

Victor Heringer e a invenção de um bairro

Victor Heringer and the Invention of a Neighborhood

**Brunno Abrahão Soares
dos Santos**

Pontifícia Universidade Católica do Rio
de Janeiro (PUC-Rio) | Rio de Janeiro |
RJ | BR
<https://orcid.org/0009-0002-1084-5077>
brunnoabrahao@gmail.com

Resumo: Este artigo se constrói sobre a tese na qual o bairro ficcional apresentado pelo romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, é fruto da invenção de seu narrador-escritor para dar lugar aos afetos centrados numa ausência que não se assenta na materialidade do presente, apenas. Para isso, é primeiro analisada a estrutura narrativa do romance, com destaque para a influência da ação do retorno que faz o narrador ao bairro de seu passado, trinta anos após deixá-lo. Através do desarranjo promovido pelo regresso entre os lugares da percepção e da memória, virtualmente sobrepostos, é defendido que o narrador é movido a criar, por meio da escrita, um lugar outro capaz de acolher os afetos que recaem sobre a perda de seu primeiro amor, quem então lhe apresentou o bairro de sua origem. Num segundo momento, seguindo a ideia de uma legibilidade do espaço, explorada por Renato Cordeiro Gomes através de Barthes e Raquel Rolnik, a escrita é associada ao conceito de lugar e compreendida, ela própria, como ação de retorno aos demais lugares do passado, alimentando a aposta da invenção do bairro fictício estar atribuída ao narrador do romance como uma ação consciente de sua escrita. O bairro adquire, dessa maneira, uma dimensão cenográfica. Adotando o pensamento de Nelson Brissac, a partir de Benjamin e em torno dos simulacros que auxiliam a experiência urbana, a escrita é por fim associada à produção de cenários precisos, a serviço da invenção do bairro apresentado pelo romance.

Palavras-chave: Victor Heringer; retorno; lugar; escrita; cenário.

Abstract: This article is based on the thesis that the fictional neighborhood presented in Victor Heringer's novel *O amor dos homens avulsos* is the product of its narrator-writer's invention, intended to give space to affections



centered on an absence that is not solely grounded on the materiality of the present. To this end, the narrative structure of the novel is first analyzed, highlighting the influence of the narrator's return to his neighborhood of origin thirty years after leaving it. Through the disruption caused by the return between the virtually superimposed places of perception and memory, it is argued that the narrator is driven to create, through writing, another place capable of accommodating the affections stemming from the loss of his first love, who introduced him to his native neighborhood. In a second moment, following the idea of a legibility of space, explored by Renato Cordeiro Gomes through Barthes and Raquel Rolnik, writing is associated with the concept of place and understood, in itself, as an act of returning to other places of the past, fueling our belief in the narrator's invention of the fictional neighborhood as a conscious act of writing. The neighborhood thus acquires a scenographic dimension. Adopting Nelson Brissac's thinking, based on Benjamin and centered on the simulacra that aid urban experience, writing is associated with the production of precise scenarios, serving the invention of the neighborhood presented by the novel.

Keywords: Victor Heringer; return; place; writing; scenery.

1 A invenção

No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa.

Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério. Mas tudo ainda estava vazio: faltava gente.

Não demorou. As ruas juntaram tanta poeira que o homem não teve escolha a não ser passar a existir, para varrê-las. À tardinha, sentar na varanda das casas e reclamar da pobreza, falar mal dos outros e olhar para as calçadas encardidas de sol, os ônibus da volta do trabalho sujando tudo de novo (Heringer, 2016, p. 11-12).

Assim o narrador de *O amor dos homens avulsos*, romance de Victor Heringer, nos apresenta o bairro fictício do Queím, que se aloca entre outros dois bairros existentes na Zona Norte do Rio de Janeiro, e sobrepõe um terceiro, aqui ignorado, arrancado de seu lugar para que esse outro, inventado, possa repousar. Com tal descrição, a questão que de imediato se coloca é entender a razão da criação de um bairro fictício, dentro de referências geográficas e culturais específicas, que flerta com todos os bairros de um país. Afinal, as descrições do espaço são reconhecíveis, assimiláveis ao imaginário urbano tanto carioca como brasileiro, o que poderia sugerir que tal criação seria fruto dessa conjunção social e morfológica. A resposta, porém, está longe de uma simples síntese urbana; ela se inicia na estrutura na qual se apoia a narrativa.

O romance se constrói em duas partes: uma mais extensa, narrada em primeira pessoa; e a segunda, curta, narrada em terceira pessoa. A primeira parte se divide entre a infância e o presente do narrador, agora de volta ao bairro onde nasceu e cresceu. Um ano para cada tempo expandido, 1976 e 2014, com o romance, portanto, cercando esse bairro no curso do tempo. Não há cena fora dele. Camilo, o narrador da primeira parte e personagem central da segunda, tem treze anos de idade em 1976, e em 2014, cinquenta. Filho de médico que atuava nos porões da ditadura, narra o seu amor na infância pelo menino recém adotado pelo pai, Cosme, provável órfão de uma de suas vítimas. Os dois passam a viver na mesma casa, no bairro do Queím, até a morte de Cosme, aos dezesseis anos. No seu retorno ao bairro, trinta anos depois, é Camilo quem adota um filho, o neto órfão do assassino de Cosme.

Logo nas primeiras páginas do livro, Camilo cita as mudanças do bairro no curso do tempo, destacando o pouco do que restou de concreto. Ainda há a fachada de uma antiga senzala, então tombada, o terreno atrás agora tornado estacionamento; o colégio particular onde estudou; um cemitério onde os moradores da região costumam ser enterrados. Parece haver uma tentativa de mapear sua memória, mas a cartografia afetiva do narrador não repousa nesse lugar do presente, irreconhecível, que ele pouco frequenta ou destina atenção. Toda alteração urbana narrada serve aqui para isolar e cercar um lugar preciso da memória, onde a narrativa de fato corre em sua maior extensão, nessa primeira parte do livro. Um lugar que se remete àquele que deixou de ser frequentado por Camilo após a morte de Cosme, que foi quem primeiro lhe apresentou o bairro. Com Cosme, se vai o Queím. É com o retorno de Camilo, três décadas depois, que esse bairro toma forma, mas não necessariamente uma forma concreta.

Antes de avançar nessa materialidade outra do bairro, é importante cercar o *retorno*. Segundo Donatella Di Cesare (2020, p. 271-272), a ação do regresso a um determinado lugar de origem foi, de certo modo, ignorada pela filosofia, apesar da busca frustrada de Heidegger por um conceito que a abarcasse a partir da fenomenologia do habitar, sobretudo em torno da ilusão do pertencimento. Numa primeira investida em torno da questão, fica evidente que o regresso permite o rompimento da efemeridade crescente do tempo; é uma volta ao passado e um encontro com o presente. Ou seja, é a possibilidade de coabitação espaço-temporal. E mais importante ainda, a partida e o retorno segmentam o curso contínuo do tempo de um determinado lugar na experiência de um indivíduo.

Há uma prática, em muitas narrativas de retorno, de condensar ou mesmo ignorar a existência de outros lugares que não aquele ao qual se retorna; mas não é o que ocorre em *O amor dos homens avulsos*, apesar da presença física do narrador de volta ao bairro onde nasceu e cresceu. Não em virtude de o romance apresentar outros lugares além desse, o que também não ocorre, mas justamente por apresentar o bairro do presente em desalinho com aquele da memória, dois lugares distintos. A partir desse desarranjo, o bairro do passado toma uma

forma outra, se torna uma espécie de *invenção* descolada do espaço concreto, um lugar avulso. Mas, ainda antes de apresentar essa peculiaridade do romance, há uma questão do corpo que não pode ser ignorada. O mais importante resultado do retorno se concentra num fator simples, mas essencial: a presença do corpo de volta ao espaço. É o encurtamento da distância entre indivíduo e lugar, um procedimento primário da construção narrativa, que age como propulsor da memória e promove, por consequência, um desarranjo familiar com aquilo que é visto no presente. O estado atual das coisas se torna uma moldura para o passado, conservando rastros que catalisam lembranças. Surge aí o choque entre as imagens da lembrança e aquelas obtidas pela percepção, lembrando aqui de Bergson (1999, p. 17). Mas, o curioso no romance de Heringer – agora, sim, retomando a peculiaridade comentada – é que o texto não apresenta sinais de sobreposição espaço-temporal. Não há retorno à mesma casa da infância, dessa o narrador nem perto chega; e o bairro reencontrado, não importando o seu estado de conservação, guarda tão pouco dos seus afetos que Camilo talvez precise criá-lo conforme sua lembrança, sim, mas em torno da imagem de Cosme, aquele com quem ele de fato viveu as ruas, para então poder se assentar – tanto o narrador quanto o bairro – no tempo e no espaço. A criação de um bairro por sua parte seria, assim, a sua maneira de regressar ao lugar que, em sua fundação, nasceu inventado. Essa impermanência espacial da obra, portanto – um retorno afetivo e geográfico em dissonância –, não se dá por uma questão de alteração do espaço concreto, considerando as mudanças ocorridas com o tempo, não, mas afetiva, através da invenção de um bairro, tornado lugar do passado, que repousa sobre o mesmo espaço onde agora o narrador se encontra de volta.

A justificativa para esse desalinho espacial, resultando na criação de um bairro que dê conta dos afetos, pode ser entendida a partir do ensaio “Espaço e corporeidade”, de Félix Guattari, contido em *Caosmose*. Guattari (1992, p. 154) descreve uma experiência pessoal, uma cena percebida numa ponte em São Paulo, que o fez regressar à sua primeira infância, resgatando uma lembrança de origem imprecisa. O seu relato sugere que as lembranças costumam ter um espaço como cenário, mas também que algumas parecem flutuar, desgarradas de sua origem, às vezes repousando distante das suas fontes e nos enganando. Ainda assim, elas guardam lugares.

“Quero morrer aqui mesmo onde nasci. Todo mundo tem vontade de simetria” (Heringer, 2016, p. 18), Camilo diz, se referindo ao lugar onde reside a sua memória junto a Cosme, ao bairro que viu ao seu lado. Ao bairro do corpo presente, o narrador retorna carregando as marcas de sua infância, assim como Odisseu; mas não há ninguém para reconhecê-lo. Hoje mora sozinho num apartamento de dois quartos, a quatro quadras de um shopping que se instalou no bairro. Nesse caso do romance, portanto, o que segmenta a experiência do indivíduo com o lugar é a presença e a ausência de *outro*, e não a partida e o regresso, necessariamente. O bairro é inventado porque as lembranças não repousam no espaço, mas num indivíduo, em Cosme; e quando há o retorno ao espaço concreto onde essas lembranças deveriam, mas não se assentam, para dar um lugar a elas, por uma necessidade natural, ocorre a invenção do Queím. A resposta para a invenção do bairro escorrega na direção do personagem. O bairro, de certo modo, se torna mais imaginário no universo do romance. O Queím se apresenta como um bairro outro, uma *heterotopia*.¹ Uma outra categoria de justaposição.

¹ As heterotopias são as utopias localizadas no espaço do real; ou são, ainda, lugares reais fora de todos os lugares. (Foucault, 2013, p. 20)

Logo após comentar sobre um homem que se convenceu ser um assassino, inclusive criando falsas lembranças de seu crime brutal, Camilo indica o seu desejo pela criação de tudo o que narra (Heringer, 2016, p. 52). Gostaria de ter inventado Cosme, para não sofrer a sua perda, e junto a ele, todo um mundo, todo um bairro, todo um país. É o primeiro indício concreto desse bairro que vacila. O segundo indício, definitivo, é onde o bairro se apresenta. Na segunda parte do romance – os capítulos em ordem decrescente, partindo do último número em que termina a parte anterior –, a enunciação fica por conta de um outro narrador, em terceira pessoa, e aqui descobrimos a razão: a primeira parte do livro é, na verdade, uma série de cadernos de memórias de Camilo. “Cadernos de escola, dez matérias, espirais de arame e capas com fotos de surfistas e carros de corrida. Ali estava sua vida inteira” (Heringer, 2016, p. 136).

Na primeira parte, enquanto narra, Camilo também deixa isso sugerido: “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 [...]. Espero que alguém a encontre, porque dentro vão estar meus cadernos” (Heringer, 2016, p. 103). O romance se torna o arquivo de Camilo, sua caixa de papelão largada sobre uma caçamba; e nós, leitores, aqueles que vasculham o entulho e ali encontram o que restou de toda uma vida. E também de uma vida atrelada a outra vida: Cosme apenas existe nessa caixa de papelão, nesses cadernos, e, sobretudo, existe única e exclusivamente nesse bairro criado – de sua vida antes do Queím, nada sabemos.

2 O lugar

Voltando à questão da presença do corpo no espaço: se Ricoeur, embora tendendo a pensar a memória coletiva, num trecho dedicado ao espaço habitado em *A memória, a história, o esquecimento*, escreveu que o “meu lugar é ali onde está meu corpo” (Ricoeur, 2018, p. 157), no romance de Heringer, podemos pensar o oposto. O lugar de seu narrador não é onde seu corpo se encontra, mas nas páginas que escreveu. O seu lugar é a escrita, como afirmou ser possível Annie Ernaux em *Le vrai lieu* (2014, p. 12, 111). O bairro inventado existe somente na escrita que faz dele o narrador. A escrita sendo compreendida como ação de retorno e, sobretudo, como um *lugar*. O lugar onde os lugares do corpo e espaços do passado existem – inclusive os inventados –, desafiando a definição de *lugar*, entendido como o espaço onde os corpos se relacionam e se carregam de afetos no curso do tempo. Assim como os lugares, por sua vez, desafiam a noção de escrita. O próprio Guattari escreveu (1992, p. 158), se referindo ao espaço urbano em sua menor escala, que “os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas”.

A cidade – ou, estendendo o pensamento, o espaço – é passível de ser *lida*, assim como se lê o bairro, a rua, a casa, o quarto. Renato Cordeiro Gomes defende isso em *Todas as cidades, a cidade*, muito a partir do que escreveu Raquel Rolnik (Gomes, 2008, p. 23-24); uma leitura do ilegível, das sobreposições e apagamentos urbanos, situada num determinado contexto histórico e social daqueles que escrevem a cidade. Rolnik, em *O que é cidade*, sugere o espaço urbano como um imenso alfabeto, onde no curso do tempo as letras são rearranjadas, novas palavras e frases são escritas (Rolnik, 2004, p. 18). Barthes confirma: “A cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (Barthes *apud* Gomes, 2008, p. 168).

No romance de Heringer, porém, a leitura do espaço se aproxima mais daquilo que pensou Bachelard, ao também defender que os lugares carregados de afeto podem ser lidos (Bachelard, 1978, p. 206). O bairro do narrador de Heringer é fruto do devaneio. Um devaneio guiado pela memória. Como ocorre em *As cidades invisíveis*, de Calvino, é “a memória que condiciona a leitura da cidade” (Gomes, 2008, p. 46). Ou seja, há o nível da leitura da cidade a partir da escrita coletiva e histórica, e ao menos outra, a partir da escrita individual, a cartografia afetiva pessoal, as duas permeadas pelo imaginário comum. Dessas duas, surge o Queím.

Jean-Paul Manganaro, crítico e tradutor para o francês de Calvino, escreveu sobre a dimensão do devaneio nas *cidades invisíveis*, associando a fabulação de um lugar ao compromisso entre a escrita e a memória, um trato rompido em função da imaginação que recobre a lembrança espacializada (Manganaro *apud* Gomes, 2008, p. 48-49). Camilo, narrador do romance de Victor Heringer, inventa um bairro *seu*. A invenção pula o nível da enunciação, parte do personagem, não do autor. É uma necessidade desse indivíduo que lembra o bairro que lhe deu e tirou tudo o que já teve. E essa invenção, portanto, recai num imaginário global, como um rearranjo de elementos assimiláveis às cidades brasileiras. Um pouco como numa das categorias das cidades de Marco Polo. O bairro e a memória, o bairro e o desejo, a perda, a continuidade; o bairro de Cosme e Camilo.

3 O cenário

O bairro do Queím, o modo como ele é narrado, se aproxima a uma cidade cenográfica feita de falsas fachadas de madeira, enquadrada sob ângulos precisos a serviço da construção espacial da memória de Camilo. É um espaço repleto de lacunas, formado exclusivamente por ilhas onde repousam os afetos daquele que o constrói em sua escrita; ou melhor, os lugares narrados são como grandes crateras no solo, espaços vazios de materialidade, precipícios onde o narrador preenche com a sua própria e inventada realidade. Arnold Aronson, teórico de cenografia, em seu livro *Looking Into the Abyss*, associa o palco – e junto a ele, o cenário –, a um abismo: o abismo sendo o maior espaço tangível que o ser pode confrontar, muito vinculado à noção de vazio, e a ser preenchido de sentido a partir de cada um (Aronson, 2005, p. 101). Ou seja, o cenário, ainda que o mesmo para cada espectador – ou, no caso das cidades, para cada habitante –, é internalizado e preenchido de acordo com os afetos daquele que o percebe. Assim, a cidade se torna nossa, espelhamos nela a nossa própria experiência. Há, portanto, uma tendência em estabelecer uma afetividade ligada ao espaço.

No romance de Heringer, é comum que os capítulos se iniciem com descrições da morfologia² do bairro, sua história, retratos dos seus moradores. Algumas fotos auxiliam o imaginário. O primeiro beijo de Camilo em Cosme, por exemplo, se dá num lugar onde o narrador fotografa décadas depois, em seu retorno ao Queím. A imagem é incluída no romance, se encontra entre as páginas do caderno, junto a tantas outras: ela apresenta uma calçada de cimento onde há parte de um poste de luz de concreto esfarelento, o meio-fio parcialmente

² A atenção à superfície das construções reforça a leitura do bairro inventado como um cenário. A condição do cenário está atrelada à sua superfície, assim como é através dela que se dá a legibilidade de um lugar. Benjamin, em sua associação entre cidade e livro, defende a superfície das construções como meio dessa legibilidade espacial (Seligmann-Silva, 2020, p. 31).

pintado de branco, com um matinho despontando de uma rachadura, a sarjeta contendo um galão de óleo de carro descartado e, na metade esquerda da foto, um pedaço do asfalto da rua. Cobrindo a calçada, a sombra de uma grade. Uma grade tipicamente carioca, mas sobretudo brasileira. É uma fotografia que poderia ter sido tirada em qualquer bairro do Brasil. Uma imagem puramente urbana, mas que não permite identificar o lugar, não singulariza o bairro, como nenhuma das fotografias e ilustrações contidas no livro. Ela unifica, no entanto, alguns dos símbolos assimiláveis à condição dos bairros de qualquer parte. É uma imagem que, como os tapumes que materializam um cenário, possui limites. A fração fotografada do bairro é uma das tantas que compõem a *cenografia* afetiva desse narrador, composta às vezes por peças sem encaixe preciso. A maioria delas, no entanto, se dá pela escrita.

Em “Cidades de cristal e crepúsculo”, texto que abre o livro de Renato Cordeiro Gomes, Eneida Maria de Souza escreve sobre *Atlas*, de Borges, segundo ela o mais belo livro sobre cidades (Souza, 2008, p. 11). Borges, ausente e distante dos lugares que escreve, recorre às imagens rarefeitas da memória para recriar as paisagens urbanas por onde passou no curso de sua vida. O retorno ocorre, assim como no romance de Heringer, através da rememoração e, sobretudo, por via da escrita. E embora Borges atribua às cidades os seus nomes reais, são invenções suas. Como os simulacros que, segundo Nelson Brissac (1992, p. 74), se tornam ferramentas na compreensão espacial e no trato com o real, a escrita mais uma vez é colocada, ela própria, como o lugar possível da cartografia afetiva do indivíduo, preservada em seu espaço, suspensa em seu tempo – como são os cenários.

Retomando a ideia da legibilidade espacial, Gomes destaca que a incapacidade de *ler* um lugar, ou seja, estar em corpo num espaço sem lembranças, “é a violência da destruição da memória da cidade” (Gomes, 2008, p. 165). Já Brissac, ao responder seu ensaio-pergunta “As cidades habitam os homens ou são eles que moram nelas?”, através do pensamento de Benjamin, recai no retrato da cidade carente de rastros e memória, não sendo possível habitá-la, ao mesmo tempo que ela deixa de habitar aqueles que nela transitam, que nada dela observam – “não sabem mais ver” (Brissac, 1992, p. 72).

Essa perda da afetividade ligada ao espaço, compreendida como uma violência contra o indivíduo que busca *habitar* a cidade, está no centro temático de um conto incontornável de Rubem Fonseca, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, muito bem trabalhado por Gomes em seu ensaio “O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro”, parte de *Todas as cidades, a cidade*. Nele, a generalização feita por Brissac esbarra em figuras como a de Augusto, escritor e andarilho que se relaciona, vê e habita a cidade em suas caminhadas, enquanto ela também o habita, sobretudo em sua escrita (Gomes, 2008, p. 171). A maneira encontrada por Augusto para suturar a memória de volta ao território, de superar a violência de sua destruição e resgatar o conceito de lugar aos habitantes da cidade, não à toa, é a mesma encontrada pelo narrador de Heringer: o jeito é escrever. Assim como Camilo, Augusto escreve num grande caderno sobre o bairro de sua origem e onde agora se vê de volta; mas sua intenção com isso é preservá-lo, protegê-lo frente aos constantes apagamentos que sofrem as cidades – o andarilho-escritor quer “restaurar a cidade pela letra” (Gomes, 2008, p. 165). Aqui reside a diferença central da espacialidade entre os dois textos. Enquanto o conto de Fonseca serve à promoção da escrita como sobrevivência dos lugares, no romance de Heringer, a escrita se apresenta como a sobrevivência de uma presença, sem a qual todo um lugar deixa de existir.

4 A origem

Para abordar a noção de pertencimento no conto de Rubem Fonseca, vale notar algo curioso. Augusto tem o hábito de abraçar árvores, o que, segundo Gomes (2008, p. 175), “simboliza a busca do enraizamento de Augusto na [sua] origem”. A aparente manifestação alegórica da busca pela origem dos personagens tanto do conto de Fonseca como no romance de Heringer se dá, em comum, através das árvores que, como as construções da cidade, fincam sua estrutura na terra; mas, diferente destas, permitem pensar o pertencimento e a permanência como algo orgânico e, por isso, inelutável. Augusto abraça as árvores, Camilo quer ser uma. “Eu queria ser a árvore”, diz ele (Heringer, 2016, p. 106). E em seguida, é apresentada a imagem onde raízes lenhosas se encontram estranguladas pela pavimentação de uma calçada, ilustrando não a condição da árvore, mas do próprio narrador, cercado pelo bairro, crescendo “onde tivesse espaço” (Heringer, 2016, p. 106). Assim como uma planta que se espalha pela terra, o romance apresenta a construção dos afetos de seu personagem. Além de se referir à origem, toda a alegoria da natureza serve também a isso – ao desejo na adolescência, ao amor que leva Camilo a construir um mundo em torno de Cosme, orbitando a sua memória –, refletindo aquilo que cresce num indivíduo que, também ele, se reconhece fincado, crescendo por entre as rachaduras da calçada, e que encontra em Cosme a sua luz vital, a personificação do sol que tanto se faz presente nas cenas do romance. “O sol abre rachaduras nas calçadas, sempre” (Heringer, 2016, p. 104). O sol, as rachaduras e as plantas que reincidem ou permanecem no bairro aludem ao estado constante dos afetos que entranham na terra e vivem nas brechas dos lugares da origem. As lembranças que Camilo guarda de Cosme operam isso.

“Hoje, o matinho ainda cresce nas rachaduras do cimento. Encontra espaço, finca raiz” (Heringer, 2016, p. 105). O matinho, natureza estrangulada, é o elo entretempos, uma constância desse e de tantos bairros, desse que é tantos bairros. E dentre o mato, numa alusão ao tempo, cresce uma árvore que se infiltra pelo solo urbano. “Eu queria ter um ouvido aguçado para ouvir o som da raiz desgastando o cimento, empurrando, ganhando espaço”, diz Camilo, que continua: “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, grifo nosso). Uma vida em função do sol.

Há, no romance, exemplos factuais ou imaginados sobre a resistência e rejeição da humanidade ao sol que lhe permite a vida. Meio a isso, ainda nas primeiras páginas, Camilo narra a sua relação com o forte sol que recai sobre o bairro e sobre o seu corpo por toda a sua existência, nos levando à cena ensolarada de sua infância onde ele nos apresenta o seu primeiro amor: Camilo está à beira da piscina, os seus pés, como raízes de uma planta, fincados na água confinada sob o sol, livre. Fogo e água. É a primeira vez em que ele vê Cosme, um menino cujo passado não se sabe ao certo, ora sendo inventado por ele próprio, ora sendo sugerido pelo narrador. Filho de uma das vítimas da ditadura, Cosme nasce da violência e morre vítima dela. Quando é encontrado sem vida, Camilo nota: o sol queima a pele de seu corpo morto, violentado, exposto a céu aberto; é o único a ainda aquecer Cosme, parece resistir em deixá-lo.

Em sua tese *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*, Bergson (2013, p. 17-19) recorre aos exemplos do fogo e da água, usados por Aristóteles no quarto livro de *Física*, para defender que há um lugar natural para cada elemento. Ainda que ocupem o mesmo espaço, o fogo tende ao ar, o seu lugar é este, acima; a água corre abaixo, seu lugar é o solo. Em seu romance, Heringer contesta o lugar de cada coisa. Cosme, o sol de Camilo, é enterrado sob o solo,

enquanto Camilo quer ser árvore, testar o ar do alto de sua copa, olhar de cima o lugar onde estão suas raízes, o seu lugar natural, o bairro do Queím; lugar que às vezes não se assenta, flutuante e avulso da terra. Uma invenção naturalmente sua, capaz de deslocar a sua origem e o seu pertencimento da cidade real à cidade escrita.

Com a morte de Cosme, todo esse lugar inventado por Camilo em sua escrita parece buscar uma nova órbita. “Um sol dentro de casa” é o título da segunda parte do romance de Heringer, uma referência ao menino adotado por Camilo, Renato, uma figura que condensa a alegria de uma nova vida cercada de lembranças, mas também uma ameaça. Renato é neto do assassino de Cosme; sua presença oscila entre a imagem do assassino e a do assassinado. Menino abandonado, vive nas ruas do bairro do presente e é arrancado do solo por Camilo, que o leva para o seu apartamento, no alto de um prédio. Fogo acima. Um verdadeiro sol que adentra o vazio de uma ausência.

Referências

- ARONSON, Arnold. *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: PESSANHA, José Américo M. (org.). *Os pensadores: Bachelard*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*. Tradução: Ana Lia A. de Almeida Prado. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRISSAC, Nelson; ROUANET, Sergio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p. 49-75, 1992. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi15p48-75>.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros residentes*. Tradução: Cézar Tridapalli. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.
- ERNAUX, Annie. *Le vrai lieu*. Paris: Gallimard, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: *Caosmose*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 151-165.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: FRANÇOIS, A. (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. “Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência”: Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história “porosas”. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 23, n. 40, p. 20-42, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-8837234020>.

SOUZA, Eneida M. de. Cidades de cristal e crepúsculo. In: GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 11-15.