

Do silêncio à vertigem: a escrita autobiográfica de Herzer

Marcus Rogério Salgado¹

Resumo: Publicado em 1982, *A queda para o alto* é, no âmbito da literatura brasileira, obra pioneira escrita por autor transexual. Nascida Sandra Mara Herzer, passaria a adotar o nome social de Anderson Herzer e foi apenas com o sobrenome que assinou esse volume no qual são reunidos seus escritos, logrando mais de vinte edições desde então. Sua escrita é marcada pela sensação de não-pertencimento e pelas ressonâncias ontológicas de diversos traumas (tanto individuais como sociais). Assim, para Herzer a palavra é uma forma tanto de representar a vertigem espacial dos espaços claustrofóbicos onde a sociedade civil deposita seus dissidentes como de romper o silêncio e o sequestro de voz que a tais subjetividades posicionadas à margem são impingidos.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; escrita autobiográfica; questões de gênero.

Abstract: Published in 1982, *A queda para o alto* is a pioneer work in the context of Brazilian literature written by transgender (FtM) author Herzer. Born and registered as Sandra Mara Herzer, the author adopted the male name Anderson Herzer to reflect his gender identity. It was under his surname that he signed the book in which are put together his writings – reaching more than twenty editions since then. Herzer’s writing is marked by the feeling of non-belonging and by the ontological resonances of so many traumatic situations lived by the author – for whom the word is a way of both representing the spatial vertigo produced by the claustrophobic spaces in which society drops its dissidents and breaking through the silence that is systemically attributed to marginal subjectivities.

Keywords: Contemporary Brazilian literature; autobiographical writing; gender studies.

No âmbito da literatura brasileira, *A queda para o alto* é obra pioneira de autor transexual. Nascida Sandra Mara Herzer, a fim de refletir sua identidade de gênero, passaria a adotar o nome social de Anderson Herzer e foi apenas com o sobrenome que

¹Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ) e mestre em Letras Vernáculas (UFRJ). Professor adjunto de Literatura Brasileira (UFRJ).

assinou esse volume em que são reunidos seus escritos, acolhidos com prefácio do então deputado Eduardo Suplicy. Publicada em 1982, a obra obteve recepção positiva não apenas na época do lançamento, garantindo mais de vinte edições desde então. Sua vida e obra serviram de matéria de base para o cineasta Sérgio Toledo no filme *Vera* (1986), com primorosa trilha sonora de Arrigo Barnabé, Paulo Barnabé, Hermelino Neder e As Mercenárias. É referida em importantes obras historiográficas que inventariam textos a lidar com questões de gênero, como *Tríbalas galantes, fanchonos militantes, de Amílcar Torrão* (cf: TORRÃO FILHO, 2000, p. 287).

Para registro historiográfico, *A queda para o alto* precede obras posteriores escritas por autores transexuais, como *Erro de pessoa* (1984) e *Viagem solitária: memórias de um transexual 30 anos depois* (2011), de João W. Nery – que, embora fosse mais velho que Herzer e seja considerado o primeiro transexual feminino a surgir no Brasil, só veio a escrever suas memórias posteriormente, como se infere do subtítulo de seu segundo livro – ou, ainda, *Eu trans: a alça da bolsa – relatos de um transexual* (2014), de Jô Lessa, e *Corpo em obra* (2011), de Rafael Kalaf Kossi, em que são reunidos diversos relatos de transexuais e transgêneros. Seria discutível ceder a anterioridade às *Memórias de Madame Satã*: além da possível inadequação à categoria focalizada (prestando-se mais a rubrica que abranja relatos de experiências ligadas antes à homossexualidade do que à questão transexual propriamente dita, uma vez que nesta última o que está em jogo é a aceitação social de uma identidade de gênero distinta daquela de nascimento e registro civil), as *Memórias*, publicadas em 1972, sofreram um trabalho de edição e possível copidesque por parte de Sylvan Paezzo. O livro de Herzer também é pioneiro entre os escritos de egressos da FEBEM (a extinta e temida Fundação para o Bem-estar do Menor, instituição disciplinar aonde eram direcionados os menores infratores), tendo primazia sobre obras como *Sentimentos de um menor abandonado na Febem* (1998), de Sérgio Lourenço de Carvalho, *Luz no fim do túnel* (2004), de

Cleonder Evangelista, *Guerreiros urbanos* (2007), de Asdrúbal Serrano, e *Brincar de ser feliz* (2007), de José Ribeiro Rocha.

A queda para o alto é dividido em duas partes: “Depoimento” e “Poemas”. Antecedendo à primeira parte, encontramos uma série de paratextos que não podem ser ignorados. A começar pelo mencionado prefácio, que contém não apenas o relato de Suplicy sobre as circunstâncias pelas quais conheceu Herzer, como também um poema (que não consta na seção do livro dedicada à sua poesia) e a transcrição de dois requerimentos do deputado junto à direção da FEBEM e ao Juizado de Menores. A seguir, encontra-se uma evocação poética de Herzer realizada pela advogada Lia Junqueira sob o título de “Al perderte”. Encerrando o conjunto de peças textuais introdutórias, encontramos uma “Apresentação” assinada por Herzer, que nada mais é que um poema intitulado “A gota de sangue”.

1. A vertigem do espaço: escrita autobiográfica e trauma

“Depoimento”, a primeira parte de *A queda para o alto*, é um texto escrito em primeira pessoa, peça de prosa contendo cerca de cento e vinte páginas, a ocupar a maior parte do volume. É subdividido em vinte e nove capítulos, aos quais se seguem uma carta e uma nota final.

Como informa o prefaciador, “Depoimento” serviria como uma espécie de antessala na qual o leitor teria o primeiro contato com a escrita de Herzer. A ideia partiu de Rose Marie Muraro, que, ainda segundo o prefaciador, “percebeu que elas [suas ‘poesias’] teriam muito mais sentido se pudessem estar acompanhadas da própria história de Anderson Bigode (Big) ou de Sandra Mara Herzer” (*apud* HERZER, 1982, p. 11). Portanto, editorialmente, “Depoimento” seria uma narrativa quase reduzida à condição de paratexto, não fora o efeito de sentido que a mesma enceta, previsto, ademais, pelos próprios editores. A

despeito de sua condição editorial preliminar ou mesmo preparatória, na primeira parte deste ensaio “Depoimento” será analisado como texto dotado de relativa autonomia, que, uma vez observada sob condições similares à da polia ideal, traz à tona componentes nucleares na escrita de Herzer.

Antes de mais nada, é importante ressaltar que, escrito em registro pessoal, “Depoimento” é um texto autobiográfico e que, como tal, apresenta “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Por se tratar de uma narrativa autobiográfica, obedece, em linhas gerais, aos protocolos do gênero, com o narrador apresentando informações sobre sua vida e seu processo de formação enquanto indivíduo. É assim que abre a narrativa, tirando proveito da hesitação que precede toda escrita:

Quisera eu ter um início, movido por uma varinha mágica, mas o modo mais simples e sincero seria começar relatando minha vida, sem esconder fatos desagradáveis, pois esses fatos me trouxeram experiências que às vezes me pareceriam sem solução, mas me ajudaram a reconhecer como muitos dizem: ‘ O único problema sem solução é a morte’. Digo isso por ter-me sentido por muitas vezes à beira do abismo, mas sempre, na última hora, havia uma saída ou uma mão amiga a me auxiliar num caminho com probabilidade de iluminação. (HERZER, 1983, p. 23).

Na sequência dos protocolos inerentes ao que se poderia chamar genericamente de “literatura íntima” (LEJEUNE, 2008, p. 15), mais do que a simpatia do leitor o texto tem por escopo um efeito de empatia. Assim, deposita já no pórtico de sua narrativa a advertência de que pretende compor seu relato “sem esconder fatos desagradáveis” (HERZER, 1983, p. 23). Sem dúvida, encontra-se implícita aqui a recusa à promessa retórica de não

incidir em um jogo de máscaras e véus corriqueiramente não cumprida na escrita autobiográfica.

Como sói ocorrer na escrita autobiográfica, a genealogia é passada em revista, o que, no caso de Herzer, implica a constatação de relações familiares disfuncionais: órfã de pai (assassinado) e mãe (prostituta), foi criada por avó e tia, sendo que, na casa da última, sofreu abuso sexual.

Espaços claustrofóbicos se repetem na narrativa autobiográfica de Herzer: pátios, celas, camburões, quartinhos de castigo, corredores estreitos e outros espaços densamente povoados por corpos confinados e controlados socialmente compõem a cenografia dessa escrita. Há diversas passagens que atestam o que se está a afirmar:

Aquele era um quartinho pequeno, sem condições de suportar a quantidade de menores detidos e, pouco a pouco, esse número aumentava, sendo que junto com as meninas ficavam as crianças, incluindo recém-nascidos. Na hora das refeições, o refeitório era dividido em duas partes por um estreito corredor: de um lado as meninas e, do outro, os meninos. (HERZER, 1983, p. 43)

Chamaram por meu nome, entrei e presenciei, toquei aquele ambiente sujo e sem vida. Eram dois quartos contendo aproximadamente vinte beliches em cada um; no chão dos quartos e do refeitório dormiam muitas meninas. Portanto, era meio difícil, durante a noite, ir ao banheiro ou tomar água sem que se pisasse em alguém. Muitos dos colchões eram urinados, o mau cheiro sobrepairava por tudo dando-nos, cada vez mais, a impressão de estarmos fechados em um lugar muito distante da realidade. (HERZER, 1983, p. 48)

O quartinho foi trancado, estávamos em umas quinze menores e não havia espaço suficiente para todas; portanto, nos acomodamos como podíamos, nosso corpo doía, dificultando ainda mais um descanso pelas próximas

duas horas. O cansaço e a dor tomaram conta de nós e adormecemos como que num pesadelo que não tinha mais fim. (HERZER, 1983, p. 84).

Durante quinze dias foram trancadas em um quartinho onde se guardava bandejas, não podendo sair nem para ir ao banheiro. Quando passávamos perto do quartinho, ouvíamos os gritos sufocados das mesmas que reclamavam não haver ar para respirar, diziam que o quartinho estava todo sujo, mas não havia opção se não podiam usar o banheiro, suas necessidades tinham que ser feitas ali mesmo. (HERZER, 1983, p. 119).

E passados quinze dias, o quartinho se abriu, e finalmente pudemos ver as menores. Quando abriram a porta, as paredes estavam repletas de bolhas formadas pelo suor. Uma das paredes se partiu conseqüentemente. O chão cheio de fezes, urina, e seus pés descalços, corpo todo suado com um odor terrível. Saíram uma a uma do local indo em direção ao banheiro para tomar banho e trocar de roupa. Uma delas ao sair desmaiou, sendo levada à enfermaria sem sentidos. (HERZER, 1983, p. 119).

Sob efeito da vertigem, a linguagem também passa por processos anamórficos, vinculando de forma direta estados psíquicos e cenografia: “o pátio onde tanto fui espezzinhado, a cafua onde meu corpo padecia entre quatro paredes e sob o cimento bruto e frio, o rosto dos inspetores figurado com firmeza no alto dos quatro muros que me cercavam” (HERZER, 1983, p. 120-121).

Assim, quando não são os cenários que se apresentam opressivos, Herzer agencia na própria escrita a tensão e o trauma contínuos. As construções imagéticas e analogias com frequência seguem tal vetor de opressão vertical a trespassar a subjetividade. Encontramo-lo em passagens como: “Senti uma faca penetrando em meu coração, como se estivesse a matar um porco ou um outro

animal qualquer” (HERZER, 1983, p. 64). Ou ainda: “Eu havia me esforçado tanto para conseguir fugir que, voltar simplesmente, era como me afogar de novo num poço de lodo” (HERZER, 1983, p. 65). De forma pungente, a escrita registra essa pressão claustrofóbica e o emparedamento social: “sentir os muros me prensando e tapando a vida” (HERZER, 1983, p. 71). Uma tensão claustrofóbica que talvez encontre raízes mais fundas na vida uterina, expresso em passagens que afirmam “esse sentimento de culpa por ter nascido” (HERZER, 1983, p. 39).

Com os movimentos físicos e mentais limitados a espaços claustrofóbicos em condições sanitárias precárias (quando não degradantes), a sensação de asfixia vai rapidamente retirando a vida desses corpos em seu processo institucional de reificação – ao qual Herzer estava sempre alerta, definindo uma das instituições disciplinares pelas quais passou como “um local onde as pessoas são como objetos sem uso, depositadas” (HERZER, 1983, p. 46).

Privados de sua condição humana quando do ingresso em instituições como a FEBEM, tais corpos (incluindo aí o seu) transmitem a Herzer “a impressão de estarmos em um lugar muito distante da realidade” (HERZER, 1983, p. 48). Hermeticamente fechados em instituições disciplinares para menores, são seccionados do convívio social e passam a ter suas condutas monitoradas e potencialmente induzidas por dispositivos de controle. São espaços onde, por meio de reiterados processos de negação da individualidade em simetria com a contínua afirmação das relações de poder vertical ali vigentes, o todo avança para devorar a parte, o dispositivo sobrepõe-se aos elementos componentes.

A sensação claustrofóbica tem a ver com sua passagem, durante o período narrado, pelas chamadas instituições totais, denominação empregada no campo da psicologia e da antropologia social para classificar as instituições que dispõem de um controle total sobre a vida de seus internos, incluindo aí a configuração e a reconfiguração de suas subjetividades.

Como explica Goffmann, a instituição total pode ser definida como “um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 1974, p. 11). Assim, incluir-se-iam no rol de instituições totais as prisões, os manicômios, as unidades disciplinares para menores infratores, os quartéis, as colônias, os sanatórios, os conventos etc. A lógica das instituições totais é o seccionamento, o confinamento e a repetição, tudo regido por um poder vertical:

Uma disposição básica da sociedade moderna é que o indivíduo tende a dormir, brincar e trabalhar em diferentes lugares, com diferentes co-participantes, sob diferentes autoridades e sem um plano racional geral. O aspecto central das instituições totais pode ser descrito como a ruptura das barreiras que comumente separam essas três esferas da vida. Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto. Em terceiro lugar, todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois uma atividade leva, em tempo predeterminado, à seguinte, e toda a sequência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras formais explícitas e um grupo de funcionários. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição. (GOFFMAN, 1974, p. 17-18).

Neste sentido, o capítulo XI se afirma como precioso registro da imbricação entre a organização espacial de uma instituição total (a Unidade Educacional Maria Auxiliadora) e

suas consequências sobre a subjetividade das internas, incluindo aí o uso da segregação espacial e da violência como forças coercitivas para a manutenção da ordem e da disciplina, bem como a constatação de que, em tais ambientes, os internos encontram-se sob assustadora vulnerabilidade física e psíquica.

O lugar de fala de “Depoimento” é muito particular: Herzer conheceu o maquinário devorador por dentro, e não como observador; é uma escrita que reivindica a vida e as experiências empíricas como fonte e como matéria. E, já desde o primeiro parágrafo do livro, o leitor é advertido de que as informações ali apresentadas se referem a vivências envolvendo uma opção biográfica que escapa (voluntária ou involuntariamente) dos padrões estabelecidos socialmente. Como Herzer chama atenção, a vida que ressoa nas páginas do “Depoimento” é aquela provinda de “um coração quase sempre ameaçado pela destruição” (HERZER, 1983, p. 28), portanto, profundamente desestabilizado por uma série de experiências traumáticas, que vão desde a rejeição familiar até a afirmação de sua transexualidade, passando por mortes no campo afetivo, violência doméstica e uma tentativa de estupro. “Depoimento” nos faz lembrar a vulnerabilidade em que vive grande parte da população humana, clivada sua existência continuamente por traumas físicos e psíquicos de alto impacto, sem, contudo, poderem usufruir de um tempo de reação menos exíguo para informar o passo seguinte em sua trajetória.

A vertigem claustrofóbica que atravessa “Depoimento” só se resolveria para Herzer com a queda livre a que lançou seu corpo, cometendo o suicídio pouco antes da publicação de seu livro. Em uma sociedade organizada a partir de miragens e espejismos, a queda de um corpo como o seu só poderia ser “para o alto” – como informa, paradoxalmente, o título. Afinal, hermeticamente fechados nos porões dessa mesma sociedade, tais corpos não poderiam ser conduzidos a qualquer movimento descendente, já que posicionados bem na camada mais abissal.

“Depoimento” é, portanto, bem mais que um texto convertido em espaço de negociação com autoindulgentes projeções fantasmáticas. O que se tem aqui é a escrita tratada como forma de recuperação semântica da própria trajetória (desfragmentando aquilo que foi estilhaçado pela violência dos traumas sequenciados) e como resistência à força vertical que engendra a própria vertigem. Há em seu gesto, uma recusa à submissão da escrita a um jogo de simulações e artifícios: ao colocar em cena a vida (sua própria vida), reafirma a capacidade da palavra na transmissão de experiências e de afetos, conseguindo, em alguma medida, focalizar nesse gesto aquilo que Barthes chamava de “momento da verdade”. Em última instância, se “a sexualidade é simultaneamente o que se deve dizer e o que se deve calar ou esconder” (GROS, 2013, p. 88), os deslocamentos por ela operados e registrados sismograficamente na escrita de Herzer desvelam a própria dinâmica do poder.

É justamente por meio do signo verbal que Herzer realiza uma etapa fundamental no processo de construção de sua identidade. Com e pela linguagem, Herzer busca “constituir-se como sujeito de sua própria vida” (VALE, 2007, p. 55) e, nesse processo, constituir “um lugar no interior do espaço social sexuado” (VALE, 2007, p. 54). Isso não ocorre apenas nos relatos que compõem “Depoimento”, narrados em primeira pessoa e tratando a si no masculino. Afinal, é a partir do rearranjo das letras de seu nome de batismo (Sandra) que chega a seu nome social (Anderson), em uma espécie de anamorfose especular operada pela própria linguagem, a partir da ocupação de um de seus flancos desguarnecidos. O processo anagramático pelo qual Sandra torna-se Anderson é, ele também, uma instância de autopoiesis, momento de soerguimento da matéria mediante a fricção com o real mediada pela linguagem, consciência a ampliar os domínios do possível por meio da criação de si mesmo. Aqui reside o primeiro lançamento vertical ao qual se lança sua escrita – e é um movimento ascensional, no qual registra-se o albedo, ou seja: a capacidade de reflexão da luz sobre o corpo da escrita. Se

Herzer objetivava “assumir minha personalidade publicamente” (HERZER, 1983, p. 56), essa assumpção corresponderia necessariamente a uma ascensão.

Em consequência desse movimento ascensional intentado, Herzer arrisca-se em uma escrita que facilite a aproximação dos traumas. A partir desse gesto inicial, o texto abandona a condição de espelho (escrita como reflexão) e inscreve-se no âmbito da escrita como refração (desvio): o que está em jogo aqui, cumpre reiterar, não é a ocupação temporária pela palavra de um espaço de projeções fantasmáticas, e sim a afirmação (ainda que transversalmente desenhada) de uma perspectiva subjetiva cuja sequência de experiências de interação social lastreia a compreensão densa e empírica das instituições e da posição sistêmica ocupada por corpos que atravessam e esboroam categorias de gênero e de sexualidade e seus respectivos padrões de conduta. A partir do foco inicial em sua história individual, amplia-se o alcance da escrita até atingir o registro do percurso coletivo dos corpos transgressores em uma sociedade programada para reprimir seus movimentos a partir de um campo de tensões sociais ligadas a questões de gênero e posições sistêmicas, perfazendo o arco-voltaico que vai da auto-representação até a representação da força vertical que disciplina os corpos, do autorretrato à paisagem social, da escrita de si à narrativa do poder. Repete-se, aqui, o lançamento vertical ascendente, a vertigem invertida pela escrita.

Não resta dúvida que, por mais cru e mesmo por vezes lacônico seja o trato da voz que fala com a própria linguagem – e tais crueza e laconismo serão melhor tratados na segunda parte desse ensaio, quando estiver sob foco o silêncio na poesia de Herzer –, há a busca consciente de um efeito. A própria linguagem é despersonalizada e adquire o sabor e o odor dos quartinhos de castigo, dos corredores asfixiantes, da mobília imemorial das instituições totais. Além disso, há em “Depoimento” irradiação sociológica o suficiente para provocar no leitor o entendimento sobre alguns dos mecanismos e dispositivos em jogo quando o

assunto são tais instituições. Assim, seria possível definir tal efeito ensejado pela narrativa de Herzer como a tentativa de provocar no leitor nada menos que “um encontro direto com a marginalização” (HERZER, 1983, p. 36).

No entanto, vai mais além, e em artigo sobre *A queda para o alto* sinaliza para a existência de um efeito catártico ensejado pela escrita de Herzer:

No relato autobiográfico escrito em primeira pessoa e no masculino, o narrador cumpre a função de herói épico e tomamos contato tanto com a sua origem como, especialmente, com seus feitos. É ao seu bom combate, pois, que assistimos, instados a estabelecer, com ele, um vínculo catártico que o reconhece não apenas como vítima, mas também como líder cuja rebeldia porta os valores positivos do amor, da delicadeza, da rejeição ao autoritarismo e à violência e, por fim, do anseio à liberdade e à dignidade. (HERZER, 1983, p. 249-250).

É, portanto, a escrita tentando gerar um vínculo catártico entre não apenas um narrador e um leitor, mas sobretudo entre dois indivíduos pertencentes ao mesmo complexo sociocultural, porém talvez situados em posições sistêmicas distintas quando não distantes.

Resta insolúvel, contudo, o perturbador paradoxo que a escrita de Herzer propõe. Por um lado, ao alimentar-se diretamente das experiências empíricas e da posição sistêmica marginalizada de seu autor, temos a afirmação do poder catártico da escrita; por outro, com a opção final pelo suicídio, não encontraríamos a afirmação da impossibilidade (ou mesmo da insuficiência) da escrita para lidar com quadros psicossociais semelhantes? Talvez a resposta a tal indagação seja sinalizada por Arnaldo Franco Junior quando este ressalta, no referido estudo sobre *A queda para o alto*, como o suicídio aparece na própria obra de Herzer, chegando mesmo a postulá-lo como “signo de uma memória do futuro” (FRANCO JUNIOR, 2008, p. 247):

O suicídio integra o livro autobiográfico, instituindo-se como parte da obra escrita por Herzer. É, por assim dizer, o *gran finale* que enlaça indissolivelmente obra e vida, figura de complexa natureza e significação: a um só tempo metáfora, símbolo e alegoria – vazadas por dolorosa e amarga ironia – da queda para o alto. Ao suicidar-se, o herói poeta eterniza o nome que, como signo de amor próprio, construiu para si, tanto no mundo ético como no mundo estético, sem, contudo, deixar à vista o deslizamento entre duas identidades: Sandra (San – dra)/ Anderson (An – der – son). (FRANCO JUNIOR, 2008, p. 251).

Em 1983, Herzer jogou-se do Viaduto 23 de Maio. Nesse lançamento vertical descendente, a queda não foi para o alto, obedecendo antes às leis implacáveis da gravidade e da aceleração por ela causada. Essa sujeição final do corpo à implacabilidade de forças exógenas pode ser vista, por si, como a síntese da trajetória de Herzer. No entanto, há algo mais em jogo nesse movimento final: em última instância, a gravitação universal coordena a atração que os corpos exercem entre si, prendendo-os à superfície ou lançando-os em queda livre. É nesse ponto que se desenha um *continuum* entre as salas claustrofóbicas de castigo das instituições totais e a queda livre do viaduto em ferro e concreto encravado no labirinto urbano, nadir e zênite de um mesmo horizonte.

2. No coração do silêncio

A segunda parte do livro, “Poemas”, é composta por quarenta e três peças breves, cujo tamanho raramente excede o de uma página. Antecedendo os poemas, há um prefácio em versos que funciona como uma espécie de declaração de intenções:

LEITOR:

Nestas palavras expresso o meu mundo
em que às vezes eu me perco e me confundo

minha tristeza está expressa em meu olhar
minha verdade, nestas folhas a voar
(HERZER, 1983, p. 143).

Como ocorre na primeira parte, as experiências e os impactos emocionais vividos são privilegiados e, de igual forma, nos poemas Herzer se apresenta de modo a gerar um efeito empático sobre o leitor, baseado na partilha de valores como tristeza e verdade. Nesse diapasão, não surpreende que na maior parte dos poemas vigore uma dicção ingênua, de corte sentimental. E quando se fala em poesia ingênua é no sentido que encontramos entre os românticos, por exemplo, para quem “o artista ingênuo soluciona os problemas mais complexos de sua arte com a mesma naturalidade com que vive” (SUZUKI, 1991, p. 17). Isso é flagrante, sobretudo, no poema “Florescer”, com sua simplicidade rímica, lexical e imagética, pela qual o eu lírico promete que “pintaria teu sangue/ e as flores do mangue/ no meu céu de abril” (HERZER, 1983, p. 152). Se é possível que a poesia moderna tenha se tornado refém de discussões teóricas a partir das quais o valor é estabelecido em função da capacidade técnica de cada poeta em lidar com o repertório formal existente, tanto menos valor sistêmico pode reivindicar uma poética que se alicerça na refutação da própria *tekhné*.

Além disso, caracterizam justamente sua poesia tanto o estabelecimento de vasos comunicantes entre vida e escrita quanto a assumpção dos riscos implicados em se criar uma obra na qual a técnica não é privilegiada. Estaríamos aqui, talvez, diante daquilo que Philippe Lejeune chama de “poesia autobiográfica” (LEJEUNE, 2008, p. 86), considerando, desde sempre, os problemas que tal taxonomia possa gerar, sobretudo por essa recusa à exigência da precisão técnica na palavra (mesmo como poeta), aproximada a partir de sua potência de expressão de processos no âmbito da subjetividade e de vivências. É assim que reúnem-se, nos poemas, os protocolos da escrita autobiográfica e da poesia ingênua: estamos diante de “um coração cheio de inocência e verdade” (SCHILLER, 1991, p. 46) e é por conta disso

que “sentimo-nos constrangidos a respeitar o objeto que antes nos fez sorrir” (SCHILLER, 1991, p. 46), percebendo, enfim, que a simplicidade “vence a artificialidade” (SCHILLER, 1991, p. 47) e a liberdade “vence a rigidez e o constrangimento” (SCHILLER, 1991, p. 47). E o que mais desconcerta é que a surpreendente vitória da simplicidade e da liberdade ocorre onde elas não são esperadas - ou seja: uma difícil vitória é alcançada, paradoxalmente, por um não-profissional da escrita que não detém completo domínio técnico sobre o ofício, por uma voz cuja corporeidade tem designada para si o lugar da margem, quando não o silenciamento. É como encontrar som (e não apenas som, como também liberdade) onde se esperava apenas silêncio.

Isso não impede que Herzer visite e revisite as grandes tópicos que os poetas de todos os tempos ou de tradições culturais ou linguísticas específicas cantaram no âmbito da poesia enquanto prática milenar. Assim, entre os poemas de Herzer há aqueles que se comportam esteticamente de forma estável ao ponto de se poder acondicioná-los em categorias igualmente estáveis, como a lírica-amorosa (“Você, sempre você”, “Canto de amor”, “Mar do amor eterno”, “Caminhos do perdão”) e a erótica (“Sedução”, “Poesia-passagem”), que, sem dúvida, mereceriam estudo pormenorizado (que não cabe nos limites deste artigo) sobre o lugar de fala a partir do qual se constroem. Ou, ainda, o modo como revisita as grandes tópicos do repertório poético, como o canto da saudade (“A canção da saudade... eterna”), quando não estão combinadas, em poemas como “A espera”:

E lentamente fecho os olhos saudosos
e no encanto noturno, em tua lembrança, adormeço
face exausta, corroída pela saudade
sonhos teus, e neles vago, de madrugada... padeço.
(HERZER, 1983, p. 151)

Dentre os núcleos temáticos que mobilizam sua poesia, merece destaque o silêncio. Ele é dos mais recorrentes, pois aparece mencionado em pelo menos onze poemas: “Sedução”,

“Morte de um poeta”, “Este nosso amor”, “Um além para este amor”, “Trovas”, “Dores”, “A mulher composta de pureza”, “Deixe que o amor rasgue seu peito”, “O querer que já não pode”, “Desabafo de um peito” e “Sede de você”. Há, ainda, poemas em que o silêncio não é mencionado diretamente mas que constroem situações acústicas ou conjuntos de imagens que sinalizam para o silêncio ou para o silenciamento, como ocorre em “Meu eterno crucifixo”, “Mar do amor eterno” e “Os seres humanos no ontem, hoje e no amanhã”. Também na carta com que fecha a segunda parte do livro, encontramos uma ocorrência da palavra silêncio: “a verdade está nele e em seu silêncio se acomoda no vazio do ar” (HERZER, 1983, p. 200). O que tentaremos nessa segunda parte do artigo é compreender “as diferentes formas de silêncio” (ORLANDI, 2002, p. 66) moduladas pela poesia de Herzer.

Causa tanto mais comoção a presença do silêncio na obra poética de Herzer pelo fato de sabermos que, alimentando-se da vida como ponto de partida, a um indivíduo portador de posição sistêmica como a sua (em que se confundem a marginalidade econômica com a de gênero) não é previsto o direito da escrita sobre si, como ressalta Lejeune:

Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes. O silêncio das outras classes parece totalmente natural: a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres. (LEJEUNE, 2008, p. 113)

A afirmação de Lejeune vale não apenas para “Depoimento”, como também para os poemas de Herzer, já que os mesmos são compostos a partir de um “ponto de vista autobiográfico” (LEJEUNE, 2008, p. 87). Tal ponto de vista revela até mesmo uma dimensão premonitória sobre a própria escrita da vida, quando se lê versos como esses, encrustados no poema “Meu eterno crucifixo”: “Me matei num sonho rouco/ num amor derrotado, vagando” (HERZER, 1983, p. 145). Em “A espera”, declara-se “poeta em despedida” (HERZER, 1983, p. 151). Em

“Um além para este amor”, vê-se a afundar no mar, “sem tentar me socorrer” (HERZER, 1983, p. 171), como se o poema se convertesse em espaço especular prenunciador do mergulho final no mar de asfalto, na queda livre com que escreveu o *dénouement* de sua escrita autobiográfica, em ato ambivalente que ao mesmo ratifica e rasura o projeto permanente de convergência entre escrita e vida. No âmago da escrita, ressoa a pergunta: “o que ocorre com a palavra quando o silêncio deixa de ser seu par dialético para se transformar no signo da morte?” (BIGNOTTO, 2013, p. 67).

Como se percebe, esse ponto de vista autobiográfico está igualmente presente nos poemas, porquanto os mesmos revelem-se circundados por camadas espessas de silêncio (que é convertido em tema de sua poesia, pela recorrência), contra as quais as palavras lutam até emergirem na superfície do texto. A expectativa do biopoder é de que as narrativas advindas desses corpos enunciadores sejam recobertas por essa crosta densa de silêncio e a escrita de Herzer rompe esse silêncio predeterminado. Entre as “outras classes” a que se refere Lejeune, corpos à deriva como Herzer ocupam uma posição tanto mais marginalizada porquanto “sujeitos que estão à exclusão cultural e política, à discriminação econômica e legal, e ao abuso cultural” (VALE, 2007, p. 56). São corpos cuja palavra atravessada pela vida e pelos mais diversos modos da violência o mando de voz não reconhece e não tolera ouvir.

É a partir dessa luta contra o silenciamento – tanto aquele impingido verticalmente pelo biopoder, como aquele experimentado nas fissuras traumáticas da subjetividade – que se compõe sua poesia. Esse é o primeiro silêncio contra o qual se mobiliza a poesia em Herzer, “o silêncio da opressão” (ORLANDI, 2002, p. 104). Escrevemos aqui mobilizar, mas seria possível dizer lançar, afinal, nesses poemas, “o discurso se apresenta desse modo como o projeto – o estado significativo – pelo qual o sujeito se lança em ‘seu’ sentido em um movimento contínuo” (ORLANDI, 2002, p. 72-73). Não é à toa que o corpo encenado na

escrita de Herzer está em contínua deambulação: em “A espera”, começa o poema “andando perdido” (HERZER, 1983, p. 144) e o conclui com “estou indo” (HERZER, 1983, p. 144).

É, portanto, no coração do silêncio da opressão que se estabelecem os gérmenes da poesia em Herzer, nesse intervalo entre dois átimos, “quando não há fôlego para o grito de socorro” (HERZER, 1983, p. 166). No entanto, ao insurgir-se contra o silenciamento, a poesia de Herzer pode, por vezes, resultar em grito: “gritar para acordar a vida falecida” (HERZER, 1983, p. 155). No intervalo de luta que se trava no silêncio, a subjetividade se orienta pelo desejo de afirmar-se, de encontrar na palavra um lugar que não lhe é concedido na sociedade. Esse grito, contudo, não é o grito da natureza idealizado por Rousseau e os românticos, e sim o grito de quem realiza em um barco frágil (um *bateau ivre*) a travessia ontológica de sua constituição como ser social em um mundo onde os corpos são disciplinados verticalmente e modelados sob pressão da máxima violência sistêmica, que faz a palavra coagular no interior da garganta:

E a dor ameaça, o sofrimento transborda sangue;
na garganta um nó que te impede de falar,
no ouvido um som que me obriga a soluçar,
no coração um aperto que te obriga a gritar.
(HERZER, 1983, p. 145)

Na poesia de Herzer, o silêncio nem sempre é um signo em trajetória descendente. Por vezes, aparece em percurso ascensional, uma trajetória “particularmente ligada ao amor” (DIBIE, 2013, p. 55), vinculada de forma direta à liberação do desejo: quando as bocas se calam, todo o corpo passa a falar, pois tem-se nada menos que “o silêncio dos amantes” (DIBIE, 2013, p. 55). É o que ocorre no poema “Sedução”, onde a dúvida se converte em silêncio e daí em ato de amor:

E toda a dúvida se fez silêncio
e no embaraço, nosso doce laço
nos seus lábios, o gosto do meu amor menino,
e no seu corpo o ardor do amor mulher

(HERZER, 1983, p. 150)

Também ligado ao erotismo é o silêncio que aparece em “Um além para este amor”, prenunciador da febre do desejo:

Adormecido no silêncio deste instante
te abracei, revi o que já se passou
e tão perdido no abraço do teu corpo
senti a febre que em mim se desandou.

(HERZER, 1983, p. 171)

O silêncio aparece, ainda, como interpelação ao que foi esquecido, como ressonância da memória e das potências ctônicas adormecidas ou anestesiadas no interior da psique. É o caso do poema “Trovas”, em cujo verso inicial lê-se: “Se o silêncio estivesse gritando às almas esquecidas/ essa penumbra talvez se movesse” (HERZER, 1983, p. 176). No oximoro do grito do silêncio estaria a força poética da linguagem capaz de dissipar o véu espesso que se ergue diante dos olhos na realidade empírica, demolindo essa massa de cimento que, “nada mais,/ tapa o sol aos olhos de todos esses mortais” (HERZER, 1983, p. 176). Ao contrário do que ocorre em “Dores”, em que o silêncio é o troco que resta entre as mãos após a perda, no poema “Trovas” o silêncio se reafirma como força capaz de introduzir o sentido na palavra. É assim que “o silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa. Isto nos leva à compreensão do ‘vazio’ da linguagem como um horizonte e não como falta” (ORLANDI, 2002, p. 70).

Ostentando consciência de que o silêncio absoluto não existe, essa ideia do próprio silêncio como um lugar privilegiado é desconstruída em “A mulher composta de pureza”. Nesse poema, o eu lírico declara-se pleno de silêncio; isso parece funcionar como prenúncio da alegria – um augúrio que, contudo, não se confirma, fazendo com que o silêncio assuma novamente a trajetória descendente que o vincula às potências ctônicas e não visíveis. Aqui ele transforma-se em um espaço emocional, como ocorre também no poema “O querer que já não pode”.

Finalmente, o silêncio na poesia de Herzer pode ainda vincular-se à “concepção mística” (ORLANDI, 2002, p. 64) que o considera um estado psicológico propiciatório da instância de acesso ao sagrado. É o que ocorre em “Sede de você”, no qual se lê que “o silêncio é minha prece” (HERZER, 1983, p. 197). O silêncio é tratado como condição imprescindível para a ascese, para o movimento ascensional.

Como resistência e abandono, como condição simultaneamente do erotismo e da ascese, como espaço social e como espaço emocional – eis o silêncio em *A queda para o alto*. O modo como Herzer lida poeticamente com um tema de tal magnitude, modulando-o sob diversas soluções cromáticas, é prova do interesse que a obra ainda pode suscitar decorridos mais de trinta anos de sua publicação e da morte do autor. Afinal, sem deixar de ser um poderoso documento humano, *A queda para o alto* pode – e também deve – ser lido e avaliado como a tentativa agônica de constituir um *continuum* entre escrita e corpo através da linguagem.

Referências

BIGNOTTO, Newton. *As formas do silêncio*. In: *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2013, pp. 66-68.

DIBIE, Pascoal. *O silêncio dos amantes e, mais particularmente, das mulheres*. In: *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2013, pp. 55-58.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. *Experiência autoritária e construção da identidade em A queda para o alto, de Herzer*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. No. 12. Rio de Janeiro, 2008, pp. 239-251.

GOFFMAN, Erwin. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GROS, Frédéric. *Fazer calar e fazer dizer o sexo*. In: *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Artepensamento, 2013, pp. 87-88.

HERZER. *A queda para o alto*. Petrópolis: Vozes, 1983.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SUZUKI, Marcio. Apresentação. In: SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991, pp. 7-40.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Tribades galantes, fanchonos militantes*. São Paulo: Summus, 2000.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. *O voo da beleza*. In: Revista Opsi. Vol. 7, no. 8. Catalão: Universidade Federal de Goiás, 2007, pp. 54-68.

Recebido em 29/10/2016.

Aceito em 06/12/2016.