

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### SOLIDÃO DA PERSONAGEM-PAISAGEM NA FICÇÃO DE VICTOR HERINGER

Valeria Rosito Ferreira<sup>1</sup> (UFRRJ)  
e Pedro Henrique Cunha<sup>2</sup> (UFRJ)

RESUMO: Recorremos ao binômio paisagem-personagem como categoria mestra para a discussão do romance *O amor dos homens avulsos* (2016) de Victor Heringer (1988-2018). Especificamente, nossas reflexões se debruçam sobre a relevância estética da constituição cronotópica de seu protagonista, em que pesem os limites aos corpos desvalidos e às relações desviantes. Tomamos como aporte teórico as contribuições de Michel Collot (2013), Raymond Williams (1989), e Walter Benjamin (1989, 1994). Objetivamos iluminar tanto a relevância do escritor, desaparecido bastante prematuramente, para os estudos literários contemporâneos, quanto a convergência entre a atualidade de suas pautas e a maestria de sua linguagem. Finalmente, por tudo isso também, apontamos para sua ainda rara fortuna crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Victor Heringer; paisagem; estudos de gênero; literatura brasileira contemporânea.

### CHARACTER-LANDSCAPE'S SOLITUDE IN VICTOR HERINGER'S FICTION

ABSTRACT: We resort to the articulation between landscape and character as a master analytic category in Victor Heringer's fiction (1988-2018). Specifically, we take the novel *O amor dos homens avulsos* (Love by odd men, 2016), to shed light on the chronotopic constitution of its leading character in the face of limits cast onto wretched bodies and homoerotic sexualities. Our theoretical framework is grounded in the contributions of Michel Collot (2013), Raymond Williams (1989), and Walter Benjamin (1989, 1994). We aim to illuminate both the writer's relevance to contemporary/post-modern literary studies, given his sudden and premature departure, and the convergence between the urgency of his agenda and the mastery of his language, and, for all that, his still rare critical fortune.

KEYWORDS: Victor Heringer; landscape; gender studies; contemporary Brazilian literature.

Recebido em 30 de abril de 2023. Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

1 [valeriarosito2@gmail.com](mailto:valeriarosito2@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0003-0956-6927>

2 [pdrhrq.cunha@gmail.com](mailto:pdrhrq.cunha@gmail.com) - <https://orcid.org/0000-0002-6583-6293>



## INTRODUÇÃO

É fato conhecido que, a partir de meados do século XIX, o advento de relevantes intervenções urbanas encontra correspondência no campo literário. A paisagem migra do fundo para o proscênio da narrativa de forma inextricável e central, sobretudo confundindo-se com o personagem (Benjamin 1989; Williams 1989; Rosito 2011). Na passagem para o terceiro milênio, a acentuação daquelas mudanças, acrescidas das lutas pela descolonização, das migrações planetárias em larga escala, e da consequente revisão dos mitos fundacionais de nação, tonifica os estudos sobre a cidade e fortalece o arcabouço teórico sobre o enlace personagem-paisagem, em prosperidade bastante convergente com estudos interseccionais em que gênero, classe, e raça são algumas das perspectivas mais proeminentes.

Nesse sentido, a reconceitualização de paisagem em face de seu imbricamento subjetivo inalienável encontra em *O amor dos homens avulsos* (2016), terceiro romance de Victor Heringer (1988-2018), um terreno fértil onde se desenrola um leque de conflitos centrais que nos interessam: patriarcalismo e opressão de gênero, sexualidades dissidentes, e repressão política no regime ditatorial do Brasil na segunda metade do século XX. Em seu terceiro romance, Heringer trata, em termos gerais, da vida de Camilo personagem protagonista-narrador. A narrativa em primeira pessoa – que pode responder também pela aproximação com os/as leitores/as – se inaugura no retorno de Camilo, depois de três décadas, ao bairro em que viveu durante sua infância. Funda-se nas memórias do narrador de seu primeiro amor com Cosme, nos dramas intrafamiliares, na vida no bairro do Queím, e, também, na ditadura civil-militar brasileira. O aspecto memorialístico do Camilo maduro permite o exame de divisores de água nos constituintes políticos cronotópicos no Brasil de meados de século XX e de passagem de milênio.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antecedido pelo galês Raymond Williams (1989) quanto à relevância das emoções na constituição da paisagem, Michel Collot emerge na atualidade como um dos principais teóricos da Geografia Humanista. É contundente sua afirmativa de que “um ambiente não é suscetível a se tornar uma paisagem senão a partir do momento que é percebido por um sujeito” (Collot 2013: 19), inflexão relevante já a partir da década de 1970. O espaço comum é o dado pré-existente, mas é a partir de sua observação e percepção que ele se configura enquanto paisagem.

Destaca-se como conceito-chave nessa produção intelectual o binômio “pensamento-paisagem”. Segundo o teórico francês, a paisagem possui ideias e é capaz de provocar o pensamento pelo “simples” ato de percebê-la, como afirma: “a percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo” (Collot 2013: 21). Em sua esteira ainda, “é precisamente

porque a paisagem me toca e me afeta, porque me atinge no meu ser mais singular, porque é a minha visão da paisagem, que eu tenho a própria paisagem” (Collot 2013: 32). A atividade sensorial do observador/a em seu processo de subjetivação parece-nos ganhar complexidade. Estaríamos, talvez, atravessando um limiar estético em que a exacerbação escópica própria dos tempos modernos esteja se rearticulando com os demais sentidos?

Parece ser o caso do romance de Victor Heringer de que ora nos ocupamos. Paisagens fictícias, flagrantemente eivadas pelo concurso de vários sentidos, são recorrentes na composição do personagem protagonista e do lugar simbólico que ele ocupa. Com a organização de tais perspectivas teóricas, Michel Collot dá movimento ao conceito de Geocrítica (2012), por meio da qual importam “menos os referentes ou as referências de que o texto se nutre e mais as imagens e significações que ele produz, não uma geografia real, mas sim uma geografia mais ou menos imaginária” (Collot 2012: 23). O *modus operandis* da Geocrítica se dá através do “tratamento analítico do texto literário na medida em que se observa a figuração e a construção de espaços na obra de arte, ou seja, preocupando-se com uma semiose, o significado” (Alves 2013: 191). Tratar-se-ia da revalorização da fatura textual como expressão mais imediata da apreensão do Real? Collot (2013) parece responder-nos ao declarar que “fazer da paisagem o centro de um estudo literário é, então, expor-se à crítica de uma investigação puramente ‘temática’, no sentido habitual do termo, que sacrifica o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação” (Collot 2013: 64).

## O PENSAMENTO-PAISAGEM COMO PROCESSO DE SUBJETIVAÇÃO

Tomemos a abertura de *O amor dos homens avulsos* como emblema da direção estética de ordem paisagística imprimida ao romance:

No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa. Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério. (Heringer 2016: 11)

O subúrbio do Rio de Janeiro é elemento inaugural no mito fundacional do próprio planeta e é a partir desse *status* que a paisagem do bairro do Queím se afigura como um dos constituintes mais essenciais do romance. Note-se que – não ao acaso – o pensamento-paisagem confunde referências topográficas factuais (Engenho Novo e

Andaraí) com as da perspectiva subjetiva do narrador. Na Geocrítica de Michel Collot, a operação torna possível “valorizar os espaços imaginários e as múltiplas relações que eles mantêm com os lugares reais” (Collot 2012: 24).

Pode-se dizer que a elaboração da paisagem no romance se dá em dois momentos diferentes: primeiro, nos lampejos de memória de Camilo, ao retratar o Queím de sua infância. As paisagens mais recorrentes são motivadas por sua casa, pelas ruas do Queím e pelo terreno da antiga senzala. O segundo momento é inscrito quando Camilo retorna para o Queím após trinta anos de ausência. O lapso permite ao narrador dar relevo às principais transformações na composição do bairro e a construir uma nova paisagem, diferente daquela de sua infância.

É desde as primeiras considerações sobre a casa em que ele viveu durante sua infância que Camilo começa a desenhar a cartografia simbólica do Queím:

Rua Enone Queirós, antiga avenida Suaçu, 47. O endereço da casa do meu tempo de garoto. Dois andares, quatro quartos, uma suíte, seis banheiros. Sala de estar e de jantar, varandas, dependências de empregada. Quintal amplo, com piscina. Um abacateiro, uma palmeira (a palmeira era minha, o abacateiro, da Joana), arbustos variados, cerca viva, bichos indesejáveis, muitos insetos, de vez em quando um gambá. Vizinhança familiar, sem favelas próximas. Comércio farto, ônibus na porta. (Heringer 2013: 18)

Alia-se à composição dos aspectos físicos da casa, como a divisão de cômodos e ambiente externo, o funcionamento do bairro de forma geral, com “comércio farto, ônibus na porta” (Heringer 2013: 18). Mais adiante, quando passa a brincar na rua com Cosme e os meninos dos arredores, Camilo ganha consciência de sua extração social privilegiada relativamente a dos amigos dos arredores. Ganha mais relevo ainda a paisagem como componente de sua subjetivação:

Foi a primeira vez que percebi que vivia entre gente pobre. Talvez eu fosse pobre também? Não. Logo eles deixaram claro que eu era o diferente - diferente para-o-bem, não diferente para-o-que-pena (o que sempre foi mais comum). Eu era muito branco, tinha sandálias que não eram de borracha (mas de velcro!) e a minha casa tinha portão e muro, ninguém enxergava dentro dela. Papai dirigia um Corcel e a minha mãe ninguém nunca nem tinha visto. Só mulher rica vivia escondida daquele jeito (Heringer 2016: 46).

Filho de pai médico militar, Camilo-menino começa a articular diferenças sociais e subjetivas em retratos infantis, mas argutos, de colegas. Em termos binários, suas diferenças-privilégios se colocam como “diferente para-o-bem”. Ao contrário do restante do romance, Camilo se autorreferencia como o “diferente para-o-que-pena” (Heringer 2016: 46), enquanto uma pessoa “aleijada”.

(Auto)retratado como “aleijado em tempo integral” (Heringer 2016: 45), Camilo sofre restrições maternas para brincar na rua sozinho e, por conta disso, fica limitado

a brincar somente com sua irmã Joana no quintal de sua casa. A chegada de Cosme é, nesse sentido, revolucionária na tessitura da paisagem subjetiva de Camilo. O recém-chegado convence a mãe de Camilo a deixá-lo brincar na rua, interação esta que permite ao protagonista relevante amadurecimento. Vejamos o fragmento a seguir:

O bairro é minúsculo, mal aparece nos mapas em escala maior, mas quando Cosmim me apresentou a rua (agora eu podia brincar lá fora, era homem-macho, sim), o Queím se agigantou tanto ao redor que o ar chegou a ficar rarefeito. [...] Avenida Suaçu, atual rua Enone Queirós. Meninos jogavam a mesma bola que jogam hoje, descalços [...]. *Sol escorchante nos olhos. A bola quicava: pó, poeira, concreto pobre, baratas mortas, tampas de bueiro, cheiro de cerveja velha, mijo de cavalo, cavalo sarnento.* E ia parar lá no matagal da senzala. *Paisagem desbotada de amarelo.* (Heringer 2016: 44-45; grifos acrescentados)

Assinale-se o trabalho com as relações de gênero no desenho da paisagem em formação subjetiva. A rua é palco de um ambiente majoritariamente masculino, com ausência absoluta de personagens femininas. Nem mesmo Joana integra o time de crianças que usufruem da rua como espaço de diversão e lazer. A ela, na subalteridade de seu gênero, resta o espaço doméstico e privado de sua casa. Registre-se também que o trânsito pelo espaço público da rua é “outorgado” ao protagonista narrador após sua briga física com Cosme, durante um momento de ciúmes. Nesse sentido, a expressão de sua agressividade/virilidade lhe confere ascensão simbólica de “homem-macho” junto a seu pai, a Cosme e ao restante de sua família e de seus vizinhos (Heringer 2016: 44).

O recurso à sinestesia na forja de uma estética refinada da paisagem pela pena de Heringer ganha inscrição recorrente e autoral. Nos trechos grifados da citação acima, o ficcionista aciona uma multiplicidade de sentidos para inscrição dessa paisagem na memória, tratando não apenas de estímulos visuais como em outros fragmentos, mas também do tato e do olfato. A propósito, Michel Collot afirma que “a paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado” (Collot 2012: 31). Dessa maneira, entendemos que o sentido da visão, em exacerbação desde a modernidade, parece recuar na medida em que o desenho da paisagem não pode prescindir dos demais sentidos.

Outra paisagem bastante recorrente no romance de Heringer é o terreno da anti-ga senzala, como delineado a seguir:

Bichos voadores, mato. Mato úmido. Libélulas? Não lembro de libélulas. Cerração. Calafrio. Mato, capim-melado. Alguém riscou um fósforo dentro dos sussurros. De vez em quando, uns tapões nas próprias coxas e pescoços para matar insetos. Aquilo era uma Amazônia miniatura: terra, tronco, musgo e mato trepando: mato, areia, vapores, gravetos, limo, florzinhas. Mato maciço,

troncos e cipós atravancados - tudo empilhado como o castelinho de um deus-criança; (Heringer 2016: 67)

Se a descrição detalhada do terreno sugere um acento “naturalista” e “fotográfico”, a aceleração do trecho resultante da fragmentação das frases, a maior parte das quais sem verbo conjugado, caleidoscópico vivo de relâmpagos de memória embaralhados por aliteraões (terra-tronco-mato-trepando / mato-maciço / troncos/ atravancados), leva a sinestesia cinética ao paroxismo. Ainda nesse fragmento, a interrogação e sua imediata resposta em “Libélulas? Não lembro de libélulas” (Heringer 2016: 67), registra a presença silente dos/as leitores/as-interlocutores/as e os/as arrasta para a companhia do protagonista na paisagem.

A relevância da senzala se confirma no trecho em que o corpo brutalmente violado de Cosme é encontrado:

Vinte e seis facadas no tórax, eu me pergunto se a polícia sentiu o cheiro de canela escondido no fedor de sangue seco. Cosmim foi encontrado às cinco da tarde de uma segunda-feira, por uma mulher que eu imagino bunduda e toda vestida de amarelo, com dois cães pretos na coleira. Os cães sentiram o cheiro e foram atrás. Ele estava de bruços, só de cueca no mato alto da ex-senzala (onde mais ele teria ideia de desovar o corpo?). A camiseta estava no meio da rua, a dois quarteirões de distância. As calças, ao lado do cadáver. Pele bronzeada pelo sol da tarde, os ombros tostados de vermelho. (Heringer 2016: 110)

Salienta-se no recorte acima a construção de outro tipo de paisagem, até então ausente do romance. Em primeiro lugar, à memória histórica longa da violência perpetrada pela escravidão, acrescenta-se a camada mais recente, contemporânea do tempo da narrativa: a das atrocidades perpetradas pela ditadura civil-militar de meados do século XX. O pai de Camilo é médico militar, lembremos. Trata-se ainda de questionar a permanência de incontáveis facetas da intolerância espalhada no tecido social no momento mesmo da escrita do romance, lavrada cerca de quatro décadas depois do começo da abertura política no país.

No dia seguinte ao do achamento do corpo de Cosme, o personagem-narrador evoca o choque de seu despertar não de um pesadelo, mas antes *para o interior* de um, como a seguir:

No dia seguinte, acordei e a vontade de Cosmim já não estava mais no mundo. O corpo estava por aí, apodrecendo numa mesa do IML, mas só movimentava pelas mãos do legista, examinando, atestando, tentando retardar o apodrecimento. Cheiro de formol. Da janela dava para ver um céu branco que nem de longe prometia chuva, só mesmo esse rame-rame nublado, suor em coisa suja. (Heringer 2016: 121)

A economia estética empregada na descrição de uma sala do IML onde se encontra o corpo de Cosme acentua a experiência de horror do amante. A menção ao apo-

drecimento da matéria e a indiferença do céu nublado sem chuva flagra a potência da construção da paisagem perspectivada pela narrativa dilacerada de Camilo, aqui embalada, mais uma vez, pela atividade olfativa, tátil e visual: “Cheiro de formol” “suor em coisa suja”.

O segundo momento da narrativa em que a figuração da paisagem ganha tons subjetivo emerge no momento em que Camilo retorna para o bairro do Queím e registra as mudanças arquitetônicas e urbanísticas desde sua saída, como exposto no trecho em que diz que “hoje em dia, fica a duas quadras de um dos maiores shoppings da Zona Norte e a uns quatro quarteirões do apartamento onde moro (2 qtos, 1 suíte). Depois de mais de trinta anos longe do Queím, voltei. Quero morrer aqui mesmo onde nasci” (Heringer 2016: 18).

O salto temporal na narrativa alerta também para a coincidência entre três tempos: o do romance, o da leitura e o da narrativa, fazendo convergir a tensão entre mutação e permanência nas subjetividades individuais e coletivas, todas elas histórica e topograficamente condicionadas.

Heringer atenta também a outros aspectos da vida no bairro, assim como aqueles relativos à vida no planeta, lavrando o que poderíamos chamar de uma eco-tessitura, cuja dinâmica inclui desde o mais subjetivo e local até o mais remoto global. As mudanças climáticas aceleradas e devastadoras geradas pela interferência humana nos habitats naturais se escancaram logo no início do romance: “Hoje manhã fria nem existe mais no subúrbio. O planeta parece que vai se acabar em suor e enchente, é o que dizem. Se for verdade, o mundo começou a acabar primeiro no Queím, e já faz um tempo. Todo verão aqui tem dilúvio, queda de barranco, falta d’água e crise energética” (Heringer 2016: 23; grifos acrescentados).

É em Queím que o ciclo vital começa e acaba: criação, como na passagem citada na abertura do romance, e morte, como destacado no trecho em grifos acima. Historicamente, também, a paisagem urbana e patrimônio deterioram em Queím:

O bairro foi quase todo derrubado. Na Enone, de velho mesmo, do tempo da fazenda do Queím, só restou a fachada da antiga senzala, porque foi tombada pelo Patrimônio. E só a fachada: dentro virou um estacionamento. Aqui e ali sobem prédios de vidro no lugar dos sobradinhos caquéticos. As ruas foram asfaltadas e as esquinas, arejadas pela Light. Tudo encolheu (Heringer 2016: 18).

Significativo da infância do narrador, o terreno da antiga senzala deixou de servir a práticas religiosas de matriz africana e de palco para aventuras infantis. Tornou-se um espaço comercial, completamente destituído de suas marcas originais. Asfaltadas as ruas, o resgate memorialístico da observação de Camilo se abre a um desenho em abismo: “a maioria das ruas do Queím [que] era crocantada de pedrinhas redondas, lembranças dum braço do rio Carioca que secou por aqui” (Heringer 2016: 53), dos tempos de infância. O “estacionamento” no interior do antigo prédio e escondido pela “fachada” tombada é signo de um apagamento simbólico relevante?

O fragmento a seguir é eloquente, por seu turno, no resgate de referentes históricos da modernização carioca:

Esta cidade sofre de uma febre que de tempos em tempos causa essas alucinações de belépoque. Bota *abaixo*, vamos começar tudo de novo! É o parasita modernizador, a malária de Miami, que antes foi a malária de Paris. No delírio passado, arrancaram uma montanha da paisagem para enterrar um pedaço de mar, higienizaram tudo. No próximo, não duvido, vão higienizar de vez os cariocas. (Heringer 2016: 18)

Trata-se da derrubada do Morro do Castelo, o aterramento de parte das praias do Flamengo, assim como a higienização modernizante, que, ao fim e ao cabo, respondeu também pelo deslocamento conveniente das populações de baixa renda para fora do centro da cidade do Rio. Destacam-se elementos dinâmicos da metrópole carioca como constitutivos também do pensamento-paisagem:

Do balcão, dava para ver Nossa Senhora de Copacabana lá fora. Eu conseguia distinguir de longe os meus clientes. Eles se destacavam do frenesi da avenida, da força bruta de Copacabana, um bairro que, até os dias de hoje e até aos domingos, se movimenta com a violência de uma eterna sexta-feira à tardinha: acidentes automobilísticos, buzinas, brigas de rua, traições, especulação imobiliária, assovios, apitos, aumento de tarifas, tropeços no asfalto quente. Mas os clientes eram alheios a tudo isso, Copacabana não era com eles (Heringer 2016: 102).

Assim como o convalescente em “O homem da Multidão”, Camilo parece atualizar a versão carioca do personagem de Poe: este, no espaço liminar do café com a rua, observa o frenesi da multidão; aquele, no espaço também fronteiro do balcão, reflete sobre a dissensão entre a *urbis* e seus transeuntes no movimento caótico das ruas, no comércio predatório, e nos barulhos ensurdecidores – todos superpostos pelos recursos ficcionais.

## **A PERSONAGEM DESVALIDA**

Tanto quanto pela paisagem, nos termos já discutidos, a subjetividade de nosso protagonista é fortemente condicionada por sua sexualidade e sua deficiência física. Segundo o personagem, ele tem “a perna fraca. Monoparesia do membro inferior esquerdo. Aleijado, mas não muito. Aos cinco, já mancava; aos oito, de muletas” (Heringer 2016: 14). Se nesse primeiro momento laudo e nome da deficiência, assim como os efeitos físicos da degeneração sobre o garoto têm precedência na caracterização da personagem, o desdobramento do romance se ocupa do desvelamento dessa marca na subjetividade de Camilo. Tomemos como ilustração o trecho a seguir:



Está enganado quem pensa que o aleijado não sabe nada das sanhas do corpo. Somos nós, os mancos, os malformados, os amputados, os obesos e minúsculos, os alérgicos, os hemofílicos, os hemiplégicos, para, tri e tetraplégicos, os anões, os albinos, os sempre-gripados, a legião inteira de indivíduos salvos da seleção natural pela compaixão humana, somos nós que entendemos a glória dos músculos e tendões [...]. O corpo sadio que nos falta foi refeito tantas vezes em sonhos que somos capazes de inventar um novo corpo. (Heringer 2016: 63)

Saliente-se no recorte acima a transmutação da deficiência em potência, no sentido em que o narrador de primeira pessoa atribui à imaginação prodigiosa dos/as desvalidos/as um dote desconhecido dos/as “sãos/sãs”, um ponto de vista privilegiado, em relação às pessoas saudáveis. Nesse sentido, ao pensar no “corpo sadio que nos falta” (Heringer 2016: 63), criando nos sonhos outro corpo, Camilo se “inventa” – criador e criatura – plasmados na cerzidura entre passado e presente por ação imprescindível da imaginação.

Na ficcionalização desse cenário contemporâneo, cabe ao nosso protagonista-paisagem encenar as tensões desses “homens avulsos” num espectro amplo de rasuras sistemáticas e longevas de sua experiência dos afetos. Além das amostras já discutidas, a mais relevante delas jaz em seu encontro inaugural com Cosme. A chegada de Cosme ao convívio doméstico pelas mãos do pai de Camilo desequilibra a paisagem doméstica, como já sugerido. A percepção por Camilo de um tratamento afetuoso privilegiado por parte do pai ao novo integrante da casa deflagra fortes ciúmes em Camilo, que recorre a códigos de masculinidade para ascender ao protagonismo junto aos outros dois homens, como na passagem: “Depois da bengalada que dei nele, meu ódio perdeu o nome e o formato de Cosmim. Aí, de um golpe, comecei a amá-lo” (Heringer 2016: 33). A vinda de Cosme é envolta ainda pelo silêncio paterno e o do próprio Cosme quanto à relação precedente entre eles, velada, pelo ponto de vista de primeira pessoa do narrador, também dos/as leitores/as. O que saberiam sobre e o que fariam os médicos-militares com os órfãos/ãs dos/as prisioneiros/as políticos/as exterminados/as nos porões da ditadura?

Esse triângulo masculino de afetos, tão ebulientes quanto opacos, cede lugar a uma aproximação visceral entre os dois meninos, cuja realização é também objeto relevante na narrativa de Camilo. Na cama de seus pais olhando a tirinha de Capitão Brás, personagem heroico que ele mesmo inventou e desenhou, (curiosamente, identificado por meio de seu pertencimento militar), Camilo começa a se dar conta de sua atração pelos traços físicos masculinos do personagem ao mesmo tempo em que reproduz a censura a essa transgressão de gênero: “as panturrilhas, eu tinha uma coisa com as panturrilhas do capitão Brás. Eram difíceis de desenhar, assim como a sunga e a bunda. *Menino não desenha bunda de menino, menino nem olha, nem pensa na parte da frente da sunga de outro menino*” (Heringer 2016: 34) [grifos acrescentados].

O prazer nas imagens, que rodopiam diante de Camilo, deságua na imagem do próprio Cosme, momento este em que Camilo particulariza seu objeto de amor, imaginando-lhe o corpo e o órgão sexual. A infração das normas de gênero leva Camilo a seu primeiro orgasmo: “um molhado morno na palma da mão. Abri os olhos, susto.

Era a primeira vez que saía algo” (Heringer 2016: 34). Outro instante memorável toma lugar em relevante manifestação “paisagística”, explícita na cena do primeiro beijo entre os amantes:

Foi à luz do dia. Na esquina de casa. Eu me lembro do sol na testa, no couro da cabeça, nos meus braços, o suor na pele colada às muletas. A eterna neblina de poeira bege. Meu primeiro beijo. [...] Estávamos andando, aí paramos nesse lugar da foto, que fica a quatro quarteirões daqui. [...] Foi Cosmim que parou primeiro, eu finquei as muletas e me equilibrei, com cara de pergunta tonta. Silêncio. Aí ele me deu um beijo. Agarrou meus dois braços e puxou (delicado, para não me derrubar) [...]. *Os lábios dele estavam secos, as lasquinhas de pele dura me espetaram. Passei a língua a amolecer. Gosto salgado* (Heringer 2016: 91-92) [grifos acrescentados]

Elementos como espaço, aspectos da natureza, calor do sol e neblina da poeira, assim como a disposição dos corpos são arranjados “cinematograficamente” - “lugar da foto”, nos termos de Camilo. O momento indelével entre os dois meninos é criado com recurso magistral à metonímia e à sinestesia, gerador do efeito estético de zoom (em grifos, acima). A consciência dos interditos no momento do beijo é acompanhada pela alteração somática observada pelo narrador, “eu não me sentiria seguro nunca mais. Descobri na hora, isso. Meu coração começou a tossir ar gelado nas veias” (Heringer 2016: 92).

Vale salientar a retomada por Henriguer do texto clássico de Safo de Lesbos (VII-VI a.C), ressaltada por Longino para no tratado do *Sublime* (I d.C), como “hábil escolha”, da citada:

“Mal te vejo, não me resta um fio de voz,  
“a língua se me parte, e logo sob a pele,  
“percorre-me uma chama delicada,  
“os meus olhos não veem mais nada,  
“os meus ouvidos zumbem,  
“o meu suor escorre,  
“possui-me toda uma tremura,  
“fico mais verde que a erva e pouco falta  
“para me sinta morta.” (Aristóteles, Horácio, Longino 1997: 81-82)

Os múltiplos recursos de linguagem na expressão do (homo)erotismo dá relevo à incontinência dos sentidos na retratação do interdito ao erotismo subalterno.

A reação social ao romance transgressor entre os meninos que brincavam com eles nas ruas do Queim passou logo à naturalização: “Quando a gente se beijava eles faziam eca e pronto, de vez em quando tacavam coisas: terra, tufo de mato. Não faziam piada, mas pararam de xingar e empurrar Cosme” (Heringer 2016: 100). Já em sua família, apenas Joana soube do romance, mas só contou a Camilo depois da morte de Cosme, prometendo manter silêncio junto aos pais. Entretanto, a hostilidade

aos “avulsos” descamba para o horror maior com a violência climática perpetrada contra de Cosme.

Adriano, marido de Paulina, uma das empregadas domésticas da família, caracteriza-se por meio de elementos de ordem olfativa, como um homem de “trinta anos, aparentando cinquenta, porque ficava o dia inteiro debaixo do sol maldito. Cheiro azedo de roupa suada há meses e, por cima, o perfume nauseabundo do longo paucanela que ele vinha chupando” (Heringer 2016: 51).

Seu flagra no casal de jovens deitados, nus, é buscado pelo personagem homofóbico, já que adentra os aposentos privativos de Camilo:

Ouvi uns passos pesados lá fora, pés de botina. Meu quarto sempre teve um cheiro forte de madeira, os móveis eram todos de lei. A porta não estava trancada. Os passos vieram para perto, pararam. Agora eu não podia trancar, o ruído da chave chamaria a atenção. Depois pareceu que iam embora, mas voltaram mais rápido, o barulho da maçaneta acordou o Cosme e lá estava o assassino dentro do quarto. Cosmim puxou o lençol até os peitos e eu nunca tinha percebido como era grande, o marido da Paulina. Devia ter quase dois metros, aquele olhar de boi, eu devo ter deixado o queixo cair. Viu logo que estávamos nus. E sentiu o cheiro de madeira com gozo e suor limpo. [...] Mas antes de ele dar as costas o Cosme se apoiou num braço e perguntou, todo hominho, o que é que ele queria ali. Foi naquele momento que começou a morte de meu amigo. O assassino resmungou que nada, bateu o pé de cavalo para bufar o ódio e foi embora. Cosmim só o veria de novo na hora de morrer. Eu nunca mais. (Heringer 2016: 109-110)

O recurso metafórico empregado na retratação da “animalidade” de Adriano – “olhar de boi”, “pé de cavalo” – é signo do ato sanguinário a ser consumado adiante. Embora tal aproximação possa sugerir um deslize incômodo na perspectiva hodierna de crítica ao “especismo”, pode, por outro lado, se beneficiar da ambivalência lavrada pelo complemento “bufar o ódio”; afinal, se “instintos” são comuns a ambas as espécies, não se pode dizer o mesmo a respeito que o “ódio”, próprio do humano.

A motivação homofóbica para o assassinato de Cosme é expressa inequivocamente na forma como comete o crime. Segundo os laudos da investigação, Cosme foi “violado antes e depois de morrer. Descobriram na autópsia. O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver. [...] Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado” (Heringer 2016: 115). O estupro reiterado pode ser entendido, então, como uma forma de “correção” e “regulação” (Santos 2014: 87), no rastro de uma lógica patriarcal heteronormativa covarde, camuflada por meio da negação por parte do “macho ativo” de seu próprio homoerotismo.

A narrativa ficcional não se furta a elaborar tal lógica com recurso ao desabafo do protagonista, lembremos, filho de militar à época ditatorial no Brasil, quando a brutalidade é praticada e chancelada pelo Estado autoritário: “se você quer saber,

era ele quem me comia. [...] Não é isso que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio dia” (Heringer 2016: 115). Contra quem vocifera Camilo, já que o estupro - generalizado como forma de tortura pelo Estado - grassava no tempo da narrativa? É eloquente sua denúncia a respeito de ter sido poupado por ser, supostamente, “único macho jovem e saudável” (Heringer 2016: 65) naquela relação interdita.

Nas palavras do narrador, “o assassinato tomou conta de mim para o resto da vida. Fui colonizado” (Heringer 2016: 114). A dor indelével da perda é de tal ordem que a memória de seu primeiro beijo com Cosme recorre com o cheiro do violador na paisagem, mesmo que seja “improvável que o assassino estivesse por perto na hora” (Heringer 2016: 92). Como apontado acima, o “olfato” - como elemento sinestésico de linguagem assíduo no romance - exponencia-se a “faro”, enquanto constituinte memorialístico de uma “animalidade” de ambivalência crítica na contemporaneidade.

Cumpram ainda ressaltar a ênfase colocada pelo protagonista no apagamento social e oficial do assassinato de Cosme. No plano da subjetividade do protagonista, “o que aconteceu depois de Cosme morto e enterrado: nada. [...] A investigação morreu à míngua. [...] Ficou tudo por isso mesmo, eu só não pude nunca mais sair para a rua. Hoje, se a gente pesquisa o nome completo do Cosme no Google, não aparece nada” (Heringer 2016: 123).

No plano da história coletiva, ecoam aos nossos dias lembranças dos desaparecimentos de corpos de presos políticos no Brasil à época, assim como perdura a violência social contra identidades subalternas ou sub-representadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lamentável e prematuramente subtraído de nosso deleite, Heringer nos deixa, no entanto, um legado provocante sobre questões assíduas e urgentes em todas as agendas de hoje. Para além de suas temáticas e referências oportunas, o jovem ficcionista forja com maestria uma linguagem que nos permite voltar a ter olhos para enxergar a brutalidade cotidiana naturalizada – seja na esfera do Estado ou da sociedade, do horror a suas formas mais sedutoras e subliminares de comunicação. Victor Heringer cria este espaço sensível de percepção em linguagem autoral renovadora.

O aporte teórico específico que reconfigura o conceito de paisagem a partir de considerações inclusivas do perspectivismo do/a observador/a contribui para iluminar o quadro distópico da contemporaneidade. A condição mesma do contemporâneo, como esperamos ter discutido, emerge de um assombro, agora centenário, com as falácias triunfalistas do progresso, seja na crença de um tempo linear, seja na crença de uma natureza eternamente disponível à exploração predatória.

## OBRAS CITADAS

ALVES, Ida. Em torno da paisagem: Literatura e Geografia em diálogo interdisciplinar. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 35, p. 181–202, 2013. Disponível em: <<https://anpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/650>>.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

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

ROSITO, Valeria. Cosmopolitismo fantástico: das vísceras da realidade em Poe ao surrealismo avant la lettre em Cesário Verde. Eduardo José Tollendal & Luciene Azevedo, orgs. *Relendo a teoria*. 3 ed. Uberlândia: EdUFU, 2011. 153-174.

SANTOS, Rick J. *Poética da diferença: um olhar queer*. São Paulo: Factash, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.