

DO ÂNGULO CRÍTICO À POSE ESPONTÂNEA: ESTUDO DE “O POEMA ANTERIOR” (2011), DE VICTOR HERINGER

Igor da Rocha Gulicz*
igorgulicz@gmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo

Wilberth Salgueiro**
wilberthcfs@gmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: “O poema anterior”, de Victor Heringer, dá início ao seu primeiro livro de poemas: *Automatógrafo* (2011). Segundo Rafael Belúzio (2019), ao escolher um poema para começar a sua obra, o autor concede ao texto certo tom que é prefacial a toda a sua produção subsequente, permitindo uma leitura crítica que demonstre características fundamentais à sua poética. Realizar tal leitura é o objetivo deste estudo, amparado, para tanto, na obra do próprio Heringer, considerando outros poemas e ensaios por ele produzidos e colocados aqui em diálogo com obras diversas, que se estendem desde o aprofundamento teórico de Leda Maria Martins, Rafael Belúzio e Roland Barthes, passando por dicionários lexicográficos e de símbolos, até alcançar reflexões literárias de Aristóteles e Rainer Maria Rilke. Por meio desse movimento, conclui-se que o “poema de abertura” de Victor Heringer carrega aspectos que ecoam direta e indiretamente em seu estilo de escrita e possibilitam uma compreensão da poesia heringeriana.

Palavras-chave: Victor Heringer; Literatura Brasileira; Literatura Contemporânea; Poesia.

1 Introdução

Teorizar é parte integrante e incontornável de qualquer gesto interpretativo de um leitor diante de um poema. Ler, aliás, é já interpretar; portanto, teorizar. Acontece que muitos incautos creem que haja a interpretação correta, a teoria justa, a perspectiva crítica adequada, com frequência por conta da célebre atitude, entre “terrorista” e “teorista”, de pessoas que vivem às custas do “você sabe (com) quem

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

** Professor Titular de Literatura brasileira na Ufes – Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista de Produtividade PQ 1-D do CNPq. Líder do GP “Poesia: suportes formais e sistemas de significação”. Coordenador do projeto “Memorial poético dos anos de chumbo” (Ufes, UFG, Ifes - CNPq/Fapes). Membro do GT Teoria do Texto Poético da Anpoll. Membro associado da Abralic. Diretor da Edufes – Editora da Ufes. Colunista do jornal Rascunho.

está falando?”. Referimo-nos aqui à charge na contracapa de *Teoria literária: uma introdução*, de Jonathan Culler (1999, quarta-capa), em que dois personagens atuam: “Você é um terrorista? Graças a Deus. Entendi Meg dizer que você era um teorista”.

A arrogância de quem ocupa algum lugar de poder, na universidade ou não, contribui para perpetuar esse “complexo de vira-lata” em alunos e leitores, convencidos de que não sabem interpretar direito porque não dispõem de arsenal teórico, ou bagagem intelectual, nem mediação transdisciplinar, muito menos repertório suficiente para a famigerada, complexa, hermética, quase impossível tarefa de analisar, por exemplo, um poema. Essa situação produz uma série de consequências negativas, desde o ressentimento à indiferença, passando pelo prazer da ignorância e pelo achismo desbragado, às vezes travestido do vale-tudo interpretativo: “o que eu entendi do poema foi que...” ou “a minha interpretação é...” e pronto.

Lidamos, diante de um poema, com uma noção larga de *interpretação*, que parte de nietzschianas lições de Foucault:

[...] é uma relação mais de violência que de elucidação, a que se estabelece na interpretação. De facto, a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, resolver e romper a golpes de martelo (Foucault, 1980, p. 17).

Foucault assinala, por um lado, o caráter de violência como um sintoma parasitário (o que não “desgruda”) do ato interpretativo e, por outro, o papel imperial do intérprete (o *quem*) nesse processo. O intérprete será, sempre, um sujeito social, comprometido com situações e valores que vão cercar – por plurais que se mostrem – as fronteiras de um olhar ideológico, sem o que simplesmente o gesto da interpretação se esvazia.

Interpretar, por isso, será ferir: interferir. Ato plenamente subjetivo e político, interpretar supõe escolha e coragem: destacar e excluir, estender e ignorar, operar com a diferença e o híbrido, dar a cara a tapa e estapear, como faz Roberto Corrêa dos Santos:

A interpretação não se encaminha nem para o descritivismo “neutro”, nem para a paráfrase lamuriosa. Não visa tampouco a se debruçar sobre um texto com vista à notícia, à informação, à venda. Não se quer como divulgador rancoroso ou paternal. Não é, pois, similar ao que de mais habitual se faz na Universidade, nem ao que de mais habitual se faz na Imprensa. O que pretende, como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura,

quebrando a passividade de uma leitura que tenda a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer (Santos, 1989, p. 20-21).

Umberto Eco, em *Interpretação e superinterpretação* (1993), propõe uma tipologia para o ato de interpretar: haveria uma tripla intenção (*intentio*): a do autor (*auctoris*), a da obra (*operis*) e a do leitor (*lectoris*). O autor de *O nome da rosa* afirma que a *intentio auctoris* é muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto, e que a *intentio lectoris*, isolada, faz significar aquilo, e apenas aquilo, que interessa a seus propósitos ou que pertence ao seu acanhado círculo de conhecimento (e até de invenção). Eco retoma frase de Valéry – *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*¹ – para desvesti-la de seu caráter (assim o considera) hermético. Passa, então, a investigar a terceira possibilidade: a *intentio operis*.

Se, em última instância, uma *interpretação paranoica* poderia advogar – baseada no princípio da sucessão interminável de analogias: a lógica da similaridade – a favor da radical inapreensibilidade do sentido ou, no extremo oposto, qualquer sentido de que se queira prover o signo, contra ela faz-se imperioso o fortalecimento da *interpretação sã*, cuidadosa quanto ao imediatismo da relação arbitrária entre os signos. Eco especula que relações haveria, por exemplo, entre o advérbio “enquanto” e o substantivo “crocodilo”, excluindo-se a evidente aparição dos dois termos na mesma sentença, lá e aqui:

O paranoico não é o indivíduo que percebe que “enquanto” e “crocodilo” aparecem curiosamente no mesmo contexto: o paranoico é o indivíduo que começa a se perguntar quais os motivos misteriosos que me levaram a reunir estas duas palavras em particular. O paranoico vê por baixo de meu exemplo um segredo, ao qual estou aludindo (Eco, 1993, p. 57).

À busca de critérios que distingam a *interpretação* de seu par próximo e exagerado, a *superinterpretação*, Umberto Eco vai-se definindo por uma insubstituível dialética entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*, uma vez que há uma máquina de produção em mão dupla do texto para o leitor e, naturalmente, do leitor para o texto. Um texto, diz Eco, é *basicamente um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo*. Previsto, pois, como parte integrante do próprio texto, capacitado a navegar

¹ Tradução livre: não há verdadeiro sentido para um texto.

sobre ele, o leitor-modelo – consubstanciado na figura singular, física, do leitor empírico – se vê autorizado a conjecturar sobre a *intentio operis*.

Um desafio da interpretação, que faz muitos desistirem antes de começar qualquer hipótese de leitura, é a constrangedora situação do “decifra-me ou devoro-te”. O leitor sabe que o poema é, não importa se bom ou mau, um código. E que, queira ou não esse leitor, lê-lo é já entrar no jogo da interpretação, da decodificação, mesmo se o audaz aventureiro se entrega à fruição, que jamais existirá em estado puro.

2 O poema de abertura de Victor Heringer

O poema anterior

Historiografia

remeteu para a câmera de eco
todas as encruzilhadas
foram devidamente encruzilhadas.

vejam vocês os instantâneos que tirou:
somos nós, em ângulo crítico.
saímos com a cara dos perdidos,
mas

até que ficamos bonitos
nessa pose espontânea.
(Heringer, 2024, p. 230)

“O poema anterior” dá início à obra *automatógrafo* (2011), de Victor Heringer. Trata-se do poema de abertura do primeiro livro do autor, o que, conforme Belúzio (2019), é significativo para entender a sua proposta poética, a partir do momento em que o livro é estruturado como obra coesa e, portanto, com razões para apresentar cada um dos poemas em determinada posição, afirmação justificada a partir da definição de livro feita por Barthes (1988) e tomando como exemplo diversos autores da poesia brasileira e resumida da seguinte maneira:

Muitos poetas escolhem abrir suas edições com linhas que conseguem mostrar o que haverá nas páginas seguintes. Algumas, inclusive, apresentam, com amplitude, a visão de mundo do autor: a função prefacial, não raro, expressa a poética do escritor como um todo, chegando a lembrar manifestos. Em certos casos, esclarecem uma estética em sentido largo, não apenas dimensionam um livro, mas revelam uma redução estrutural, ou seja, um núcleo nevrálgico a partir do qual o pensamento do literato se estrutura (Belúzio, 2019, p. 34).

Considerando que o *automatógrafo* é uma obra organizada como um livro, um projeto planejado e acabado, e não apenas um álbum, como argumentaria Barthes (1988), o poemário de Heringer enquadra-se neste grupo, provando-se por, entre tantas coisas, iniciar-se com “O poema anterior” e finalizar-se com “O próximo poema”. Por isso, desejamos propor uma análise do poema, ponderando a sua relação com o restante da obra de modo a contribuir com a crescente fortuna crítica acerca da poesia de Heringer.

2.1 Verso a verso

Com “O poema anterior”, Heringer reflete sobre o que é sua poesia e como funciona sua proposta poética. O texto parte de uma perspectiva ampla que parece representar as experiências de vida que precedem o poema: “remeteu para a câmara de eco / todas as encruzilhadas / foram devidamente encruzilhadas” (Heringer, 2024, p. 230). As encruzilhadas remetidas à câmara de eco trazem a união do que é diverso, dos caminhos que vêm de (e vão para) todos os lugares, conforme nos mostra a pesquisadora Leda Martins, ao tratar do lugar desse símbolo na cultura negra. Vale lembrar que, para além das heranças culturais brasileiras que compõem a sociedade como um todo, Heringer bebia de fontes ainda mais próximas das africanidades, como nos conta em sua crônica “Macumba pra indiano”, originalmente publicada em 2015, dizendo que, “antes de vir para a Índia, tatuei os três pontos riscados das minhas entidades, o do preto velho, o do erê e o do caboclo” (Heringer, 2021, p. 182), o que suscitou questionamentos que o levaram à seguinte situação:

Esses são os três símbolos das entidades que me acompanham [...] Eles falam com os outros através de mim.

“Como assim falam através de você?” eu entro em transe. “De onde é essa religião?” Da África. “Mas você é branco.” Sim, sou branco. “Muito branco!”

Nas mesas do festival, nas dos restaurantes e na rua, fui chamado a fazer algo que nunca tinha feito publicamente: explicar a minha relação com a umbanda e o modo como as religiões de matriz africana são tratadas no Brasil.

Tive que explicar, por exemplo, que não acredito em Deus. Devo ser um dos poucos médiuns ateus da umbanda. Acredito no transe, porque acontece comigo (Heringer, 2021, p. 182-183).

Além disso, ele, em um brevíssimo comentário na crônica “Os sinos que dobram e os homens que não se dobram”, publicada dois anos depois, referencia a si mesmo

como “eu, macumbeiro e ateu” (Heringer, 2017), o que nos mostra um pouco de sua compreensão da cultura africana. Por isso, é pertinente considerar a simbologia trazida por Martins, quando explica a encruzilhada da seguinte maneira:

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens performáticas e também discursivas, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais (Martins, 2021, p. 73).

Além disso, mesmo se buscarmos um significado diverso, em certa medida, veremos que, em diferentes culturas pelo mundo, as encruzilhadas são locais de reflexão, centro de todas as coisas e propícias às epifanias e revelações (Chevalier; Gheerbrant, 1998). Nesse sentido, quando o poeta nos diz que “todas as encruzilhadas / foram devidamente encruzilhadas” (Heringer, 2024, p. 230), ele está trazendo para o texto tudo aquilo que antecede a escrita: a vivência, as ideias, o pensamento, o mistério que fecunda a criatividade e todo um imensurável mundo que a encruzilhada representa. Não apenas, mas também nos dá pistas de como isso acontece, afinal, elas *foram devidamente encruzilhadas*, do verbo encruzilhar, portanto, ou elas foram dispostas em forma de cruz (assim, tornando-se encruzilhadas e trazidas à existência nesse momento) ou foram atravessadas de algum modo (algo ou alguém passou através delas). Ambas as possibilidades corroboram a ideia de que a poesia se vai criando pela experimentação do mundo, ao mesmo tempo em que faz parte de um todo e auxilia na composição dessas encruzilhadas ao se tornar mais uma voz no grande burburinho da existência. Passar pelo mundo é também produzi-lo.

Com isso em mente, é preciso compreender agora o que é a câmara de eco para a qual as encruzilhadas são enviadas. O termo “câmara de eco” tem origem nas propriedades físicas de determinados espaços, sendo definido pelo dicionário Collins como “uma sala com paredes que refletem o som. É usada para fazer medições acústicas e como uma fonte de som reverberado para ser mixado com som direto para gravação ou transmissão” (Collins Dictionary, 2024, tradução nossa). Posteriormente, o conceito foi metaforizado para designar “um meio, especialmente nas mídias sociais, em que qualquer opinião provavelmente será recebida com aprovação, pois só será lida ou ouvida por pessoas com opiniões semelhantes” (Collins Dictionary, 2024, tradução nossa). Optamos por utilizar a definição traduzida do dicionário Collins, pois

em 2017, seis anos após a publicação original do poema, *Echo chamber* esteve entre as finalistas à palavra do ano para esse mesmo dicionário, “perdendo o posto” para *Fake news* (Collins Dictionary, 2017). Isso demonstra o grande impacto dessa metáfora no cotidiano comum, algo tão significativo que alguns dicionários já incorporaram seu significado mais recente como o único registrado no verbete, ajustando-se às mudanças rápidas da sociedade. Um exemplo é o dicionário Michaelis On-line:

Câmara de eco: nos meios de comunicação, o termo se refere a uma situação em que conceitos, ideias ou crenças são amplificados e repetidos muitas vezes a fim de disseminar certas informações, tendo sempre o intuito de promover doutrinação ou fazer propaganda (Michaelis On-line 2024).

Pensando nisso, ao citar a câmara de eco, Heringer parece expor um segundo momento da criação poética. Após transitar por meios multifacetados, ele fala das esferas sociais de seu convívio, que frequentemente são homogêneas em algum nível — talvez, por isso, quase câmaras de eco. Essas ideias, semiestruturadas enquanto parte da encruzilhada, encontram seus ecos nesses meios e vão se intensificando, tornando-se algo maior pela amplificação dos pares, porém, ainda que repetidas em uma câmara de eco, são originárias das encruzilhadas e constituídas dos opostos indissociáveis ao redor dos quais funda-se e funde-se toda a realidade.

O poeta, após viver e compartilhar, passa a refletir em um novo nível, considerando os fatos, as suas ideias sobre os fatos e as ideias alheias sobre suas ideias e sobre os fatos. Esse momento de reflexão posterior, essa análise calma e produtiva em que as ideias passeiam livremente por entre os neurônios do poeta, é também encruzilhada em câmara de eco, pois não deixa de ser a manutenção de um norte pensado e repensado por uma voz uníssonas que, mesmo quando crítica, é eco de si mesma e compartilha consigo todos os ideais, repetindo e reverberando até que dali saia algo além.

No tocante à sintaxe da estrofe, há uma curiosa constatação que potencializa sentidos: (a) o primeiro e o segundo verso se completam: “remeteu para a câmara de eco / todas as encruzilhadas”, assim como (b) o segundo e o terceiro: “todas as encruzilhadas / foram devidamente encruzilhadas”, porém (c) os três versos, em conjunto, não formam uma sentença coesa: “remeteu para a câmara de eco todas as

encruzilhadas foram devidamente encruzilhadas”, a não ser que a segunda sentença seja compreendida como uma mensagem enviada e não como o objeto em si: “remeteu para a câmara de eco: ‘todas as encruzilhadas foram devidamente encruzilhadas’”, o que seria uma terceira possibilidade de leitura. Cada um desses casos pode ser compreendido como parte do todo que aqui vem sendo elaborado.

No primeiro caso, vão para a câmara todas as encruzilhadas, ou seja, todas as possibilidades são entregues a esse espaço de repercussão. No segundo caso, todas as encruzilhadas já foram encruzilhadas, o que, como dissemos, é também ambíguo, mas nos permite compreender que todo o necessário já foi experienciado e, simultaneamente, criado. Por fim, no terceiro caso temos algo já pronto que é submetido à câmara, quase como um recado entregue apenas para deixar-se saber. Essa pulverização de leituras vai ao encontro da nossa argumentação, pois parece descrever justamente o que defendemos: primeiramente, a grande diversidade é submetida a um meio mais ou menos homogêneo: “remeteu para a câmara de eco todas as encruzilhadas”; depois, por tê-lo feito, isso passa a compor a diversidade da qual surgiu: “todas as encruzilhadas foram devidamente encruzilhadas” e, reunindo essas duas partes, é possível passar para o próximo nível em que toda essa ação é submetida aos mesmos meios, em um processo contínuo e retroalimentado, pois, experienciamos o mundo, mas também fazemos parte dele, em um processo simbiótico e constante.

Finda a primeira estrofe, a segunda: “vejam vocês os instantâneos que tirou: / somos nós, em ângulo crítico. / saímos com a cara dos perdidos, / mas” (Heringer, 2024, p. 230). Nota-se uma mudança no tom dos versos, que saem do plano da escrita profundamente metafórica para um diálogo quase informal, dirigindo-se diretamente ao leitor com o “vejam vocês” e trazendo-o para o texto com “somos nós” e “saímos” na primeira pessoa do plural. Esse movimento corrobora a ideia em pauta, pois, em um primeiro momento, a câmara de eco propaga as encruzilhadas, reproduz as diversas possibilidades e contradições do mundo em uma mistura complexa e, disso, saem os instantâneos, as ideias produzidas ali, o material de que é feito o poema. Interessa o tipo de retrato tirado por essa câmara ambígua, de eco e fotográfica: instantâneos. Quando pensamos no encruzilhar encruzilhadas como travessia e produção, simultaneamente, temos um efeito instantâneo: ao nos dispormos a falar da diversidade do mundo, estamos também colaborando para que ela exista, como diz Heringer na crônica “Brasileiro, anti-irônico”:

a gente nasce com um tempo curtíssimo para tentar compreender um universo que tem tempo de sobra. Ao mesmo tempo, porém, somos parte desse universo. Somos finitos no infinito e temos o infinito inscrito em nossa carne perecível. Mortais e imortais, simultaneamente. Isso é profundamente irônico (Heringer, 2021, p. 63).

É curioso perceber que essa união de opostos complementares para a formação de uma realidade irônica faz parte do panteão de movimentos poéticos heringerianos, a partir de sua forma de interpretar o mundo no qual está inserido, como dito pelo autor, no ensaio “Caê e a fundação do após”, no qual teoriza acerca do tempo contemporâneo, negando a pós-modernidade, mas, de alguma forma, amparando-a:

Após: o próprio termo é movediço. O prefixo “a”, etimologicamente relacionado ao “ad” latino, pode, num esforço de antirrigor, ser lido como o “a” privativo. Assim, inscrita no termo está sua própria negação. Se considerarmos que “pós moderno” (do qual “após” deriva), por virtude do prefixo carregado de indefinição, já tende a negar seu estatuto de “momento histórico” claramente delimitado, chegamos à conclusão de que o termo é uma negação da negação. Esta noção, como se pode perceber, relaciona-se intimamente com a lógica de “É proibido proibir” (“Eu digo não/ Eu digo não ao não”). O paradoxo é a figura fundamental do nosso tempo (Heringer, 2015, p. 53).

Tal visão de mundo está presente em toda a sua produção, seja na crônica, no poema ou em outros trabalhos do autor, o que amplia a importância do poema de abertura na representação da obra posterior. Heringer, a seu modo, parece seguir aquilo que diz Rilke a respeito da ironia, tornando-a fundamental para a sua escrita:

Sob a influência das coisas graves, com efeito, a ironia ou o abandonará por si mesma (se tiver sido algo de ocasional) ou então se reforçará (caso lhe pertença como coisa inata) num instrumento sério, enquadrando-se no conjunto dos meios com o que o senhor deverá moldar a sua arte (Rilke, 2003, p. 32).

Essa relação torna-se ainda mais provável e, portanto, potencialmente significativa para a análise da obra deste autor, quando consideramos que Heringer estava familiarizado com as cartas do poeta tcheco, tendo inclusive mencionado seu modo de encarar a vida em um de seus poemas: “Rilke não foi carioca, por isso não se irritava / e não gostava de samba / e sabia ficar sozinho” (Heringer, 2024, p. 152). Estabelecida tal concordância, voltemos ao ensaio citado anteriormente: a influência do ser naquilo em que ele está inserido, como o efeito do observador que, ao observar, modifica por interferir, é detalhada no poema “Automatógrafo”, que curiosamente traz

como subtítulo *Poética*, como que fazendo menção à intromissão do poeta em seu objeto de poesia:

Se minha mão esquerda toca
a minha direita e
se de repente quero
com a mão direita
captar o trabalho que a esquerda realiza
ao tocá-la
esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta
no último momento:
no momento em que sinto
minha mão esquerda com a direita
correspondentemente
paro de tocar minha mão direita com a esquerda.
(Heringer, 2024, p. 271)

Por esse caminho, chegamos ao ângulo crítico que também faz parte das características observáveis em poemas diversos de Heringer: trata-se de um diálogo epistêmico, nesse caso em específico, um diálogo cuja compreensão depende dos livros de física. O ângulo crítico diz respeito à posição exata em que um feixe de luz, direcionado de um meio a outro, não o atravessa, assim como não é refletido de volta, acompanhando, desse modo, a linha fronteira entre ambos. Caso o ângulo diminua, o feixe atravessa a divisa; caso aumente, é completamente refletido. “Nós, em ângulo crítico”, estamos no limite (inclusive, *ângulo limite* é sinônimo do termo), estamos percorrendo um horizonte que nos permite ter um pouco de ambos, nem lá, nem cá, mas entre os dois, simultaneamente. Temos a manifestação da contradição, a ironia de que nos fala Heringer: “o acolhimento do sim e do não num mesmo ser” (Heringer, 2021, p. 63). Novamente estamos no centro da encruzilhada mobilizando conhecimentos e espalhando-os por nossas câmaras de eco, produzindo os poemas que irão circular pela sociedade.

“Saímos com a cara dos perdidos” (Heringer, 2024, p. 230), diz o verso seguinte. Gradativamente, a linguagem se torna leve, deixando de lado as relações complexas e investindo em uma informalidade quase afetiva. Novamente, o poema demonstra que primeiro é necessário avançar ativamente, reunindo material e lançando as ideias para que reverberem e retornem, para, só então, buscar a leveza que traduza isso. É importante notar que não é apenas *cara de perdido*, com locução adjetiva, mas *cara dos perdidos*, com preposição e artigo definido antes do substantivo, o que confere um sentido de semelhança a um grupo específico do qual não se faz parte, já que se fala dele na terceira pessoa. Contudo, nós assumimos essa cara. Permitimo-nos ser

os perdidos, porque a compreensão das contradições da vida exige essa entrega. Heringer fala sobre essa sensação de pertencimento desnorteado no poema “posições desconfortáveis”, em que afirma estar em uma fila sem saber para onde, nem o porquê, mas, de certa forma, obrigado a ficar, conforme o trecho:

a fila espera. estou na fila. espero também.
a fila dá a volta num quarteirão inteiro
que suspeito não ser um quadrado perfeito.
não sei o que espero. não sei se a fila sabe.
espero. não pergunto. seria ridículo, agora,
depois de tantas horas com a mesma cara
bovina. sei fazer cara bovina. muito bem.
(Heringer, 2024, p. 282)

Em alguma medida, o que ambos os poemas nos dizem é que o poeta escreve sobre estar perdido, não pergunta por que se está perdido, afinal, perdido desde sempre, seria ridículo. Apenas “saímos com a cara dos perdidos”, representados, por outros perdidos, em uma manutenção da vida em sociedade. É revelador que a relação “a fila espera. estou na fila. espero também” apresenta uma espécie de silogismo, duas afirmações que, juntas, permitem pressupor uma terceira, mas, além disso, há uma espécie de quiasmo implícito, ideias semelhantes que se cruzam: de um lado a fila espera, do outro espero também. O silogismo remete à filosofia clássica, já tendo sido demonstrado por Aristóteles, assim como o quiasmo que, para além da Grécia, pode ser visto em diversos trechos da Bíblia Sagrada judaico-cristã. Parece-nos, então, que, ao utilizar tais recursos, o poeta busca estabelecer uma relação epistêmica com a filosofia e a religião e dar à sua poesia um tom revelador e axiomático. Em síntese, em “posições desconfortáveis”, conclui: “a fila anda. eu ando atrás. não sei do quê” (Heringer, 2024, p. 283). O perdido, portanto, é figura comum a Victor e, em “O poema anterior”, abertura de sua obra de abertura, demonstra ser parte de sua poética e visão de mundo.

Fechando a segunda estrofe do nosso *poema anterior*, há uma palavra que parece ter escorregado do verso anterior, um *enjambement* improvisado que não deveria estar ali, como se, após alguma reflexão, ela surgisse dando continuidade ao que já estava finalizado: “mas”. Deslocado e, por sua própria essência adversativa, prestes a contradizer o argumento que ia se estruturando. Ocorre, porém, o oposto (à oposição, ironicamente), pois o que o verso seguinte dirá é que isso é bonito. Nesse

sentido, não há realmente uma oposição, apenas uma continuidade da ideia que partia do lapidar das encruzilhadas em momentos recortados no tempo após a devida amplificação e avaliação (esta última sendo realizada pelo próprio poeta, quando pensa sobre o que produziu e conclui que tem a cara dos perdidos, mas que, talvez por isso, é bonito).

Portanto, concluindo o poema, surge o dístico supracitado: “até que ficamos bonitos / nessa pose espontânea” (Heringer, 2024, p. 230). Considerados os elementos já comentados, em uma gradação que parte do mais difícil, enigmático, técnico-científico e metafórico, chegamos ao simples, ao que é leve, à linguagem comum, e é bonito. Nos ver, após todo esse processo, é bom. O estilo, a forma, a estética se amalgamam àquilo que é dito, ainda que o poema articule engenhos que indiquem certo grau de hermetismo. Os processos, aos poucos, vão se completando e desaguam em algo que, de tão bem ensaiado, de tão bem planejado e com tantos passos de difícil compreensão, torna-se aparentemente espontâneo. Qualquer um pode fazer, até a hora de tentar. Tudo parece óbvio. Parece simples, porque houve um complexo processo prévio para criar essa simplicidade. Como explica Ricardo Domeneck, em posfácio do *Não sou poeta*:

O pequeno que vive no grande, o grande que existe no pequeno. Talvez meu maior desafio neste texto seja arriscar a discussão dessa relação micro-macro que sinto com tanta força no trabalho poético do amigo carioca. Como parece estrutural para seu pensamento eminentemente poético (Heringer, 2024, p. 354).

Tomando emprestada a linha de argumentação de Domeneck, podemos ver que, no poema “Meu avô é o futuro”, Victor parece argumentar nesse sentido, como que nos falando sobre um processo pelo qual o mundo passou e, conseqüentemente, passaremos todos: “No fim das contas tudo / o que inventamos maiusculamente: / tudo se minusculizou. / A única virtude que nos resta / é a elegância” (Heringer, 2024, p. 30). Não se trata de focar na grandiosidade, mas de alcançar a elegância no minúsculo. Mesmo quando tratando de temas “maiores”, como o espaço sideral em seu “Noturno para astronautas”, no qual afirma: “Esqueça Gagarin / lembre-se dos cães” (Heringer, 2024, p. 59). Em vez dos vencedores, os vencidos. Não à toa, novamente falando do avô, ele diz: “O meu avô é a Alemanha que deu certo. / O meu avô é a Europa do tamanho de uma pracinha de aldeia, com / um coreto no meio, nem mil habitantes e só um policial leão velho / desdentado” (Heringer, 2024, p. 30). Dar

certo, como vemos, é justamente deixar de ser uma potência erigida sob grandes guerras, para tornar-se a simplicidade que surge ao deixar isso para trás. Novamente, Heringer parece se apropriar dos conselhos de Rilke, quando este diz:

Se se agarrar à natureza, ao que ela tem de simples, à miudeza que quase ninguém vê e que tão inesperadamente se pode tornar grande e incomensurável; se possuir este amor ao insignificante; se procurar singelamente ganhar como um servidor a confiança daquilo que parece pobre – então tudo se lhe há de tornar fácil, harmonioso e, por assim dizer, reconciliador – (Rilke, 2003, p. 42).

Portanto, a busca é por essa leve e simples elegância lapidada após as complexas encruzilhadas e a câmara de eco. Quando o poeta alcança esse ponto e nos mostra isso, “até que ficamos bonitos”. Depois de tanto trabalho, parecemos estar até em uma “pose espontânea”. Maiúsculo e minúsculo se complementam e ideias opostas se sustentam, reiterando a ironia heringeriana e, também, a sua elegância.

2.2 O título

O título do poema – “O poema anterior” – é muito significativo para compreendermos algumas questões relativas a ele e relativas também a toda a poética heringeriana. O poema em pauta expressa o processo anterior ao próprio poema, mas isso parece se estender à poesia de Heringer, pois ela está sempre precedendo o que poderia vir a ser. Essa característica não diz respeito a uma suposta incapacidade de atingir o auge da escrita, mas sim à sua predileção por fazer da mudança constante seu auge, sem nunca se ater a um só estilo ou tema e aprofundar-se nele. A poeta Alice Sant’anna, em homenagem ao autor, diz o seguinte:

Ele gostava de experimentar, de fazer o que ninguém mais fazia. Era a própria Praça São Salvador em dia de festa, a cerveja no coreto, sábado à noite com os amigos tão especiais. Era a saída do CEP 20.000, uma caminhada noturna pelo Humaitá, a cabeça a mil por hora, cheia de ideias, e as conversas que não tinham fim, penduradas para o próximo encontro. Victor, há coisa de 6 ou 7 anos, foi nossa melhor fase, uma época em que nada era levado muito a sério, tudo ainda estava por ser feito, e por isso mesmo, agora dá pra ver, foi nossa época de ouro (Sant’anna, 2018).

Essa busca pela vanguarda, essa experimentação fazia com que seus poemas fossem sempre anteriores, sempre inaugurais, em alguma medida. Pelo menos, procuravam ser. A época de ouro em que tudo estava por ser feito não parece ter

acabado para Heringer, afinal, mesmo em seus últimos poemas inéditos, escolhidos por Eduardo Heringer, irmão do autor, e publicados de maneira póstuma no *Não sou poeta*, ainda há experimentação, como não poderia deixar de ser. “O meu avô é o futuro”, primeiro poema do livro, dialoga com fotografias que vão surgindo nas páginas e, para além de auxiliarem na leitura do texto, dele participam. *Noturno para astronautas*, segunda seção da poesia reunida, e inacabado, traz representações celestes entrelaçadas às palavras em uma espécie de intertexto com o *Sidereus Nuncius* de Galileu Galilei, além de muitas outras relações com a astrofísica e a divulgação científica. Isso para citar apenas os mais recentes, mas os exemplos estão à vista desde o início, ao longo de suas publicações.

Por esse viés, tudo o que está feito já não é mais novidade e, portanto, já não faz parte do estilo do autor, que estará, no momento seguinte, buscando o novo. Talvez por isso ele nos diga que “considero minha tatuagem um poema visual - o único poema meu de que realmente gosto, porque não fui eu que escrevi” (Heringer, 2021, p. 183). Tudo aquilo que já está feito, não é novo, o que não é problema, desde que não seja dele. É curioso pensar que, em vários momentos, como nas homenagens prestadas em portais de notícias e redes sociais, ou em conversas nos meios ligados à literatura, quando falando de Victor Heringer, é comum algum comentário como “ele seria o próximo grande nome da literatura brasileira”, o que acaba dialogando com a própria proposta poética do autor, quase como se toda a sua obra fosse sempre a obra anterior, a carreira anterior, a vida anterior, e, olhando de um ponto exato, “O poema anterior”. Assim, como nos diz o subtítulo, a poesia é, em grande parte, historiografia. Ela absorve o passado e o expõe no presente, assumindo um papel quase ambíguo de ser sempre o que já foi, mas só podendo o ser após. Um relógio sempre atrasado, para o qual olhamos buscando saber que horas eram.

Ainda sobre o título, há seu duplo no último poema de *automatógrafo*, que se chama “O próximo poema”, subtítulo: *rapsodomancia*, termo definido como “Suposta adivinhação por meio de trechos ao acaso das obras de um poeta” (Michaelis, 2024). Nesse sentido, o autor parece nos dizer que tudo aquilo o que está feito é história, é passado, anterior. Por outro lado, querer saber o que virá, o futuro, o próximo, é adivinhação. Não qualquer adivinhação, mas aquela que se presta a buscar algo nas obras já produzidas que justifique uma ideia das que virão. Além disso, entendendo o livro como uma grande afirmação de Heringer sobre a poesia, se de um lado temos “O poema anterior” e do outro “O próximo poema”, o entropoemas, o aqui e agora, é

o próprio *automatógrafo*, ou seja, o presente é uma grande ironia em que se tenta escrever sem se deixar influenciar, sem previsões do futuro ou repetições do passado, por uma via da novidade que é nova não por estar ancorada em contrapontos de passado, mas por se permitir navegar conforme as ondas do mar de coisas que formam o ser que escreve, sejam elas literárias, científicas, religiosas, sociais ou quaisquer outras que componham o autor. Essa ideia de um agora desvinculado de antes e depois, que contrapõe-se a si mesma, vai ao encontro da impossibilidade insinuada no poema “Automatógrafo”, em que o poeta não consegue passar para o papel o toque exato de uma mão na outra, pois na hora da escrita o toque já é outro. Não à toa, o subtítulo desse poema, homônimo ao livro, é *Poética*. Não é o passado, não é o futuro, é a única possibilidade de presente e, mesmo o sendo, é contraditória e encaminha-se sempre a uma tentativa de próximo que acaba sendo o anterior.

3 Conclusão

“O poema anterior” se oferece como um modo de fazer, tanto poesia quanto história. Nessa *historiografia*, como indica o subtítulo, aos poucos, aprendemos os caminhos pelos quais passam os poemas e, em paralelo, podemos compreender também como vai se formando a narrativa da sociedade. Victor parece buscar o rompimento das barreiras entre a literatura e a história, das quais nos fala Aristóteles em sua *Poética*:

a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia (Aristóteles, 2014, p. 28).

Por esse viés, o poeta demonstra que, em alguma medida, ambas se sustentam por serem produtos e produtoras da sociedade. Se por um lado a historiografia, ao contar o que aconteceu, guia o que virá; se entendermos o papel da história no fluxo das coisas, como aponta Orwell como o lema do partido do Grande Irmão em *1984*: “Quem controla o presente controla o passado; quem controla o passado controla o futuro” (Orwell, 2004, p. 236), por outro, o poeta expõe sua visão de mundo, inserida nessa história e fundamental para ela, muitas vezes passando despercebida enquanto tal, pela própria natureza da literatura enquanto “proposta insistente de sentido e

sentido obstinadamente fugidio” (Barthes, 2003, p. 162), mas ainda assim, reverberando, plural, nas câmaras de eco, mesmo que, em diversos momentos, de caráter contraditório a elas.

Heringer, nesse poema, concentra algumas características fundamentais de sua poesia: os diálogos epistêmicos que nos permitem transitar por diferentes áreas do conhecimento; a relação sintático-semântica que consegue significar para além do que é dito; a ironia baseada na manutenção de ideias contraditórias que, apesar de o serem, se complementam e pluralizam significados; e, por fim, o apego ao simples, mesmo quando, e principalmente, nos momentos em que a complexidade o precede.

FROM THE CRITICAL ANGLE TO THE SPONTANEOUS POSE: STUDY OF “O POEMA ANTERIOR” (2011), BY VICTOR HERINGER

Abstract: Victor Heringer's “O poema anterior” opens his first book of poems: *Automatógrafo* (2011). According to Rafael Belúzio (2019), by choosing a poem to begin his work, the author gives the text a certain tone that prefaces all his subsequent production, allowing for a critical reading that reveals fundamental characteristics of his poetics. Conducting such a reading is the objective of this study, supported, for this purpose, by Heringer's own work, considering other poems and essays he has produced and placing them here in dialogue with diverse works, ranging from the theoretical insights of Leda Maria Martins, Rafael Belúzio, and Roland Barthes, through lexicographical and symbolic dictionaries, to the literary reflections of Aristotle and Rainer Maria Rilke. By means of this approach, it is concluded that Victor Heringer's “opening poem” contains elements that resonate directly and indirectly in his writing style and enable an understanding of Heringerian poetry.

Keywords: Victor Heringer; Brazilian Literature; Contemporary Literature; Poetry.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. *In: A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014. p. 19-54.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. O que é a crítica. *In: Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157-163.

BELÚZIO, Rafael. *Quatro clics em Paulo Leminski*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em:

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-B8HGC6/1/rafael_fava_bel_zio_tese.pdf. Acesso em: 28 maio 2025.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLLINS DICTIONARY. *Collins 2017 Word of the Year Shortlist*. Collins Dictionary Language Blog, 2017. Disponível em: <<https://blog.collinsdictionary.com/language-lovers/collins-2017-word-of-the-year-shortlist/>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

COLLINS DICTIONARY. *Echo chamber definition and meaning | Collins English Dictionary*. Collinsdictionary.com, 2024. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/echo-chamber>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

HERINGER, Victor. Caê e a fundação do após. *In: Gratuita: volume 2 / Org: Maria Carolina Fenati* — Belo Horizonte (MG): Chão da Feira, 2015.

HERINGER, Victor. Os sinos que dobram e os homens que não se dobram. *Revista Continente*, Recife, ed. 200, ago. 2017. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/200/os-sinos-que-dobram-e-os-homens-que-nao-se-dobram>. Acesso em: 23 mar. 2026.

HERINGER, Victor. *Vida desinteressante: Fragmentos de memória: crônicas da revista Pessoa (2014-2017)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MICHAELIS ON-LINE. *Câmara de eco*. Michaelis On-line, 2024. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=YnV1>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

MICHAELIS ON-LINE. *Rapsodomancia*. Michaelis On-line, 2024. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/busca?id=kLXaM>>. Acesso em: 30 nov. 2024.

ORWELL, George. 1984. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Trad. Paulo Ronai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2003.

SANT'ANNA. Alice. Agora dá pra ver, foi nossa época de ouro. *In: SANT'ANNA. Alice; TORRES, Bolívar. Escritores dão adeus a Victor Heringer*. O Globo, 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/escritores-dao-adeus-victor-heringer-22470285>>. Acesso em: 3 dez. 2024.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Recebido em 28/05/2025

Aceito em 23/04/2026

Publicado em 05/05/2026