

Tocar as coisas com as mãos do amor: O gesto de ternura na escritura de Victor Heringer

Fernando Marcial Ricci Araujo¹

Simone Zanon Moschen²

Resumo:

O artigo pretende percorrer a escritura do último romance do escritor Victor Heringer, *O Amor dos Homens Avulsos* (2016), a partir da força de abertura que ela engendra e através da qual deixa entrever seu gesto: a ternura. Esse gesto será lido a partir do jogo que o universo ficcional do livro arma entre desamparo e comunidade, pensados aqui com os aportes da psicanálise freudolacanianana e as contribuições dos teóricos da comunidade negativa (Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e Roberto Esposito). Por fim, o artigo pensa a dimensão de imaginação crítica desse gesto que, diante dos impasses do seu tempo, estabelece o precário e a fragilidade como condição possível para a vida comum.

Palavras-Chave: ternura; desamparo; fragilidade; comunidade; Victor Heringer.

Abstract:

The article takes Victor's Heringer last novel, *O amor dos homens avulsos* (2016) through its opening force through which it reveals its gesture: the tenderness. This gesture will be read through the game that the fictional universe of the book entails between helplessness and community, considering Freudian and Lacanian psychoanalysis and the contribution of negative community theorists (Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy and Roberto Esposito). Finally, the article highlights this gesture's critical imagination dimension that establishes precariousness and fragility as a possible condition for common life.

Key-Words: tenderness; helplessness; fragility; community; Victor Heringer.

¹ Sociólogo e psicólogo. Especialista em Literatura Brasileira e Mestre em Sociologia. Desenvolve pesquisas na interface entre psicanálise, filosofia e literatura. Pesquisador membro dos grupos Núcleo de Pesquisa em Psicanálise, Educação e Cultura (NUPPEC) e do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (LAPPAP), ambos do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: fernandomraraújo@gmail.com.

² Psicóloga, psicanalista, doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura do Instituto de Psicologia da UFRGS, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Bolsista Produtividade CNPq. E-mail: simoschen@gmail.com.

Tocar as coisas com as mãos do amor: O gesto de ternura na escritura
de Victor Heringer
Fernando Marcial Ricci Araujo
Simone Zanon Moschen

*Somente as coisas tocadas
pelo amor das outras
têm voz.*

Fiama Hasse Pais Brandão

Introdução

Em uma breve e luminosa passagem de *O mal-estar na civilização* Sigmund Freud sugere uma curiosa associação entre escrita e desaparecimento. O comentário encontra-se ao fim de uma série de realizações humanas lidas por Freud como expressão do trabalho humano diante do desamparo. Nessa lista, encontramos: a conquista do fogo, “realização extraordinária sem precedentes”; a invenção dos motores, que “lhe colocam à disposição imensas energias”; a invenção dos navios e dos aviões, que “não deixam que a água e o ar lhe impeçam a movimentação”; as lentes dos óculos, que “corrige as falhas da lente de seus olhos” e outras mais. Ao fim deste pequeno inventário de realizações notáveis, Freud diz: “a escrita é, na sua origem, a linguagem do ausente” (Freud, 1930/2010, p. 51, grifo nosso).

A partir desse pequeno comentário freudiano, podemos situar um ponto de convergência entre a psicanálise e uma perspectiva em torno do literário que irá enfatizar, precisamente, a sua negatividade ou, se quisermos, a sua vocação ao desaparecimento. Essa abordagem, pensada aqui principalmente por meio dos estudos do filósofo Maurice Blanchot, busca reconhecer a “condição radicalmente póstuma” da escrita e a inquietude que essa condição imprime ao escritor na medida em que considera a escrita como o “fazer-se eco do que não pode parar de falar” (Blanchot, 1955/2011a, p. 18). O espaço literário surge aqui, portanto, como **u-topos**, ou seja, como espaço fundado pela força inapreensível das palavras: o ponto onde elas adquirem potência na medida da sua indecidibilidade, no fascínio provocado pelo que dizem sem dizê-lo. Em outros termos, na sua linguagem ausente (Blanchot, 1955/2011a, 1949/2011b, 1959/2005; Bident, 1998; Collin, 1971; Pinto, 2013, 2015, 2018).

Ao se reconhecer que a literatura se situa “além e aquém de qualquer realidade”, pensá-la como experiência do negativo passa por perseguir nela “uma experiência fortemente marcada pela negatividade dialética da linguagem, que envolve questionamento, aniquilação, superação e conservação da vida ausente” (Pinto, 2013, p. 38). Trata-se, portanto, nessa perspectiva, de considerar a escritura naquilo que ela traz de indeterminado, de instabilidade e de abertura para o poder-morrer. Aqui, considera-se que a palavra literária é fundadora da sua própria realidade (Levy, 2011, p. 19) não

Tocar as coisas com as mãos do amor: O gesto de ternura na escritura de
Victor Heringer
Fernando Marcial Ricci Araujo
Simone Zanon Moschen

dob

cabendo a ela, **a priori**, nenhuma função social ou compromisso com as exigências do seu tempo. Como disse Blanchot (1955/2011a, p. 21): “escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo”.

A escritura de Victor Heringer (1988-2018) parece fazer contato com essa perspectiva negativa de pensar o literário.³ Seus dois romances, *Glória* (2012) e *O Amor dos Homens Avulsos* (2016), colocam em cena um mesmo procedimento por meio do qual, a partir do desaparecimento, cria-se uma espacialidade que põe em movimento os gestos fundamentais dos dois livros. No romance **Glória**, acompanhamos a história da família Costa e Oliveira, cujos membros reúnem-se em torno de uma estranha sina comum: a de morrer de desgosto. A partir do desaparecimento gradual da linhagem, o livro cria uma atmosfera ficcional irônica, prenhe de deslocamentos, paradoxos e metaficção e cuja sofisticação narrativa vem sendo reconhecida pela crítica desde então. Já em **O Amor dos Homens Avulsos**, acompanhamos a história do primeiro amor entre dois meninos em um subúrbio carioca dos anos 1970. Em que pese a violência que atravessa a narrativa, o desaparecimento trágico de um dos meninos cria uma atmosfera ficcional cuja marca fundamental é a ternura. Desse modo, os dois livros realizam uma curiosa operação com o desaparecimento. Consumados na própria trama, esses desaparecimentos são, no entanto, maculados pelo retorno em que o que retorna parece ser, **tão somente, os gestos**: a ironia e a ternura – medialidades colocadas em movimento por estas escrituras profundamente marcadas por um jogo de remetimentos com aquilo que desaparece e reaparece.⁴

Assim, este artigo visa aproximar-se da escritura de *O Amor dos Homens Avulsos* a partir da força de abertura que ela engendra. A leitura que iremos propor busca se aproximar dessa força como algo que opera na própria língua e que mantém com ela uma relação mais íntima, deixando entrever ali a sua dimensão de gesto (Agamben, 2015). A hipótese que tentaremos sustentar é **a de que** esse gesto pode

³ Nascido no Rio de Janeiro em 1988, o escritor carioca foi autor de um livro de poemas intitulado **Au-tomatógrafo** (2011) e dos premiados romances *Glória* (2012) e *O Amor dos Homens Avulsos* (2016). Além destes títulos, Victor Heringer também publicou um livro de poemas visuais intitulado *O escritor Victor Heringer* (2015) e *Designação provisória* (2015), na companhia do poeta e professor Alberto Pucheu. Prosador, poeta, cronista e artista visual, Victor Heringer foi um artista completo e era considerado um dos grandes nomes da sua geração.

⁴ Em diversos textos em torno da noção de **gesto**, Agamben se refere a ele como a “exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben, 2015, p. 59). Não por acaso, em várias ocasiões o filósofo italiano mobiliza o exemplo da dança, do movimento dos mímicos ou dos gestos que fazemos sem perceber, para acercar-se da noção de gesto como aquilo que não pode ser reduzido nem a um meio, nem a um fim, mas a uma medialidade, a uma comunicabilidade: “o gesto é, nesse sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade” (Idem).

ser lido como efeito de um **jogo** entre desamparo e comunidade.⁵ Nesse **jogo**, como buscaremos demonstrar a seguir, entrelaçam-se as dimensões **ética e política** em questão nessa escritura: a exibição de uma medialidade que aponta na direção de uma abertura amorosa e não predicativa à alteridade: a ternura. Para sustentar essa hipótese, iremos nos deter em três aspectos específicos da narrativa: i) a construção da personagem-narrador; ii) a rememoração do primeiro amor perdido; e iii) a redenção final da personagem. Por fim, analisaremos a forma pela qual a ternura abarca uma dimensão de comunidade e, assim, deixa-se ler como imaginação crítica diante das tensões do presente.

1. O Amor dos homens avulsos

Visto de uma certa distância, o enredo deste *O Amor dos Homens Avulsos* pode ser assim resumido: Camilo, um homem em torno dos seus cinquenta anos, rememora episódios da sua infância vivida no Queím, um subúrbio ambientado no Rio de Janeiro dos anos 1970, onde viveu um primeiro e fundamental amor, com outro menino, chamado Cosme.⁶ Filho do Doutor Pablo, um médico provavelmente colaborador do Regime Militar, e de uma mulher de pouca expressão na trama, Camilo nasceu com uma monoparesia na perna esquerda, o que lhe limita a mobilidade. Como veremos a seguir, esse desamparo físico parece produzir no menino uma sensibilidade ímpar, de modo que o senso de observação do mundo que esse narrador coloca em cena se deixa ler como uma das grandes forças do livro.

Logo no início da trama, Camilo surpreende-se ao ver o pai chegar em casa com um menino desconhecido no banco de trás do carro. Esse menino, chamado Cosme, é um órfão cuja origem permanece mais ou menos oculta ao longo da trama. Adotado pelo Doutor Pablo, o menino é integrado ao seio da família e suscita, nos primeiros momentos, um violento ciúme no narrador. A animosidade evolui até uma crise na qual Camilo desfere um golpe de bengala no rosto do rival e acaba quebrando o próprio braço. Esse episódio marca uma guinada na relação das duas personagens: de um golpe, Camilo passa do ódio ao amor por Cosme.

⁵ Cabe mencionar aqui a breve anotação de Derrida, em sua *Gramatologia*, segundo a qual: “a escritura abre um novo espaço para a linguagem, pois o seu movimento passa a ser de significante a significante, ou seja, o jogo das remessas significantes”, de modo que, “o advento da escritura é o advento do jogo” (Derrida, 1999, p. 8).

⁶ Conforme lemos na crônica “Visite o Queím”, publicada no **Suplemento Pernambuco** por ocasião do lançamento do livro, Queím é uma palavra derivada de **ikhin** que, em iorubá, significa “fim”, ou **kayin**, “perder os dentes” (Heringer, 2015, n. p.).

A partir desse momento o enredo evolui através de um vaivém de **flashbacks** de memórias de infância mescladas com episódios atuais da vida de Camilo. A rememoração é composta por uma série de eventos vinculados à descoberta do amor vividos em um universo infantil: relatos de brincadeiras na rua; um relicário de presentes; as primeiras descobertas sexuais e até um casamento no cartório. Eventualmente encontramos no corpo do texto desenhos e fotografias que participam da elaboração da trama e ajudam os leitores a compor o mosaico da memória do narrador.

Desde cedo sabemos o fecho trágico da vida de Cosme. Essa espécie de **spoiler** é parte constitutiva da trama. O menino é assassinado a facadas por Adriano, um pedreiro misterioso, marido da empregada da família de Camilo. O desespero do narrador diante da morte do amigo **dá lugar a dez páginas de vociferações** contra o assassino, a vida e a espécie humana em geral, constituindo um dos momentos de maior tensão do romance.

Na segunda e última seção do livro, a voz da narração flutua de Camilo para um narrador oculto e onisciente. Esse narrador testemunha o ambiente da vida familiar de Camilo e Renato, um menino órfão de quem Camilo se aproxima e com quem acaba vivendo uma vida familiar, adotando-o como filho. O romance termina com o relato de uma noite de Natal na qual os dois passam juntos e, terminada a ceia, Camilo se pega ruminando mentalmente sobre uma possível ligação telefônica da ex-mãe de Renato na busca pelo menino. O romance se encerra com essa possibilidade indeterminada, deixando ao leitor, portanto, uma abertura indecível em relação ao futuro das duas personagens.

Em linhas gerais, a linguagem do romance é coloquial e memorialística, com a exploração de efeitos lúdicos no caso das memórias de infância e digressões mais sérias no caso das narrativas da vida adulta. Como bem sublinhou parte da fortuna crítica, um dos pontos fortes do livro é justamente o difícil equilíbrio entre, de um lado, o desamparo e a violência e, de outro, o alumbramento e a esperança.⁷ Essa oscilação, esse **jogo** composto por múltiplos remetimentos, desaparecimentos e retornos, será objeto de análise deste ensaio.

2. O Filho de um povo que odeia o sol

Ainda na antessala do romance, em um dos paratextos que encontramos nas páginas iniciais do livro, encontra-se um “Informe Meteorológico” que diz: “A tempera-

⁷ A anotação é da crítica Camila Von Holdefer em texto publicado no caderno **Ilustrada** do jornal **Folha de São Paulo**, em 28 de dezembro de 2016.

tura deste romance está sempre acima dos 31° C. Umidade relativa do ar: jamais abaixo dos 59%. Ventos: nunca ultrapassam os 6 km/h, em nenhuma direção. O mar está muito longe deste livro.” (Heringer, 2016, p. 6). Já no primeiro parágrafo do romance, somos apresentados ao Queím, o espaço mítico-ficcional onde a história é ambientada: “No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa”. (Heringer, 2016, p. 9). Neste cenário abrasante no qual o sol é um personagem central,⁸⁸ Camilo, o narrador do romance, apresenta-se justamente como descendente de um povo que odeia o sol:

Li em um dos meus livros da escola que, perto das zonas mais quentes do mundo, existiu um povo que detestava o sol. Os homens gritavam insultos à aurora cinco vezes por dia e, quando anoitecia, rezavam alegres. As mulheres, assim que viam os primeiros raios, cobriam a cabeça e os olhos com um tecido cru, como faziam quando enterravam seus mortos, e só descobriam no crepúsculo. Por causa do sol, essa gente era preta e seu continente era a África. Eu, apesar de muito branco quase verde, sou filho desse povo. Desde criança odeio o sol, mas passei a vida sendo lambido por ele, como um filhote. (Heringer, 2016, p. 12)

À filiação a um povo que odeia o sol somam-se ainda dois eventos singulares concernentes à origem da personagem. O primeiro deles é o fato de ter nascido portador de uma deficiência leve na perna esquerda: “tenho a perna fraca. Monoparesia do membro inferior esquerdo. Aleijado, mas não muito. Aos cinco já mancava; aos oito, de muletas” (Heringer, 2016, p. 14). O segundo remete ao nascimento com o cordão umbilical enrolado no pescoço, fato que lhe irmanava com Maria Aína, mulher negra que trabalhava na casa de Camilo e estabelecia com ele uma proximidade mítico-ancestral:

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

A deficiência física faz com que Camilo realize a experiência de um desamparo físico importante, de modo que frequentemente ele precisa contar com a ajuda de um outro para as tarefas mais simples:

⁸⁸ O sol é uma das personagens mais complexas da trama. Composto por um desenho formado por vírgulas que desenham um pequeno círculo em torno de um espaço vazio, este pequeno sol cumpre uma função dúbia na narrativa: ora surgindo nos momentos de alumbramento, ora como prelúdio das grandes violências.

Nas férias, eu escondia as muletas e usava um cajado de pau de goiabeira quase da minha altura, recurvo na ponta. Assim me sentia selvagem, andarilho ou xamã, garoto comum. (Na maior parte do tempo, eu precisava me agarrar com as duas mãos). Esse mesmo pedaço de pau hoje me serve de bengala, envelheci apoiado nele. Pertenceu a alguma parente de Maria Aína, foi ela quem me deu. Não sei quem fabricou, mas é um dos objetos que mais amo. Quando estou ternurento, chego a sentir alma em tudo o que é feito da mesma madeira. (Heringer, 2016, p. 14)

Esse fragmento deixa entrever a forma pela qual se relacionam, nesse narrador, os temas do desamparo, da fragilidade e da abertura. Sabemos, com a psicanálise, que “o afeto que nos abre para os vínculos sociais é o desamparo” (Safatle, 2016, p. 42). Ainda nos primórdios da obra freudiana, quando o problema da memória estava em primeiro plano para Freud, o desamparo já despontava como elemento fundamental de abertura do ser humano ao mundo.⁹ Em diversas ocasiões Freud insistiu no fato de que chegamos ao mundo bastante mal aparelhados do ponto de vista biológico, motivo pelo qual é grande a dificuldade dos humanos na tarefa de autoconservação da vida nos primeiros anos da existência (Freud, 1985/1969; 1930/2010). A essa prematuridade biológica – que Sloterdijk (2000) chama de “excesso de falta” – tem-se como contrapartida o desamparo psíquico, que configura o substrato fundamental dos primeiros gestos de abertura ao mundo e à alteridade. É o desamparo, portanto, que lança o homem ao campo do Outro, da linguagem e do sentido, tornando-se o fator fundamental da constituição psíquica.

Com o desdobramento da obra freudiana e a releitura de Jacques Lacan, o desamparo deixa de designar apenas o estado de insuficiência primordial do bebê para tornar-se o plano fundamental do psiquismo, indissociável de uma “dimensão de fragilidade da linguagem que nunca consegue fornecer de uma vez por todas as bases estáveis e definitivas de um mundo simbolicamente organizado” (Pereira, 1999, p. 16). A leitura que aqui propomos do conceito de desamparo incide, portanto, na sua potência operadora de abertura que propiciou à psicanálise a preciosa articulação entre corpo e sentido, biologia e signo. Assim, é na medida em que o pequeno humano nasce em um estado de prematuridade física, dependendo de um outro humano (adulto) para conquistar os elementos mínimos que garantam sua sobrevivência, é justo na medida

⁹ Neste texto, intitulado «Projeto para uma psicologia científica», Freud (1895/1987) propõe que, ao lado do bebê, pulsa o chamado “estado de urgência da vida”, cuja externalização o infante realiza a partir do choro e das mímicas de sofrimento (numa espécie de apelo primordial ao outro). Já no lado dos pais, essas expressões do bebê são significadas como sinais de um desamparo radical, o que motiva a intervenção do adulto no mundo do bebê, trazendo-lhe comida, afeto e segurança. É neste sentido que os primeiros registros psíquicos de uma experiência de satisfação provêm da abertura que a criança é levada a forjar, por força do seu desamparo, no seu pequeno mundo autoerótico e que o leva ao campo do Outro.

dessa precariedade que se abre um espaço para a transmissão de um saber-fazer com as agruras do mundo: um saber acumulado ao longo de nossa história como humanos e um saber do qual esse adulto, que toma o recém-chegado em seus braços, é representante. É na precariedade do corpo que se desenha, portanto, a abertura necessária à inscrição de um saber-fazer-com-a-linguagem presentificado no cuidado que o adulto dedica aos que chegam, um cuidado que veicula os sentidos que compõem as camadas de história que articulam nossa cultura.

A monoparesia na perna esquerda inscreve nessa personagem uma marca que nos remete a um desamparo físico fundamental. Do início ao fim da história, Camilo nunca poderá prescindir do apoio da bengala: “Esse mesmo pedaço de pau hoje me serve de bengala, envelheci apoiado nele”. Por outro lado, essa necessidade parece surtir um estranho efeito na medida em que inscreve a amorosidade em relação ao objeto que lhe serve de apoio em um plano relacional maior, isto é, expansível a todos os outros objetos feitos da mesma matéria: “Não sei quem fabricou, mas é um dos objetos que mais amo. Quando estou ternurento, chego a sentir alma em tudo o que é feito da mesma madeira” (Heringer, 2016, p. 14). Essa capacidade de abertura amorosa e continuada ao mundo faz de Camilo uma criança com uma sensibilidade bastante incomum. Trata-se de um menino profundamente observador das coisas e de suas durações, a ponto de perceber o giro das estações do ano a partir do estado das flores: “Eu só tinha um medo: se as plantas comesçassem a secar, logo ficariam amarelas. Se ficassem amarelas, o outono tinha chegado antes do tempo e o verão acabaria. Sem verão, não havia férias de verão. Teríamos que voltar para a escola.” (Heringer, 2016, p. 15). A construção ficcional do narrador de *O Amor dos Homens Avulsos* parece inscrever, portanto, essa relação entre desamparo e abertura.

Esse traço de observador, típico dos narradores melancólicos, também movimentada, nessa personagem, uma espécie de consciência profunda.¹⁰ Assim como o Baudelaire de Walter Benjamin, assombrado com a impossibilidade da memória diante dos sucessivos “choques” trazidos pelas novas dinâmicas da vida moderna, Camilo também parece “tomar para si a tarefa de reter, sozinho, os efeitos da passagem do tempo” (Kehl, 2009, p. 186). Não por acaso, na vida adulta, Camilo adquiriu um anti-

¹⁰ Walter Benjamin, em *A origem do drama trágico alemão*, faz referência a Saturno como o planeta mais distante da Terra, o planeta de rotação lenta. Ele explica que, para a ciência da época, oriunda da tradição árabe, o estudo sobre a melancolia estava profundamente ligado à doutrina da influência dos astros: “E entre essas influências só a mais funesta, a de Saturno, presidia a disposição de ânimo melancólica. (...) A meditação profunda do espírito perturbado é atribuída à influência de Saturno, que, como planeta supremo, o mais afastado da vida cotidiana, é responsável por aquela funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior, fazendo-a subir cada vez mais alto e finalmente lhe concede o saber supremo e dons proféticos.” (Benjamin, 1928/2016, p. 155).

quário na Galeria Cartago, onde se sentia bem na companhia de seus antigos clientes: “o tipo de gente que acha que nada do que existiu deve desaparecer” (Heringer, 2016, p. 102).

Essa inadequação ao tempo presente, “sempre achei que tinha vindo ao mundo não para estar nele, mas para ter estado, ter sido, ter feito. Nasci póstumo” (Heringer, 2016, p. 24), também é o que confere a Camilo um olhar de colecionador. Assim, a abertura que a construção ficcional desse narrador engendra faz com que ele se aproxime amorosamente do mundo e se interesse por tudo aquilo que é descartável ou perecível: fotos antigas, objetos sem uso, bugigangas inúteis. Como um poeta que recolhe imagens triviais e confere a elas um valor distintivo (Von Kuger, 2014), Camilo se move no mundo ao modo de um garimpeiro, afetando-se por aquilo que sabe que irá desaparecer e convertendo essa presença fugidia em contemplação e imagem. Como nesta passagem, por exemplo, em que contempla o retrato de um menino desconhecido retirado do antiquário e erguida ao modo de um amuleto na sala de sua casa:

Adoro esse menino posando sozinho, descalço e baixinho dentro do mundo cru. Parece tão indefeso, assim sem camisa. Não sei mesmo quem é, nem de quando é a foto (não é muito velha; o garoto deve estar vivo ainda). Não dá para ver bem o rosto, mas ele parece estar sorrindo para a câmera ou para se proteger do sol. Devia detestar o sol, igual a mim. Aliás, se tivesse um pedaço de pau na mão (nessa idade, eu já não ficava em pé sem apoio), poderia facilmente passar por um retrato meu. Somos parecidos, os dois branquinhos, avulsos, os corpos mirrados na rudeza ao redor. (Heringer, 2016, p. 51)

Como é possível ler nessa passagem, é o registro do desamparo e da fragilidade que propiciam a Camilo erguer um olhar amoroso ao outro. É na medida em que esse outro é visto sob o pano de fundo de um desamparo comum, ou seja, comungando de uma mesma negatividade, que a alteridade se torna amável para Camilo. É o desamparo e a fragilidade, portanto, que lhe permitem colocar-se em um plano comum com a alteridade – de onde vem sua capacidade de ternura e de projetar o seu olhar em exterioridade. Essa cena diante da fotografia de um desconhecido parece ser emblemática do olhar do narrador, sempre capaz de amar a imagem de desconhecidos. Em outros termos, capaz de fazer dessa singularidade exposta como tal (esvaziada de qualquer predicado) uma singularidade “tal é qual-se-queira”, ou seja: amável, como diz Giorgio Agamben (2013, p. 11) em seu *A Comunidade que Vem*. Voltaremos a isso na última seção deste trabalho.

3. O trabalho das raízes

O Amor dos Homens Avulsos é um romance em torno de um primeiro amor, mas de um primeiro amor interrompido. Por isso, como bem apontou a fortuna crítica, trata-se de uma narrativa para a qual o exercício da memória é muito caro. Como veremos nesta seção, a narração memorialística transforma as vivências singulares desse primeiro amor em reflexões mais amplas sobre os sentidos da vida, da perda, do ódio e do amor. É nesse sentido que iremos propor que a rememoração também se deixa ler como movimento de abertura na medida em que traduz uma vivência singular (**Erlebnis**) em uma experiência (**Erfahrung**) passível de ser coletivizada.

Em seu famoso ensaio sobre a memória em Marcel Proust, o filósofo Walter Benjamin pensa o trabalho narrativo da rememoração aproximando-o do esquecimento. Nesse gesto de leitura, Walter Benjamin parece enfatizar a dimensão de acontecimento da chamada “memória involuntária” de Proust. Assim como Freud – que também transformou as possibilidades de se pensar a memória a partir de suas considerações sobre o inconsciente – a leitura benjaminiana da obra de Proust enfatiza o caráter disruptivo da memória, ou seja, a forma como ela surge em momentos inesperados, brotando do esquecimento e à revelia do esforço consciente do narrador.

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

Nesse fragmento, ao aproximar a rememoração do esquecimento, Benjamin parece enfatizar a dimensão de “experiência” da memória. Como argumentam algumas de suas comentadoras, o olhar que o filósofo lança à memória em Proust também está relacionado à sua dimensão de imagem, ou seja, à sua dimensão de imaginação: a potência da memória em nos revelar aquilo que, no passado, nunca havíamos percebido. É essa experiência com a memória que, através da narração, irrompe no presente e acaba por transformar a própria apreensão que fazemos dele (Gagnebin, 2014; Cantinho, 2015; Douek, 2013).

O episódio das **madeleines** na xícara de chá talvez seja o mais conhecido desses momentos de irrupção da memória involuntária. Lembremos que nele o narrador – até então tomado por um enorme desânimo – sente o cheiro dos biscoitos

mergulhados no chá e de repente é invadido por uma profunda felicidade ao revisitar os anos da infância em Combray, quando sua tia lhe oferecia os mesmos biscoitos.¹¹ Tal é a função daquilo que Benjamin chama de “culto apaixonado da semelhança”: a obra de Proust nos ensinou a habitar o tempo “entrecruzado”, no qual “o passado se reflete no ‘instante’”, presentificando-o (Benjamin, 1929/2012a, p. 47).

É nesse sentido que a leitura que Benjamin propõe de Proust nos ajuda a compreender, por um lado, a dimensão de acontecimento da memória involuntária e, por outro, a passagem, pela via da narração, daquilo que seria da ordem de uma vivência (**Erlebnis**) a uma experiência (**Erfahrung**). Através da dinâmica da narrativa e dos jogos infinitos do lembrar presentes em *À la recherche du temps perdu*, Proust parte de lembranças do seu próprio passado, mas ultrapassa os limites do individual, conferindo às vivências uma amplitude de experiência (Douek, 2013). Como afirma Maria João Cantinho, a novidade que esse texto traz a respeito do tema da rememoração advém do fato de que nele Benjamin considera que a felicidade que Proust encontra em escavar imagens surgidas da memória involuntária reside justamente naquilo que elas traziam de novidade em relação às suas vivências do passado, ou seja, naquilo que nelas pulsava para além da memória pura e simples dos acontecimentos vividos (Cantinho, 2015).

O trabalho com a memória em *O Amor dos Homens Avulsos* também realiza esse movimento de abertura através do qual as vivências singulares do narrador são vertidas em matéria-prima para uma verdadeira experiência com a memória. Como vimos, durante os primeiros encontros entre as duas personagens, Camilo rivaliza com Cosme a ponto de agredi-lo com um golpe de bengala. Mais tarde, no tempo da rememoração, o narrador revisita essa vivência à luz de uma reflexão sobre os sentidos do ódio e do amor, fazendo da memória daqueles primeiros ódios a matéria para uma reflexão com uma visada mais ampla:

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

¹¹ Não por acaso Benjamin também menciona Freud nesse ensaio: tanto Proust quanto a psicanálise reposicionaram os modos pelos quais podemos estabelecer novas formas de relação com o passado e com a memória (Cantinho, 2015).

A reflexão sobre a função do amor e do ódio segue, algumas páginas depois, quando o narrador rememora o episódio do golpe de bengala e atribui a ele o ponto de virada dos sentimentos em relação ao amigo:

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

Esses dois fragmentos colocam em cena a forma como, através da narração, Camilo transforma os primeiros ódios em relação a Cosme em reflexões a respeito do sentido do amor e do ódio. Essas reflexões possuem uma dimensão de imagem não só pelo trabalho poético da linguagem, mas por presentificar, no olhar do narrador adulto, nuances e sentidos que não estavam disponíveis pelo olhar da criança. É assim que Camilo verte, portanto, a sua vivência (**Erlebnis**) em experiência (**Erfahrung**): transformando, pelo esforço narrativo, a matéria de sua vivência singular em matéria de uma experiência coletiva que, em se tratando de um aprendizado em torno do amor, diz respeito a todos os homens e se repete em cada um deles de maneira singular (Douek, 2013).

Ao longo do livro, a rememoração do amor entre Camilo e Cosme assume a forma de uma narrativa em que a violência e o desencanto medem forças com a ternura e o alumbramento. Esses dois regimes de sensibilidade coexistem e parecem produzir um efeito de descentramento na narrativa. Ao fim e ao cabo, no entanto, essa rememoração parece estabelecer as condições para que o amor prevaleça e, desse modo, a vida possa se ver afirmada com tudo que nela comporta de desolação, risco e perigo. Como sabemos, foi Cosme quem abriu as portas do Queím a Camilo, que até então vivia uma vida reclusa em casa:

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

“Tudo.”

“A rua não morde.”

(Heringer, 2016, pp. 44-45)

Apesar do incentivo de Cosme, “a rua não morde”, o Queím é povoado de perigos e se apresenta ao narrador como um mundo repleto de desolação, violência e tristeza, que, em larga medida, advêm da sua observação da realidade das vidas precárias que habitam o subúrbio:

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

Desse mundo violento e desolador também irrompe, no entanto, a alteridade como potência de hospitalidade, muitas vezes entronizada na figura dos amigos e das brincadeiras de rua que se descortinam na aventura da descoberta do Queím: “A segunda coisa que vi na rua foi um semicírculo de gente me esperando. Eu, o mais branco de todos e o mais jovem, fui apresentado a cada um” (Heringer, 2016, p. 46). A lembrança das brincadeiras infantis compõe um dos momentos altos da narrativa. Além disso, em que pese a violência e a brutalidade, a descoberta do Queím também inscreve na narrativa um certo sentido de beleza em torno da existência das coisas mínimas:

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

Por outro lado, a memória das brincadeiras também traz a assunção do desamparo. Isso se dá a ver, por exemplo, quando Camilo se depara com as agressões que o amigo sofre no âmbito do futebol. Essas agressões colocam em cena, a um só tempo, a violência decorrente da desclassificação social e, ainda, a dimensão de perigo inerente à descoberta do amor:

Era esquisito ver como os amigos de rua tratavam o Cosme. Às vezes jogavam areia nele de brincadeira, davam umas rasteiras, xingavam de mula, tudo risonhamente, e tudo ele aceitava rindo. Não me lembro de ter visto brigas sérias entre eles, nunca fizeram piada da orfandade do meu amigo, mas o tinham por animal quase inferior, especialmente em caso de futebol e mulher. Eu sabia que naquele bando ele não era o dominante, mas em casa ele era o único macho jovem e saudável, todos respeitavam.

Vê-lo levando empurrões de moleques menores me dava um emaranhão no peito. (Heringer, 2016, p. 65)

Essa desamparo que Camilo experimenta diante das agressões veladas ao amigo ganha nova força e sentido quando, no tempo da lembrança, irrompe a lembrança do primeiro beijo. Como na maioria dos momentos em que o amor e o perigo espreitam o nosso narrador, também na ocasião do primeiro beijo a luz do sol se faz presente como uma espécie de signo misterioso que condensa alumbramento e perigo, completude e perda: “Foi à luz do dia. Na esquina de casa. Eu me lembro do sol na testa, no couro da cabeça, nos meus braços, o suor na pele colada às muletas. A eterna neblina de poeira bege. Meu primeiro beijo.” (Heringer, 2016, p. 91).

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

Essa assunção do desamparo como condição possível para a existência é o principal motivo em torno do qual orbita a lembrança do amor entre Camilo e Cosme. Nesse fragmento, o narrador traduz a vivência do primeiro beijo em experiência de desamparo na qual, ao fim e ao cabo, a vida se vê afirmada, apesar de todos os riscos e perigos envolvidos. O amor desponta aqui como força que, a um só tempo, inscreve e responde ao desamparo. A captura amorosa é também captura no tecido da vida e, nessa medida, introduz como ponto de fuga a possibilidade da perda. Do ponto de vista ficcional, esse gesto parece estabilizar-se como imagem no que o “trabalho das raízes” condensa – a um só tempo, fragilidade e abertura:

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

O trabalho das raízes abrindo espaço através do concreto duro talvez seja a imagem mais potente em torno da lembrança do amor entre os dois meninos. Diante da realidade de um mundo brutalizado e perigoso que a linguagem do romance cria

e mobiliza, o trabalho das raízes em busca da luz parece se afirmar como premissa poética do amor pensado como abertura e possibilidade para a existência em um mundo incontornavelmente violento e sem garantias. É, portanto, do sensível que aqui se trata, das formas pelas quais a lembrança, no sentido benjaminiano do termo, restitui o passado não como ele se deu, mas com as possibilidades de futuro que nele haviam sido inscritas. Revela-se aqui, portanto, sua função de transformação ativa do presente pelo passado, sua vocação de abrir futuros.

4. Amor, força de salvar futuros

A última seção do livro, intitulada “Um sol dentro de casa”, é marcada por flutuações importantes da narrativa. A história que até então vinha sendo contada por Camilo em primeira pessoa, agora dá lugar a um narrador em terceira pessoa que utiliza o discurso indireto livre e narra as cenas a partir de um olhar exterior à ação. Assim, os últimos capítulos se voltam para a vida filial entre Camilo e Renato, o menino de quem o narrador se aproxima e com quem passa a viver uma vida familiar. A orfandade e o mistério em torno da origem são pontos que aproximam a história de Renato com a história de Cosme:

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

O convívio amoroso entre Camilo e Renato traz para o fecho do romance o tema da redenção. Tudo se passa como se a experiência com a memória que o narrador realiza ao longo da trama abrisse as portas para um aprendizado em torno do qual todo amor que se lança ao mundo parece ser efeito e lembrança de um amor primeiro. Esse aprendizado, se lido em contato com o tema da lembrança, remete-nos à conhecida formulação de Walter Benjamin segundo a qual “o acontecimento rememorado é sem limites” (Benjamin, 1929/2012a, p. 39). Como veremos, as formas pelas quais as impressões do primeiro amor se atualizam na vida de Camilo nessas últimas páginas do livro movimentam uma força de abertura que traduz aquela experiência em um verdadeiro **clínamen**: uma inclinação terna e perene em direção ao outro - capaz de perdurar no tempo. O amor, aqui, deixa de nomear um episódio eventual para tornar-se, nas palavras da filósofa María Zambrano, “força perene no homem” (Zam-

brano, 1955/2011). Assim, no lugar do ressentimento ou do entevamento, Camilo assume uma posição ética de abertura amorosa ao mundo, realizando uma experiência comunitária de perda de gravidade que o conduz a fazer prevalecer o amor. Vejamos como isso ocorre.

Logo após a morte de Cosme, ainda no fim da primeira parte do livro, assistimos a uma vociferação de ódio que ocupa nada menos do que dez páginas da trama. Nesse momento, ao lembrar o rosto do assassino, o narrador vivencia uma espécie de catarse de ódio por meio da qual tenta elaborar, pela primeira vez, o assassinato do amigo, perguntando-se pelas razões da brutalidade. Não por acaso a costura dessa narrativa em torno do assassinato é realizada com inúmeros “por quês” entre parênteses:

A cara do assassino eu não esqueço. Vinte e seis facadas no tórax, eu me pergunto se a polícia sentiu o perfume de canela escondido no fedor de sangue seco.¹² (...) Os cães sentiram o cheiro e foram atrás. Ele estava de bruços, só de cueca no mato alto da ex-senzala. O assassino foi buscá-lo na porta do colégio. Cosmim foi com ele (por quê?), (...) O chão é crocante no Queím. Cosmim deve ter gritado, mas ninguém acudiu (por quê?) (...). Em algum momento, o assassino o pegou pelo pé, ele já devia estar desacordado (por quê?). Foi assim que ele perdeu a camiseta (por quê?). (Heringer, 2016, p. 110)

Nas páginas seguintes, o ódio e a tristeza do narrador arrastam o leitor em uma espécie de vertigem. Estamos em pleno capítulo 66: ápice da tensão do romance neste que é também o capítulo mais longo do livro e onde a numeração, que até então vinha sendo crescente, passa a ser decrescente, como que colocando em cena um ponto de virada da narrativa.

No fim dessa vociferação de ódio contra o assassino de Cosme e a vida em geral, surge algo que nos interessa sobremaneira: a partir da associação da semelhança do rosto de Renato ao rosto de Adriano (assassino de Cosme), tem lugar uma espécie de delírio no qual Camilo alucina um suposto assassinato de Renato como forma de vingança pela morte do amigo:

O teu neto, assassino, é a tua cara. Você fugiu antes de ver a mãe dele nascer, e o pai dele fugiu antes de vê-lo nascer. Teu pai também fugiu, mas as mulheres ficaram, como em geral ficam mesmo, muito mãemente. São bondosas! De mãe em mãe, ele acabou vindo parar aqui em casa. Acaba de me dar um abraço. Não é conveniente? Agora o fio desencapado sou eu. Ele está logo ali, o garoto, de costas para mim. (...) Basta ir até a

¹² Adriano, o assassino de Cosme, passava sempre em frente aos meninos do Queím “chupando picolé de canela”, daí a referência ao “perfume de canela escondido no fedor de sangue seco”.

cozinha, puxar uma faca de pão da gaveta e tentar enfiar na nuca dele. Vou botar o CD do Nelson Cavaquinho para tocar, para abafar os gritos. (Heringer, 2016, p. 116)

A partir desse ponto, as quatro últimas páginas da vociferação-vertigem desenharam a arquitetura de um suposto assassinato de Renato, praticado por Camilo no chão da cozinha, armado com uma faca de pão. Ao fim desse capítulo crucial, no entanto, há um arrebatamento que opera um giro radical na narrativa e que aponta no sentido da zona de ternura que a escritura arma e que parece ser o próprio vórtice do pensamento com o qual estamos lidando:

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

EU: Está com fome? Quer almoçar?

EU: Quer botar nos documentários?

EU: Você tomou banho hoje?

EU: Amanhã você vai pra escola?

EU: Está com fome? Quer jantar?

(Heringer, 2016, p. 119)

Camilo encerra seu delírio de violência com perguntas de cuidado e ternura. Elas operam uma espécie de chamado à memória do amor que, ao medir forças com a violência e a barbárie, acaba prevalecendo. O uso de perguntas como ponto de fecho do delírio de vingança parece evocar essa função primordial de endereçamento ao outro que a própria forma gramatical da pergunta comporta. Esse chamado à memória do amor é o que parece conduzir Camilo para fora de uma zona de ressentimento. O que está em jogo aqui é uma ressonância: um movimento de abertura ao outro que relança, no mundo, as possibilidades de futuro que foram inscritas naquela vivência primeira:

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

Toucher les choses avec les mains de l'amour: O gesto de ternura na escritura de Victor Heringer
Fernando Marcial Ricci Araujo
Simone Zanon Moschen

não começou. Poderia ter começado quando o moleque berrou que ele não era seu pai porque foi proibido de ir para a rua às oito da noite. Mas não começou.

É assim que Camilo sabe que ama o filho.

O ódio nunca começa quando pode.

(Heringer, 2016a, p. 147)

Esse fragmento parece condensar aquilo que muitos comentadores de Walter Benjamin chamam de “sentido político da rememoração”, ou seja, sua natureza de “engajamento ativo no presente” (Pereira, 2008; Konder, 1988; Cantinho, 2015). Aqui, o sentido de história inacabada que toda rememoração comporta – “o dom de desperter no passado as centelhas da esperança”, como lemos na famosa sexta tese sobre o conceito de História (Benjamin, 1940/2012b, p. 243) – parece tornar possível a conversão do desaparecimento de Cosme em presença que se reatualiza na vida adulta de Camilo e ali permanece como zona de ternura. Trata-se do jogo que essa escritura estabelece com aquilo que desaparece e reaparece, tal como fizemos alusão no início deste trabalho.

O pensamento da filósofa espanhola María Zambrano sobre a história do amor nos ajuda a criar zonas de contato com essa força de abertura que se deixa entrever na escritura deste *O Amor dos Homens Avulsos*. Em um de seus textos fundamentais, intitulado “Para una historia del amor”, a filósofa chama atenção para o fato de que a primeira aparição do amor no discurso poético-filosófico deu-se no âmbito das cosmogonias, ou seja, os poemas gregos que narram a origem do mundo:

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

Nesse sentido, a leitura de Zambrano enfatiza que o amor precede o próprio mundo habitável: “o amor operou a metamorfose necessária para que da imensidão das potências se formasse um mundo onde o homem pudesse morar” (Zambrano, 1955/2011, p. 256, tradução nossa). A forma como o amor aparece nas cosmogonias remete, portanto, à sua natureza de potência mediadora entre o caos e o mundo. Daí que Zambrano deduz sua natureza de condição perene no homem, o que torna impossível a sua redução a um evento qualquer:

O amor transcende sempre, é o agente de toda transcendência no homem. E assim, abre o futuro. Não o porvir que é amanhã e que se presume certo, repetição com va-

Toucher les choses avec les mains de l'amour: O gesto de ternura na escritura de Victor Heringer
Fernando Marcial Ricci Araujo
Simone Zanon Moschen

dob

riações do hoje e réplica do ontem: o futuro, a eternidade, essa abertura sem limites a outro espaço e outro tempo, a outra vida que nos aparece como a vida da verdade. (Zambrano, 1955/2011, p. 272)

Essa potência do amor como abertura de futuros parece fazer contato com o aprendizado do narrador ao longo de **O Amor dos Homens Avulsos**. Como vimos, as impressões desse primeiro amor deixam no narrador uma espécie de **clínamen** (Nancy, 1986/2016), ou seja, de inclinação perene ao outro – algo próximo ao que María Zambrano nos diz sobre a experiência do amor como perda de centro:

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

Ora, esse gesto de perda da gravidade, de “viver fora de si”, parece nos aproximar da experiência de redenção que o narrador experimenta ao fim da trama ao se lançar a uma vida filial com Renato. Além do filho, é também ao mundo que Camilo relança a ressonância do primeiro amor ao lado de Cosme, como deixa ver esta cena diante do sofrimento de um bebê desconhecido em um hospital público:

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

A escritura de *O Amor dos Homens Avulsos* parece mobilizar uma força que diz respeito a essa perda de centro, ou seja, a realização desse **clínamen**, essa inclinação ao outro que, no caso da escritura aqui considerada, nunca deixa de considerar o desamparo e a fragilidade como terreno comum de uma existência com-partilhada. Nessas últimas páginas do romance, é justamente esse aprendizado de perda de gravidade que torna possível a reafirmação da vida, apesar de todos os riscos, da violência, do trauma e do desamparo que atravessa a história. Nesse final, prevalece uma atmosfera de ambiguidade e indecidibilidade em relação ao destino de Camilo e Renato. Não obstante a dúvida irresolúvel, o romance termina resplandecendo uma estranha luminosidade, que não promete ao leitor um final feliz, mas também não se furta de lhe acenar, uma última vez, com um gesto de esperança fruto da inscrição de um futuro – em abertura.

5. A ternura como experiência de comunidade

Como acompanhamos ao longo deste artigo, a narrativa em *O Amor dos Homens Avulsos* arma um jogo entre desamparo e comunidade. Esses dois significantes, longe de serem contraditórios entre si, dão a ver a presença de uma força que age de forma ambivalente na espacialidade dessa escritura: ora transmitindo a força acachapante da violência, ora realçando a potência de uma exposição amorosa ao outro. Nesta última seção, iremos trabalhar a dimensão de comunidade que esse jogo abarca. Em consonância com o que vem sendo argumentado até aqui, interessa-nos agora pensar a forma como essa escritura inscreve, por meio da “partilha da finitude” e da “morte do outrem”, uma experiência de comunidade que busca na ex-posição ao outro os caminhos para a afirmação da vida (Nancy, 1986/2016; Blanchot, 1983/1998; Esposito, 2000).

A partir do fim dos anos 1980, com o aumento da desconfiança em torno das concepções de comum que fundamentaram a moderna ideia de comunidade ao longo do século XX, alguns filósofos como Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy e Roberto Esposito passaram a considerar a experiência de uma comunidade dessubstancializada, ou seja, vazia de uma essência e organizada em torno da sua própria contingência e finitude (Yanamoto, 2013; Schuback, 2016; Nancy, 1986/2016; Esposito, 2000; Blanchot, 1983/2013).¹³

Assim, a comunidade dessubstancializada se organizaria em torno do seu dado negativo e não em função de uma essência ou qualquer substância tida como vital. De um ponto de vista filosófico, o gesto desses autores passa por uma interrogação em torno dos modos de pensar o cânone ocidental e uma colocação em causa do triunfo da tese ontológica do **ser em si mesmo** que sustenta o projeto filosófico e histórico da cultura do indivíduo e do individualismo (Schuback, 2016). A essa “política filosófica” sustentada pelo **em-si-mesmo**, esses filósofos propõem como alternativa o paradigma relacional do **ser-em comum**. A partir de uma inspiração derivada de uma releitura do **Mit-sein** (ser-com) heideggeriano e do fascínio de Georges Bataille pelas experiências de transbordamento da vida em direção ao fora revelado pelo sentido profundo da “experiência interior”, esses filósofos da comunidade negativa tentam ler

¹³ Vale lembrar, aqui, o raciocínio de Jean-Luc Nancy no prefácio para o livro de Roberto Esposito, **Communitas**, segundo o qual, em nome de uma comunidade fundada por uma política filosófica do “em-si-mesmo”, “a humanidade, mas sobretudo os países da Europa, experimentaram uma capacidade insuspeita de se destruir” (Nancy, 2000, p. 4). Advêm daí, portanto, a necessidade de se pensar a comunidade em outros termos ontológicos e não mais tão somente a partir da tradição filosófica do Indivíduo e do Uno, mas sim do **ser-em-comum**, ou seja, a partir de uma ontologia relacional (Nancy, 1986/2016).

o fundamento do ser não mais em termos do “ser-em si”, mas do “ser-com”. É o que permite Jean-Luc Nancy afirmar, por exemplo, que “tudo o que existe, co-existe”, de modo que “o ser-em-comum é definido e constituído por uma carga e, em última análise, ele só está encarregado deste ‘cum’ que é uma exposição: ele nos coloca uns diante dos outros” (Nancy, 2000, p. 8).

No pensamento dos teóricos da comunidade negativa está em jogo, portanto, pensar o comum em termos de uma negatividade. Em outros termos, o que está em causa são as formas pelas quais a “impropriedade” pode surgir como potência de reunir uma comunidade: “não é o próprio, mas o impróprio – ou mais drasticamente o outro – o que caracteriza o comum” (Esposito, 2007, p. 31). É nesse sentido que Roberto Esposito aponta para a negatividade que pulsa na própria raiz etimológica da palavra comunidade, cuja partícula **múnus** remete a uma dádiva, uma obrigação de dar, ou seja, uma perda, um vazio:

O **múnus** designa apenas o dom que a gente dá, não aquele que a gente recebe. Ele é totalmente orientado no ato transitivo que consiste no dar. Ele não implica, em nenhum sentido, a estabilidade de uma posse, mas sim uma perda, uma subtração, uma cessão. (Esposito, 2000, p. 18, tradução nossa)

Assim, a comunidade pensada nesses termos não configura o espaço de projeção do privado no público, nem serve para a busca de nenhum ressarcimento (Yanamoto, 2013) ou luta por reconhecimento (Honneth, 2009). Aqui, a comunidade configura um espaço fundado pela incompletude constitutiva do ser: “Na base de cada ser existe um princípio de insuficiência”, de modo que a “existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros: é a finitude que compõe a comunidade” (Blanchot, 1983/1998, pp. 16-17).

Como vimos anteriormente, esse princípio de insuficiência também é algo que fundamenta, para a psicanálise, a noção de desamparo. Originalmente pensado por Freud (1895/1987) como a condição de inacabamento físico do bebê, o desamparo vai gradativamente ganhando relevo até alcançar, nas formulações posteriores de Jacques Lacan, um plano de precariedade incontornável porque inerente à linguagem. O que o pensamento da comunidade negativa parece inscrever é, justamente, a colocação dessa insuficiência insuperável em um plano relacional no qual o ser é o ser na medida em que vive a sua incompletude **com o outro**: “A insuficiência não se conclui a partir de um modelo de suficiência. Ela não busca aquilo que poria fim a isso, mas, antes o excesso de uma falta que se aprofunda à medida que ele vá se preenchendo” (Blanchot, 1983/1998, p. 20). Nesses termos, estar em comunidade não pressupõe

um preenchimento da falta originária que cada um carrega em si e que é, a um só tempo, o coração e o limite da comunidade – mas ela leva, ao contrário disso, “a um aprofundamento ainda maior da falta” (Yanamoto, 2013).

Essa partilha da insuficiência parece compor o jogo armado pela escritura de Victor Heringer em *O Amor dos Homens Avulsos*. Ao longo deste ensaio, vimos a forma como o olhar de Camilo se projeta em exterioridade na medida em que traça planos de desamparo comum com a alteridade e, ainda, a forma como as impressões do primeiro amor se estabilizam nessa personagem como uma verdadeira experiência de “perda da gravidade”. Essa partilha da insuficiência com o outro torna essa insuficiência pura dádiva a ser compartilhada: força que nos conduz à abertura, ao fora e à alteridade (Esposito, 2000; Nancy, 2000). Vejamos, em torno disso, essa confissão de Camilo:

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

É pela memória e pela linguagem que essa escritura inscreve a dimensão de um comum: a memória das coisas da nossa vida está incontornavelmente atrelada à memória dos nossos amores. Não é distante do que os teóricos da comunidade negativa parecem nos dizer, por outras vias: “Creio que nós estamos, um e outro, unidos neste fato de que somos abertos” (Blanchot, 1983/1998, p. 37).

O “princípio morrente” é outro vértice que aproxima a zona de ternura armada em *O Amor dos Homens Avulsos* de uma experiência de comunidade. Esse princípio, amplamente sustentado por Georges Bataille, indica que “a vida comum precisa manter-se à altura da morte” (Bataille, 1976 citado por Nancy, 1986/2016, p. 44). Por outro lado, o “princípio morrente” nos parece ter sido articulado de forma muito clara por Maurice Blanchot em seu *A Comunidade Inconfessável*, pela ideia da “morte do outrem”. Com essa noção, o filósofo aproxima-se da experiência do Aberto de uma comunidade a partir, justamente, da morte do outro:

O que é que mais me coloca radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de ser na morte, mas a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo. Manter-me presente na proximidade de

outrem que se distancia definitivamente morrendo, tomar sobre mim a morte de outrem como a única morte que me concerne, eis o que me põe para fora de mim e é a única separação que pode me abrir, em sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade. (Blanchot, 1998/2013, p. 20)

A ideia, portanto, da “morte do outro” como a morte que mais me concerne parece designar algo fundamental da experiência de comunidade: o fato de que ela designa uma experiência sentida como perda, subtração e dilaceração de si (Yanamoto, 2013; Esposito, 2000). Em um sentido mais amplo, e em consonância com o aprendizado do narrador de *O Amor dos Homens Avulsos*, isso significa dizer que a comunidade busca retirar do seu plano o caráter autorreferencial da vida, a sua “absolutidade” derivada de uma concepção do ser como ser-em-si-mesmo. Não por acaso é em Rousseau que Roberto Esposito localiza o gérmen da comunidade negativa:

[A comunidade em Rousseau] é mesmo comunidade do “defeito”, no sentido específico de que aquilo que nos mantém juntos, em comum, aquilo que nos constitui como “seres-em-comum”, é precisamente este defeito, esta deficiência, esta dívida (...) a nossa finitude mortal. (Esposito, 2000, p. 73)

Algumas páginas depois, o filósofo italiano retoma a questão do defeito como sendo o sentido do comum: “Nós não somos unidos (colocados em comum) por um pleno, mas justamente por um vazio, um defeito, uma queda. (...) A comunidade deve ser tomada literalmente como uma coincidência, como um cair junto” (Esposito, 2000, p. 122). Daí a importância do “princípio morrente” de Georges Bataille: “a vida comum precisa manter-se à altura da morte”, ou seja: a vida comum não pode perder de vista o seu limite, o seu ponto fundamental e fundacional de insuficiência que é o que extravasa o ser para fora de si e o que tanto fascinou Bataille nas experiências religiosas de êxtase, mas também na amizade e no amor. Nas palavras de Blanchot: “A morte, a morte do outro, da mesma maneira que a amizade e o amor, liberam o espaço da intimidade e da interioridade que não é jamais em Bataille aquela de um sujeito, mas o deslizamento para fora dos limites.” (Blanchot, 1983/1998).

Pensar a comunidade em função da morte do outro não quer dizer, no entanto, reduzi-la à pura negatividade: a comunidade também produz o nascimento, o que permite a Jean-Luc Nancy pensá-la como esta “apresentação da finitude e do excesso inexorável que perfazem o ser finito: sua morte, mas também seu nascimento” (Nancy, 1986/2016, p. 44). Nascimento, aqui, diz respeito ao nascimento do ser-em-comum, aquele que surge quando o tecido comunal se rasga diante da morte de outro:

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

É nesse sentido que Georges Bataille dizia que “uma comunidade só pode perdurar no nível de intensidade da morte” e que “ela se decompõe tão logo carece da grandeza particular do perigo” (Bataille, 1976 citado por Nancy, 1986/2016, p. 44). Ou seja, a comunidade só existe em função do perigo: da exposição da finitude que é a sua essência e em função da qual ela coloca todos os homens em uma relação radicalmente comum uns diante dos outros.¹⁴

A morte de Cosme, anunciada já nas primeiras páginas de *O Amor dos Homens Avulsos* e posteriormente consumada como o fato fundamental da trama, parece se inscrever nessa escritura como “princípio morrente”. É a partir dela que o narrador faz a experiência de uma “morte do outrem” que, ao fim e ao cabo, coloca-o em uma relação radicalmente comum com a alteridade:

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

É desse modo que a morte de Cosme parece realizar esta dimensão ao mesmo tempo de perigo e abertura: “a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros: é a finitude que compõe a comunidade” (Blanchot, 1983/2013, pp. 16-17). Não por acaso, a ausência desse personagem figura como o principal motivo em torno do qual gira a escritura em *O Amor dos Homens Avulsos*. Como vimos acompanhando ao longo deste artigo, a escritura do romance realiza uma verdadeira experiência com a memória que, ao fim e ao cabo, atualiza uma forma de estar no mundo: **uma forma de vida tocada pelas mãos do amor**. Esse gesto de ternura não deixa de fazer eco com o que diz Blanchot ao pensar que o que nos coloca mais radicalmente em causa não é a nossa própria relação com a morte, mas sim “a minha presença para outrem enquanto este se ausenta morrendo” (Blanchot, 1983/2013, p. 20).

Assim, a narrativa em torno desse amor interrompido, com seus jogos e remetimentos e o uso peculiar que faz da memória, realiza essa experiência de outriedade na

¹⁴ Jean-Luc Nancy resumiu assim: “A finitude comparece, ou seja, é exposta: essa é a essência da comunidade” (Nancy, 1986/2016, p. 61).

qual a insuficiência que o narrador carrega em si é também a de todos. Como vimos, a finitude é sempre um horizonte provável aos olhos de Camilo: daí sua experiência muito particular de perda de gravidade capaz de tornar qualquer um, um ser amável. Olhado de uma certa distância, esse gesto que a escritura realiza também se deixa ler como um gesto de circulação do desamparo. Do bebê desconhecido em uma sala de espera de um hospital público, passando pela foto do menino avulso erguida em amuleto na sala de casa, até chegar, finalmente, em Renato, com quem o narrador passa a viver uma vida filial, a alteridade é amável aos olhos de Camilo porque é vista sob o fundo negativo e universal do desamparo. Disso decorre a dimensão não-predicativa da ternura, de onde parece vir sua potência política e de imaginação crítica.

Considerações finais

Em seu texto intitulado “Por uma Ontologia e uma Política do gesto”, o filósofo italiano Giorgio Agamben faz menção à dançarina de flamenco Pastora Imperio e à anotação que fizeram sobre ela José Bergamín e Ramon Gaya: “ali não era dança, mas a abertura de um espaço onde a dança poderia acontecer” (Agamben, 2018). Em que pese a aparente despreensão desse comentário, é digno de nota que a noção de gesto esteja, em vários textos de Agamben, relacionada à abertura de um espaço no qual uma medialidade pode ser colocada em jogo. Pensado como “comunicação de uma comunicabilidade”, ou ainda, como uma inoperância, uma “finalidade sem fim”, a noção de gesto também comporta uma dimensão de passagem, ou seja, de força que do corpo aponta para fora do corpo e convoca ao fora – de onde parece vir sua potência política.

Em um momento histórico no qual pululam cisões aparentemente incontornáveis entre as pessoas, o gesto da escritura de Victor Heringer aposta na política antipredicativa da ternura. Pensada como forma de vida que inscreve o desamparo como substrato de uma negatividade universal, a potência da ternura parece residir, justamente, na possibilidade de inscrever no imaginário cultural uma força relacional sustentada pelo dado negativo, ou seja: pela fragilidade, por aquilo que **falta** aos homens e mulheres, e não por aquilo que eles têm ou creem ter como dado positivo. Estamos aqui, portanto, em pleno coração daquilo que Jean-Luc Nancy chama, em muitas de suas obras, de “impropriedade substancial” e que nos parece ser a forma pela qual a escritura de Victor Heringer cria uma imaginação crítica para lidar com os dilemas do presente.

A julgar pelo fiel da balança histórica e política dos últimos anos, tudo indica que o autoritarismo e a voz do comando voltaram a lograr êxito como as principais linhas de forças para lidar com as crises do presente, seja ela a crise econômica, social, ambiental, de modos de vida, etc. Não por acaso, o acirramento da vida política parece ter acompanhado o acirramento das identidades sociais, mais e mais mobilizadas no debate público e nas difíceis negociações em torno dos consensos para uma vida comum. Nesse sentido, a circulação do desamparo e a amorosidade diante do desamparo do outro colocados em jogo pela ternura parecem chamar atenção para o fato de que entre um ser humano e outro há um mesmo princípio comum de insuficiência e que esse vazio também pode ser condição, se não de laço social, ao menos de uma outra linguagem para outros laços sociais possíveis em um tempo por vir.

Nesse exercício de atrito entre o gesto da escritura de Victor Heringer com o seu tempo, não nos parece tardio mencionar uma instigante coincidência entre o texto do escritor brasileiro e o texto do filósofo Giorgio Agamben, em *A Comunidade que Vem*. A cena final de *O Amor dos Homens Avulsos* se dá com a possibilidade indeterminada de uma possível ligação telefônica da ex-mãe de Renato na busca pelo menino:

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

Curiosamente, encontramos a mesma palavra na primeira frase do livro *A Comunidade que Vem*, de Giorgio Agamben, em que se lê: “o ser que vem é o ser **qualquer**” (Agamben, 2013, p. 9). Essa primeira frase explicita o sentido de comunidade que será explorado pelo filósofo ao longo do livro: uma comunidade formada pelo “ser qualquer”, que não é nunca, para Agamben, o “ser não importa o qual” ou “o indiferente”, mas sim, “o ser, tal que, seja qual seja, **importa**”. A comunidade que vem seria formada, portanto, por esse ser qualquer: singularidade sem identidade, esvaziada de predicados e que busca se realizar enquanto singularidade tão somente no seu gesto de linguagem. Eis aqui, portanto, uma potente recusa à própria ideia de pertencimento: uma comunidade pensada como acontecimento, como gesto, como ética radical de alteridade.

É possível, portanto, que a aposta de ambos gire em torno de uma esperança por outra linguagem: um vocabulário para uma comunidade por vir. No que diz respeito a este *O Amor dos Homens Avulsos*, essa linguagem parece fazer contato com

o dialeto dos que amaram e perderam; dos que ficaram depois do desaparecimento; dos que arriscam, ainda, alguma atenção em torno da beleza que perdura. Enfim, **uma linguagem do ausente**, do ser **qualquer**, daquele que vem, toca as coisas com as mãos do amor, e desaparece. Inqualificável e inesquecível: amável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2013). *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2015). Notas sobre o gesto. In G. Agamben, *Meios sem fim: Notas sobre a política* (pp. 53 - 61).
- Agamben, G. (2017). O autor como gesto. In G. Agamben, *Profanações* (pp. 55-63).
- Agamben, G. (2018). *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira. (Tradução: Vinicius Nicastro Honesko). Recuperado de <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/04/cad76ok.pdf>
- Bataille, G. (2014). *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1957)
- Bataille, G. (2016). *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1944)
- Benjamin, W. (2012a). A imagem de Proust. In: W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 36-49). (Trabalho original publicado em 1929)
- Benjamin, W. (2012b). Sobre o conceito da História. In: W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. (pp. 222-232). (Trabalho original publicado em 1940)
- Benjamin, W. (2016). *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica. (Trabalho original publicado em 1928)
- Bident, C. (1998). *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Seyssel: Éditions Champs Vallon.
- Blanchot, M. (1998). *A comunidade inconfessável*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor. (Trabalho original publicado em 1983)
- Blanchot, M. (2005). *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1959)
- Blanchot, M. (2011a). *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco. (Trabalho original publicado em 1955)
- Blanchot, M. (2011b). *A parte e o fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b. (Trabalho original publicado em 1949)
- Cantinho, M. J. (2015) A teia de Penélope e o anel da tradição: cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. *Trama Interdisciplinar*, 6(3), 83-97, 2015.

- Collin, F. (1971). *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris: Gallimard.
- Derrida, J. (1999). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Douek, S. S. (2013). Salvar o passado? Proust e Benjamin. *Cadernos benjaminianos*, número especial, 195-208, 2013.
- Esposito, R. (2000). *Communitas: Origine et destin de la communauté*. Paris: Presse Universitaire de France, 2000.
- Freud, S. (1987). Projeto para uma psicologia científica. In S. Freud, *Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (v. 1, pp. 335-454). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1895)
- Freud, S. (2010). O mal-estar na civilização. In S. Freud, *Obras completas, v. 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)* (pp. 13-122). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1930)
- Gagnebin, J. M. (2014). *Limiar, aura, rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34.
- Heringer, V. (2012). *Automatógrafo*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Heringer, V. (2013). *Glória*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Heringer, V. (2015). *O escritor Victor Heringer*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Heringer, V. (2016). *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Honneth, A. (2009). *Luta por reconhecimento: A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34.
- Kehl, M. R. (2009). *O tempo e o cão: A atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo.
- Konder, L. (1988). *Walter Benjamin: O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- Levy, T. S. (2011). *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- Nancy, J.-L. (2000). Conloquium. In R. Esposito, *Communitas: Origine et destin de la communauté* (pp. 9-19).
- Nancy, J.-L. (2016). *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. (Trabalho original publicado em 1986)
- Pereira, M. A. (2008). Repensar o passado – recobrar o futuro: história, memória e redenção em Walter Benjamin. *História Unisinos*, 12(2), 148-156.
- Pereira, M. E. C. (1999). *Pânico e desamparo*. São Paulo: Escuta.
- Pinto, A. M. (2013). Mort, tu l'es déjà: a figura da morte e o espaço da literatura em Maurice Blanchot. *Dia-Logos*, 7, 27-41.
- Pinto, A. M. (2015). Os mistérios do olhar de Orfeu: historicidade, metáfora e literatura. *Gragoatá*, 39, 569-592.

- Pinto, A. M. (2018). Ainda maio de 1968: autonomia, engajamento no campo literário e as posições divergentes de J. P. Sartre e Maurice Blanchot. *Eutomia*, 22(1), 223-234.
- Safatle, V. (2016). *O circuito dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Schuback, M. S. C. (2016). Prefácio. In J.-L. Nancy, *A comunidade inoperada* (pp-13-21).
- Sloterdijk, P. (2000). *Regras para o parque humano: uma resposta a carta de heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Von Holdefer, C. (2016, 28 de dezembro). Busca do narrador por equilíbrio é trunfo do livro de Victor Heringer. *Folha de São Paulo*. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/12/1845081-busca-do-narrador-por-equilibrio-e-trunfo-de-livro-de-victor-heringer.shtml>
- Von Kuger, C. (2014). A coleção – um gesto poético: uma leitura benjaminiana sobre o colecionismo. *Cadernos benjaminianos*, 8, 71-78.
- Yanamoto, E. Y. (2013). A comunidade dos contemporâneos. *Galaxia*, 26, 60-71.
- Zambrano, M. (2011). El hombre y lo divino. In M. Zambrano, *Obras completas, v. 3*. (pp. 99-359). (Trabalho original publicado em 1955).