



SEÇÃO LIVRE

O astronauta no fim do futuro

The astronaut at the end of the future

El astronauta al final del futuro

Fabio Pomponio

Saldanha¹

orcid.org/0000-0002-8655-1334
saldanha.fabio@gmail.com

Recebido em: 16 jun. 2025.

Aprovado em: 22 jul. 2025.

Publicado em: 14 nov. 2025.

Resumo: O trabalho relê desconstrutivamente seções da poesia reunida de Victor Heringer. Nelas, busca-se destacar diferentes concepções da dicotomia vida/morte (cf. Derrida, 2019), para questionar como se constituem vida e futuro, a partir da observação de mortos, encerramentos de ciclos e da solidão do ente vivente (que pode ser entendido como futuro morto, dada a construção identitária da vida oposta à morte). O que buscamos destacar, em nossa leitura de Heringer, são as contradições presentes nos poemas selecionados em uma antologia póstuma cuja sobrevivência já se torna a própria tentativa de leitura neste ensaio cuja herança é a vontade de fazer com que, a partir das ideias aqui elaboradas, seja possível todo e qualquer outro laço pensado tanto na leitura dos poemas quanto nas proposições que faremos em nosso texto. Ler, herdar e buscar pensar o futuro a partir da própria noção de o que se ensina a ler e a pensar também depende da morte do texto como, ao menos, uma possibilidade já encerrada e ensimesmada (dado que a leitura pode começar quando o poema já terminou), que a desconstrução, aqui, busca encenar como seu início, não seu fim, do clamor pelo Outro.

Palavras-chave: Victor Heringer; poesia; herança; futuro.

Abstract: This paper deconstructively reinterprets sections of Victor Heringer's collected poetry. It seeks to highlight different conceptions of the life/death dichotomy (cf. Derrida, 2019) in order to question how life and the future are constituted, based on the observation of the dead, the end of cycles, and the loneliness of the living being (which can be understood as a dead future, given the construction of identity in life as opposed to death). What we seek to highlight in our reading of Heringer are the contradictions present in the poems selected in a posthumous anthology whose survival already becomes the very attempt at reading in this essay, whose legacy is the desire to make it possible, based on the ideas elaborated here, for any and all other connections to be made, both in the reading of the poems and in the propositions we will make in our text. Reading, inheriting, and seeking to think about the future based on the very notion of what one is taught to read and think also depends on the death of the text as, at least, a possibility that is already closed and self-absorbed (given that reading can begin when the poem has already ended), which deconstruction, here, seeks to stage as its beginning, not its end, of the cry for the Other.

Keywords: Victor Heringer; Poetry; Heritage; Future.

Resumen: El trabajo releo de manera deconstructiva secciones de la poesía reunida de Victor Heringer. En ellas, se busca destacar diferentes concepciones de la dicotomía vida/muerte (cf. Derrida, 2019), para cuestionar cómo se constituyen la vida y el futuro, a partir de la observación de los muertos, el cierre de ciclos y la soledad del ser vivo (que puede entenderse como futuro muerto, dada la construcción identitaria de la vida opuesta a la muerte). Lo que buscamos destacar, en nuestra lectura de Heringer, son las contradicciones presentes en los poemas seleccionados en una antología póstuma cuya supervivencia se convierte ya en el propio intento de lectura en este ensayo, cuya herencia es la voluntad de hacer posible, a partir de las ideas aquí elaboradas, cualquier otro vínculo



¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo (SP), Brasil.

pensado tanto en la lectura de los poemas como en las proposiciones que haremos en nuestro texto. Leer, heredar y tratar de pensar el futuro a partir de la propia noción de lo que se enseña a leer y a pensar también depende de la muerte del texto como, al menos, una posibilidad ya cerrada y ensimismada (dado que la lectura puede comenzar cuando el poema ya ha terminado), que la deconstrucción, aquí, busca escenificar como su comienzo, no su fin, del clamor por el Otro.

Palabras clave: Victor Heringer; poesía; herencia; futuro.

1 "A vida veio do ranço"²

Algumas intromissões autoetnográficas, antes do início, já iniciando.

As primeiras vezes que escrevi em torno/sobre Victor Heringer foram recheadas de espaços e espectros da vida a juntarem, de forma um tanto confusa, mas extremamente significativa, as funções a serem vistas em meus interesses de pesquisa e naquilo que, de uma forma ou outra, ressoava/transbordava em questionamentos de outras tantas partes do momento vivido. Se viver é, de alguma forma, o ato de seguir tentando (não) compartimentalizar facetas da vida, ainda que seja necessário tentar separar algo da vida de algo do trabalho – vide, por exemplo, a função de sabermos que pesquisa é trabalho, e que todo trabalho, por assim ser caracterizado, precisa ter começo, meio e fim, todos os dias –, não foram poucas as vezes nas quais, pelo desejo de tentativa de separação, o resultado seguiu sendo uma falha, observando, aqui e acolá, momentos nos quais pesquisa e vida pareciam, de alguma forma, uma obsessão só, um questionamento multifacetado a, inclusive, dificultar qualquer resposta fácil para problemas, a partir de seu agravamento e de sua permanência na pesquisa e na vida, a fazerem das possíveis respostas sempre algo muito plural e aberto: toda saída analítica era dividida, todo problema da vida era, da mesma forma, multifacetado, aberto, uma espécie de Caixa de Pandora sem fim. A poesia, foco deste texto, assim como algo a ser pensado em torno de uma teoria dos afetos a partir da leitura, para aqueles que trabalham *com* a leitura, ou seja, para aqueles cujo resultado do trabalho tem relação

com o fato de lermos textos para escrever textos, talvez, faça de toda tentativa de separação uma recaída em uma possibilidade de falha. Isso pode ser visto de formas boas, ruins e amenas.

Tanto por acabar dando lugar extremamente privilegiado ao que se faz – ler e ensinar a ler poemas como ferramenta (ao mesmo tempo) de trabalho e de superação de questionamentos da vida – quanto por fazer do prazer da leitura algo instrumentalizado – resultando, novamente, em uma aporia na qual o prazer vira o ganha-pão daquele a gozar da possibilidade de se ver trabalhando pensando –, estabelecer qualquer tipo de lugar especial e privilegiado à poesia pode, de certa forma, levar tal resquício, nas confluências confusas da vida vivida fora e da vivida dentro do mundo do trabalho, a considerações especiais em torno de qualquer excepcionalidade do crítico, da crítica literária, como essenciais à alma, a qualquer outro tipo de elemento fora do limite metafísico da realidade, ao exigir, de acordo com o molde do mundo, uma espécie de justificativa aquém e além do que se faz aqui – ler e testar modelos de leitura – como algo a mais do que isso, *grosso modo*. De certa maneira, o retorno de Heringer ainda mais uma vez se faz presente pelos questionamentos de novas fases de pesquisas, leituras e questionamentos vividos entre as divisões do dia a dia para aqueles a, continuamente, viver e viver pesquisando, assim como todos os desdobramentos recentes assistidos e lidos no noticiário, nesta vida formada ao rés do chão, em incômodos sobre o futuro, sobre possibilidades diferentes de mundos a, quiçá, serem pensadas pela e a partir da literatura, da leitura, do poema como uma estrutura de segredo a poder, cada vez de uma forma diferente, representar chances diversas na cognição em torno de outros mundos, outras saídas para a vida vivida no estágio atual (em termos como "capitalismo tardio", "ebulição global", "avanço da extrema direita", etc.).

Pensar Heringer nesse contexto, em uma espécie de ampla desilusão com qualquer chance

² Cf. Heringer (2024, p. 54). Os títulos de todas as seções saem de poemas que compõem o livro aqui analisado.

possível de futuro, talvez nos leve a conclusões que, ao mesmo tempo, não confirmem de forma simples o elogio irrestrito à literatura e à instituição de seus leitores, assim como não a neguem de forma rápida e eficientemente silenciadora do mundo futuro. Todavia, ainda assim, é possível permanecer no dilema como algo a, aparentemente, exigir uma escolha, talvez podendo ser confirmado. Se a solução oferece algo como, entre um ou outro, uma saída, há de se pensar, por fim, quais são os mecanismos a dizerem de onde tal decisão vem (se dentro do texto, se dentro do crítico). Se a solução permanece no *ou* (nem um, nem outro), mas possivelmente um e outro, há outras tantas formas de se verificar tal possibilidade, tal chance de ver o futuro como algo dependente da binariedade da escolha. Talvez seja essa segunda hipótese a mais provável até o fim deste trabalho, desses afetos mistos relidos a partir do dobramento de/em si, tendo como início, de uma forma ou outra, a leitura a aqui ser ensaiada.

Relerei, assim, as seções "Noturno para astronautas" e "No colo do futuro", a partir de *Não sou poeta* (2024), segundo livro póstumo de Heringer, organizado pelo seu irmão, Eduardo Heringer. Partamos para isso.

2 "E pensar que tudo evolui/ para a esgarçada solidão cósmica"³

Incorporado do francês *nocturne*, "noturno" é um gênero musical inspirado na tópica da noite. Entre diferentes eras e estilos de composição, seu maior destaque, em músicas feitas para o piano, foi Frederic Chopin. Pensados em diferentes frentes e maneiras, noturnos poderiam ser tanto tranquilos, expressivos e líricos quanto sombrios, animados, etc. Esse amplo alcance dentro da variação histórica do gênero pode ser uma partida para certa interpretação do tom das duas versões de "Noturno para astronautas", composto por Heringer. A presença da música não se dá somente no nome, mas também na possibilidade de se partir para alguma interpre-

tação do que acontece na perspectiva temática desse conjunto de poemas:

Entre um movimento e outro da orquestra
quando ninguém sabe se já é a hora de bater
palma
um velho tosse.

Com a pancada pulmonar, acorda.
Pois a música clássica o faz dormir
tão bem que vai religiosamente ao Teatro
Municipal.

Quase não lembra das sinfonias que ouviu.
Mas conhece os silêncios constrangedores
de todos os grandes mestres (Heringer, 2024,
p. 87).

Algo que, ao longo dos poemas, vai parecendo a construção de uma viagem a ser ouvida/lida (pela plateia? pelos leitores?) tenta apresentar, mais de uma vez, uma busca por algo – que se constrói como abertura a algo indefinido: "Quase nada no cosmo dá luz/ 95% de tudo é escuro.// Ainda assim eu procuro" (Heringer, 2024, p. 68). Esse eterno questionamento parece indicar uma tentativa de ver, na construção do noturno, uma passagem do tempo a mostrar, de certa forma, a vida sendo vivida *até seu fim*, mesmo se isso assinalar que não se conseguirá achar, seja lá qual for sua caracterização, o objeto, o alvo a ser procurado por quem narra sua aventura de busca através dos poemas:

você perde a densidade dos ossos
você perde o tempo do seu planeta
e você nunca mais volta
e você só vê o vazio
e o vazio também perde a densidade dos ossos
e as pessoas que você ama todas mortas
e você eternamente jovem para eles (Heringer,
2024, p. 58).

A viagem de isolamento desse astronauta, nesta tentativa de leitura a ser ensaiada aos poucos, parece oferecer insumos o suficiente, entre as idas e vindas dos poemas, para um questionamento radical da caracterização e da criação do que podem significar tanto a viagem quanto o passar do tempo, assim como o início, o fim e o meio de o que se pode entender

³ Cf. Heringer (2024, p. 56).

como uma vida bem vivida, tendo como ponto final a morte, uma espécie de recontagem de tudo aquilo que tenha sido vivenciado ao longo dos anos. Se a morte, ou a iminência dela, pode oferecer qualquer chance de releitura, positiva ou não, dos pesos, dos valores e da balança a julgar tudo aquilo feito ao longo da experiência a ser recapitulada como algo chamado de vida, ela também pode ser, inclusive, a confirmação na qual a expectativa do vivido é somente isso: possibilidade a dar ou não certo, chance de completude a poder, inclusive, garantir o nada como resposta:

Antes de ir embora disse
quando a gente morre
acontece exatamente o que a gente acha
que vai acontecer
inclusive nada (Heringer, 2024, p. 74).

A dissolução do pertencimento como marcação originária, criadora de uma espécie de laço a partir da localização da pessoa a narrar sua aventura ao longo dos poemas, como pode ser interpretada a nação e/ou o país, se dissolve em um mistério a garantir a abertura da procura do eu lírico, a seguir marcando, dentro de seus versos, a incerteza do buscado (inclusive, como na morte anteriormente destacada). No entanto, é possível ver momentos nos quais a própria instabilidade da procura gera, como sentimento oposto, uma vontade de permanência na própria inexistência, naquilo de que não se sabe o resultado a possivelmente ser gerado, no que poderá corresponder como local de pertencimento:

Ó o meu país
o meu país é de fumaça
e eu amo vocês inteiros
mas não tenho para onde ir.
Quero ficar (Heringer, 2024, p. 81).

Se a instabilidade é parte do símbolo do pertencimento, afinal o país é feito de fumaça, o amor pelos párias ainda assim permanece ali, de forma completa, inteira, instaurando na busca uma chance de interrupção, mesmo que a marcação final seja uma falta de para onde ir, como se um precisasse, necessariamente, ser construído como antítese do outro: amo vocês

inteiros *mas* não tenho para onde ir. A interrupção do desejo e o questionamento do fim (seja ele finalidade ou momento final) também se repetem na interrogação das partes das cidades por onde se passa:

No Cemitério São Paulo
tem um mamoeiro.
Quem come os mamões
alimentados no chão dos mortos? (Heringer, 2024, p. 80).

Um reinício no ciclo da vida se transforma em uma quebra da expectativa: se os mortos alimentam o fruto do futuro, ou seja, se a matéria decomposta se torna insumo para a nutrição da árvore, a gerar os mamões, estes se encontram ou em uma interrupção futura, ou em uma eterna repetibilidade, dependentes de rolarem para longe da árvore matricial, podendo futuramente ser outros mamoeiros, ainda que no mesmo cemitério. Se o mausoléu do Cemitério São Paulo gera algum fruto, este aparece como anúncio de sua própria decadência, de um corte no futuro a não poder continuar qualquer ciclo a partir dali. Ou, ainda, se aparece como anúncio possível de outra coisa, de uma maneira para se seguir a memória dos mortos, não se faz ali como registro possível no poema. Se o futuro continua, ele se faz de qualquer amontoado não narrado, não reconhecido pelas reminiscências ali formadas e arquivadas em versos no noturno. Talvez seja por isso que o único poema da segunda parte se construa da seguinte maneira:

Céu de Porto Alegre

Como certas pessoas
concentram em nós todo o amor falido,
as cigarras voltaram a cantar ao meio-dia
(Heringer, 2024, p. 91).

O descompasso parece anunciado na construção sobreposta das duas frases, divididas em dois pequenos blocos: "como certas pessoas concentram em nós todo o amor falido" e "as cigarras voltaram a cantar ao meio-dia" geram uma relação de causa e consequência a desconsertar o funcionamento de algo a ser entendido como a natureza, em contraposição com o deteriora-

mento da cultura, causadora da desconjuntura. Se cigarras cantam, majoritariamente, ao amanhecer e ao entardecer do dia em épocas quentes para o acasalamento, é a concentração do amor falido nos humanos que troca e transforma os polos observados em outros mundos e encerra o noturno. Além disso, retrospectivamente, parecem ser esses os desconjuntamentos capazes de acordar o velho no Teatro Municipal, gerando a cena na qual ninguém imagina, ao certo, a próxima ação a ser feita: aplausos? Saida vagarosa? Questionamentos em torno da saúde do velho? A certeza final, quem sabe, permaneça na garantia de uma próxima boa soneca para o exímio frequentador do Teatro Municipal. Ainda assim, logo na primeira virada do amontoado de versos e estrofes, ali, na segunda página da primeira parte do noturno, os personagens são convocados diretamente por um outro que, vira e mexe, aparecia como voz:

Cosmonauta, leva para o espaço um potinho de vidro
desses de pickles ou de minimilhos
traz para mim um punhado de vácuo.

Me diz que eu sou uma consequência inevitável das explosões estelares, *I am just like any other man* (Heringer, 2024, p. 52).

O inevitável aqui parece se confundir exatamente com a contradição do esperado por aquilo a se formar a partir da confluência de enunciados consecutivos, gerando um formato específico, quando, logo em seguida daquilo a ser dito para quem escreve o poema, vem o trecho em língua estrangeira, garantindo que aquele a falar é igual a qualquer outro homem. O objeto a ser entregue ao outro se torna a própria ausência do concentrado dentro do pote: é o presente cuja embalagem segura o nada, ou seja, o vácuo, aquilo a provar a inevitabilidade das explosões a gerarem o eu lírico e a mantê-lo como toda e qualquer outra pessoa possível. Todo endereçamento do poema vai ao encontro daquilo que se anuncia na condição de restrição sem se restringir, à procura do astronauta, do eu lírico que se dirige a alguém, como ponta aberta e direcionada ao que ainda não se sabe o que é, mas se continua procurando e, quando algo é demarcado como

encontro possível, se faz dentro de um país de fumaça, de uma terra na qual nada se firma, na incerteza do anunciado a garantir um encontro aberto na própria possibilidade de entendimento do que se tenta transformar em permanência, residência.

O noturno de Heringer parece apostar na tentativa da insistência da/na busca, não como se, de fato, chegasse a algum ponto, mas sim na permanência dela como a tópica final do noturno. Assim, diferentes versões, tons e endereçamentos dentro do conjunto de poemas fazem com que a obra total seja um agrupamento em torno da busca, cujo princípio organizacional é a relação orgânica do passar do tempo com o passar da busca: se é necessário fazer com que se permaneça o período todo buscando por algo sem que se encontre, é porque é a abertura àquilo que ainda não chegou o desejo de permanência na empreitada. O futuro, aquilo que aparentemente garante a chegada do que se busca, se torna, assim, concomitantemente, reflexo anunciado do tempo a ser visto no próprio presente e uma tópica a nunca de fato se conquistar como chegada final. Talvez, assim, o fim do futuro, menos que o encerramento das possibilidades de se chegar no último suspiro de si, ou seja, a morte do tempo com a supressão concomitante do espaço, pareça indicar mais o tempo a chegar como finalidade aberta. O astronauta no fim do futuro, quiçá, seja aquele que permanece no sono do velho, na Porto Alegre cujas cigarras agora cantam ao meio-dia pelo atropelamento do acúmulo de amores frustrados.

O eu lírico, do início ao fim sem fim do poema, segue sua procura na própria inexistência da busca, afinal, aquilo do que se aproxima é a dissolução da certeza tanto de sua identidade quanto daquele a ser buscado, a ser encontrado nesse exercício de alocação do eu lírico ao tu, possivelmente quem se dispõe a ler o relatado pelo/no poema. Se a série da busca, logo em seu início, se dedica a uma declaração da identidade como consequência inevitável das explosões estelares, é pela repetibilidade da soneca do velho no Teatro Municipal, ao fim da música clássica,

que se entende o círculo garantido da busca e, ao mesmo tempo, a inexatidão da diferença, já que, a cada vez, algo pode sempre acontecer a garantir uma nova sinfonia, uma nova música, um novo noturno, um novo fim. Ainda que não somente repetida, a diferença do tempo-espaço permanece como categoria possível para garantir a próxima vez, o próximo poema, o amor desconjuntado dos homens, o país de fumaça a fazer da estadia algo possível, mesmo se na incerteza do chão no qual não se pisa.

3 "O caixão não concorda com ninguém"⁴

"No colo do futuro" é composto por quatro poemas: "O meu avô é o futuro", "As virtudes da imobilidade", "Só o monstro é original na morte" e "Carta para Violeta". Lidando, de uma forma ou outra, com uma quebra na continuidade do espaço e do tempo, os poemas escritos em torno tanto da morte quanto da diminuição da mobilidade a ser interpretada como uma forma diferente de se viver se tornam os eixos argumentativo e analítico desta seção, de modo a começarmos a imaginar quais outras formulações em torno do futuro são possíveis, quando a procura da vida, de uma outra maneira, passa a se misturar em uma relação contínua com a morte. O primeiro poema, a também justificar o nome da seção destacada no livro, é feito em torno da contraposição do avô, um homem entendido como louco se comparado aos parâmetros estabelecidos pela vida na cidade grande, sendo descrito como alguém que representa uma existência do futuro no presente anunciado pela temporalidade do poema. A contraposição, de certa forma, demonstra-se aporética, se levada ao pé da letra: o avô só pode ser considerado o antepassado porque, em termos "etapistas", é o neto o símbolo do futuro, não o avô. Aquele a representar a descendência olha para o mais velho e, então, de forma não matizada (mas nem por isso menos justificada), irrompe no fim do poema:

Na última foto que tenho dele

estou bebê em seu colo. Ele está de pé vestindo só uns *shorts* amarelados no meio de uma estradinha de terra em São Pedro.

Um velho parrudo e forte cabelo branco e coração fraco dali a alguns meses entraria em parada.

Careca e atarracado o Picasso da roça havia atingido a beatitude da elegância: estava verdadeiramente nu.

Não precisava de curativo (Heringer, 2024, p. 34).

A construção do avô já falecido como o futuro parece, quiçá, oferecer alguma forma de interpretação que envolva tanto o porvir do neto quanto uma interpretação do passado sendo a linha a, eventualmente, se repetir. Se espécie de maldição – afinal, a história se repetiria como farsa ou tragédia –, talvez pouco possa ser dito ao redor disso. O que de fato parece ser possível interpretar, a partir do poema no qual se diz que o avô é o futuro, se constrói, em realidade, como ode dedicada a ressaltar a perspectiva na qual é a vida do avô, de uma forma ou de outra, aquela a ser almejada como algum ritmo possível, seja dentro da loucura da cidade, seja num retorno impossível a um passado que, agora desejoso de futuro, se torna um tanto dificultoso na imaginação de sua completa concretização.

De uma forma ou outra, o neto no colo do avô simboliza, nesse olhar para o futuro, toda e qualquer maneira de se pensar onde se vai chegar como algo já localizado no momento a ser anunciada, *ali*, no texto: o poema, ao terminar com a ideia na qual a verdadeira elegância está no avô, parece sugerir que, quando o eu lírico a essa idade chegar, o futuro já ali estaria anunciado, pronto para se repetir, nesse porvir que já chega a partir do momento no qual tanto avô quanto neto existem, lado a lado, o mais novo no colo do mais velho. Presente no colo do futuro. E, para além disso: não só estava pronto, anunciado, mas como ali no texto se saudaria uma possibilidade na qual, a partir do envelhecimento, é de desejo que o futuro assim seja, assim se repita.

⁴ Cf. Heringer (2024, p. 122).

Bastaria esperar.

Já "As virtudes da imobilidade" parece sugerir, a partir do título, alguma relação de interpretação variada da dívida de tal conceito, dado que, lendo o subtítulo, se espera o momento no qual se entenderá de onde vem a magnitude da imobilidade que surgira, no poema, como variação em torno de *Marca d'água*, de Joseph Brodsky. O poeta russo, naturalizado estadunidense, tem sua história reinterpretada, de certa forma irônica, como alguém que gostaria de ser um "armário" (Heringer, 2024, p. 36), de modo a se manter firme, resistente como o mármore da Veneza à qual retornava todo ano. Vai ponderar Heringer (2024, p. 36) em certo momento:

Aqui eu escrevo de cara para as montanhas
onde vieram morar meus antepassados.
Nunca fui à Veneza nem eles.
Os antepassados têm essa vantagem sobre
os vivos
eles nunca mais poderão viajar até Veneza.
Eles não ficam inquietos
porque a estada lá, mesmo no inverno
é muito cara.

Brodsky era cardíaco.
Os turistas lhe davam nos nervos
porque a anatomia humana
é incompatível com o mármore.

Ressalta a editora Âyiné na descrição em seu *site*, quando da disponibilização da venda de uma tradução do livro de Brodsky (2024) em questão:

Pouco mais de cem páginas, mas de altíssimo peso específico. O peso da água, talvez, do qual *Marca d'água* parece tecer o elogio. Um livro que também parece imitar a forma da água, ou melhor, sua ausência de forma, se é verdade que ela «desdenha a noção de forma». E qual cidade terrena se assemelha mais à água do que Veneza? As vielas, o seu emaranhado de becos e bequinhos, tornam-se uma oportunidade para Joseph Brodsky reproduzir sua topografia: dobras, rugas e ondulações da água se misturam assim à alma desta cidade que nunca aponta uma direção, mas sempre e apenas oferece «vias transversais». Água como imagem do tempo, Veneza como figura da desorientação, recipiente de espelhos e reflexos entre os quais, de modo fugaz aparece também o do poeta. Por dezessete invernos, Brodsky voltou a esta cidade, respondendo ao chamado de suas ruas feitas de água; por dezessete invernos aqui ele se perdeu e se enganou; seu libelo é uma sucessão de sen-

sações e imagens poderosas que envolvem e cercam o leitor como um «tufo de gélidas algas marinhas», voltando à memória como um sonho recorrente, do qual ele mal se lembra dos contornos.

A marcação da fluidez como algo a transformar qualquer rigidez como aquilo a ser deslocado insere, no eu lírico de Heringer, uma dúvida sobre o que seria melhor, sobre qual forma de vida lhe agradaria mais, partindo do princípio de que já havia algo anunciado no poema a inserir, no eu lírico, uma incerteza sobre a qualidade da vida tida até o momento da enunciação:

Há poucos meses um médico achou que eu
poderia estar muito doente
então fiz exames e descobri que não estou
doente.
Estou só envelhecendo
e medianamente satisfeito (Heringer, 2024,
p. 35).

E mais adiante:

Meu cachorro foi tirar raio-x da pata traseira
e ficou tão quietinho
que o técnico deu R\$ 100 de desconto.
Há certa virtude na imobilidade
Ele não pode mais correr e vai ter que
operar os ligamentos

Joseph Brodsky morreu aos 55 anos de idade
de um ataque cardíaco em Nova York.
Há algo de incongruente em morrer em Nova
York
então o enterraram numa ilha-cemitério, a
San Michele.

Uma ilha-cemitério talvez seja o grau máximo
de imobilidade
Eu tenho 28 anos. Se meu pai morreu aos 42
e posso tomá-lo como padrão familiar
já passei da metade da minha vida
e quem me consola é Brodsky:
"aos vinte e oito anos todo mundo que tem
alguma coisa na cabeça é
lum pouco decadente".
Um jazigo em San Michele
deve custar um rim (Heringer, 2024, p. 37-38).

A imobilidade em si talvez continue sendo, por fim, ter algo na cabeça, ou o ato de viver esperando que, no estágio atual da vida, aos 28 anos de idade, tendo como futuro possível o anúncio da morte aos 42, como o pai, se saiba

ao certo o que se esperar do dia de amanhã, sem se considerar uma outra construção possível – se comparada com o poema anterior, por exemplo, a vida do futuro seria exatamente a do avô, mais longeva que a do pai. A qualquer outro amanhã a ainda existir, o eu lírico parece seguir se conformando com a chance de não ver na imobilidade, no congelamento do avanço do espaço e do tempo, a solução. Como ele mesmo vai saudar em Violeta Parra:

"*Todo cambia*", cantava Violeta Parra
e eu amo Violeta há muitos anos.
E o amor é uma rua de mão única
por isso dá para amar poetas mortos
e cidades (Brodsky diz).

Quanto maior o grau de imobilidade
mais fácil ser amado
(pergunto eu) (Heringer, 2024, p. 38).

Para, ao fim do poema, sugerir:
Em que grau de imobilidade
eu ficaria plenamente satisfeito.
Talvez na praia.
Ali desdenhando de Bachelard
e de Brodsky e de quem mais vier
porque aqui, irmãozinho, é o Rio de Janeiro.

No dia 29 de maio deste ano escrevi no diário:
"Foda-se a morte" (Heringer, 2024, p. 38-39).

A imobilidade parece ser algo, no fim, a não estar estabelecido na fronteira dicotômica com a fluidez do tempo e do espaço. Mesmo se os seres mais amados pelo eu lírico chegarem a ser poetas mortos e cidades, como interpretado pelo apoio em Brodsky, a partir do poeta-armário, assim como do momento no qual se reconhece, irmãozinho, que aqui é o Rio de Janeiro, o agora se estabelece como, no máximo, o imóvel em uma praia. Se levado em consideração o fator no qual os pés fincados na areia não são tão dificilmente locomovidos, a menos que se esteja em um campo de areia movediça, a fluidez da vida continua sendo garantida, inclusive, pela incerteza e pela instabilidade (louvada), a partir de Parra, já que *todo cambia*. É Parra, inclusive, a homenageada com um poema a encerrar toda a seção dentro do livro, como uma carta. Nele,

lê-se que a paixão de anos pelos poemas da autora cria uma relação próxima à filiação, na qual o poeta, ao chorar no colo literário de Parra, como se segurado por uma *madonna*, entre seus "ais jesuscrisinhos" recita:

Doña Violeta, señora
estou a caminho de Antofagasta
mudarei meu nome para Run-Run e
como na canção, "me voy
sin dar una señal"
nos meus carros de olvido.

Doña Violeta, señora
vou para vê-la
mas a senhora morreu muito antes
de eu nascer.

Doña Violeta, señora
no Norte farei a curva
tendo enterrado minhas oferendas
com meu amor desatado no mundo
e o vinho no peito, iseñora!
não me deixa mais chorar.
A vida não é mentira
mas la muerte es verdade
iay ay ay de mi!

Doña Violeta, señora
estou tão feliz
quase criminosamente
feliz.
Todos precisam trabalhar
voltar a seus países e trabalhar
para pagar a próxima volta ao mundo.
Para onde volto eu? (Heringer, 2024, p. 43-44).

A aproximação e a tentativa de algum pedido de acolhimento, registro possível para a manutenção da proximidade do lido pelo vivido, vai fazendo com que toda oferenda, todo registro de leitura afetiva, se torne *memento*, mantra para se repetir no/pelo laço criado entre obra e leitor. Mesmo se como incompletude — afinal, há de se sair do mundo da obra que acolhe o eu lírico para a vida na qual se trabalha todos os dias —, ainda assim, parece que se garante a certeza da repetibilidade: o amor de anos não termina, nem se sufoca, pela incerteza da próxima vez na qual se poderá visitar a terra de Parra. Pelo contrário, a certeza da volta indica ainda uma próxima, quiçá, chance de acúmulo

monetário suficientemente realizado para uma outra viagem, outra aproximação. Ainda que se termine em uma dúvida ("Para onde volto eu?"), ao menos há de se esperar a chance de para o colo da *madonna* retornar. Há, ainda, sempre mais uma vez, em Parra, de se encontrar algum apoio, algum acalanto — afinal, enquanto houver obra e leitor, haverá algo de Parra ainda disponível para o acolhimento, mesmo se entre seus *ais jesuscristinhos*, *iay ay ay de mi!*, *iseñora!*

O poema saltado aqui, neste acúmulo de questões e exemplos, retorna agora. "Só o monstro é original na morte" é o início de sete das oito estrofes disponíveis no poema, sendo a única diferente a última, composta de um singelo verso: "Faz tanto calor no Rio de Janeiro" (Heringer, 2024, p. 42). Entre aquilo que divide a falta de originalidade na morte, são exemplos possíveis:

Todo tumor é parecido.
Todo coração enfarta igual.
O atropelamento é do asfalto.
A bala perdida é do metal (Heringer, 2024, p. 40).

A morte sabe o quanto engordei
e me vê quando trepo.
Sente o cheiro de suor quando volto do trabalho.
Guarda conta dos filmes que vejo
dos corpos que cobiço.
A morte me viu lamentar outras mortes.
Está comigo nas festas e eu bebo
com ela (Heringer, 2024, p. 40-41).

Minhas cuecas.
As vezes em que dormi nu.
Os dias em que minha mãe chorou.
Os dias em que saí com as roupas amarrotadas.
Minhas meias.
Minhas malas.
Meus passaportes.
Meus exames de sangue.
Meus parentes morrendo
pouco a pouco
meus parentes morrendo.
A morte conhece meus amigos.
Sabe as fronteiras que cruzei.
Sabe terminar as frases que começo.
Sabe por que não quebro os versos
onde deveria (Heringer, 2024, p. 41).

E se me permitirem quero ser homem
ou garoto, se preferirem.
A morte bebe toda a água da geladeira
e não enche as garrafas depois.

Faz tanto calor no Rio de Janeiro (Heringer, 2024, p. 42).

O fio comum dos excertos aqui destacados faz de toda e qualquer tentativa de entendimento da vida algo perceptível se visto em conjunto com a morte. O fim da vida, o último suspiro do futuro, é aquilo a determinar a sua história como previsível e repetível: a iterabilidade, ou seja, o repetitivo, vez após vez, de toda e qualquer situação, se dá a partir do entendimento no qual a morte é a niveladora, igualadora e propositora da identidade daquilo a vir depois, como resto a ser considerado a partir dessa diferença, *menos* o monstro. Tendo ou não a categoria da monstruosidade definição própria, parece-me, ao menos, que tal construção garante algo aquém e além da morte, em uma espécie de segredo próprio, por tudo aquilo a ser desvendado como possível de ser originário/original de algo, ao se mostrar reduzido a uma categoria menor, dado que existem na contraposição vida/morte e, logo, não são nem originários, nem originais. Menos o monstro.

Seja qual for a possibilidade de interpretação acerca de quais cargas d'água, afinal, definem a categoria do monstro e de sua forma de originalidade na morte, quiçá, deixemos algumas impressões e alguns posicionamentos, em formato de rizoma hermenêutico, dada a própria iterabilidade da frase. Se é original *na* morte, o monstro poderia ser a própria morte, dado que aquele é original nessa – ver a monstruosidade da morte como algo fora do normal, do natural (dado o sentido de "aberrância" *no* monstro), pode ser um caminho possível ao entendimento de que, mediante o critério definitivo da morte (diferentemente do nascimento e do divórcio, outros exemplos dentro do poema), nada passa a ser tão diferente quanto ela, de todo o resto possível a se fazer enquanto se vive. Se o monstro é, então, a morte, a vida é sempre seu oposto complementar, espécie de quadro definido pela moldura que é o ato de encerrar a vida, assim como seu suplemento:

se a morte define a vida, a vida também define a morte em seu sentido duplo. Vida e morte, por fim, precisam ser entendidas como um sistema originário duplo, e sua monstruosidade, quiçá, exista somente após seu fim, fato incognoscível dada a ausência de registro de quais são os acontecimentos posteriores à morte.

Por outro lado, se só o monstro é original na morte, ele pode não ser algo a se equiparar com a estrutura identitária do fenômeno em si, mas, sim, a estabelecer ferramentas interpretativas que façam da vida algo a ser possivelmente repensado. Se somente o monstro (a seguir sem definição) é original na morte e todos os atos vividos passam por uma perspectivação a deixar tudo em um âmbito não original/não originário, viver pode ser exatamente uma *outra* coisa a partir do momento no qual a originalidade/a originariedade dos atos deixa de ser uma questão. Se todo o imaginado pode ser entendido e acumulado como algo no qual a morte se faz presente — pois, de certa forma, é a certeza dela a única coisa a importar nessa estrutura da originalidade —, viver sem ter tal peso (ou desejo frustrado de ter algo original/originário) pode indicar outros tantos caminhos a fazer da vida algo, quiçá, mais leve, simples, vendo na passagem dos dias coisas que talvez importem mais, tendo a perspectiva já estabelecida da comparação com o ato fúnebre. Viver, assim, se torna, quiçá, a própria delícia de se saber e se ver livre da amarra outrora instaurada como dúvida e dívida, ao se pensar na originalidade do monstro e, por fim, se pode, como uma estrutura aberta e sem definição de antemão, viver bem. Aquilo a definir tal ponto, o [bem] da estrutura sintagmática, fica, tal qual os afetos possíveis mediante tal percepção do ato de viver-morrer, aberto para o futuro. Basta que o futuro chegue.

Enquanto isso, aos astronautas, talvez, só lhes reste continuar procurando vácuos em seus potinhos de minimilhos, concomitantemente à vontade de ouvir, pelo menos uma vez, que são uma consequência inevitável das explosões estelares.

Referências

BRODSKY, Joseph. Marca d'água. Belo Horizonte: Áyiné, 2024. Disponível em: <https://ayine.com.br/catalogo/marca-dagua/>. Acesso em: 31 out. 2024.

DERRIDA, Jacques. *Life Death*. Tradução de Pascale-Anne Brault e Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

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

Fabio Pomponio Saldanha (elu/delu) desenvolve pesquisa de Doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2022/15480-7. Tem graduação em Letras (Português-Japonês) pela mesma universidade. *E-mail*: fabio.saldanha@usp.br.

Endereço para correspondência

FABIO POMPONIO SALDANHA

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Rua do Lago, 717, Butantã, 05508-080

São Paulo (SP), Brasil

Os textos deste artigo foram revisados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.