personagens-autores se espelham: todos estão interessados em investigar o desgosto, cada um à sua maneira.

Proposta de escrita I

Escrever um conto em que haja ao menos três instâncias de autoria sobrepostas. É possível tentar chegar em alguma solução nova para esse jogo metaficcional ou copiar e se valer das mesmas camadas de Heringer em *Glória* (a figura do autor real; o autor-personagem; o autor-que-encomenda-um-livro-de-segunda-mão; a ‘verdadeira’ autora não creditada; e a corrente literária como autoria expandida).

Pontapé II

Boas vindas ao Café Aleph, faça seu login

No romance *Glória*, o personagem principal Benjamin tem certa dificuldade em abandonar a sua zona de conforto, talvez porque a segurança familiar somada ao universo virtual que encontrou para si já lhe confere todo o amparo e bem estar que acredita precisar. Por virtual, entendemos aqui a internet, sim, mas também toda abstração direta ou indireta do que o senso comum aponta como *mundo real*. Construindo em cima do arquétipo de “artista frustrado e enfurnado no quarto”, Benjamin vive um tipo de estrelato anônimo no espaço virtual do *Café Aleph*.

O Café Aleph era um fórum virtual de discussões sobre arte, com o design inspirado nos cafês parisienses da primeira metade do século XX, no qual os usuários quase nunca revelavam seus antropônimos em conversas públicas, preferindo escolher um dentre os muitos nomes importantes da história da cultura. Assim, a maioria dos que acessavam o Aleph por engano se espantava com a profusão de Caravaggios, Malatestas, Ionescos, Alighieris, Monks etc. e etcétera, e ia embora. Um ou outro, porém, acabava gostando da ideia, ou do papel de parede em tons pastel do site, e passava a frequentá-lo. Escolhia um apelido e aprendia rapidamente a imaginar cômodos amplos e dourados, tapeçarias, espelhos biselados e móveis em estilo art nouveau, bem como a se comportar como um intelectual cosmopolita brasileiro fingindo ser um morto indispensável para a humanidade (Heringer, 2018, p. 88).

O fórum de interpretação *Café Aleph* constrói uma das vivências mais marcantes do personagem, dando contorno à sua trajetória na narrativa mas também adicionando camadas à própria intenção metaficcional do livro como objeto literário. É através dele, inclusive, que Benjamin cria suas obras de arte e desenvolve seus primeiros apaixonamentos platônicos.

Esse tipo de fórum é um acontecimento ímpar na internet do início do século XXI, principalmente por se tornar um espaço de jogo e uma possibilidade literária para diferentes pessoas, de diferentes origens e classes sociais, ainda que raramente o termo *literário* apareça para definir essa atividade digital (e talvez por conta disso seja tão acessível).

Em diferentes sites e plataformas, essas comunidades de *roleplay* acabam se desenvolvendo quase como um desdobramento natural do caráter imaginativo e lúdico dos territórios digitais. Hoje em dia, a figura do *Eu* marca a maioria das interações cibernéticas, principalmente porque os algoritmos de venda e o mundo do trabalho cooptam as interações virtuais orgânicas, transformando-as em outras coisas mais produtivas e menos imaginativas – o que, na história da humanidade, parece ser um impacto recorrente nas manifestações culturais de ordem poética ou ficcional.

Jcink, forumeiros, facebook, discord, orkut, telegram, habbo, e-mail, blogspot, tumblr. Diferentes domínios já hospedaram (e continuam hospedando) esse tipo de iniciativa. Dentro de video-games planejados para outros fins lúdicos, é também comum que a comunidade online de um jogo crie esses universos interpretativos dentro da interface e da manipulação de códigos do próprio jogo – como acontece, por exemplo, em video-games como GTA, minecraft, roblox e por aí vai.

No *Café Aleph* do *Glória*, Benjamin escolheu Hecateu de Mileto, um logógrafo criador de mapas, para ser seu heterônimo e personalidade ficcional. O criador do site (um professor secundário), não inocentemente escolheu Jorge Luis Borges como personagem. Um técnico em radiologia é Kurt Vonnegut, um artista plástico é Torquato Neto, uma enfermeira é Bert Jansch, um professor de inglês, James Joyce, um analista de sistemas, Clarice Lispector e um desempregado, Caio Fernando Abreu. Todos eles interagem e interpretam sob o manto pré-acordado de que ali, naquele minúsculo território digital, a ficção é a norma.

Afinal, “a comunidade do *Café Aleph*, como toda comunidade baseada na interpretação de papéis, via com desconfiança o intrometimento da realidade real na realidade virtual, ainda mais quando acompanhada de registro fotográfico, por motivos óbvios” (Heringer, 2018, p. 230).

Proposta de escrita

Escolher uma personalidade histórica da cultura das artes para ser sua personalidade ficcional dentro do *Café Aleph*. Imitando os limites de caracteres de uma postagem em um fórum de internet, escreva de cinco a dez minicontos ou cenas literárias que não podem ultrapassar um parágrafo cada. Performe a figura histórica escolhida, coloque-a em diálogo com outras, descreva os cenários baseados em cafés parisienses e prove a sua intelectualidade forjada a seus colegas de fórum e *roleplay*.

Pontapé III

Desenho e colagem em direção à infância

Nos projetos ficcionais de Victor Heringer, os paratextos não são apenas complementos ou apetrechos obrigatórios de uma organização textual em formato de livro. Todo e qualquer componente é manipulado para corroborar com a tese de que o livro é, em si, um artefato multipotencial com várias intertextualidades. Da numeração dos capítulos às pontuações fora da norma culta; das notas de rodapé às interferências imagéticas na prosa; dos hiperlinks na internet às referências explícitas, as obras de Heringer facilmente podem ser caracterizadas como límpidas, diretas ou minimalistas.

Em *O amor dos homens avulsos*, Heringer traz diversas imagens para dentro do corpo do texto: retratos de si quando criança (p. 5, p. 50), selos da época da ditadura militar (p. 37), registros escolares (p. 39, 47), fotografias de cenários urbanos onde se passam momentos importantes da história (p. 91, p.106) e desenhos feitos pelo autor como se fossem desenhados à mão pelo personagem Camilo quando criança (p. 19, 28, 29).

Figura 17 – Casa desenhada pelo personagem Camilo



Fonte: Victor Heringer. *O amor dos homens avulsos*, 2016.

Essa transmidialidade da narrativa pode ser encarada como um processo de colagem. Para além da palavra, outras camadas visuais são incorporadas à história não apenas como

referências à materialidade e concretude do mundo localizado fora do texto, mas principalmente como artifícios estético-ficcionais que densificam o universo criado pelo livro.

Na literatura, tentar transpor o olhar infantil para o registro literário é um esforço de criação literária que une diferentes artistas, de diferentes épocas e localidades. A infância persiste na história das artes como um lugar de memória, afeto e especulação. Todos e qualquer artifício pode corroborar com esse retorno a uma fase onde a elaboração do mundo acontece de forma concomitante ao desenvolvimento psicossocial da pessoa.

A colagem como processo artístico pressupõe uma sobreposição de referências que não necessariamente foram colocadas no mundo com o propósito de comporem um mesmo artefato, mas que são manipuladas e reajustadas de forma que pareçam um material intrínseco à estrutura ficcional em questão.

Proposta de escrita

Desenvolver uma narrativa ficcional com perspectiva infantil. É importante que o personagem não seja apenas uma versão de si quando criança. Emular a voz narrativa de uma criança e/ou o fluxo de consciência de um olhar exploratório diante do mundo. Para isso, inclua no decorrer do texto ao menos (1) uma fotografia tirada por você que sirva de cenário para o desenrolar de alguma cena importante e (2) faça um desenho que teria sido feito pela personagem criança. Se você for destra, tente desenhar com a mão esquerda e vice-versa. Acrescente outros processos de colagem caso seja do seu interesse.

6.2 ÉCFRASE: TRANSCRIBINDO IMAGENS VÍVIDAS

A écfrese se refere a um recurso retórico-literário de descrição imagética, estudado desde a antiguidade como técnica de persuasão textual e associada à “construção de imagens que, por sua vez, representam objetos inexistentes de maneira absolutamente crível” (Rodolpho, 2014, p. 95). Designa um tipo de descrição que tem como objetivo transpor a vividez de um referente para o corpo de um texto a partir da escolha certa de palavras e atributos. Segundo Miriam de Paiva Vieira (2016, p. 45),

Etimologicamente, o termo vem de uma combinação do verbo grego *phrazein/phrazein* (contar, declarar, pronunciar, mostrar) com o prefixo *ek-* (fora ou completamente, integralmente), ou seja, a *ekphrasis* deve revelar ou relatar algo em seus mínimos detalhes. Em latim, é traduzido como *descriptio*. O termo foi retomado no século XIX para definir um tipo específico de descrição literária, como consta no Dicionário clássico Oxford, que define écfrese como “uma extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário” (THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 1996, p. 515). Ou seja, de acordo com a noção da Antiguidade, a écfrese é um tipo de recurso retórico, mas, de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário.

Como um procedimento de verossimilhança, essa meticulosidade e atenção no processo de descrição aproxima o leitor da experiência estética a partir das imagens criadas, a fim de tornar o texto literário mais vívido. A vivacidade com que esses cenários, objetos, elementos e figuras são descritas para o leitor operam como um amparo da narrativa. Toda écfrese é tida como uma descrição, mas nem toda descrição é uma écfrese, que por sua vez só é efetiva “quando as intenções do autor conseguem antecipar as imagens mentais, o conhecimento, os códigos e as emoções a que o leitor está predisposto” (Vieira, 2017, p. 49).

Essa vivacidade evoca uma ideia de *arte espacial* ao abranger diferentes maneiras de transpor um objeto visual para o território das palavras (Vieira, 2017, p. 52). Esse tipo de manipulação linguística “guia o espectador ao redor da cena descrita, explorando ao máximo as possibilidades que a imagem encerra” (Rodolpho, 2014, p. 98) e cria interação direta com os sentidos do leitor, tornando a experiência de leitura mais imersiva. É algo que acompanha a tessitura ficcional na medida em que oferece, por vias descritivas, momentos de pausa na sequência narrativa, aproximando o imaginário daquele que escreve do repertório sensorial daquele que lê.

Uma passagem ecfrástica deve evocar na mente do leitor ou do espectador uma imagem ausente, para provocar nele uma resposta de impacto emocional. Seu aspecto performativo, aliado à sua energia narrativa, “faz ver” com tanta vivacidade que o leitor praticamente “escuta” o texto. Em suma, como fenômeno intermediário, a

écfrase pode ser entendida mais como um procedimento de transformação do que como uma referência midiática, uma vez que se refere a uma determinada mídia qualificada, mas resulta em uma nova obra – pertencente a outra mídia qualificada –, que, a partir de uma provocação verbal, irá desencadear uma resposta imaginativa visual na mente do receptor (Vieira, 2017, p. 54).

Como estamos vendo, a écfrase tem um vínculo direto com o sentido da visão, pois evoca imagens através da verbalização, promovendo um encontro de linguagens múltiplas (Machado, 2024, p. 8) com o objetivo de atingir algum tipo de primor textual – literário ou estético, ao que nos interessa.

Se por um lado a *mise en abyme* nunca foi propriamente proclamada por Heringer como um procedimento autoral – portanto oriundo da própria investigação desta pesquisa –, por outro lado a noção de écfrase surge no conjunto de obra heringeriano em formato de proposição criativa, presente no ensaio-oficina *Sobre escrever, segundo métodos diversos* (2017). A partir da seguinte imagem, pode-se ler na íntegra o que Heringer entende como um *método ecfrástico* de escrita.

Figura 18 – Mulher cuspidando em papagaio



Fonte: Larry Towell, Nicarágua, 1984.

Há uma fotografia tirada por Larry Towell em Manágua, capital da Nicarágua, no ano de 1984. Uma mulher, diante de um tanque de lavar roupa, cospe em um papagaio. A foto, em branco e preto, sempre me pareceu uma bela imagem-amuleto para pensar o trabalho do escritor. A boca humana, capaz de certa originalidade quando se empenha, *versus* o papagaio, um animal ele-mesmo o mecanismo orgânico do clichê. O cuspe, um ato agressivo e repulsivo. Minha hipótese inicial: o artista é o inimigo do clichê, da frase-feita, do previsível. Como escritor-leitor, abomino o previsível, inclusive o *imprevisível previsível*, isto é, o cálculo canhestro do inesperável.

Mas a legenda da foto de Towell, que só vim a ler anos depois de me deparar com a imagem, explica que era verão escorchante em Manágua. A mulher cospe no papagaio para aliviar o calor do bichano. Trata-se, portanto, de um ato de carinho. Minha hipótese matizada: o artista é inimigo, mas também amante do clichê. Sob perigo de se tornar incompreensível – oposto absoluto do chavão –, deve-se chegar ao *lugar-comum* (não só no sentido de trivialidade, mas também no de comunidade) e refrescá-lo.

Nessa dança, no jogo de distâncias, cada autor tem seu estilo (Heringer, 2017)

Com essa pequena explanação, nos aproximamos do que interessa, de fato, à tentativa de conceber a écfrase como uma técnica legítima e ensinável de criação literária. Quando Heringer nos introduz à fotografia de uma mulher cuspiendo água em um papagaio para dizer que a arte da escrita é um constante jogo contra as obviedades, a própria reapresentação da imagem é, por si só, um processo de écfrase. Afinal, outra definição possível para a écfrase é ser um *procedimento de transposição midiática*, em que uma obra de arte é retrabalhada no processo de criação de outra obra de arte.

A *ekphrasis* é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior, ou [...] constituir o texto inteiro. [...] Como as *ekphraseis*, as ilustrações são, entre outras coisas, interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações; mas, como quer que as leiamos, elas afetarão no modo como leremos os textos que ilustram, mesmo quando sua maneira de reescrita acaba na verdade por subverter os textos (CLÜVER, 1997, p. 43-44).

O cuspe, que associamos inicialmente a um gesto de repulsa, é, na verdade, uma atitude de cuidado: a mulher cospe no papagaio para aliviar o calor do animal. A partir da imagem, Heringer conclui que o escritor é aquele que cria sob o risco constante de se tornar incompreensível, devendo se chegar ao lugar-comum da trivialidade e da comunidade para, então, refrescá-lo. Assim, nesse processo de distanciamento e aproximação do trivial, os escritores desenvolvem seus próprios estilos de escrita (Carneiro Junior; Caixeta, 2025).

Esse processo de jogo com o senso comum¹⁷ é o que, a partir de Heringer, a écfrase possibilita enquanto processo de criação literária. O imaginário coletivo se torna um inventário de figuras, cenas, ambientações e objetos que vão ser colocados no texto a partir da estilística e da intenção estética de quem escreve. Mais do que um recurso de adjetivação, esse tipo de descrição visa aferir verossimilhança aos verbos e substantivos escolhidos para representar uma imagem.

Ainda que a palavra écfrase tenha sua complexidade conceitual, ao que ela remete é de fato mais simples: está na liberdade associativa e nos gestos de apropriação de quem escolhe a ficção como zona de expressão, pensamento político, ternura, conduta existencialista ou qualquer razão que faça alguém abraçar a literatura como hipótese de vida. Com isso, proponho os seguintes exercícios de escrita que têm o método ecfrástico de Heringer como fio condutor e seguimos para as conclusões finais.

¹⁷ “Inserimos os objetos em lugares para que através da visão consigamos nos lembrar deles – o efeito de visualização é a enargia, expondo as imagens que são definidas pelas convenções e valores culturais, e quando produzida pela écfrase tem finalidade distinta do lugar-comum, pois não mais se destina à memorização, mas ao exercício da imaginação. A écfrase ainda se distancia do lugar-comum como método amplificador, pois a função deste último deve ser cumprida por meio de imagens pontuais, ao passo que a écfrase acumula detalhes para produzir mais do que uma única imagem.” (Rodolpho, 2014, p. 104)

6.2.1 EXERCÍCIOS DE ESCRITA DESCRITIVOS

Pontapé I

Repositório íntimo de toda a gente

Existem muitas formas de tentar apreender a diversidade humana. Listar as coisas é uma delas.

Em um texto de 2018, Victor Heringer escreve para o blog do Instituto Moreira Salles uma resenha do livro *Lists of Note*, de Shaun Usher (Canongate, 2014) em aproximação com o *A vertigem das listas*, de Umberto Eco (Record, 2010). Na conclusão da resenha, nosso autor diz que a ordenação inerente ao ato de listar esconde uma vertigem: “a vontade de dar conta de tudo, de ordenar um universo por essência caótico”.

Para além das considerações dessa resenha, a listagem como procedimento de escrita aparece em todo o conjunto de obra de Heringer. No livro *Não sou poeta* (2024), alguns poemas são constituídos por listas.

No trecho destinado ao longo e inacabado poema *Pensar que tudo evolui para a esgarçada solidão cósmica* (Heringer, 2024, p. 325-345), há vários recortes de pedidos de perdões, cujos versos começam sempre com *mil perdões por* e navegam entre “mil perdões pelo estrogonofe de frango que não deu certo”, “mil perdões pelas senhoras que carregam seus cães/ em carrinhos de bebê.”, “mil perdões pelos intestinos sentimentos,/ mil perdões por rodar sem querer o mundo” e “mil perdões pelos mil perdões” apenas para citar alguns. Nesse mesmo poema longo, também desenvolve sua poética a partir da lista de imagens contidas nos discos das sondas espaciais *Voyager 1* e *2*, que navegam pelo espaço.

Em *21 simpatias para o amor* (2024, p. 207-217), Heringer apresenta uma lista de rituais amorosos inventados, descrevendo-os e enumerando os itens necessários para a simpatia. E em *Poema reduzido: 7 dias* (2024, p. 129-133), nosso autor abusa dos fatos mundanos para transformar uma lista de notas fiscais e compras em um poema.

Já no seu livro *Vida desinteressante* (2021), encontramos algumas outras listas. Em *Carta de crenças* (2021, p. 218-220), Heringer manifesta alguns dos seus posicionamentos poéticos, existenciais e políticos a partir de uma lista de crenças, que vão da “abolição de todas as fronteiras” à “potência florestal do ser humano”. Em *Declaração de Independência* (2021, p. 237-238), Heringer lista um rascunho do que seriam as leis e os costumes do seu país inventado. E em *Pequena antologia de comentários em portais de notícia* (2021, p. 255-262), temos a reunião de diferentes comentários anônimos compondo uma lista que

revela alguma faceta da humanidade.

Não obstante, listas também ajudam a compor *O amor dos homens avulsos* (2018). Além de uma enorme lista feita com a participação de leitores e amigos que serve de comparação para o amor que o protagonista Camilo sente pelo personagem Cosme (2018, p. 68-73), há também a lista de coisas que Camilo herdou de Cosme, depois que ele faleceu (2018, p. 94-95).

Acontece que escrever uma lista não é, por si só, um exercício de écfrase. Mas em *O amor dos homens avulsos*, uma delas tem esse caráter: a lista de quarenta alunos da sala de Camilo que, segundo o narrador, correspondem a todos os tipos possíveis de humanos. Segundo ele, “a espécie inteira foi resumida naquelas quarenta pessoas (contando comigo), todas as tendências e temperamentos foram representados. Todos os homens, mulheres, todas as guerras, todas as escravidões e divórcios e polícias, a história completa está ali em germe.” (Heringer, 2018, p. 39)

Depois que essa lista de chamada é apresentada, esses arquétipos são evocados posteriormente como forma de apresentar os personagens da trama – e o leitor pode voltar para a lista, como um glossário, para averiguar a descrição de cada um deles e descobrir que tipo de humanos aqueles personagens são. A lista completa é a seguinte:

- A. A. de C. — Baixinho que enfeou na adolescência, depois de uma infância cheia de atenções. Compensava com um bom humor constante e forçado. Ótimo em matemática. Carteira da frente.
- A. B. M. — Cresceu com porte físico de menino, cara de mamãe-dinossauro, força e interesse por esportes com bola (nunca artes marciais). Sentava-se no fundo da sala, junto com os bagunceiros, mas tirava notas razoáveis.
- A. G. dos S. — Trocou cinco vezes de religião antes dos dezoito anos. Gostava de fingir ser bandido santo, depois ficou mais correto. Hoje, é dono de restaurante no interior do estado.
- B. C. e O. — Gordo violento. Depois bonachão. Comentava toda minúcia da própria vida, os cadernos e canetas de que gostava mais, as comidas e bebidas, os regimes intestinais.
- B. C. F. — Considerada a mais feia do colégio. Sentava-se na primeira fila, mas não conseguia tirar boas notas. Passou a ouvir jazz e a gostar de moda vanguarda, sofisticou-se na Europa.
- C. A. C. — Eu, aleijado, tímido e irritável. Eu me sentava no canto esquerdo da sala, perto da porta (para facilitar a saída). Brigava quando tentavam ajudar ou me faziam privilégios.
- C. B. das D. — Amigo de todos, não bebia álcool até os dezoito. Rei das colas e trapças, nunca tirou nota vermelha. Assim que pôde, virou pai de família. Abominava a violência física.
- D. A. C. A. — Gordinha estourada. Mostrava as banhas para os outros como quem mostra o dedo do meio. Emagreceu na adolescência, mas conservou a personalidade agressiva, útil no mundo do trabalho.
- D. H. de M. — Bonitinha, arrumadinha, branquinha, donzelinha. A maioral.
- E. A. A. — Loiro galãzinho, primeiro a perder a virgindade. Nunca soube que rumo seguir, isso o incomodará mais do que tudo, porque parece que falta um pedaço de pessoa nele. Auge da vida aos dezessete anos.

- E. A. dos S. — Sorria demais. Todo mundo achava que era um tiquinho retardado ou possível maníaco.
- E. V. — Morava com o avô. Obcecada em cuidar dos outros, virou enfermeira. Não conseguiu passar no vestibular para medicina.
- F. A. da S. — Vivia calado, mas vez ou outra não se continha e dançava em cima das mesas, tirava a camisa, tentava fazer todos os gols do mundo, botava a língua para fora e balançava a cabeça e ria e rrrrrria e rrrrrria.
- F. M. V. — Timida, apesar do tamanho avantajado. Comportava-se como as meninas pequeninas. Quando a época dos beijos começou, dizia que tudo bem ninguém querer beijar a boca dela, nem queria mesmo, porque era anti- higiênico.
- F. de N. I. — Dava mil cruzeiros em troca de cinco, às vezes duas moedinhas, porque achava moeda um troço mais bonito.
- F. T. A. L. — Garoto sem sobressalências, até se machucar num acampamento. Ficou com uma cicatriz que ia do pescoço até a boca. Todos o paparicavam e ele aceitava. Cresceu acreditando no bom coração das pessoas.
- G. C. e O. — Mutante. Foi, ao longo dos anos, todos os personagens do desenho do Scooby Doo: o magrelo desganhado e guloso, o bonitão destemido, a moça indefesa e rica, a menina de óculos inteligentes, o cão covarde. Não sei se se decidiu por algum deles.
- G. de A. P. — Amado pelo pai, nunca teve vergonha de dizer que amava os amiguinhos. Colecionará carrinhos de brinquedo até o dia de sua morte.
- G. dos S. V. — Corpulenta e loira falsa desde os catorze. Sonhava em morar na América e casar com um americano. Deixará ter o sexo filmado e divulgado na internet, mas com câmera de última geração.
- I. de A. C. — Pobre esforçadinha. Subiu na vida para defender as potências que a deixaram subir.
- J. P.-C. — Tentou suicídio após terminar o primeiro namoro. Pequênês, latia alto e se considerava viril. Quis a sério ser artista de cinema.
- L. D. de A. F. — Chutou a cabeça de um coleguinha e foi expulso do colégio.
- L. S. S. — Gostava de desenhar palhaços macabros. Foi a primeira de todos a aprender a fumar e a falar inglês, primeira tatuagem. Sentava-se na penúltima fileira. Achava que era mais livre que os demais.
- M. H. — Uma vez me passou uma rasteira porque eu não tinha devolvido o bom-dia dele. Depois me abraçou chorando.
- M. P. A. — Manuela magricela. Até hoje deve achar que Deus é mais.
- M. P. de I. — O primeiro a ter buço. Suava, fedia e aceitava o nojo da biologia. Arrancava lascas de pele dos cantos dos dedos e as mastigava por horas, porque eram salgadinhos.
- N. S. — Não via filmes inadequados para a idade. Quando inventaram os teletões, ela doou. Inventaram reality shows e ela votava. Bonitinha, ótima aluna, muito prestativa e simpática.
- P. C. B. Jr. — Apanhou no vestiário porque estava de pinto duro enquanto os garotos tomavam banho. Teve que mudar de colégio.
- P. da S. M. — Falar de carros puxa o assunto mulher, que puxa o assunto dinheiro, que puxa o assunto futebol, que puxa o assunto carros. Trabalhava incansável até entender um ponto da lição ou até se aposentar.
- P. F. C. — A única negra-negra da sala. Carteira da frente. Virou folclórica: roupas africanas, pano enrolado na cabeça, raízes, muxoxos.
- P. R. Q. de M. — O tipo de menino que vira analista de sistemas com três livros de poesias nunca publicados.
- R. de S. — Espiritualista e bucólica, Deus é o deus em cada um. Só gostava de coisas brancas, casou e foi viver numa cobertura na Barra da Tijuca.
- R. E. da C. — Espichou num adolescente musculoso, enorme, quase deformado de força, mas era calmo como certos gigantes de filme de fantasia. Tendência a dirigir carros minúsculos e aptidão para a música.
- R. S. X. — Queria fazer carreira roubando bancos e fazendo Revolução, mas se viciou logo em cigarro e vinho verde.
- S. D. — Filha da professora Beth. Rebelava-se extrema, por coisas pequenas e quando ninguém mais se agitava. Sabia pôr os alunos contra a própria mãe. Ateísta e solteira convicta.

S. S. K. — Branco, cara quadrada, topete castanho. Inteligente, quase. Naturalmente se tornou líder, macho alfa da turma. Só podia dar ordens porque os carteiras-da-frente não se importavam de ser ordenhados.

T. de M. Jr. — Boca miúda, viscoso. Delatava os bagunceiros e escondia o dedo. Quando cresceu, virou gerente de banco e viraria camaradagem do Partido se o país fosse comunista. Delegado de parapeito. Botava a polícia atrás dos pretos suspeitos e garotos cabeludos.

T. H. V. — Sempre deu mais atenção aos livros do que aos estudos.

V. de A. — Barrigudo aos treze, casado aos dezessete. Boa-praça. Depositário fiel do sonho brasileiro. Poupança e ponto batido religiosamente, churrasco aos domingos para nunca pensar na morte nem na norma.

V. G. — Parecia meio arrebitada pela vida, mesmo novinha. Queria casar e ser tranquila. Para manter amizades, fazia piadas de caganeira, repolho que causava gases etc. Os pés dela eram virados para dentro.

(Heringer, 2018, p. 39-43)

É possível notar que, para além de descrições físicas, cada indivíduo também é apresentado por meio de suas especificidades. O que chama a atenção é justamente a forma como Heringer descreve cada um deles: embora jogue com o senso comum para construir cada um desses protótipos de seres humanos, o detalhamento é inusitado. O leitor, então, pensa ao mesmo tempo que sim, é verdade, todos nós somos algum desses, ao passo em que também percebe o grau de especificidade de cada um das descrições feitas pelo narrador.

Proposta de escrita

Escrever uma lista de arquétipos humanos baseado em algum espaço público coletivo: os passageiros de um ônibus, os clientes de um restaurante self-service, os vizinhos de uma reunião condominial, os participantes de um evento acadêmico de letras ou qualquer outro aglomerado de gente reunida em um espaço comum. Faça como Heringer e apresente cada um dos tipos de pessoas baseado em atributos que, por um lado, dialogam com o senso comum e, por outro, trazem uma perspectiva analítica inusitada. Não recorrer ao preconceito, porque isso sempre é evitável.

Pontapé II

Instantâneos da paisagem cotidiana

No momento em que se para e escreve algo, o planeta continua girando. E, nessa rotação, incontáveis coisas acontecem em simultâneo. Dos acontecimentos mais extraordinários àquilo que há de mais ordinário na aventura humana na Terra, quando olhado de longe, a vida se preocupa apenas em se desdobrar, quase indiferente.

Uma formiga escala os pés de uma mesa de madeira enquanto dois carros colidem a mais de 100 por hora no interior piauiense. Um barbeiro se distrai e corta a orelha do cliente enquanto uma senhora, impaciente, acusa o técnico de cobrar caro demais para consertar a geladeira. Eu checo o dicionário outra vez para encontrar uma palavra melhor e, enfurecida, outra pessoa esbraveja palavras sem controle algum para o seu psicanalista.

Essa sobreposição de instantes oferece uma perspectiva existencialista, em que o peso das coisas se relativiza diante do que é colocado em comparação. É por meio dessa aproximação entre fenômenos dos mais diversos que, muitas vezes, a ternura, a ironia e a graça da poética heringeriana se transformam em um resultado estético.

Nos poemas de Heringer, essa aproximação é feita por instantâneos. Como recortes fotográficos de cenas diversas, nosso autor utiliza muito desse recorte para dar o tom aos seus versos, como podemos ver explicitamente no poema *Filme de medo* (Heringer, 2024, p.278), quando reproduz uma cinegrafia do ordinário:

0:09 – externa/noite

*um grito em close
que se espalha
levado pela câmera
que se afasta*

0:14 – interna/dia

*um velho toma sopa
na confeitaria.*

0:29 – externa/dia

*um sorver em close
que se espalha
levado pela câmera
que se afasta.*

Essa mesma ideia de simultaneidade existencial perambula diversos poemas de

Heringer. Em *Casa das horas* (Heringer, 2024, p.296-298), acompanhamos uma família de quatro pessoas:

*café pequeno
ferve, esfria, referve*

*cada um acorda numa hora
(minúsculos aleluias pela solidão)
nesta família requentada
todo
santo
dia*

*não tem perigo algum acordar
os móveis estão parados no lugar
esperando o espreguiçar de retinas
o descolar de remelas
e os tijolos envolvendo tudo*

e os quilos de pó levam tempo pra acabar.

*bom-dia, bom-dia, bom-dia, bom-dia, bom-dia, bom-dia, bom-dia
dormimos todos muito bem.
não dá tempo de pôr a mesa. sumiu uma calcinha
o menino quer; a menina diz, xampu acabou*

*o terno não foi passado
as coisas lá fora vão passando
com sua mecânica particular.*

*o pai canta a abertura do telejornal matutino
desa
nado como o diabo.
tudo engarrafado, tudo difícil, tudo gorado.
não canta mais pelo resto do dia.*

*cada um toma seu banho
como bem entende.
cada um toma seu ônibus
como bem se lembra.
a mãe almoça sozinha.
o menino almoça sozinho.
o pai almoça sozinho.
a menina não quer engordar.*

*boa-tarde, boa-tarde, boa-tarde, boa-tarde
como vão as coisas
indo.*

*no longo vespertino
ninguém toma conta da própria vida.
o menino perde um dente.
a menina perde as esperanças.
a mãe perde o charme que tinha.
o pai é guerreiro, assim se diz*

*(sou bravo, sou forte, sou filho
da morte);
põe coisas na mesa do jantar*

*não dá tempo de pôr a mesa
 porque a novela das oito
 reúne tudo no mesmo
 resumo: ou casar, ou trair, ou tomar de assalto
 a empresa dos sogros.*

*vive-se às custas de não parar nunca
 as dormências
 as anedotas
 os problemões
 as histórias
 os chavões*

*o mundo dentro da mecânica do mundo
 agora igual.
 só no igual se dorme tranquilo.
 a menina está apaziguada, não quer mais morrer.
 o menino terá coisas moles pra morder.
 a mãe não recebe um carinho de marido.
 o pai sempre quis ser funcionário público.*

*boa-noite
 hm.*

Em *Love them strange* (Heringer, 2024, p.308-309), o próprio título explana o que esse tipo de escrita esconde: uma declaração de amor ao desconhecido, às pessoas imersas em suas vidinhas, concomitantemente miúdas e especiais. Em oito estrofes, temos um recorte de diferentes personagens unidos simplesmente pela ótica de quem escreve e pelas palavras que minuciosamente escolheu para cada um.

*Imigrante, bióloga, trinta e sete,
 lê seu futuro na estação Cinelândia:
 velha infeliz vestida de hematoma
 (de gala) rotundo. Valsa sozinha
 para dentro do túnel.*

*Reencarnação de imperador romano
 (22) acha que o país investiu pouco em ferrovias
 e mulheres de Lucian Freud vestidas de bailarinas.*

*Empresário Chiquinho Titanic (hoje na penúria)
 pensa em dar golpe de Estado com seu amigo.*

*Perna sobre perna Cruzada inel, amante
 me visita em sonho e espera, e chora
 como quem batiza terra já povoada,
 como quem casa na igreja errada.*

*Menino de bicicleta, catorze,
 vê na cara de todos o rosto de todo mundo
 tudo é parecido vai se matar quando puder.*

Biógrafo de artista mulherengo

*fala de seus sete casamentos,
salta o desespero entr' eles.*

*Vestibulando cede assento no ônibus,
pensa ao povo o que é do povo,
aos assaltantes o que é dos assaltantes,
ao ferro o que é do ferro,
e desaparece lá dentro.*

*Zagueiro de espera, 3a divisão,
quer ser pego no antidoping
e poder ficar numa janela
amando as gentes os dias tudo.*

Proposta de escrita

Escrever um poema totalmente observacional, apresentando uma sequência de instantâneos da vida contemporânea. Para cada verso ou estrofe, descrever uma cena cotidiana de forma vívida, na expectativa de fazer o leitor visualizar e aproximar esses diferentes recortes sem esforço. Para isso, abusar dos substantivos concretos e tentar ser original não na adjetivação, mas sim na seleção desses registros de instantes que vão compor o microcosmo íntimo do poema.

Pontapé III

Movimentos de um corpo dançante

Como multi-artista, Victor Heringer não publicou apenas livros. Um dos seus espaços virtuais favoritos era o youtube e a sobreposição experimental entre texto, som e imagem possibilitada pelo acesso facilitado à edição audiovisual que se popularizou no início dos anos 2010. Não à toa isso se desdobra nos protagonistas Téo, de *Cidade Impossível*, e Benjamin, de *Glória*, que faz suas próprias videoartes.

O youtube é um arquivo quase infinito de referências. Cada vídeo é, sim, uma obra de arte, além de um registro histórico. Em seu espaço pessoal-artístico *automatógrafo*, Heringer divulgou algumas das suas produções audiovisuais. Dois vídeos de 2013¹⁸, por exemplo, retratam incidentes das manifestações das Jornadas de Julho que, por sua vez, reaparecem nos textos que datam da mesma época em *Vida desinteressante*. Há também o trailer do romance *Glória*¹⁹, que foi usado na época do lançamento do livro. Embora atualmente *booktrailers* seja mais comuns, esse tipo de divulgação literária tinha ares de novidade.

O audiovisual é muitas vezes apresentado como desdobramento do texto – um roteiro que vira filme, um livro de ficção que se torna série de TV, um texto de jornal que vira vídeo para redes sociais. Mas o audiovisual pode ser, também, um ponto de partida para a escrita literária. Mais do que isso, pode ser um referente interessante para praticar a écfrase em sua definição de “procedimento de transposição midiática”.

Considerando a écfrase como o exercício de descrever em mínimos detalhes uma outra obra de arte, vamos usar de referência o vídeo no youtube intitulado “Kaytranada | Boiler Room: Montreal”²⁰, de 2012. No vídeo, o DJ Kaytranada toca ao redor de diferentes pessoas, que dançam, se movimentam e se comportam de maneira que desperta muito a atenção de quem assiste ao vídeo, achando que teria ali apenas uma experiência sonora. Em meados de 2025, o vídeo tem mais de 28 milhões de visualizações e 20 mil comentários.

Nessa área de comentários, lemos coisas como: “isso é como assistir a um estudo sobre a natureza humana durante a vida noturna”, “sempre que assisto a esse vídeo, descubro uma nova narrativa”, “esse é o melhor *choose your fighter* de todos os tempos” e “isso é um registro ao vivo de uma pintura renascentista”. Tudo isso porque, no decorrer do vídeo, as

¹⁸ Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=J6O8Y5NAFsY&ab_channel=automatografo%20%20> e <https://www.youtube.com/watch?v=Q6YUrdK_PGY&ab_channel=automatografo>

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IU4L8LbkH0E&t=4s&ab_channel=automatografo>

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5EQIabJvk&list=RD-5EQIabJvk>>

pessoas reagem à música, dançam e se comportam com tamanha liberdade que não estamos acostumados a ver no nosso dia a dia. Um desses comentários faz uma provocação ousada: “imagine se essa é a única prova da existência humana”.

Proposta de escrita

Assistir ao vídeo [Kaytranada | Boiler Room: Montreal](#)²¹ e escolher uma pessoa dançante para ser seu personagem. Imagine que essa é, de fato, a única prova da existência humana. O objetivo é descrever exatamente, na menor escala possível, uma sequência de movimentos corporais do dançarino que você escolheu. Faça da sua descrição o mais vívida possível, transpondo a velocidade, o maneirismo e a mecânica dos movimentos.

²¹ Dê uma chance, pelo menos. Vai ser menos demorado do que ler um livro e provavelmente mais divertido. Caso não queira assistir o vídeo todo, é possível também colocar o cursor em uma minutagem aleatória.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O senhor é tão jovem, tem diante de si todo começo, e eu gostaria de lhe pedir da melhor maneira que posso, meu caro, para ter paciência em relação a tudo que não está resolvido em seu coração. Peço-lhe que tente ter amor pelas próprias perguntas, como quartos fechados e como livros escritos em uma língua estrangeira. Não investigue agora as respostas que não lhe podem ser dadas, porque não poderia vivê-las. E é disto que se trata, de viver tudo. Viva agora as perguntas. Talvez passe, gradativamente, em um belo dia, sem perceber, a viver as respostas.

Rilke, “Cartas a um jovem poeta”

Para além dos objetivos concretos de uma pesquisa de mestrado, chego ao final desta dissertação seguindo os conselhos de Rilke, em suas *Cartas a um jovem poeta* (2011, p. 43). O que foi possível saber sobre criação literária no contemporâneo? Depois de explorar as nuances dessa pergunta, decido voltar e permanecer com ela. Talvez assim eu consiga viver as respostas sem perceber.

Nas páginas iniciais, tentei apresentar de forma honesta e articulada algumas das angústias que movimentaram as leituras, encontros e peregrinações teóricas que resultaram nesta dissertação. Meu mapa de referências buscou reunir vozes das mais diversas, com uma estratégia explícita de aproximar pensadores clássicos da estética e pesquisadoras vivas, brasileiras e internacionais; centrais e marginais.

Enquanto releio o trabalho e escrevo estas considerações finais, percebo que a maioria das referências mobilizadas possuem, além de muitas diferenças, algumas coisas em comum. Os autores que mais se aproximam da problemática da criação literária na conjuntura contemporânea são também os que melhor demonstram a interseccionalidade entre arte, política e processo científico. Percebo que os estudos que embasaram minha argumentação, uma vez reunidos, evocam uma visão quase otimista em relação à ideia de contemporâneo, em especial pelas características de abertura e acessibilidade.

O desenvolvimento dessas ideias em aproximação com a teoria da Epistemologia do Romance, por vezes, me gerou novas dúvidas e aflições. Pelo menos, sei que gosto das

dúvidas. Para as aflições, sinto que existem outras possibilidades²². Talvez sejam meus interesses, talvez o próprio repertório que, neste mestrado, comecei a construir. Lidar com filosofia, em geral, me deixa intimidado. Ainda assim, esse foi o compromisso que estipulei para a minha pesquisa desde meu ingresso no programa de pós-graduação.

Como internacionalista de formação, a transdisciplinaridade não é algo que eu consiga (ou queira) controlar. Ela se tornou uma condição irrevogável para sustentar as discussões que perpassam minha pesquisa. Por conta disso e de como minha cabeça funciona, insisto que a deriva escritural não seja encarada como rebeldia acadêmica ou processo de fuga. É a própria *brincadeira séria* com as noções discursivas que define esta pesquisa melhor do que qualquer falsa rigidez que poderia maquiá-la posteriormente.

A infusão de conceitos, revisão de literatura, reflexões epistemológicas e posicionamentos críticos também me permitem arriscar algumas conclusões. A primeira delas é que o debate em torno do contemporâneo é mesmo uma aporia quando visto pelo prisma sociocultural. Talvez, o melhor caminho seja contribuir não para um futuro que tente resolver esse caos evocado pela pluralidade, mas sim investir no presente através de práticas de atenção e generosidade multiespécie. Pensando em laboratórios e iniciativas de criação literária, tendo a concluir que residências artísticas e oficinas permanentes com contrapartidas socioambientais são uma possibilidade real para a literatura como práxis.

Os seis pontapés que proponho, inclusive, não têm a intenção de serem definitivos. A partir deles, porém, percebo que minhas hipóteses iniciais a respeito da produção literária do Victor Heringer estavam corretas: nosso autor é mesmo uma referência de como escrever é principalmente uma escolha. Uma escolha obsessiva, que exige constância, apropriações, movimento do corpo e um uso muito consciente da internet e das suas sempre novas tecnologias de amparo à criação.

Parte do título surge, inclusive, desse momento final. É que só agora me sinto confortável para elencar o gracejo e o abismo como elementos definitivos da estética heringeriana. Por vezes irônicas, por vezes repletas de ternura, a ficção e a poesia de Heringer que tentei decodificar e dar as mãos nessa dissertação também me permitem dizer que, embora embrionária, toda discussão ao redor da obra dele tem um potencial investigativo enorme. Se a mim interessam os procedimentos de escrita, diversos, quiçá infinitos outros elementos podem ser desdobrados por outros leitores aficionados.

Sobre a metaficcionalidade e a écfrase, arrisco dizer que elas são, respectivamente, maneiras de lidar com a morte e a vida dentro do território ficcional. Esse apelo existencial

²² Pesquisa e sofrimento não precisam ser sinônimos.

presente no conjunto de obra de Heringer, ao meu ver, não reside no fato de que ele é um autor suicida, mas sim no interesse genuíno na graça e no abismo em torno de tudo que se esvai; de tudo que permanece. Por meio de jogos de oposição, espelhamentos e insistência na ternura, a estética heringeriana não é só dele – se manifesta em seus próprios contemporâneos e, também, em novas ondas de poetas e ficcionistas que concordam: nunca não é sobre o amor.

A graça, portanto, é toda a alegria soturna experienciada por meio da leitura e da escrita guiada por Heringer. E o abismo é também uma alcunha possível para a própria ideia de contemporâneo substantivado. Entre a beleza da paisagem e a iminência da queda, nos ancoramos no parapeito da janela para pensar, rir, apreciar os dias e temer os próximos. Às vezes, dançamos pelados sem medo que o vizinho nos assista. E outras vezes ousamos escrever, ignorando completamente o vão, ou melhor, tentando transformar ele em alguma outra coisa, talvez mais tangível. Como diz Hélène Cixous (2024, p. 54): “é preciso ter sido amada pela morte para nascer e passar à escrita. Eis a condição por meio da qual começar a escrever torna-se necessário e possível: perder tudo, ter perdido tudo pelo menos uma vez”.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE, Gabriel; SOUZA, Jamescley. *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer: uma análise narratológica. *Movendo Ideias*, Belém, v. 24, n. 1, p. 43-50, 2019. Disponível em: <https://revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/view/1334>. Acesso em: 13 jul. 2025.
- ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. Apresentação: O Oulipo e as oficinas de escrita. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 13, p. 7-27, 2005.
- ALONSO, Mariângela. *Da receita à paixão: a mise en abyme em Clarice Lispector*. 2015. 238 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, SP, 2015.
- ALONSO, Mariângela. Mise en abyme: “a que será que se destina?”. *Revista Falas Breves*, Breves, PA, n. 13, p. 3-6, maio 2024.
- ALONSO, Mariângela. *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2017.
- ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.
- ARAÚJO, Fernando Marcial Ricci. *Jamais a coisa termina: pensamento, crítica e sobrevivência na obra de Victor Heringer*. 2020. 140 f. Monografia de conclusão de curso (Bacharel em Psicologia) – Departamento de Psicanálise e Psicopatologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- automatografo [Victor Heringer]. automatografo: Rio de Janeiro, 1 dez. 2010. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@automatografo>. Acesso em: 13 jul. 2025.
- BARBERENA, Ricardo. O contemporâneo é uma praça de guerra. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 4, p. 459-460, 2018.
- BARROSO, Maria Veralice. *A obra romanesca de Milan Kundera: um projeto estético conduzido pela ação de Don Juan*. 2013. 296 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) – UnB, Brasília, DF, 2013.
- BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton (org.). *Estudos epistemológicos do romance*. Brasília, DF: Verbena, 2018.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 3: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In: Obras escolhidas, vol. 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 241-252.

BLEIKER, Roland. *Aesthetics and World Politics*. London: Palgrave Macmillan. 2009.

BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. A “literatura necessária” como categoria estética. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 76, p. 142-167, 2024.

BRUM, José Thomaz. A alegria, a graça e a felicidade segundo Clément Rosset. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, Santa Maria, RS, v. 11, n. 1, p. 227-230, 2020.

BUCCI, Eugênio. *Incerteza, um ensaio: como pensamos a ideia que nos desorienta (e orienta o mundo digital)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice (org.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Campinas, SP: Pontes, 2021. v. 2.

CAIXETA, Ana Paula Aparecida; BARROSO, Maria Veralice; BARROSO FILHO, Wilton (org.). *Verbetes da epistemologia do romance*. Brasília, DF: Verbena, 2019. v. 1.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Guanabara. 1989.

CARNEIRO JUNIOR, Lenio Vieira; CAIXETA, Ana Paula Aparecida. Escrita do cotidiano e “serio ludere”: o percurso de criação literária nos “Exercícios simples”, do “Leituras”. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, 2025. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/65692>. Acesso em: 13 jul. 2025.

CARNEIRO JUNIOR, Lenio Vieira. Essa coisa besta que é também tudo que dói: procurando a graça nos romances de Victor Heringer. *Leituras*, [S. l.], 25 jul. 2022. Disponível em: <https://leituras.org/gloria/>. Acesso em: 31 mar. 2025.

CIXOUS, Hélène. *A chegada da escrita*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 37-55, 4 dez. 1997. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 13 jul. 2025.

CONTEMPORARY. *In: CAMBRIDGE Dictionary*. London, [2025]. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/contemporary>. Acesso em: 31 mar. 2025.

CRUZ, María. *Vamos buscar o que é nosso: reflexões sobre caminhar*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2023. (Caderno de Leituras; 166).

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

DIÓGENES, Danilo. Poesia e antipoesia. *Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 45, jul./set. 2018.

ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade quotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237-251, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em: 13 jul. 2025.

FERREIRA, Lucas. Retrato do poema quando Victor Heringer. *Escola da Palavra*, [S. l.], 24 mar. 2025. Disponível em: <https://www.escoladapalavra.art.br/post/retrato-do-poema-quando-victor-heringer>. Acesso em: 13 jul. 2025.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. São Paulo: Ática, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis, RJ; Vozes. 1999. v. 1.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GULICZ, Igor da Rocha. *O nada risível*: sobre o riso e o absurdo em *Glória* (2012), de Victor Heringer. 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2022.

HAN, Byung-Chul. *A salvação do belo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. *Infocracia*: digitalização e a crise da democracia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade paliativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema*: fazer parentesco no Chthluceno. São Paulo: n-1, 2023.

HASSOON, Mohammed Naser. Suicide Writers, the Literature of Suicide. *Journal of Humanistic and Social Studies*, Arad, v. 14, n. 2 (28), p. 61-74. 2023.

HERINGER, Victor. Caê e a fundação do após. In: FENATI, Maria Carolina (org.). *Gratuita*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2015. v. 2, p. 52-56. (Caderno de Leituras).

HERINGER, Victor. *Cidade impossível*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.

HERINGER, Victor. *Constelações*. [S. l.], 2012-2015. Blog indisponível.

HERINGER, Victor. *Glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HERINGER, Victor. *Lígia* (formas breves). [S. l.]: e-galáxia, 2014.

HERINGER, Victor. List of Note. Resenha. *Correio IMS*, Rio de Janeiro, 17 ago. 2018. Disponível em: <https://correio.ims.com.br/lists-of-note-por-victor-heringer/>. Acesso em: 13 jul. 2025.

HERINGER, Victor. *Não sou poeta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

HERINGER, Victor. Nova chance para vencer a indiferença. *Pernambuco*: Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado, Recife, 2016.

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

HERINGER, Victor. Sobre escrever, segundo métodos diversos. In: *Caderno 4*: modos de escrever. Lisboa: Enfermaria 6, nov. 2017.

HERINGER, Victor. *Vida desinteressante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOST, François. Uma filosofia das letras. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Literatura comparada*: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 334-347.

KAYTRANADA | Boiler Room: Montreal. Montréal: Boiler Room, 18 dez. 2013. YouTube (42 min 5 s), color. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-5EQIiabJvk&list=RD-5EQIiabJvk&start_radio=1&t=2166s&ab_channel=BoilerRoom. Acesso em: 13 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LABELLE, Véronique. *Manipulation de figure*: le miroir de la mise en abyme. Montréal: Observatoire de l'imaginaire contemporain, 19 juin 2013. 16 p. Disponível em: <https://encodage.uqam.ca/fiche/OIC52819>. Acesso em: 13 jul. 2025.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência*: a formação de outra cultura das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório*: estratégias das artes do presente. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEJARRAGA, Ana Lila. Sobre a ternura, noção esquecida. *Interações*, São Paulo, v. 10, n. 19, p. 87-102, jan./jun. 2005.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LOPES FILHO, Antônio. “Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor”: a construção do afeto homoafetivo em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 77-97, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/crioula/article/view/162225>. Acesso em: 13 jul. 2025.

MACHADO, Guilherme Diniz. *A écfrase em A bolsa amarela: re/pensando o regime linguístico da literatura infantojuvenil*. 2024. 48 f. Monografia de conclusão de curso (Especialista em Literatura Infantil e Juvenil) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Infantil e Juvenil, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

MAGRI, Ieda. *Da dificuldade de nomear a produção do presente: literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

MELLO, Gustavo de; NYKO, Diego; GARAVINI, Fernanda; ZENDRON, Patrícia. Tendências da era digital na cadeia produtiva do livro. *BNDES Setorial*, Brasília, DF, v. 43, p. 41-79, set. 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 2008.

PANAGIA, Davide. *The Political Life of Sensation*. Durham, NC; London: Duke University Press, 2009.

PARA UMA ARTE do fim do mundo. Música, vídeo e texto: Victor Heringer. [S. l.]: Automatógrafo, 25 fev. 2015. YouTube (3 min 13 s), color. Baseado em crônica para a revista *Pessoa*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jaQ_9TyPQ6k&ab_channel=automatografo. Acesso em: 1 abr. 2025.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETRUCCI, Maria. *O Antropoceno: da crise climática à crise do pensamento*. Porto Alegre: Contratempo, 2024.

PLATO, Isadora Lemos Gomes de. *Análise léxico-estilística de O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer*. 2024. 106 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Darcy. *Universidade para quê?* Brasília, DF: Editora UnB, 1986.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1994. 3 t.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118457>. Acesso em: 13 jul. 2025.

ROSSATO, Maristela; MARTÍNEZ, Albertina Mitjáns. Contribuições da metodologia construtiva interpretativa na pesquisa sobre o desenvolvimento da subjetividade. *Revista Lusófona de Educação*, Lisboa, n. 40, p. 65-78, 2018.

RUFFEL, Lionel. *Brouhaha: Worlds of the Contemporary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

RUFFEL, Lionel. Zum-Zum-Zum: estudo sobre o nome contemporâneo. *Celeuma*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 3-23, 2014.

SALDANHA, Fabio Pomponio. A ele, com carinho: notas para Victor Heringer. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 43-59, maio/ago. 2023.

SALDANHA, Fabio Pomponio. A forma nada avulsa dos homens avulsos, de Victor Heringer: vanguarda, herança e adaptações. *Palimpsesto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 313-328, 2024.

SAMPAIO, Cláudia Dias; MAGRI, Ieda; FERREIRA, Nair Anaya. (org.). *Linhas de força do contemporâneo no Brasil e no México*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

SANT'ANNA, Alice; DOMENECK, Ricardo. A poesia de Victor Heringer. *Quatro Cinco Um*, São Paulo, 22 nov. 2024. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/podcasts/repertorio-451-mhz/a-poesia-de-victor-heringer/>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SANT'ANNA, Alice; HERINGER, Victor. As escritas de Victor Heringer. *Rádio Batuta*, São Paulo, 18 jul. 2014. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/podcasts/equipe-ims-alice-santanna/as-escritas-de-victor-heringer>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo. In: MILTON, Santos; SOUZA, Maria Adélia Aparecida da; SCARLATO, Francisco Capuano; ARROYO, Mónica (org.). *O novo mapa do mundo: fim de século e globalização*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

SARR, Mohamed Mboggar. *A mais recôndita memória dos homens*. São Paulo: Fósforo. 2023.

SCHOLES, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1979.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Lília. *Imagens da branquitude: a presença da ausência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SILVA, Eric Teixeira. “O pânico todo disfarçadinho no rosto”: corpo, confissão e poder em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. In: Colóquio do Grupo de Pesquisa O corpo e a Imagem no Discurso (CID): Ceci n'est pas une pipe, 4., maio 2020, Uberlândia, MG. *Anais [...]*. Uberlândia, MG: ILEEL, 2020.

SILVA, Eric Teixeira. Ternura e violência em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. 2021. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários, Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2021.

SILVA, Maurício. *Estética literária: teoria e antologia*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.

SILVA, Samuel Lima da. “Como é possível perder-te sem nunca ter te achado”: narrativa e absolvição em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 91-111, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/crioula/article/view/162264>. Acesso em: 13 jul. 2025.

STENGERS, Isabelle. *Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências*. São Sebastião, RJ: Bazar do Tempo, 2023.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho, 2013.

TORRES, Bolívar. Victor Heringer, ativista da ternura e do afeto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 ago. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/victor-heringer-ativista-da-ternura-do-afeto-19975331>. Acesso em: 31 mar. 2025.

VIEIRA DE JESUS, Diego Santos; TÉLLEZ, Claudio Andrés. Concerto para nenhuma voz?: arte e estética no estudo das relações internacionais. *Examãpaku*, Boa Vista, v. 7, n. 3, p. 57, 2014.

VIEIRA, Euripedes. A sociedade cibernética. *Cadernos Ebape.BR*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-10, 2006.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na Antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras: Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, abr. 2017.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Routledge, 1985.