

A forma nada avulsa dos homens avulsos, de Victor Heringer: vanguarda, herança e adaptações

*The not-at-all loose form of odd men, by Victor Heringer:
vanguard, inheritance and adaptations*

Fabio Pomponio Saldanha
Universidade de São Paulo (USP)

fabio.saldanha@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8655-1334>

RESUMO

A partir de considerações a respeito dos escritos de Anatol Rosenfeld e Peter Bürger, busca-se mostrar como, mesmo em obras recentemente publicadas no mercado editorial brasileiro, especificamente *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016), o ato de esquecer-se da vanguarda ou, ainda, de processos formais e estilísticos, pelos quais se caracterizou a vanguarda e a modernidade nas artes (aqui, especificamente, o romance), é, quiçá, impossível e, ainda, improvável de se fazer. Através de uma revisão dos principais argumentos de Rosenfeld e Bürger, caminha-se para a chave analítica para o texto de Heringer, buscando observar como aquilo dito na teoria da vanguarda também pode ser observado nas escolhas formais e estruturais do romance heringeriano.

Palavras-chave: Victor Heringer; Anatol Rosenfeld; Peter Bürger; romance; vanguarda.

ABSTRACT

Based on considerations regarding the writings of Anatol Rosenfeld and Peter Bürger, the paper seeks to show how, even in works recently published in the Brazilian publishing market, specifically *O amor dos Homens Avulsos*, by Victor Heringer (2016), the act of forgetting whether the avant-garde or, even, formal and stylistic processes, by which the avant-garde and modernity in the arts (here, specifically, the novel) were characterized, is, perhaps, impossible and, even, unlikely to be done. Through a review of Rosenfeld and Bürger's main arguments, the paper moves towards the analytical key to Heringer's text, seeking to observe how what is said in vanguard theory can also be observed in the formal and structural choices of Heringer's novel.

Keywords: Victor Heringer; Anatol Rosenfeld; Peter Bürger; novel; vanguard.

INTRODUÇÃO

Apesar de extremamente crítico à noção pela qual a vanguarda foi entendida ao longo do tempo, Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda* (2017), aponta que ela não pode ser esquecida, dada a sua influência na maneira pela qual as obras podem não só ser feitas, mas como também recebidas e interpretadas, daí a exigência nos tempos pós-vanguarda de entendermos nosso local de produção hermenêutica, tendo em mente outras formas de interpretação que nasceram, ou, pelo menos, em alguma medida, ganharam força, a partir da vanguarda.

Nessa linha, Anatol Rosenfeld (1996), em suas considerações sobre o romance moderno, também nos faz notar que as mudanças significativas nas maneiras pelas quais tanto a pintura, com a desrealização e a mudança na importância da perspectiva, assim como a Filosofia, com o intenso questionamento na onisciência do sujeito cognoscente no mundo, geram consequências na forma literária preferida pela experiência moderno-burguesa: o romance. São consequências disso: a denúncia de uma prática de escrita de um mundo totalmente perceptível-cognoscível, com a diminuição da utilização do narrador em terceira para o narrador em primeira pessoa, adensando a utilização do fluxo da consciência, de modo a se quebrar a noção de um mundo imparcial, sendo apresentado como total e universal, assim como a importância do passado no presente, mostrando que algo não se encontra finalizado enquanto noção de consequência da causa.

Nesse sentido, para que o leitor (o receptor do livro, a obra de arte em questão) perceba e interaja com o objeto, destacando e assimilando aspectos diferentes dessa tensa relação do passado com o presente, podemos entender não só o romance *O amor dos homens avulsos*, mas também apresentar certos pontos do livro dentro de outras vertentes teóricas que já passam a repensar os próprios procedimentos que, na vanguarda como entendida por Adorno, se daria como o esgotamento da criação de novidade. Ao ver o passar do tempo, utilizando o livro de Heringer como demonstração e aprofundamento das análises teóricas, busca-se matizar os processos pelos quais a ideia de irrupção do novo na vanguarda podem ser reescritos a partir daquilo que, mesmo após o encerramento desse movimento, garantiu-se como sobrevida e influência, assim como fora abandonado por formas outras, pela continuidade de outras maneiras de olhar para o que pode vir a

ser o novo, assim como qual figura ocuparia tal destaque de importância na herança da vanguarda e da modernidade.

Ainda que o trabalho tenha como princípio uma análise da estrutura pela ideia do princípio de montagem, ou seja, mais voltado à análise da maneira como tais mecanismos são acionados em Heringer, o livro em questão já possui repercussão, seja em trabalhos ou resenhas acadêmicas, da qual registro algumas fontes de diálogo: Modesto (2021); Simionatto (2018); Silva (2019) e Silva (2021). Para chegar, por fim, na perspectiva da análise da forma, propõe-se, neste texto, uma tentativa de leitura dupla: ao mesmo tempo em que observamos certos pressupostos da teoria, apresentaremos certas aplicações disso no romance escolhido.

OS HOMENS AVULSOS DE VICTOR HERINGER

Começamos pelo narrador. Antes de sua versão moderna, “[u]m mundo relativo [era] apresentado como se fosse absoluto” (Rosenfeld, 1996. p. 78) — o romance, assim como o teatro em determinado ponto da argumentação de Rosenfeld, é aquele que, na literatura, assume a possibilidade de demonstrar que o sujeito cognoscente não é uma posição absoluta, não detém o eixo central de consciência na narrativa e na performance, mas, sim, transforma a experiência de perceber espaço e tempo em algo pretensamente uniforme e universalizado, sendo de fato relativos e aparentes.

Enfatiza-se, assim, que a principal novidade da arte moderna reside na possibilidade de transformar essa percepção atravessada nas artes e em outros campos para dentro da forma: é a estrutura da obra de arte que se torna assimiladora dessa relatividade do espaço-tempo, como veremos em Heringer, tida em outras esferas artísticas como a pintura, na desrealização ou quebra da mimese, assim como a transformação da perspectiva, seja ela abandonada ou retrabalhada, a depender da vanguarda em questão analisada por Rosenfeld.

É destacada a potência do fluxo de consciência, sintoma de uma frequente não utilização do narrador em terceira pessoa, que traz o distanciamento para o leitor da cena, gerando o sentimento de onipotencialidade, assim como de ciência de tudo o que se passa, fazendo com que, dada a perspectiva da narrativa pela verborragia da consciência, presente, passado e futuro se unam e causem, no leitor, a sensação de que o passado não

está finalizado e tem extrema importância no presente, com suas consequências e vivacidade sentidas pela própria maneira de narrar dado o enfoque na experiência psíquica.

Como ressalta Rosenfeld:

Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da **causalidade** (lei de causa e efeito), **base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim** (Rosenfeld, 1996, p. 84 - destaques próprios).

Essa utilização do modo narrativo em primeira pessoa do presente se contrapõe à tradição na qual o narrador, afastado, em terceira pessoa, gera uma possibilidade de criação verossimilhante, “objetiva”, universalizada da experiência do sujeito que narra os fatos. A ponte da crítica se torna, assim, a própria modulação ao salto possível de se questionar o que são os termos “verossimilhança”, “objetividade” e “experiência universal”, como ressalta Rosenfeld nas possibilidades de ver o que conta como intenção das alterações: “a grande quantidade de romances modernos narrados na voz do presente, quer para eliminar a impressão de distância entre o **narrador e o modo narrado**, quer para apresentar a 'geometria' de um eterno, sem tempo.” (Rosenfeld, 1996, p. 92 - destaque próprio).

As conclusões de Rosenfeld, assim como os livros utilizados como inspiração e exemplos de análise do autor, não buscam atuar em ou apresentar uma teoria sobre o Romance Moderno, de forma que todo o entendimento se desse por completo nas páginas de sua reflexão, mas sim, que a errância, a abstração e a dúvida, através da repetição, pudessem ser incorporadas também no raciocínio, finalizando com a ideia de que:

[...] se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu (Rosenfeld, 1996, p. 97).

A utilização do narrador em primeira pessoa tem também como característica quebrar a noção do sujeito cognoscente de um mundo fora de si, mostrando assim que, quando trazemos o leitor em consideração no processo de construção de sentido (argumento já também em coalizão com Bürger), ele se torna mais próximo e tem, a partir

daí, uma gama de possibilidades de construção de sentidos os quais, de certa forma, importam menos como ferramenta de verossimilhança interna, mas, sim, de adesão do leitor para a continuidade da leitura e autoidentificação. Em *O amor dos homens avulsos*, o narrador de Heringer é um senhor já em idade avançada que decide rememorar sua história de vida, dado que um incidente, a morte de Cosme, um garoto negro que passa a viver com a família branca do narrador após ser abandonado, de maneira violenta, marca a vida e o futuro desse já senhor, que até hoje vive recluso e sem contato com o que sobrou de sua família, após os anos subsequentes ao acontecimento que, no início, ainda não está plenamente revelado.

A narrativa da memória, por si só, apesar de não usar o tempo do presente, como em “[d]epois 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, n.p.), ajuda-nos a ver a importância da quebra da causalidade: o narrador, o tempo todo, está rememorando sua vida e infância no Queim, bairro que, no Rio de Janeiro, não existe, apesar de o Rio de Janeiro existir, ao mesmo tempo em que intercala reflexões a respeito do seu presente, mostrando sua vida nos dias de hoje, cuidando de um outro garoto que é deixado em sua rotina, Renato, outro menino abandonado.

As feridas do passado não cicatrizadas parecem sugerir uma relação com o tempo do agora, de forma que passado e presente se fazem um só, mesmo se de maneiras diferentes, dada a própria passagem do tempo e as consequências das dores não observadas quando um menino negro brutalmente assassinado (Cosme) e um menino abandonado que constantemente desaparece (Renato) fazem com que o narrador frequentemente conte coisas pequenas do seu dia a dia, ainda que marcadas pelo signo da violência, mas de forma extremamente fragmentária. Isso se reflete, até mesmo, na possibilidade de vermos a composição do romance não em capítulos, mas, sim, por meio de fragmentos de memória a serem reescritos ao longo do tempo — preferimos essa nomenclatura por não considerar estruturas tão pequenas de elaboração narrativa como capítulos.

Além disso, a própria estrutura de vaivém da memória do narrador parece corroborar com a elaboração traumática da morte de Cosmim como reincidente na quebra da linearidade da possibilidade de seguir-se narrando a vida. Assim como a memória, a estrutura do romance de Heringer é fragmentada, não buscando formar relações de causa

e consequência entre o narrado do passado e o narrado do presente, mas, sim, fazer de cada fragmento um universo em si, como no fragmento 58 do romance:

EU: Você não vai sumir mais, igual daquela vez.

O Renatinho rerreri e diz que não, não. Outro dia, perguntei se ele achava que a Anunciação, a moça que cuidava dele, sentia sua falta. Ele deu a mesma resposta: rerreri e disse não, não. Nem a Carla, que era a menina que vivia com eles. Fez questão de explicar que não era sua irmã. Não devia nada.

Está preso comigo.

RENATO: Como chama esses riscos brancos que ficam boiando no olho quando a gente fecha o olho?

EU: Não sei.

RENATO: Igual quando a gente toma soco no olho. Nunca tomei soco no olho. (Heringer, 2016, n.p.)

Essa parte da narrativa não tem necessariamente nem relação com sua predecessora, nem com sua sucessora: é esse próprio movimento da arte fragmentada, no qual cada um traz em si uma potência de ser entendido de maneira única, sem necessariamente passar por toda a obra, que se quebra o eixo da causalidade tanto espacial, quanto temporal. Afinal, se o fragmento antecessor e o sucessor não estão em nexos causal e, muitas vezes, nem mesmo em tempos iguais na narrativa, um só pode ser entendido enquanto mundo em si, não relacionado diretamente e dependente daquilo que veio antes ou depois, a parte e o todo, ou, ainda, uma espécie de ritornelo cheio de fios espaçados, a ainda significarem algo maior somente depois da compreensão da narrativa como um todo, não como algo que vai se construindo aos poucos e, graças ao passar do tempo, já dá ali sentido unidirecional à narrativa.

Fragmento e memória funcionam como potencialidades de atribuição semântica, que podem, inclusive, fazer com que se questione a própria necessidade de se entender a dicotomia da parte pelo todo como produtora de sentido somente pelo privilégio do segundo, em detrimento da primeira. O fragmento se torna, assim, também um mundo holístico ao qual se pode atribuir tanto significados múltiplos, quanto possibilidades de interpretação, afinal, a memória é também fragmentária. Assim, o corolário disso é o fato de a memória ser, muitas vezes, a própria criadora de mundos cuja possibilidade de interpretação, como um “todo”, faça com que a própria interpretação da vida quebre uma lógica de nexos causal óbvio entre passado e presente. O que fica impossibilitado, por fim, é também o próprio estatuto de certeza que a somatória total, mediante um entendimento da progressão do tempo, garanta a unicidade da produção de sentido em via de mão-única:

ao se reviver um tempo passado, já se construiu algo pelo processo caracterizado por Peter Bürger como essencialmente não orgânico na obra de arte, característica da obra de arte de vanguarda.

Na vanguarda, o que entra em crise não é a obra de arte em si, mas, sim, uma determinada concepção de arte, sendo que, para isso, Bürger distingue dois tipos dessa relação das unidades gerais e particulares na obra de arte:

Tabela 1: comparação entre obra de arte orgânica e não orgânica

Obra de arte orgânica (simbólica)	Obra de arte não orgânica
“a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação” (Bürger, 2017, p. 128).	“o caso das obras de vanguarda –, trata-se de uma unidade mediada [...]. A obra de arte não nega a unidade como tal [...], mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica.” (Bürger, 2017, p. 128-129)

Fonte: Autor.

A possibilidade de entender a obra de arte de vanguarda como algo desafiador à categoria da arte em si residiria, então, na visão de certo modo evitada pelo autor, quando se diria que, pelos movimentos dadaístas, a provocação, a assinatura de urinóis, por exemplo, e seu subsequente envio, trariam uma crítica à instituição da arte e, conseqüentemente, à obra de arte por correlação. No entanto, como destaca Bürger, tanto a instituição quanto a possibilidade de considerar algo enquanto obra sobrevivem: o próprio ato da assinatura, também, é marca do jogo da instituição enquanto algo de alguma forma a permanecer funcionando e se adaptando aos questionamentos e investidas daqueles cujas críticas a ela se direcionava.

Aquilo a ser sugerido por Bürger como a novidade da vanguarda vem na contramão do enxergado por Adorno no mesmo fenômeno, cuja epítome da novidade parece ser o ponto central para o segundo autor, não o primeiro. Bürger busca demonstrar que a novidade, tautologicamente, do novo, parece estar muito mais presente dentro de algo que já existe no presente, ou seja, no velho: sugerir-se-ia, assim, pela releitura à contrapelo de Adorno, que novo/vanguarda/velho/tradição devem ser revistos e relidos para que se entenda de outra forma a diversidade das experiências em vanguarda. Sendo

assim, a possibilidade de entender a já dita novidade ou profundidade da ruptura na vanguarda vem de outra forma:

esse “novo” [da vanguarda e da mudança nos sistemas de representação] é qualitativamente distinto da transformação tanto dos procedimentos artísticos de representação como do sistema de representação. Não é falso, na verdade, o conceito do novo, mas ele é geral e inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de uma tal ruptura com a tradição. [...] Com os movimentos de vanguarda, sucessão histórica dos procedimentos e estilos foi transformada numa contemporaneidade do radicalmente diverso. Consequentemente, nenhum movimento artístico pode, hoje, de modo legítimo, alimentar mais a pretensão de, *como arte*, achar-se historicamente mais avançado que outros movimentos. [...] Na medida que o faz, o próprio Adorno, como teórico, demonstra sua vinculação ao período dos movimentos históricos de vanguarda. Pode-se tirar a mesma conclusão do fato de que Adorno viu os movimentos de vanguarda não como fatos históricos, mas sim ainda vivos no presente (Bürger, 2017, p. 143-145).

A crítica de Bürger segue também para a importância que Adorno dá ao acaso, ao acontecimento e à maneira de entender isso em relação à perda da autonomia do indivíduo burguês, sendo o romance uma produção na qual nada estaria estabelecido com intenção, uma espécie de totalidade na qual tudo se torna recolhimento de ocasionalidade pura. Ainda que de paráfrase sucinta, Bürger pontua, tentando matizar a teoria adorniana em torno do acaso na obra literária, que isso, de fato, não corresponde ao acaso: tanto quanto o texto, música, pintura etc. são produtos manejados, logo, de acaso, *ipso facto*, pouco contém. O *happening*, o acontecimento, surgiria dentro da obra literária pelo profundo conhecimento do gênero e de suas estruturas internas, fazendo com que o produzido ali seja, de fato, menos acaso do que o acontecimento em si (*cf.* Bürger, 2017, p. 153-154).

Esse conhecimento do funcionamento da obra literária e da sua possibilidade de produzir, dentro da forma, algo novo, pode ser visto em Heringer, ao apresentarmos seus mecanismos de colagem e de releitura da quadrilha de Drummond. Começamos pelo segundo: dada a época de composição do romance, Heringer pedia para seus leitores que entrassem em seu *website* e contribuíssem com seu nome e o nome de seu primeiro amor, com a promessa de, na publicação, tais resultados aparecem. Não se anunciava, na época, como, nem quando, tais contribuições seriam apresentadas, sendo até mesmo possível imaginar que, dada a construção da narrativa como algo fragmentário, a cada página passada, menos se saberia de certo quando, por fim, tais contribuições estariam presentes. O resultado se vê da seguinte forma, na qual se lê através do narrador:

Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor, que se chamava Bruno ou Pablo ou Ilyich, Ricardo ou Rhana, Luciano, Eduardo, Diego ou Carlos Octávio, Kátia, Mariana, Lucas, Marisa ou Carlos Eduardo, Rafael, Raí ou Solange, ou Luíza, Fabiana, Adolfo, Lígia, Joana, Érica, Mateus. Amei como Lucas amou Sophie e Daniel amou Gabriela. Como Denilson amou Raiane, como Aline amou Michael, como Raquel amou Guilherme, que morreu de meningite. Como Dimitri amou Cristina ou Estefânia, como Lucas amou Ana Carolina e Ana amou Murilo. [...] Luís amou Nayanne, Thiago amou Luciano, Fernanda amou Julia, Marcos amou Beatriz. Vanderson amou Júlio César. Eu amei Cosmim. Como Orlando amou Ana e Marta amou Fernando, como Caco amou Bia e Daniel amou Fernanda, Rodrigo amou Douglas e eu amei Cosmim. Renato amou Débora, Suzana amou Frederico, Amanda amou Hudson, Maria amou Jorge, Ethel amou Décio, Rachel amou Petrônio. Como Ana amou Rafael e Ana foi amada por Marina, como Afonso amou Tiago e Márcia, Luciano, Hugo amou Jonny e eu amei Cosmim. Daniel amou Maria, Ricardo amou Karina, Abyellyes amou Poliana e Alessandra amou David. Como Anna amou André e Ana amou Carlos, eu amo o Cosmim. Como Alice amou Quequi, como Bárbara amou Henrique, como Lídia amou Gabriel, como Marina amou Rafael, como Livia amou Francisco, como Karina amou Ricardo, como Cassiano foi amado por André, como Eduardo foi amado por Samara, eu amo o Cosmim. Como André amou Luca, como Tayana amou Nanda, eu amo Cosmim, o primeiro e o único. (Heringer, 2016. n.p.)

Não só o acaso fora criado de uma maneira na qual o leitor era parte necessária para produzir o sentido do mesmo, mas também autor e leitor se confundem de algum modo no momento em que esse texto só se produz automatizado pela possibilidade de se referir, ainda que em paradoxo, a uma realidade, como na reinvenção da quadrilha drummondiana: não é orgânica a ele porque não o representa, mas ainda está constituída de sua realidade própria, fazendo algum tipo de conexão com o mundo, sem precisar e sem poder explicá-lo em sua completude – somente em sua exatidão de parte, de realidade sozinha que constitui em si um mundo pequeno.

Quem se aproxima da quadrilha criada por Heringer logo se reconhece como parte constituinte desse acontecimento, demonstrando a importância do público para que o próprio acontecimento, de fato, aconteça, destituindo a capacidade da criação do novo, espécie de entendimento revolucionário na vanguarda, como previsto por Adorno, fazendo com que a construção dependa também desse outro presente, não mais como um acontecimento a ser força de expulsão do velho pelo novo. O formato clássico de Drummond é, ainda assim, reaproveitado, mas facilmente identificável do que há de novo nessa presença que se materializa nas páginas de Heringer, ao mesmo tempo reforçando certa parte daquilo a de alguma forma ser deixado para trás, para uma outra forma que, todavia, ainda depende do que se está deixando para trás. Se a experiência do romance atual tem algo de sobrevida da vanguarda, ao mesmo tempo, também deixa para trás

outros tantos pressupostos, mostrando, assim, a importância da historicidade da forma, a ideia da narratividade dos amores de outras pessoas que em algum momento amaram alguém, sem fazer disso algo *sui generis* ou totalmente dependente de seu próprio mundo ficcional, afinal, essas pessoas ali presentes amaram outras pessoas não somente na descrição e, logo, também fazem parte dessa lógica de sentido a depender de algo exterior a si.

De modo a apresentar os exemplos pensados a partir da montagem e da colagem, voltemos à teoria. É após os apontamentos da obra adorniana que Bürger apresenta a obra benjaminiana para poder, através de correlações, fazer da teoria da alegoria uma ponte com a teoria de obra de arte não orgânica e entender a vanguarda em um contexto no qual o destaque se torna “as transformações da função social da forma artística” (Bürger, 2017, p. 157). A alegoria, assim, enquanto método de retirar uma parte do todo e, dali, criar sentido para aquilo, mostrando a não imanência do sentido relacionado à parte, pontua que o caminho seguido e reforçado pelo autor é o de que essa, então, estará como equivalência ao processo de criação da obra de arte – o ato de arrancar a parte, atribuir sentido e reconhecer, melancolicamente, pelo receptor, a história.

O processo de criação é destacado como alegórico porque, de fato, o que diferencia o processo da obra orgânica para a não orgânica não é a alegoria, mas, sim, de como isso é montado e a possibilidade de, dali, criar sentido:

A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. Do intencionado revolucionamento da vida através da recondução da arte à práxis vital, resulta um revolucionamento da arte. [...] A obra orgânica intenciona uma impressão unitária. [...] Na obra vanguardista, ao contrário, os momentos individuais possuem um grau muito mais elevado de autonomia e podem, por isso, ser lidos e interpretados também individualmente ou em grupos, sem que o todo da obra tenha de ser apreendido. Na obra vanguardista, apenas em sentido restrito se pode falar de um “todo da obra”, como soma da totalidade de sentido possível (Bürger, 2017, p. 164).

A montagem, então, entre a obra de arte orgânica e a não orgânica, enquanto parte central do entendimento delas, ligado exatamente ao receptor (no caso de romances, o leitor), traz, como conclusão, a possibilidade de percebermos a mudança na obra de arte de vanguarda exatamente como aquilo que muda e interrompe a hermenêutica das partes

conectadas, da qual o entendimento só (e somente só) vem da leitura e interpretação dada a passagem do tempo dentro da leitura, não sendo possível entender a parte sem o todo:

A atenção do receptor não se volta mais para um sentido da obra a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção. Esse tipo de recepção é imposto ao receptor da seguinte maneira: na obra vanguardista, a parte - que dentro da obra de arte orgânica se caracteriza pela necessidade, na medida em que tem uma atuação na constituição de sentido do todo da obra - se transforma em mero recheio de um padrão estrutural. [...] Depois dos movimentos históricos de vanguarda, a hermenêutica nem pode ser simplesmente substituída por procedimentos formalistas, nem seguir sendo aplicada como processo intuitivo de apreensão. [...] **Uma hermenêutica crítica substitui o teorema sobre a necessidade da concordância entre o todo e as partes pela investigação das contradições entre as camadas individuais da obra, e só a partir daí vai se inferir o sentido do todo.** (Bürger, 2017, p. 179-180 - grifos próprios)

Apesar de longo o caminho, o que se busca mostrar na argumentação cruzada de Bürger e Rosenfeld é que o romance moderno é feito através de perspectivas que também transferem ao leitor a sua contribuição de pesos e medidas. Quando Heringer utiliza um narrador que rememora sua vida, não se sabe ao certo se a memória mostrada é, necessariamente, entendida pelo leitor como algo importante ou acessório, pois se mostra de maneira fragmentada, aberta à interpretação e, por isso mesmo, a forma utilizada também é repartida, como no trecho acima de Bürger para a importância do princípio de construção.

Além disso, ao não utilizar capítulos longos e, muitas vezes, sem mesmo a divisão diagramada de um "capítulo" ao outro, como em uma forma tradicional, em que cada capítulo narra algo em uma linha fixa e progressiva do tempo, mas, sim, no qual cada fragmento é disposto logo após o fim do outro, intercalando-se passado e presente narrados no tempo verbal do passado, fundem-se tensões entre forma e conteúdo que demonstram a não totalidade da narrativa, assim como a impossibilidade de percepção de um todo orgânico e conectado. Para demonstrar que o passado ainda vive no presente, tanto as memórias vêm e vão, quanto a forma assume essa característica de se reler, se reconstruir e variar no tempo, no espaço e no seu próprio tamanho dentro do livro.

A forma e a estruturação do gênero romance mostram, então, que a estruturação moderna do romance e a contribuição da vanguarda para a configuração de uma forma outra de obra de arte continuam presentes e vistas de diferentes formas na contemporaneidade, ainda que não sendo o alvo de leituras e análises do recorte das obras

teóricas. No entanto, como dito no início desta argumentação, em Bürger, vemos que a herança da vanguarda e da modernidade se faz relida e presente nesta nova época, com seu *Zeitgeist* próprio, visto em Rosenfeld.

Exemplifiquemos estes dois pontos dentro da teoria da montagem em Bürger. Ainda na ideia da estrutura, com intenso reflexo na maneira pela qual o leitor não só percebe, como também produz algo na obra, o deslocamento de diversas estruturas outras que não canonicamente reconhecidas pelo gênero não só do romance tradicional, mas como da literatura, são observados no romance de Heringer, quando ele se utiliza de processos de colagem, cuja diferenciação se dá até pela tipografia do texto, como no exemplo do boletim de Cosme:

Imagem 1: captura de tela feita pela edição digital de 2016, de modo a demonstrar a diferença tipográfica entre o boletim e o prosseguimento da narrativa.

Ano Letivo 19 78.
Notas do primeiro bimestre: Língua Portuguesa e Literatura Brasileira — 6
Educação Artística — 7,5
Educação Física — 8,0
História — 4,5
Organização Social e Política Brasileira — 5,5
Educação Moral e Cívica — 4,5
Matemática — 3,5
Programa de Saúde — 8,5
Ciências Físicas e Biológicas — 8,5

RESULTADO FINAL

.....
Guardei um monte desses documentos dele, certidão de nascimento (2ª via, pai desconhecido, mãe desconhecida, guardiã legal: Maria Doralina Trazim de Souza), caderneta

Fonte: Heringer, 2016.

Além disso, a utilização de fotografias, desenhos e carimbos também contribuem para a ideia de que a obra de arte, após a vanguarda, não pode ou não deve ser entendida de antemão como algo cujas partes necessariamente precisam ter o mesmo processo de entendimento e produção de sentido, assim como não poderiam, a partir da ideia da estética da produção alegórica da obra de arte, supor que o processo enlutado e melancólico do artista seria, a todo momento e em sua eterna repetição, iguais e congruentes entre si:

Imagens 2 e 3: capturas de tela feitas pela edição digital de 2016. Constam uma fotografia (esquerda) e um controle de presença (direita).



Fonte: Heringer, 2016.

Em alguns momentos, a intervenção, com as fotografias, as listas e os diálogos, também se mostra parte do processo no qual esses fragmentos, esse mundo fragmentado no qual a referencialidade não é com o todo, nem mediada por nada além do que o recheio estrutural do qual fala Bürger, une imagem a texto e texto a imagem, mas somente nesse pedaço de fragmento:

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.

Queria viver muitos séculos, para que a vitória parecesse ter a rapidez dum murro. Queria ver os garis recolhendo os cacos depois de meses de reclamação no telefone tal, abaixo-assinados, visitas à Secretaria de Parques e Jardins. As autoridades não se mexem nesta cidade!

Eu queria ser a árvore.

“Ir para onde?”, foi o que Cosmim me perguntou. Onde tivesse espaço. (Heringer, 2016. n.p.)



Esse fragmento mais uma vez nos mostra que a composição contemporânea também tem algo do moderno, quando se utiliza de outros meios e outras formas de encarar e produzir o que pode ser considerado como arte, através da colagem, da fotografia e da união desses mundos pela criação de um acontecimento, um *happening*, no qual o imprevisto surge textualmente, de forma que faça e possua total conexão com o imediatamente dito, porém não com o que antecede o fragmento presente, cuja narrativa se foca no crescimento das árvores, nem com o seu sucessor.

À guisa de alguma conclusão para esta parte, podemos ainda ressaltar a própria criação do acaso, do novo, ainda que dentro dos limites da obra e do gênero, como bem pontuou Bürger, mostrando que o que Heringer faz está dentro de uma tradição que se estabelece e, de alguma forma, ainda traz algo novo para a cena da narrativa, atualizando princípios de montagem e formatação das obras que partem também de redobramentos mais antigos.

Os procedimentos são conhecidos: o fluxo narratológico focado no narrador e na maneira pela qual ele percebe tanto o mundo, quanto as ações e aparentes reflexões das personagens; a possibilidade de inserir elementos outros que não os literários, produzidos a partir do texto em si, como as fotos, os boletins, gerando um estranhamento no que se pode esperar de um romance, tal qual o que se podia esperar de uma obra de arte se tornando um urinol; as reflexões que vêm e vão, quebrando nexos e causalidade unidirecionais, assim como a própria incorporação de Drummond enquanto ideia, sendo reatualizada ali, fazem parte de uma tradição da literatura que, de uma forma ou outra, foi revista pela vanguarda e seguiu em frente. No entanto, o próprio passar do tempo fez dessas releituras e da sua reatualização algo diferente do esperado quando de sua divulgação como a última possibilidade do novo, por estarem agora já em outro contexto, correndo por outros meios e tendo uma outra forma de criação, envolvimento com o público e publicação de seus resultados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acompanhou-se, no corpo do texto, a possibilidade de revisitar certos argumentos produzidos a partir das experiências modernas e de vanguarda na literatura, cujos resultados, com o passar do tempo, se mostram ainda visíveis e, todavia, mais matizadas

do que a experiência vanguardista poderia prever. Dado que, como insistido desde o primeiro parágrafo, a obra de arte não pode ser entendida mais em sua significância e produção de sentidos conforme o mundo de sujeitos cognoscentes falseadamente representados enquanto unidades totalizadas de um todo recortado, a própria chance de ver as estratégias de Heringer a partir da teoria da vanguarda de Bürger e de Rosenfeld em torno do romance moderno acabam por complicar a própria chance de entender um movimento literário e uma forma de olhar o mundo como a última unidade possível, a experiência derradeira de “fim” a ser experienciado, encerrando-se de vez a chance de que algo novo dali surja.

Narrando uma vida de memórias atravessadas entre o passado e presente (que já é tornado passado), viu-se a impossibilidade de se ter um total entendimento do mundo, sendo o produto de tal perspectiva hermenêutica, quiçá, somente a percepção do mundo pelo qual esse narrador vive: tudo se passa aos seus olhos, ao seu modo de entender ou, ainda, de tentar ressignificar o que ainda resta de memória de seu passado e do que se torna o seu presente, dia após dia. Da mesma forma, cada acontecimento se torna alocutário de um leitor que deve se fazer presente para o próprio desenrolar dos fatos: o *happening*, ao invés de ser algo a ser considerado inteiro e produzido a partir de uma espécie de brotamento espontâneo do nada, se torna perceptível a partir da maneira pela qual o autor segue tensionando o já disponível pela fortuna do gênero, ao mesmo tempo no qual se dedica a criar e a elaborar formas outras de produção de algo novo, de seu material temático em si

Em uma obra cujo signo é não só a memória, mas também a própria estrutura significando uma recriação desse mundo fragmentado, sendo inteiramente dividida em fragmentos ora pequenos, ora grandes, Heringer e seu *Amor dos homens avulsos* mostram, também, o quanto o espírito desse tempo já não tão somente moderno, mas ainda em contato com o que a vanguarda deixa de herança para o mundo da arte, traduz e apresenta enquanto obra de arte literária, recortada e perpassada por processos de diferentes instituições, sendo também uma outra maneira de entender que a própria produção de sentido, ou seja, a interpretação, não é possível sem o receptor, o leitor, e sua possibilidade única, ainda que passível de ser revisitada e alterada, pode fazer com que o texto já entregue possa existir sem se pretender como reflexo de um mundo desejoso de ser mantido enquanto coeso, com início, meio e fim.

REFERÊNCIAS

BÜRGER, Peter. A obra de arte de vanguarda. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, p. 127-181, 2017.

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

MODESTO, Edcleberton de Andrade. “Romances avulsos: a representação do contemporâneo brasileiro a partir de Victor Heringer e Altair Martins”. *Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli*, v. 10, n. 1, 2021, p. 328-343.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. *Texto / contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, p. 75-97, 1996.

SILVA, Eric Teixeira. *Ternura e violência em O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer*. 2021. 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

SILVA, Leandro S. da. Victor Heringer "O amor dos homens avulsos". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 56, 2019, p. 1-3.

SIMIONATTO, Bibiana B. O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer. *Scriptorium*, v. 4, n. 1, 2018, p. 97-102.

Recebido em: 10/10/2023

Aceito em: 01/11/2023

Fabio Pomponio Saldanha: Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (DTLLC-USP) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2022/15480-7).