



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

IGOR DA ROCHA GULICZ

O NADA RISÍVEL:
SOBRE O RISO E O ABSURDO EM GLÓRIA (2012), DE
VICTOR HERINGER

Londrina
2022

IGOR DA ROCHA GULICZ

O NADA RISÍVEL:
SOBRE O RISO E O ABSURDO EM GLÓRIA (2012), DE
VICTOR HERINGER

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

D111o Gulicz, Igor.
O nada risível : sobre o riso e o absurdo em *Glória* (2012), de Victor Heringer / Igor Gulicz. - Londrina, 2022.
128 f.

Orientador: Luiz Carlos Santos Simon.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.
Inclui bibliografia.

1. Riso - Tese. 2. Absurdo - Tese. 3. Glória - Tese. 4. Victor Heringer - Tese. I. Santos Simon, Luiz Carlos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

IGOR DA ROCHA GULICZ

O NADA RISÍVEL:
SOBRE O RISO E O ABSURDO EM GLÓRIA (2012), DE
VICTOR HERINGER

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Membro Titular do PPGL - UEL

Londrina, 21 de novembro de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Gabriella, por ser minha companheira em todos os momentos. Pelas inúmeras leituras e revisões. Por todo o riso compartilhado. Por todo o amor e carinho que me fazem querer ser a melhor versão de mim mesmo.

À minha mãe, Deborah, por me criar nos caminhos da arte e por me ensinar que, mais do que estar certo, é preciso se fazer entender. A você devo os meus maiores “dons”.

Ao meu pai, Gilberto, por me ensinar que a vida segue seu próprio tempo e por me estimular a escrever, sempre e de tudo um pouco.

À minha avó, Ilkeas, por me ensinar que preciso ser firme em minhas crenças e sempre defendê-las, mas sabendo pedir perdão, perdoar e colocar o amor ao próximo acima de tudo.

À minha sogra, Soraya, que sempre me deu apoio e me ensinou a aproveitar o agora, porque vamos morrer e não vamos levar nada dessa vida.

A toda a minha família que sempre esteve presente e que me ensinou a questionar e entender um pouco de tudo, sem nunca deixar de rir.

Ao Prof. Dr. Luiz Carlos Simon, meu orientador, por me guiar durante esses anos de pesquisa, mesmo quando eu insistia nos caminhos estranhos. Por não me deixar desesperar nas diversas vezes em que perdi um prazo ou esqueci de algo.

À Profa. Dra. Maria Amélia, por aceitar fazer parte das bancas de exame de qualificação e de defesa da dissertação, pelas contribuições riquíssimas que trouxe para este trabalho e por me ajudar a olhar para o futuro.

Ao Prof. Dr. Miguel Heitor, por, no Seminário de Dissertações e Teses em Andamento, me auxiliar com este trabalho, além das muitas contribuições como membro das bancas de exame de qualificação e de defesa da dissertação.

A toda a equipe da secretaria de Pós-graduação da UEL, especialmente à Rosely, que me auxiliou com minha enxurrada de dúvidas desde antes da matrícula até os últimos dias de mestrado.

À Lumi e à Bia, por me acompanharem em todos os dias de escrita.

Vocês fizeram esta jornada possível, agradável e proveitosa.

“Toda glória é primavera”

- Machado de Assis

RESUMO

GULICZ, Igor da Rocha. **O nada risível: Sobre o riso e o absurdo em Glória (2012), de Victor Heringer.** 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

No ponto exato em que o riso e o absurdo da vida se chocam, tem sua gênese a obra *Glória* (2012), de Victor Heringer. Trata-se de um romance sobre o desgosto, sobre o riso e, como o título sugere, sobre a glória. Esta dissertação, então, surge como uma reflexão a respeito desses mesmos três pontos, partindo, principalmente, da pesquisa do riso e de suas funções, passando por Bergson (2018), Weems (2016), La Taille (2014), Minois (2003), Eagleton (2020), entre outros autores de áreas como literatura, sociologia, filosofia, psicologia, neurologia e história, para poder observar tal fenômeno tanto na narrativa quanto em certos aspectos da vida real. Por outro lado, temos o desgosto, uma espécie de metáfora que oscila entre o suicídio e a melancolia e que é analisada a partir de uma perspectiva pautada principalmente na filosofia do absurdo teorizada por Camus (2010), mas também com o auxílio de Kierkegaard (1979) e Solomon (2014). A partir disso, temos a análise da glória, que, além de conceituada em seus sentidos e implicações na realidade, sendo observada à luz do riso e do absurdo, também é metaforizada no espaço, por meio do bairro da Glória no Rio de Janeiro, onde se passa grande parte da narrativa. Por fim, esses três pilares da dissertação são investigados, a partir dos estudos de Booth (1980) e de Heringer (2014), na voz do narrador, por se tratarem de elementos norteadores, materializando o conteúdo da obra em sua própria estrutura e influenciando nossa percepção acerca deles. Tendo em vista a profundidade com que a obra aborda os assuntos mencionados, discutindo-os em diferentes camadas, imergindo seus personagens nos temas, fazendo-os discutir sobre isso, narrando as situações de modo ora cômico, ora reflexivo e, inclusive, metaforizando tudo isso de diferentes maneiras, pareceu-nos acertado e justificado lançar sobre *Glória* a luz dos estudos acadêmicos para, não apenas explicar a sua filosofia, mas aprender com ela.

Palavras-chave: riso; absurdo; *Glória*; Victor Heringer; romance brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

GULICZ, Igor da Rocha. **The not(hing) laughable**: About the laugh and the absurdity in *Glória* (2012), by Victor Heringer. 2022. 128 p. Dissertation (Master in Letters) – State University of Londrina, Londrina 2022.

At the exact point where laughter and the absurdity of life collide, the work *Glória* (2012), by Victor Heringer, has its genesis. It is a novel about emptiness, about laughter and, as the title suggests, about glory. This study, then, emerges as a reflection on these same three points, starting mainly from the research of laughter and its functions, passing through Bergson (2018), Weems (2016), La Taille (2014), Minois (2003), Eagleton (2020), among other authors from areas such as literature, sociology, philosophy, psychology, neurology and history, in order to observe this phenomenon both in the narrative and in certain aspects of real life. On the other hand, we have the emptiness, a kind of metaphor that oscillates between suicide and melancholy and which is analyzed from a perspective based mainly on the philosophy of the absurd theorized by Camus (2010), but also with the help of Kierkegaard (1979) and Solomon (2014). From this, we have the analysis of glory, which, in addition to being conceptualized in its meanings and implications in reality, and being observed in the light of laughter and absurdity, is also metaphorized in space, through the neighborhood of Glória in Rio de Janeiro, where most of the narrative takes place. Finally, these three pillars of this study are investigated, based on studies by Booth (1980) and Heringer (2014), in the narrator's voice, as they are guiding elements, materializing the content of the work in its own structure and influencing our perception of them. Given the depth with which the work addresses the issues mentioned, discussing them in different layers, immersing its characters in the themes, making them discuss it, narrating the situations in a sometimes comical, sometimes reflective way, and even metaphorizing all this in different ways, it seemed right and justified to analyse *Gloria* in an academic study in order not only to explain its philosophy, but to learn from it.

Key words: laughter; absurdity; *Glória*; Victor Heringer; contemporary Brazilian novel.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	SOBRE AUTOR E OBRA	14
2	A FAMÍLIA ALENCAR COSTA E OLIVEIRA	23
2.1	Os PRIMÓRDIOS	23
2.2	Os FILHOS	44
2.2.1	Benjamim.....	46
2.2.2	Abel	63
2.2.3	Daniel	70
2.3	Os NOMES E A BÍBLIA.....	76
3	GLÓRIA	88
3.1	O BAIRRO DA GLÓRIA	89
3.2	O CONCEITO DE GLÓRIA.....	97
4	O NARRADOR	104
4.1	O NARRADOR DO ENREDO	104
4.2	PRÓLOGO E EPÍLOGO: UM CASO À PARTE.....	111
	CONCLUSÃO	122
	REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

Oi. Sei que o rigor acadêmico não condiz com uma abertura tão informal para uma dissertação de mestrado e que isso pode causar um estranhamento, talvez até uma risada leve pela incongruência de um cumprimento tão banal em uma escrita tão formal, porém, esta, em específico, tem como objetivo falar do riso em suas várias formas e com diversos significados ao longo do romance *Glória* (2018), de Victor Heringer, portanto, parece fazer sentido começarmos dessa maneira. Não se preocupe, apesar do tema, e deste parágrafo, o restante do texto não é tão espirituoso, até porque observar e entender o riso ao longo da obra é apenas um dos objetivos dessa dissertação. O outro objetivo é entender de que forma a narrativa da obra se baliza na leitura do absurdo feita por Camus em *O mito de Sísifo*, tanto em estrutura quanto em personagens e enredo, por tratar do vazio de sentido da vida, do desgosto que causa a morte e dos possíveis caminhos para evitar esse fim. Em meio a tudo isso, há também a busca pelos sentidos da glória que nomeia a obra e de suas relações com a narrativa. Portanto, para atingir tais propósitos, é o momento de levantar alguns questionamentos.

Poderia o riso ser uma doença? Indo além, poderia tal "doença" causar a morte? *Glória* levanta algumas hipóteses a respeito disso, e a conclusão, adiantando, é de que sim, o riso pode matar. A narrativa nos apresenta a família Alencar Costa e Oliveira: pai, mãe e três filhos. Sempre risonhos, transformando problemas em motivo de piada, zombando de tudo que há entre o céu e a terra, inclusive a vã filosofia, e elevando a chacota a um nível onipresente. Até que o pai se afunda em desgosto e, após um período melancólico, morre por suas próprias mãos, assim como todos os outros da família Costa e Oliveira. A morte, logo no início do livro e com os filhos ainda infantes, não é bem justificada. Uma "loucura" (assim mesmo, entre aspas, pois a palavra aqui não abrange a situação real e completa do personagem, mas, dentro das limitações da linguagem, talvez seja a melhor alternativa), como veremos, semelhante à de Demócrito que, ainda por volta de 400 A.C. já ria de toda a falta de sentido do mundo e era considerado clinicamente insano. Um riso escarnecedor que, pouco a pouco, devora tudo ao seu redor, até que nada mais o sacie e só reste o desejo de rir, sem, de fato, conseguir achar graça de mais nada. Uma overdose com sequelas para a vida toda.

Tudo isso, porém, só faz sentido a partir do momento em que

decidimos deter nossos olhares sobre o riso e o absurdo. Essa decisão não é tão óbvia, considerando que esses não são os temas centrais da narrativa e, ainda que fossem, compartilham o espaço com diversos outros, também muito interessantes, prontos a serem abordados em uma pesquisa como esta. Como nos diz Barthes: “Um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, [...] mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas” (BARTHES, 2004, p. 62). Por isso, permita-nos apresentar as justificativas que nos trouxeram até aqui, bem como algumas das possibilidades de análise deixadas para trás nesse percurso.

Primeiramente, a respeito do riso, trata-se de uma questão duplamente pessoal. Explico: o tema, por si só, sempre foi de meu interesse. Ouso dizer que, nesse aspecto, cresci em uma família bastante parecida com os Alencar Costa e Oliveira, sempre rindo de tudo, o que, junto a outras coisas, acabou me tornando um grande fã do gargalhar, desde os catárticos eventos de comédia até a solitária literatura de cobertor. O segundo motivo, muito ligado ao primeiro, é que, ao ler *Glória*, ri. Mais do que todo o resto, ao longo da leitura, presenciando os caminhos tortuosos escolhidos pelos personagens, os comentários pontuais e sagazes do narrador, tudo, ri. Por esses motivos: gosto pessoal e sentimento durante a leitura, escolhi seguir pelo caminho do riso que, considero, é o tema principal dessa dissertação.

O riso, apesar do que diz o fim do parágrafo anterior, divide os holofotes com o absurdo e a glória. Cada um com sua relevância, é verdade, mas todos em evidência. Então, explico o segundo tema, aquele que também integra o título desta dissertação: o absurdo. Ainda na graduação, tive a oportunidade de fazer parte de um grupo de pesquisa cujo tema era o suicídio na literatura. Uma das coisas que me chamou atenção, além de toda a questão teórica estudada, foi a aura de mistério que rondava o assunto. Tivemos pedidos de permissão para reuniões rejeitados, problemas com publicações, entre outros “nãos” por conta do assunto abordado, ainda que tivéssemos justificativas válidas, a ideia de que não se pode discutir o suicídio falou mais alto em diferentes momentos, o que apenas me estimulou a continuar por esse rumo, visto que ainda havia muito a ser feito. Tornou-se meu projeto de iniciação científica, junto a histórias em quadrinhos, o que acabou me levando, novamente, ao riso. Não apenas a isso, evidentemente, visto que muitas obras em quadrinhos não se apropriam do humor e, na verdade, passam muito longe

dele. Ainda assim, as poucas que o fazem me mostraram uma estranha relação entre os temas, que trago para este trabalho hoje. Inclusive, é curioso que inicialmente a pesquisa tenha surgido da premissa de se observar o riso e o suicídio, mas, devido à natureza da obra, o caminho acabou se desviando e o foco foi direcionado à ideia de absurdo que, como veremos, nem sempre culmina na morte de si.

A glória, último ponto norteador da pesquisa, foi o mais natural dentre os três, pois não fazia parte do escopo inicial da pesquisa, mas, sendo o conceito que dá nome à obra e, ao mesmo tempo, se manifesta em diferentes momentos e de diferentes formas ao longo dela, acabou conquistando seu espaço e mudando, levemente, a direção do trabalho.

Motivos postos, adianto que outras justificativas, mais teóricas e menos pessoais, serão apresentadas ao longo da dissertação, conforme os assuntos forem abordados. Neste primeiro momento, o objetivo é situar o leitor e acomodá-lo em meio a alguns dos pressupostos que dão origem a este texto, para que as reflexões que seguem possam ser assimiladas sem entraves.

Uma vez que explicamos os porquês daquilo que estudamos, outro ponto importante é explicar o que nos fez não estudar aquilo que deixamos de lado. Aliás, não precisamos ir tão a fundo nesse ponto: aquilo que foi escolhido tem uma razão de ser, devidamente apresentada, e, por si só, já compõe um escopo suficientemente qualificado para dar vida a uma dissertação inteira. Assim, uma vez que esta primeira parte foi decidida, todas as outras foram deixadas em espera, a não ser que se mostrassem realmente relacionadas ao que se estava em foco, como foi o caso da glória. Isso se deve, à extensão da pesquisa e ao comprometimento com determinados tópicos já apresentados, pois, caso tentássemos nos enveredar por diferentes caminhos neste curto espaço, correríamos o risco de apresentar um resultado superficial. Por outro lado, é interessante ter em mente algumas das possibilidades que se apresentaram a nós e que podem se tornar, inclusive, novas pesquisas no futuro, por isso, falaremos de algumas delas a seguir.

Grande parte do enredo da obra se desenvolve a partir da relação familiar constante e conturbada que marca a vida dos personagens, tanto entre si, na própria família Alencar Costa e Oliveira, quanto em seus núcleos familiares isoladamente (na tentativa de criá-los ou nos rompimentos que eles sofrem), dessa forma, a obra poderia ser de grande valor para o estudo dos laços familiares na literatura.

Uma vez falando de família, vale mencionar também o patriarcado, que se manifesta em diferentes momentos da narrativa, como após a morte do pai, quando a mãe se vê obrigada a continuar seguindo o método de educação escolhido por ele. Na própria organização do enredo, em que tudo gira em torno da família do pai, sem a as origens maternas serem sequer mencionadas. Ou até mesmo quando, como veremos a diante, a mãe tem uma longa conversa com a nora, explicando como ela deve tratar o marido e mudar seus hábitos para que ele se sinta à vontade. Além de tudo isso, diversas outras situações chamam a atenção e revelam questões sociais interessantes e que poderiam, também, ser objeto de estudos.

Outro ponto que se faz notar desde o início da obra é a religiosidade. A princípio a vemos sendo negada, mas, com o passar dos capítulos, ela vai se manifestando novamente, especialmente com o irmão mais novo, Abel, que decide ser pastor. A relação que ele tem com a religião, a interferência que ela causa em seu relacionamento com a família e, até mesmo, a forma como os membros de sua igreja a encaram são todos pontos interessantes e que, ainda que sejam só pontos de partida, poderiam prover páginas e páginas de pesquisa.

O último dos temas que ficaram de fora do trabalho, mas que se mostraram promissores, foi a abordagem dos meios digitais e da tecnologia na obra. Ocupando grande parte da narrativa, as relações desenvolvidas *online* despertam interesse pois levantam questões acerca de como narrar o que ocorre na internet, ou ainda, de que forma isso impacta o cotidiano das pessoas, quais são seus malefícios, quais os benefícios e assim por diante.

Vale dizer que não foram apenas questões temáticas que não encontraram seu caminho até aqui. Uma das questões que mais chama a atenção na estrutura narrativa e que, inclusive, é analisada até certo ponto ao longo deste trabalho, conforme surgem pontos de contato com nosso objetivo, são os fragmentos de narrativa espalhados ao longo da obra. Determinados “recortes” de situações que envolvem notícia de jornal, nota de falecimento, algo que se parece com um conto a respeito de personagens não relacionados a obra e assim por diante. Como veremos, partes dessas narrativas são mencionados e exploradas aqui, porém, por sua própria natureza diversa do comum, poderiam render todo um trabalho por si só.

Por fim, após todas estas explicações que, de certo modo, nos auxiliam a entender o que faremos pela explicação do que não será feito, reiteramos: a proposta desta dissertação é analisar a relação entre glória, riso e absurdo na obra

Glória, especialmente pela perspectiva Camusiana e com o apoio de diferentes teorias do riso, dando ênfase no desenvolvimento dos personagens, buscando entender de que modo rir é, ao mesmo tempo, elo e barreira entre toda a família.

1 SOBRE AUTOR E OBRA

Antes de iniciarmos nossa jornada por entre as páginas de *Glória*, é interessante que busquemos entender um pouco mais a respeito daquele que as redigiu e também acerca daquilo que já foi dito sobre ele e suas obras. Cabe, aqui, uma ressalva:

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado” (BARTHES, 2004, p. 63).

Portanto, é importante termos em mente que tudo aquilo que veremos a respeito do autor a partir daqui pode nos auxiliar a compreender melhor sua obra em determinados aspectos, porém, isso não deve ser, de modo algum, tomado como algo definitivo, sob o risco de um ofuscamento da obra que é, aqui, nosso *corpus* de análise. Essa reflexão é especialmente importante no caso de *Glória*, pois trata-se de um romance que, dentre outras coisas, fala sobre suicídio, o que esbarra na história de Victor Heringer e pode acabar sugerindo que dissolvamos as barreiras entre autor e obra, caindo na armadilha citada acima.

Aproveitemos, então, o aviso e comecemos justamente com a morte: “Morre, aos 29 anos, o escritor Victor Heringer” (VEJA, 2018), diz a matéria de uma revista online de grande circulação no país. Estranhamente, nenhuma menção a *causa mortis*. Outra matéria, esta mais recente, ao falar sobre a nova obra publicada em seu nome: *Vida Desinteressante* que contém seus textos publicados na revista *Pessoa* durante seu tempo como cronista na mesma, traz o seguinte comentário: “A morte também é um tema que está presente em toda a sua obra. Seja nos romances, como nas crônicas, Victor Heringer sinalizava que o fim estava próximo” (ISTOÉ, 2022). Nesta, já temos uma sutil menção ao que se passou com o autor, apesar de ainda não termos nada palpável o suficiente para conclusões. Fala-nos, então, Beatriz Resende, sua orientadora de mestrado (em literatura, realizado na UFRJ), em depoimento ao Instituto Moreira Sales, onde trabalhava Victor Heringer:

A quem Victor não encantava? Jovem, bonito, talentoso, gentil, boa companhia, uma escrita impecável. Tudo de bom. O que mais poderia

querer na vida aos 29 anos? Só havia um problema: era a vida que ele não queria. É só ler “O amor dos homens avulsos”. Parecia ser um livro sobre o amor, mas não, é sobre a morte: do início ao fim. Mortes, dor, sofrimento, machucados, agressões, assassinatos a cada capítulo. A beleza dos olhos verdes e a ternura do agir, ocultaram enquanto foi possível o que as palavras diziam (RESENDE, 2018).

Por seus olhos, vemos uma figura bela que parece contrastar com a imagem que temos da morte. Mas, ao mesmo tempo, temos alguém que se dirige a ela o tempo todo. Se Resende menciona *O amor dos homens avulsos*, segundo romance do autor, poderíamos tranquilamente citar o *Glória* que estampa a capa deste trabalho: desgosto e a impossibilidade da glória permanente.

Mas, para além de suas obras que falam de outros, poderíamos, ainda, olhar para aquelas que falam de si, como no texto “Viver na literatura”, originalmente publicado na revista *Pessoa* em 2014 e, hoje, presente na obra póstuma *Vida desinteressante*. Neste texto, ele fala a respeito de algumas obras literárias e menciona um livro que apresenta a convicção de que “a vida, no fim das contas, vale a pena. Eu, que não sou lá muito otimista, não sei não” (HERINGER, 2021, p. 39). Ou ainda, em seus “métodos de escrita”, publicados na *Enfermaria 6*, em 2017, onde era colaborador. Segundo ele: “a repetição mata a alegria formal [...] Sou feliz escrevendo, assim como só sou feliz em viagem, em trânsito. Deslocável” (HERINGER, 2018b). A princípio, nada de diferente, apenas uma citação a respeito de alguém que encontra sua felicidade no movimento dos dias, alguém para quem a pausa é um peso. Praticamente o homem absurdo de Camus, do qual falaremos adiante, para quem a vida só faz sentido porque precisa continuar transitando e que, uma vez parada, perde até mesmo os sentidos inventados (como são todos, na verdade). O problema, porém, está no contraste, quando comparado ao que diz em seu poema *Não sou poeta*, de alguns anos antes, no qual ele relata certo assentamento advindo da estabilidade: “Agora que os estalos da adolescência passaram / e a vida assenta como uma cômoda de mogno // agora que os joelhos estalam quando me levanto / sem mulher, sem filhos, mas com emprego estável / é preciso admitir que não sou poeta” (HERINGER, 2015). Parece-nos que o autor se via em um caminho cujo ponto de chegada não era o que buscava ou, como acontece com a glória, até poderia ser, mas era seguido de algo que não o agradava:

Mais do que se tornar ninguém, escrever é se tornar qualquer um. Para

o escritor, não há a confortável ilusão da identidade, só as ansiedades das mil personalidades [...]
A ficção – o conceito, seus tentáculos – domina tudo, a ponto de despertar a patética vontade de me transformar em obra de arte [...]
O fim está próximo. Sempre esteve.
Foi sempre contra a morte que cantamos.
Só o fim nos une. (HERINGER, 2018b).

Talvez nos faltem os óculos corretos para enxergá-lo em toda a sua profundidade, porém, pelo que podemos ver indo um pouco além da superfície, Victor já conhecia seu futuro (não conhecemos todos nós?). Como ele mesmo disse: “Morrem cedo, os homens da minha laia, por isso tenho pressa” (HERINGER, 2021, p. 111). Por fim, os jornais compartilharam conosco aquilo que ele já sabia, como conta Luisa Geisler: “Victor Heringer faleceu dia 7 de março agora. A nota de jornal não dizia a causa, o que explica a causa” (GEISLER, 2018).

Não desejamos retratar a tristeza do autor ou explicar as causas de sua morte. Se nos detivemos em alguns aspectos nesse sentido, foi porque a morte de Victor Heringer não foi amplamente apresentada como auto infligida e, devido à natureza desta dissertação, não mencionar o ocorrido, seria, no mínimo, uma falta de cuidado. Entendemos que falar sobre suicídio requer certa delicadeza, mas, se levarmos em conta aquilo de que falam as obras do autor, ele próprio parece abordar o assunto pelo viés da discussão pública, por meio da qual é possível se informar melhor e conseguir falar sobre tudo sem ser alvo de críticas, veladas ou não. Por isso, buscamos trazer um pouco da voz do próprio autor e de fontes relacionadas para tecer um comentário mais profundo acerca do assunto, antes de prosseguirmos.

Muito foi dito a respeito de Victor Heringer, especialmente após sua morte, com a onda de notícias e notas de pesar, reedições de livros e até mesmo uma obra póstuma, porém, será que para o âmbito acadêmico ele também foi (e continua sendo) um autor digno de nota? Em pesquisa feita pelo Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, bem como na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia foram encontradas apenas três dissertações de mestrado e duas teses de doutorado falando, especificamente, sobre a obra de Victor Heringer. As dissertações são: *A composição narrativa d'o amor dos homens avulsos, de Victor Heringer: romance, homotextualidade e memória* (2021), de Neiverlan Pedroso Junior; *O sentimento de avulsão em “O amor dos homens avulsos”, de Victor Heringer e “Terra Avulsa”, de*

Altair Martins (2020), de Edcleberton de Andrade Modesto; e *Ternura e violência em O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2021), de Eric Teixeira Silva. As teses são: *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI* (2021), de Lua Gill da Cruz, e *“Hei de confessar-te um dia o meu desejo”: o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição* (2019), de Samuel Lima da Silva. Dos cinco trabalhos, apenas duas dissertações são exclusivamente sobre uma obra do autor. Quanto aos outros três, são duas teses e uma dissertação. Uma das teses tem como *corpus* de pesquisa várias obras, dentre as quais está *O amor dos homens avulsos*. O mesmo ocorre com a outra tese, porém, nesta, são apenas três obras (a de Heringer é a mesma). Por fim, a dissertação pesquisa duas obras, sendo uma delas, novamente, o romance já mencionado.

Detenhamo-nos por alguns parágrafos nos trabalhos de pesquisa mencionados, para que possamos entender melhor quais seus objetivos, de que forma a obra de Heringer auxilia na composição dos trabalhos e como eles colaboram para a fortuna crítica do autor. Começemos pelas dissertações.

Em *A composição narrativa d’o amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer: *romance, homotextualidade e memória* (2021), de Neiverlan Pedroso Junior, o autor busca observar e analisar os diferentes elementos narrativos que se apresentam ao longo do segundo romance de Victor Heringer, que faz uso de desenhos, fotografias, números “desordenados” de capítulos e alguns estilos de escrita. Além disso, outro ponto abordado é a memória, que se faz presente na narrativa e abre espaço para discussões sobre ela na literatura e na vida para além dos livros, influenciando tanto a vida do protagonista quanto a maneira como a história é contada. Por fim, Pedroso Junior se dedica à homossexualidade na obra, analisando de que forma o fato de ser negro e gay influencia a vida de Cosme e das pessoas próximas a ele, todos personagens d’*O amor dos homens avulsos*.

Na dissertação denominada: *O sentimento de avulsão em “O amor dos homens avulsos”, de Victor Heringer e “Terra Avulsa”, de Altair Martins* (2020), de Edcleberton de Andrade Modesto, o olhar é lançado ao sentimento de avulsão que pode ser observado nas duas obras analisadas. Para além disso, Modesto busca entender como a solidão dos personagens em tais narrativas se relaciona a uma espécie de mal-estar dos dias de hoje. Em sua busca, o autor da dissertação trata de temas como trauma e memória, mas se detém, especialmente, na dissecação do sujeito moderno por meio da literatura e na importância dos laços afetivos em sua

vida.

A última das dissertações encontradas chama-se *Ternura e violência em O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer* (2021) e é um trabalho de Eric Teixeira Silva. Como o título sugere, neste trabalho o autor propõe-se a analisar a violência e a ternura na obra, com mais ênfase neste último, visto que para Silva a ternura se apresenta como algo além da narrativa, funcionando como elo entre leitor e obra. Sua pesquisa detém-se especialmente no aspecto poético da obra, observando pontos de contato entre linguagem, tema e sentimentos.

Em relação às teses, a mais recente das duas encontradas é: *Pretéritos futuros: ditadura militar na literatura do século XXI* (2021), de Lua Gill da Cruz, que tem como objetivo examinar obras literárias (15, ao todo) que tratam da ditadura militar brasileira sob um olhar distanciado, após os anos 2000. Assim, a autora se propõe a analisar a questão da memória, ou seja, para além do que ocorreu, a forma como isso é lembrado e contado e em que momento essa retomada ocorre. A contribuição da obra de Heringer nesse caso se deve ao fato de *O amor dos homens avulsos* ser uma narrativa em que o protagonista, situado na atualidade, pouco a pouco nos revela a sua infância no Rio de Janeiro, falando, em meio a isso, dos impactos da ditadura militar em sua vida durante esse período.

Já a primeira das teses encontradas (cronologicamente) e a última aqui apresentada é: *“Hei de confessar-te um dia o meu desejo”: o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição* (2019), de Samuel Lima da Silva. Neste trabalho o pesquisador estuda três obras, dentre as quais está *O amor dos homens avulsos*. O propósito nesta pesquisa é analisar a questão da rememoração, como já vimos em algumas das outras apresentadas, porém, neste caso, a abordagem se dá pela perspectiva da absolvição buscada pelos protagonistas ao lembrarem de um passado que não lhes faz bem. Além disso, o autor também se debruça sobre o aspecto homoerótico dos romances e como a escrita se desenvolve a partir disso.

Apesar da baixa quantidade de trabalhos de pós-graduação sobre o autor, o que realmente chama a atenção é que todas elas falam do segundo romance de Victor Heringer: *O amor dos homens avulsos*, como pudemos ver nos breves resumos apresentados. Isso passa a ser ainda mais gritante quando voltamos nossos olhares aos trabalhos acadêmicos (pesquisados pelas plataformas SciELO e Google Acadêmico) em que, de aproximadamente 10 resultados, apenas um é sobre o *Glória*,

seu primeiro romance, e, mesmo esse, é apenas uma resenha que data do ano de lançamento da obra, não se aprofundando em seus detalhes. Todos os outros, em sua maioria artigos, tratam do segundo romance de Heringer.

Para o que possa valer esse comentário, antes mesmo do início do mestrado, um dos meus professores da graduação, ao saber de meu projeto, sugeriu que eu trocasse meu objeto de análise, para observar a ditadura militar em *O amor dos homens avulsos* e, já no mestrado, em determinado momento, meu orientador também propôs tal mudança, para estudarmos a masculinidade na obra em questão. Resisti.

Mas afinal, do que fala *O amor dos homens avulsos*? Essa pergunta, levando em consideração o contexto deste trabalho, talvez não faça tanto sentido em um primeiro momento, até porque, não a fizemos (nem faremos) em relação a nenhuma das outras obras que Victor Heringer assina, como o *Automatógrafo* (2011), um livro de poesias; *Enrique Vila-Matas: a ironia e a reinvenção da subjetividade* (2014), uma dissertação de mestrado; além de vários outros textos esparsos entre *blogs*, revistas e plaquetes virtuais ou físicas. Porém, como já registrado, a “popularidade” acadêmica de tal obra, em específico, justifica o parágrafo a seguir.

Em *O amor dos homens avulsos* (2016) quem nos conta a história é Camilo, narrador personagem que está relembando sua infância nos anos 1970, quando, em sua casa, perto dos 13 anos, brincando com a irmã mais nova, é surpreendido pela chegada do pai com um garoto que seria seu novo irmão, Cosme, mais ou menos com a mesma idade, por meio de uma adoção completamente inesperada. Os garotos se tornam grandes amigos e se apaixonam um pelo outro e a narrativa se desenvolve ao redor deste que será para ambos o primeiro amor. Cosme, porém, é violentado e assassinado de maneira agressiva na rua, pouco tempo depois, ainda em sua adolescência. Camilo, o narrador, conta-nos isso já adulto, enquanto cria laços afetivos com um garoto que é neto daquele que ele acredita ser o assassino de seu amado. Entre os pensamentos de vingança que ele nunca põe em prática (pelo contrário, acaba adotando o garoto que, ao que parece, não é querido na própria casa) e as memórias de um primeiro amor cheio de descobertas, o narrador também se questiona a respeito da ditadura militar, na qual ele acredita que o pai trabalhava como médico, medicando e violentando suas vítimas. Isso, então, explicaria a aparição de Cosme em sua vida, sendo este um filho bastardo de uma delas. Toda essa situação, por sua vez, seria o motivo para que a mãe acabasse se isolando da família e

enfrentando uma depressão severa que faria com que os filhos crescessem distantes dela.

Não é surpresa que vários trabalhos se voltem a esta obra, pois, além de todas as questões temáticas apresentadas em seu enredo, a escrita possui um aspecto poético que a embala e uma utilização de recursos narrativos incomuns, como imagens e símbolos, proporcionando uma leitura bastante rica.

Aparentemente, os elementos citados acima fizeram com que *O amor dos homens avulsos* recebesse todos os holofotes e, apesar da popularidade do *Glória*, que após ganhar o segundo lugar no prêmio Jabuti, foi reeditado pela editora 7Letras e republicado em nova edição pela Companhia das Letras, este não atraiu os olhares acadêmicos, existindo à sombra de seu sucessor. Além disso, se retomarmos aquela solitária resenha sobre o *Glória* de que falamos, veremos a seguinte análise:

A única saída para entender a opção de Heringer, a meu ver, é pensá-la numa chave irônica, como está sugerido em várias passagens do livro. Nesse caso, o livro se aproximaria de algo como uma estética hipster, entendida como uma reapropriação irônica de formas do passado com o objetivo de criar um efeito de singularidade notadamente indiferente a qualquer ideia de praticidade e economia [...] Minha proposta é a de que podemos pensar a prosa de Heringer nesta chave: irônica, vintage, poseur, ela pode se consumir na própria piada ou abrir caminho para algo mais interessante (SARAMAGO, 2013, p. 213-214).

A princípio, o argumento da autora da resenha é bastante coerente, pois parece mostrar um pouco dos aspectos únicos da obra, inclusive trazendo uma interessante interpretação de estética, porém, ao finalizar dizendo que os dois caminhos são: consumir-se na piada ou rumar a algo mais interessante, subentende-se que o riso, nesse caso, é algo de menor importância e que, partindo dele, os próximos passos é que seriam proveitosos. Quanto a isso, discordamos profundamente, o que não seria um problema, pois, discordâncias existem em todos os âmbitos, mas, ao ver que essa mesma posição vem sendo adotada pela academia como um todo, conforme mostram os comentários, artigos, dissertações e teses mencionadas, percebemos um problema, uma lacuna acadêmica no que diz respeito ao primeiro romance de Heringer. Por isso, ao menos em partes, pretendemos começar a preencher este vazio com esta dissertação.

Como que ecoando tudo o que foi dito nos parágrafos anteriores, parece necessário justificar um pouco mais a importância de se levar o riso a sério

(por mais estranho que isso possa parecer) e o porquê de optarmos por vê-lo em paralelo ao estudo do absurdo. Primeiro, lembremos da icônica frase de Camus: “Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia” (CAMUS, 2021, p. 19). Podemos partir daí para justificar nossa busca de entendimento a respeito do absurdo, que, conforme Camus discorre ao longo de sua obra, é o motivo que leva o ser humano a tirar sua própria vida. Sabendo disso, parece pertinente levar em consideração o que nos diz Minois, a respeito do riso:

Ora, o riso requer liberdade absoluta; o riso é liberdade [...] Rir de alguma coisa ou de alguém é demonstrar que ele nos suscita interesse ou que temos pena dele, por ser como é. Quem ama mais o mundo: aquele que – militante, puritano, revolucionário, religioso – quer purificá-lo, torná-lo ideal, impor a utopia a ferro e fogo, ou aquele que ri dele porque se sente parte integrante da comédia, recusando-se a investir nela? Rir é afirmar que não se é deste mundo mesmo estando dentro dele. O riso pode ser considerado uma espécie de amor desesperado pela vida (MINOIS, 2003, p. 613).

Em outras palavras, o riso é uma maneira encontrada pelo ser humano para se afirmar parte do absurdo da vida, justamente por estar dentro desse mecanismo que chamamos de cotidiano, que continua funcionando todos os dias, com ou sem a nossa presença. Se Camus propõe uma aceitação da falta de sentido e, apesar disso, a definição de objetivos para que seja possível viver nossos dias, o riso é ao mesmo tempo a declaração de que aceitamos tal falta e a fruição que se pode tirar dela. Após perceber o absurdo da vida, depois de tanto tempo vivendo-a como se tudo fizesse sentido, o ser humano se sente perdido em um lugar ao qual não pertence. Trata-se de “um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo” (CAMUS, 2021, p. 21). O riso, então, faz com que, não sendo possível reatar ator e cenário, possamos, ao menos, ser palhaços nesse grande circo que é a vida. Não à toa, Minois diz o seguinte:

O riso é um caso muito sério para ser deixado para os cômicos. É por isso que, desde Aristóteles, hordas de filósofos, de historiadores, de psicólogos, de sociólogos e de médicos, que não são nada bobos, encarregaram-se do assunto. As publicações sobre o riso contam-se aos milhares, o que nos dispensa de estabelecer uma bibliografia, porque ela seria ora ofensivamente seletiva, ora interminável (MINOIS, 2003, p.10).

Mais uma vez, parece-nos justificável o estudo da obra que traz como mote o riso e o absurdo: o esquecido *Glória*. Ainda que todos digam o contrário. Pior, ainda que não digam nada.

2 A FAMÍLIA ALENCAR COSTA E OLIVEIRA

Vemos, logo no sumário da obra *Glória* a seguinte divisão: “Prólogo”, “Os anos de aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira”, “Glória” e “Fundo Falso”. Tanto prólogo quanto epílogo (sendo este último o único conteúdo da seção “Fundo falso”) são escritos por um autor personagem que mistura a realidade com a ficção, assinando como Victor Heringer Costa e Oliveira. O prólogo data de 2012, enquanto o epílogo, 15 anos após o suposto lançamento do livro, é assinado em 2027. As informações apresentadas e o estilo assumido pelo autor, em ambos os casos, são bastante interessantes para esta pesquisa, mas serão abordados mais à frente. As outras duas seções contêm a narrativa da obra, propriamente dita: “Os anos de aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira” encapsula os nove primeiros capítulos da obra, dando o tom de todo o restante, enquanto “Glória” contém os cinquenta e um outros capítulos que darão substância à narrativa.

Na próxima subdivisão da dissertação, iremos nos debruçar sobre os nove primeiros capítulos, que, por serem “Os anos de aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira”, também nos servem para aprender um pouco sobre esta família que, aos pedaços, será acompanhada de perto ao longo de todo o *Glória*. Depois, observaremos separadamente o desenvolver de cada um dos filhos na narrativa.

2.1 OS PRIMÓRDIOS

Os Alencar Costa e Oliveira são um núcleo familiar composto por mãe, pai e três filhos. O pai, provavelmente Antônio Abraão Costa e Oliveira (o “provavelmente” se deve a ele não ter seu nome explicitamente dito em momento algum do livro e, mesmo implicitamente, só é citado em uma anotação de uma tia que, aparentemente, se refere a ele com tal nome) é apresentado como professor doutor em geografia. A mãe, Dona Noemi, professora de literatura. Conheceram-se na faculdade. Os filhos, por ordem de nascimento, são Benjamim, Daniel e Abel.

Trata-se de uma família que, durante a infância dos filhos, lida com tudo por meio do riso, zombando de Deus e do mundo, literalmente, como podemos ver a seguir:

“Deus é, era, gago”, murmurou a mãe ao abrir o forno e ver o pato quase carbonizado lá dentro. [...]

As crianças olharam para o pai e logo para a mãe, que apontou desolada para o pato, incomível, sobre a pia:

- Deus é gago.

Os meninos seguraram o riso. Ainda não era hora.

- *Era*. Era gago – respondeu o marido, como sempre fazia, com os dedos da mão fingindo bigodes estufando a barriga e imitando o que ele imaginava ter sido a voz de Nietzsche.

Só então os filhos desataram a gargalhada, e daí saíram saltitando pela sala, repetindo que Deus é, era, gago.

Era o xingamento preferido do casal. Sempre que algo dava errado dentro de casa, Deus era gago e, depois de ter deixado isso ou aquilo acontecer (jarros quebrados, manchas em roupas, desastres culinários etc. e etcétera), estava morto para eles (HERINGER, 2018a, p.19-20).

Esta é a primeira menção daquilo que será o mote da família durante todo o início da obra, “Deus é, era, gago”, uma zombaria que justifica as imperfeições já existentes na vida por meio de uma falha divina e que, ao mesmo tempo, considera morta essa divindade quando algo novo dá errado. Uma espécie de humor existencialista que enxerga, simultaneamente, a aleatoriedade de tudo aquilo que já está feito (sendo a “gagueira de Deus” uma justificativa para suas criações imperfeitas) e o desamparo do ser humano que vive à sua própria sorte (devido à “morte de Deus”), mas que, justamente por entender o absurdo de ambas as afirmações e o quanto o tom solene dado a elas as tornam ainda menos críveis e mais cômicas, riem de tudo. Absolutamente tudo.

Também não era um núcleo familiar particularmente austero. Muito pelo contrário: dinheiro, religião, o jantar, a luta armada, Cézanne, tudo que podia virar piada, virava. E a zombaria aos poucos ia se sofisticando, ganhando plugues, articulações internas e externas, polias e engrenagens, até se confundir com a própria personalidade dos Alencar Costa e Oliveira (HERINGER, 2018a, p. 21).

Pode parecer uma forma estranha de lidar com o mundo. Algo diferente. Talvez seja, mas não é ilógico. Ao menos, quando consideramos o lado neurológico da questão, conforme apresentado por Scott Weems em seu livro *Ha! A ciência de quando rimos e por quê* (2016). Segundo o autor, rir ativa uma região do cérebro chamada de cíngulo anterior, responsável pela resolução de conflitos. O seu funcionamento caracteriza-se pelo silenciamento de outras partes do cérebro que já possuem suas próprias soluções para o conflito, mas que não se provaram corretas ou eficazes, permitindo, então, que alternativas sejam encontradas em níveis mais

profundos até que a questão seja resolvida. Podemos, então, dizer que a família Alencar Costa e Oliveira se apropria de um método de reflexão profunda frente a seus problemas, mas que, pelo caráter prazeroso desse método (o riso), acaba nunca precisando alcançar, de fato, uma solução, pois o próprio caminho para a resposta já basta.

É interessante entendermos um pouco mais sobre a estrutura fundamental do riso, pois, como se trata de uma característica determinante da família, isso poderá nos ajudar a entender como cada um dos personagens é afetado por essa estratégia de resolução de problemas que, segundo o já citado neurologista, é dividida em três partes ou três momentos fundamentais: a construção, o ajustamento e a resolução.

A construção se dá pela tentativa do cérebro de resolver uma questão que é apresentada a ele, criando inúmeras respostas para determinado problema, muitas delas inúteis, baseadas em ligações mínimas com o tema do problema, mas que não ajudam a resolvê-lo, causando diversos equívocos.

Há, então, o ajustamento, que “é o processo de reavaliar estes equívocos, geralmente levando a uma surpresa agradável” (WEEMS, 2016, p. 40). É somente nesse momento que alcançamos um primeiro nível de prazer que irá acompanhar o riso, pois “sentimos alegria em reconhecer nossos erros. Embora muitas vezes pensemos que as piadas envolvem a indicação do caminho errado, é na verdade nosso cérebro ansioso que abastece as falsas interpretações” (WEEMS, 2016, p. 43). Vale acrescentar que, apesar de neste trecho o autor falar especificamente sobre piadas, essa mesma explicação é utilizada para situações espontâneas que causam riso, em que expectativas são criadas, mas rompidas de maneira inesperada. Inclusive, é importante perceber que nem tudo o que é inesperado causa riso, por isso, para entender o que faz rir, precisamos ir ao último momento de todo esse processo: a resolução.

Nesse ponto, para que algo seja risível, é preciso que, após perceber o erro e ver uma solução surpreendente, a pessoa altere sua perspectiva sobre aquilo, pois “o humor requer não apenas que lidemos com o inesperado, mas que ativemos um novo quadro de referência” (WEEMS, 20216, p.52). Isso porque, segundo o autor, apenas uma região do cérebro é ativada para avaliar o que é útil e o que não é, como já explicado anteriormente, porém, após encontrar a resposta, todo o cérebro trabalha junto para entender profundamente porque aquele resultado é o ideal, de que forma

ele pode ser aplicado aos problemas em questão e como isso muda a forma de entender o mundo (ou, minimamente, de entender aquele caso). Essa é a resolução, que causa prazer e riso.

Portanto, conseguir transformar algo em riso é, de certa forma, se livrar da ansiedade causada pela incapacidade de achar soluções ao aceitar a própria dificuldade e, então, se deparar com uma saída, considerando que “a satisfação [...] vem unicamente da substituição de uma falsa expectativa criada dentro de nós mesmos” (WEEMS, 2016, p.43). Um exemplo interessante que Weems traz da filosofia é o que Harald Høffding entende por grande humor e que sintetiza a capacidade do riso de auxiliar na compreensão da vida, como explicado acima:

Às vezes nossas emoções se fundem e formam complexos organizados que refletem perspectivas inteiramente novas. Isto acontece no que ele [Harald Høffding] chamou de 'os altos da vida', momentos em que ficamos tão em sintonia com nossas emoções que agimos com base na totalidade de nossas experiências, ao invés de em respostas às imediatas demandas emocionais e cognitivas colocadas sobre nós por nosso ambiente (WEEMS, 2016, p.71)

Podemos dizer, então, que os Alencar Costa e Oliveira conseguem manipular o ponto de ajustamento ao utilizar seu mote zombeteiro “Deus é, era, gago”, fazendo desmoronar qualquer outra expectativa relacionada aos problemas que enfrentam, pois, antes de ter a chance de se debruçar sobre eles e ser afetado por isso, o riso surge como um alívio momentâneo que auxilia na compreensão da situação e na busca pela melhor maneira de lidar com aquilo.

Apesar de ser uma ferramenta poderosa, o riso também pode causar alguns problemas, conforme veremos no desenrolar da história de cada um dos irmãos, porém, o que primeiro se apresenta é aquele que irá levar o pai ao declínio. Da algazarra das gargalhadas ao silêncio profundo e, então, à morte. Esse é o caminho realizado pelo pai. Não é à toa que, no primeiro parágrafo do primeiro capítulo, nos é apresentada uma situação cômica, a mãe queimando o pato de Natal no forno, mas logo depois, no segundo, o que se lê é “Era véspera do Natal de 1989. Naquele tempo, o pai ainda não tinha deixado a barba crescer demais, porque ainda não havia lido Maiakóvski” (HERINGER, 2018a, p. 19). O narrador, que tudo vê e tudo conhece, já nos informa, como que em um presságio, que a história será contada à sombra de algo que ocorreu com o pai. Mas o que isso tem a ver com o riso e qual a

relação com Maiakóvski? Primeiro, falemos da narrativa e da influência do autor russo para, depois, voltarmos ao riso.

O segundo capítulo da obra é o funeral do pai. “Em 1990, ele leu a obra completa do poeta russo e, no ano seguinte, começou a degradingolar. Deixou a barba crescer até a beira do ridículo, emagreceu muito, parou de brincar” (HERINGER, 2018a, p.28). Três anos depois de ter feito tal leitura, morreu. A verdade é que “Ninguém sabia dizer ao certo a causa da morte do marido. As senhoras da família diagnosticaram o de sempre: morreu de desgosto. Esta era a única real tradição dos Costa e Oliveira: morrer de desgosto” (HERINGER, 2018a, p.28). E apesar de o desgosto, tradição da família, poder tomar muitas formas (que acabam, quase sempre, com a morte de si), nesse caso, há uma manifestação um pouco mais pontual. “O marido tinha morrido de Maiakóvski, segundo a maioria das velhas, apesar de o atestado de óbito rezar infarto do miocárdio” (HERINGER, 2018a, p.28). Mas, seria Maiakóvski uma *causa mortis* real? Pensemos sobre isso.

As obras do autor russo, inicialmente, traziam grande otimismo e fé em um futuro brilhante, mas, após observar o andamento do regime político soviético e perceber qual caminho estava sendo seguido, ele começou a se desiludir. Em sua obra *O percevejo*, o autor inclusive satiriza isso, apresentando-nos um personagem que, inicialmente, acreditava na ascensão da sociedade, mas, após passar um longo período congelado, “volta à vida” no futuro e acaba se isolando de todos e sendo considerado louco por estar completamente decepcionado com a forma como as políticas do mundo foram conduzidas. Outro detalhe importante: Maiakóvski cometeu suicídio, materializando em sua vida o desgosto que demonstrava em suas obras.

Voltando para *Glória*, temos o pai que “tinha a cara dos que não se interessam muito pela vida como ela é, o sorriso amigável dos céticos, a simpatia dos descrentes” (HERINGER, 2018a, p. 26). Alguém que sempre teve a falta de sentido da vida muito bem esclarecida para si e que, por isso, podia relativizar o que quer que ocorresse para usar como ferramenta para a alegria da família, como um desfecho cômico para aliviar a pressão dos dias: “não era raro ouvir do pai que naquela família – de todas as coisas, a mais sagrada – nada mais era sagrado” (HERINGER, 2018a, p.21). Mas, se por um lado, isso rendia bons risos, por outro, era o agouro do vazio que se espreitava pelos cantos, esperando que alguém percebesse que a falta de sentido tem seus altos e baixos e, eventualmente, pode levar alguém a dar cabo da própria vida. Então, sim, é possível que a morte tenha sido de desgosto, catalisada

por Maiakóvski.

Daremos ainda mais um pouco de atenção ao pai, à morte e ao riso, mas antes, uma curiosidade que pode surgir ao leitor atento: se o atestado de óbito diz “infarto do miocárdio” como pode sequer haver discussão sobre o assunto? Primeiramente, precisamos entender que “O suicídio é espantosamente comum e mais disfarçado e camuflado que a depressão. É na verdade uma crise de saúde pública ampla que nos deixa tão desconfortáveis que preferimos desviar o olhar” (SOLOMON, 2014, p. 230). Isso, quem nos conta é Andrew Solomon, autor de um estudo sobre o suicídio, denominado *O demônio do meio-dia*. O que ocorre, conforme o autor explica (e que também é tema de diversos outros trabalhos que normalmente concluem mais ou menos a mesma coisa) é que essas mortes costumam ser disfarçadas de diferentes maneiras. Em alguns casos o próprio governo determina que as causas sejam manipuladas, em outros os familiares optam por esconder os fatos e assim por diante.

No próprio *Glória* tal fenômeno é mencionado por Abel, já em idade adulta, quando fala sobre as mortes noticiadas como tendo a causa desconhecida, para não revelar o suicídio: “A tal causa desconhecida nada mais era que o desgosto, explicava. O desgosto, a depressão, a tristeza era a epidemia do século XXI” (HERINGER, 2018a, p. 172). Tais ocultações, entretanto, são coerentes, conforme o ponto de vista do observador, pois “Suicídio gera o suicídio também em sociedade. O contágio do suicídio é incontestável. Se uma pessoa comete suicídio, um grupo de amigos ou pares com frequência o seguirá” (SOLOMON, 2014, p. 232). Apesar de não ser uma regra, essa característica já foi demonstrada diversas vezes em estudos relacionados ao suicídio e, inclusive, é representada também na obra, no terceiro capítulo:

Depois da morte do sobrinho, as senhoras da família Costa e Oliveira foram morrendo também, todas as doze com seu desgosto particular, nenhum deles relacionado ao defunto. Quando a décima segunda morreu, em janeiro de 1994, a décima terceira se esforçou para não chorar. Chorar era abrir a porta ao desgosto, e desgosto, no caso dos Costa e Oliveira, era a morte (HERINGER, 2018a, p. 32).

Desse modo, a ocultação torna-se uma medida de prevenção relativamente eficaz, mas que contém alguns problemas que, inclusive, são retratados no trecho recém citado. Quando o assunto é deixado de lado por medo de que as

peças comecem a pensar sobre e sigam o exemplo, ele acaba não sendo debatido em momento algum e não se cria uma rede de conhecimento público sobre o tema. Assim, quando em face ao absurdo da vida, muitas pessoas acabam sendo pegas de surpresa e não encontram outra reação que não a morte. Pode parecer fatalista dizer isso, porém, diversas pesquisas indicam esse mesmo caminho.

No caso de Dona Letícia, a décima terceira irmã e a única que não seguiu a onda de mortes em sua família nos anos 1990, temos um perfeito exemplo de como o conhecimento pode ser uma chave para a sobrevivência, visto que ela dedicava todo o seu tempo a “escrever uma teoria geral do desgosto, sua suposta missão de vida, que classificaria todos os tipos de desgosto, seus sintomas e paliativos, além de [alguns outros tópicos relacionados ao assunto]” (HERINGER, 2018a, p. 58) e foi a única das irmãs a permanecer, interrompendo a sequência de mortes.

O que nos explica Solomon é que, na maioria dos casos, o suicídio não é fruto de um longo período de reflexão, mas de um ato impulsivo que, por sê-lo, é freado quando não há nenhuma maneira de realizá-lo no momento exato do desejo, pois “Se a tendência ao suicídio pode se expressar impulsivamente, reduzir a disponibilidade imediata de meios para a pessoa se matar permitiria que o impulso passasse sem ser concretizado” (SOLOMON, 2014, p. 236). Isso, porém, nos leva de volta ao assunto sobre o qual refletíamos há pouco: talvez, se falássemos sobre o suicídio de maneira mais ampla e informativa, ao invés do momento impulsivo em que a única saída parece ser a morte, o sujeito poderia lidar de modo diferente com a situação:

Eu diria que, quanto mais completamente alguém se conforma com a ideia do suicídio racional, mais protegido estará do suicídio irracional. Saber que se eu atravessar este minuto sempre poderei me matar no próximo torna possível atravessar este minuto sem ser totalmente destruído por ele (SOLOMON, 2014, p. 264).

Tudo bem, entendemos que o suicídio pode ser ocultado e que há um histórico na família Costa e Oliveira, além da própria mudança de atitude do pai, mas e o diagnóstico de infarto do miocárdio? Quanto a isso, a escolha dessa condição para a morte do personagem não é à toa e está relacionada diretamente ao suicídio, sendo tema de pesquisas que demonstram a relação entre depressão, suicídio e infarto agudo do miocárdio. Em alguns casos com a doença sendo o resultado fatal, em

outros um sintoma ou, até mesmo, o estopim para o suicídio posterior. Apenas a título de exemplo, vejamos o trecho a seguir, que faz parte de uma revisão de literatura médica: “Vários estudos têm identificado que a depressão se comporta como um fator de risco tanto para o surgimento da doença coronariana como para uma maior morbidade e mortalidade cardiovascular naqueles já portadores de doença cardíaca” (Alves, Fráguas, e Wajngarten, 2010, p. 89). Apesar de este trecho especificamente não mencionar o suicídio, a associação entre a depressão e a morte de si é feita em outros momentos, também a relacionando com o infarto agudo do miocárdio.

Sabemos, entretanto, que não é possível simplesmente estabelecer um contato direto entre o suicídio e a depressão, como, inclusive, já foi comentado a partir dos estudos de Solomon, mas, o fato de haver uma relação histórica entre ambos, juntamente com a doença cardíaca que acometeu o pai, em adição a todo o restante já explicitado anteriormente, mostra-nos que há aqui, minimamente, a necessidade de considerarmos a possibilidade de morte por desgosto, como dito na história; então, o observemos por essa ótica.

Apesar do impacto na obra, o funeral do pai ocorre ainda nas primeiras páginas, logo no segundo capítulo, deixando ainda outros 8 capítulos para que conheçamos melhor as bases da família Alencar Costa e Oliveira, como por exemplo, o papel do riso na criação dos filhos, cultivado por meio da “atmosfera de constante zombaria que a mãe supunha ser o que mantinha a família unida e, por esse motivo, dedicou tanto tempo e energia para manter depois da morte do marido” (HERINGER, 2018a, p. 37).

Pensar na criação dos filhos por meio do riso acaba nos transportando aos pensamentos de Henri Bergson sobre o assunto, pois, em sua obra *O Riso*, o autor explica que o riso é uma resposta da sociedade a qualquer tipo de problema que envolva manifestações mecânicas e automatizadas sobre atividades ou seres que deveriam ser naturais e adaptáveis. Em outras palavras, tudo aquilo que não parece seguir o rumo natural das coisas é alvo de riso como uma forma de correção, ainda que irracional, pois o ser humano nota que há ali uma ameaça à ordem natural da vida.

Toda rigidez de caráter, de espírito e, mesmo, do corpo será, portanto, suspeita para a sociedade, uma vez que pode ser o sinal de uma atividade que adormece e, também, de uma atividade que se isola, que tende a se afastar do centro comum ao redor do qual a sociedade

gravita, de uma excentricidade, enfim [...]. Ela se vê em presença de algo que a preocupa, mas apenas enquanto sintoma - quase uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser algo desse gênero, uma espécie de *gesto social* (BERGSON, 2018, p.45, grifo do autor).

Nesse sentido, o riso seria sempre corretivo, pois, apesar de ser fruto da graça, teria como objetivo transformar aquilo que é engraçado (ou seja, fora do comum) em algo comum, tirando-o do campo da estranheza e corrigindo-o para que fosse como todo o restante. Para isso, entretanto, é necessário que haja um conjunto de regras e um grupo que as siga. Isso não quer dizer, necessariamente, que esse grupo será grande, ou que as regras serão rígidas e propositais. Em muitos casos, o grupo é apenas um conjunto de pessoas que se identificam por algum motivo em particular, como compartilhar alguma crença ou gosto pessoal, e o risível é aquilo que se afasta disso.

No caso da família Alencar Costa e Oliveira, o fato de serem uma família, terem o mesmo cotidiano e compartilharem, de certa forma, a própria vida, acaba por torná-los um destes grupos. A mãe, nesse contexto, escolhe o caminho a ser seguido pela família no exato momento em que incentiva o riso, pois é ela quem decide o que será risível e o que não será, mas, apesar disso, como se trata de um fenômeno social, ela apenas guia, sem se tornar a detentora absoluta de todas as regras, cabendo, inclusive, aos filhos, a manutenção dessa estrutura de educação pela zombaria:

Quase sempre conseguia fazer com que tirassem boas notas, por exemplo, chamando-os de burros ou de muito inteligentes em tom sarcástico. Se as notas ruins persistiam, eles zombavam da péssima educação que os pais lhes deram, ela punha a culpa nos genes do falecido, todos caíam na gargalhada e assim a família tocava a vida (HERINGER, 2018a, p.37).

Esse método é bastante interessante e tem pontos bons e ruins. Além da questão da educação, é uma maneira de realizar a aproximação entre pessoas até então desconectadas ou distantes: ao invés de se ter um grupo já estabelecido que vê o mundo de uma mesma maneira e, portanto, ri das mesmas coisas, o riso pode ser ponto de partida, como forma de fazer com que pessoas percebam, por entender algo como risível, que são parte do grupo para o qual esse “algo” causa estranhamento.

Um outro exemplo, para além da obra: suponhamos que, em uma sociedade maniqueísta, exista um cidadão sem posicionamento definido. Em dado momento, nosso cidadão ouve algum comentário feito com a intenção de rir de um dos lados. Pela própria natureza risível do comentário, ele pode acabar rindo junto, por ser levado a perceber a rigidez antinatural (que, novamente, segundo Bergson, é o que torna tudo risível) que é alvo da tentativa de correção pelo grupo que ri. Nesse caso, o riso não foi o resultado de o sujeito fazer parte de um grupo e ver o outro grupo com estranhamento, aqui, o riso foi o ponto de partida para que o cidadão hipotético notasse uma atitude de um grupo, entendesse que aquela atitude pode ser considerada estranha a outro grupo, compreendesse os motivos que tornam anormal aquela atitude, concordasse com isso e risse, se identificando com aqueles que riem. Desse modo o riso passa a ser uma espécie de argumento extremamente conciso e poderoso para engajar público a uma causa ou, simplesmente, unir pessoas.

Essa ferramenta é tão poderosa que, para além do seio familiar, isso pode interferir em questões muito maiores, com capacidade de modificar toda a organização social. Ao criar situações risíveis, é possível moldar posicionamentos de maneira sutil, mudando o curso da história, conforme o impacto e o alcance dessa estratégia. Não é à toa que a sociedade acabou fazendo do riso “receita eleitoral, argumento publicitário, garantia de audiência para os meios de comunicação e até uma incitação à ação criativa” (MINOIS, 2003, p.594) entre tantas outras coisas que se aproveitam dessa estratégia de convencimento inconsciente, em que, sem perceber, o sujeito acaba sendo guiado a tomar decisões que talvez, racionalmente, ele não tomaria.

No entanto, se por um lado o riso pode unir pessoas, por outro, ele afasta aquelas que não se veem inclusas no grupo que ri, como é o caso de Abel, o irmão mais novo da família Alencar Costa e Oliveira: “O risonho sistema [de educação pelo riso] funcionava com os mais velhos, mas não com Abel, talvez por ser o mais novo, o que menos tinha lembrança do pai” (HERINGER, 2018a, p.37) e, talvez por isso, Abel acaba encontrando abrigo no lado oposto daquele ocupado pelos pais. Isso ocorre porque o riso coloca os grupos em evidência e, se você não está em um, provavelmente deve estar no outro. Se para os pais a religião era motivo de riso, para o filho, passa a ser o caminho ideal, o que, como veremos a seguir, faz muito sentido: “- Vou me entregar a Deus – [...] Ao ouvir isso, sem saber se era uma piada ou não, a mãe repetiu pela última vez as famosas palavras. Todos riram aliviados, menos Abel,

que, hormonalmente furioso, foi bater portas pelo apartamento” (HERINGER, 2018a, p. 37).

Talvez as afirmações anteriores levantem a seguinte questão: o riso não é oposto à religião, então qual o sentido de, não se sentindo pertencente ao grupo, seguir por esse caminho? Para responder a essa questão, peçamos auxílio a Yves de La Taille, que em sua obra intitulada *Humor e tristeza: o direito de rir* tece uma aproximação entre o que faz rir e o que faz chorar, bem como os diferentes tipos de humor e o que eles usam como gatilho para o riso. Após explorar as questões éticas relacionadas ao que nos faz rir, é apresentada a seguinte explicação:

Em resumo, as três dimensões centrais do plano ético – expansão de si, a vida ter sentido e a vida fazer sentido – encontram-se com grande presença na maioria das formas de humor. Mas encontram-se por assim dizer *pelo avesso*: é a sua ausência que nos faz rir (LA TAILLE, 2014, p. 116).

Ou seja, para o psicólogo, rir está associado a “algo da maior relevância para a vida de cada ser humano, [pois o riso] fala da vida em si, e não apenas de algumas circunstâncias desagradáveis ou pitorescas” (LA TAILLE, 2014, p. 116). Nesse sentido, o riso pode ser visto como uma forma alternativa de olhar para a vida, de buscar entendê-la nos momentos em que o sentido se dispersa. Ainda que o autor esteja falando especificamente do riso causado pelo humor estruturado, isso também vale, e com a mesma significação, para situações corriqueiras, por exemplo, digamos que alguém tropece e acabe caindo, isso pode ser visto de forma cômica, ainda que seja um ato espontâneo. Mesmo nessa situação, temos uma breve perda do sentido, em que o fluxo natural do caminhar é subitamente interrompido para dar lugar a um evento desnecessário, mas que, mesmo assim, ocorre. Para Bergson, seria a mecanicidade do andar que leva à distração e faz com que o transeunte não viva a vida por completo, deixando de valorizar seu caminhar e, por isso, tropeçando, então, riríamos para apontar que isso não faz parte do que se espera de um mundo ideal. Para Weems, ao olharmos o pedestre, criaríamos expectativas que seriam frustradas, mostrando a nosso cérebro seu próprio engano e, por outro lado, revelando uma possibilidade de continuação para a caminhada diferente daquela proposta pelo pensamento lógico, despertando o riso pela descoberta.

Ainda que diferentes, todas as explicações se complementariam de maneira harmoniosa, mostrando as diferentes faces do riso. Mas, o que realmente

importa para a análise, nesse momento, é o que La Taille fala sobre a falta de sentido, pois, se o riso é uma maneira de lidar com isso, não rir significa que o sujeito precisa encontrar outra forma de suprir essa falta de sentido e, finalmente, é aí que entra a religiosidade de Abel, que irá o acompanhar durante toda a sua vida.

Após o caçula ser ordenado pastor e deixar a casa para ser um missionário na África, Daniel, Benjamim e d. Noemi continuam com sua dinâmica familiar do riso, mas, do mesmo modo que ocorreu com o mais novo, o riso começou a se tornar motivo da exclusão de Daniel, pois, enquanto o mais velho era muito bom com piadas, ele não era tanto assim:

O do meio, por outro lado, compensava a falta de imaginação com uma memória assombrosa, mas era incapaz de se lembrar de piadas que não fossem de cunho racista, homofóbico ou misógino, o que depois de um tempo tendia a ficar cansativo. Como não se destacava nas rodas de zombaria dos Alencar Costa e Oliveira, dominadas prodigiosamente pelo irmão, logo desistiu e foi procurar outras áreas em que pudesse ter sucesso (HERINGER, 2018a, p. 39).

Consequentemente, acabou se tornando o segundo filho a sair de casa e, diferente de Abel, que encontrou o sentido da vida nos ensinamentos divinos, Daniel começou a trabalhar, casou-se e tornou-se um homem médio, em uma vida média, tão mediana que “Benjamim e a mãe se esforçavam para não zombar da vida engravatada de Daniel” (HERINGER, 2018a, p. 40), porém, se a sensação de não pertencimento era forte em sua família “Na casa dos pais de Ana [sua esposa], entretanto, chamava o sogro de ‘pai’” (HERINGER, 2018a, p. 40), o que reforça o não pertencimento àquele ambiente, já atestado anteriormente. Não apenas isso, mas Daniel se afasta tanto dos modos da família que, mesmo após sua saída, tenta evitar a tradição dos Alencar Costa e Oliveira a todo custo, pedindo, quando ia visitá-los com sua nova família, “pelo amor de Deus, que ‘maneirassem na zombaria’ [...] Na casa dos pais dela nada de estranho acontecia, ninguém falava nada fora do normal. Por que eles também não podiam fazer um esforço? E reforçava: por quê?” (HERINGER, 2018a, p. 43).

Por fim, o último a sair de casa é Benjamim, mas antes, ele e a mãe elevam o riso a um nível até então não atingido: “Os quase dois anos que Benjamim e a mãe passaram sozinhos no apartamento de Copacabana foram o ápice da graça familiar” (HERINGER, 2018a, p. 41). Isso parece bom, até não parecer mais. As

histórias inventadas por Benjamim, com suas diversas camadas de detalhes acrescentados minuciosamente para causar o riso, tornam-se uma espécie de borrão conforme se misturam com a realidade, até chegar ao ponto em que não há mais certeza alguma e, nem mesmo a mãe que o conhece mais do que qualquer um, sabe diferenciar o que é real e o que não é. Naquele ponto, talvez, nem mesmo ele soubesse:

Benjamim entrou na cozinha e disse que sua primeira exposição estava sendo um sucesso [...] seus quadros estavam expostos numa galeria do centro da cidade. A mãe desligou a água e se virou para o filho. As telas estavam todas em casa, nunca haviam saído de lá. Cruzou os braços e começou a sorrir de antemão. [Após explicar para a mãe que contou uma história mirabolante para os repórteres sobre o porquê de não haver quadro algum na exposição, Benajmim diz que] A matéria acabou não indo ao ar. [...]

- Minha carreira acabou – concluiu, ainda sorrindo.

- Maravilha. Agora você pode começar outra – respondeu a mãe.

- Minha carreira acabou – repetiu Benjamim, tirando o capacete de legionário romano. E repetiu novamente, e repetiu até que não estivesse mais sorrindo.

Como não estava mais sorrindo, chorou. De todas as expressões humanas disponíveis para ele ali, no chão da cozinha, Benjamim escolheu o choro convulsivo. [...]

A mãe que não o via chorar desde menino, ficou parada por quatro minutos, olhando com metade de um sorriso na boca, sem saber se o choro era piada ou não. Só quando Benjamim começou a gritar e bater com os punhos no assoalho, foi até ele (HERINGER, 2018a, p. 49 - 51).

Essa talvez seja uma das reações mais curiosas ao riso desmedido, mas que faz bastante sentido quando analisada de perto. Se entendemos o riso como uma ferramenta para o alívio e para a resolução de problemas, faz sentido que ele não funcione mais quando a vida inteira já é regida pelas gargalhadas infundáveis. Como é possível se sentir aliviado rindo, quando sua vida inteira já é riso, ao ponto de tudo, inclusive uma crise profunda, se confundir com piada? Como é possível usar o riso para refletir e resolver problemas, sendo que os próprios problemas já estão ligados ao riso de algum modo? “Aos vinte e seis anos ainda vivia ali, enfurnado em seu quarto, inventando uma piada que, ao que tudo indicava, duraria o quanto durasse sua vida” (HERINGER, 2018a, p.53).

O riso, nesse ponto, era algo como estar viciado em uma droga que oferece alívio e poder de reflexão, mas que, em excesso, causa um problema profundo de dependência insaciável, tanto psicológico, quanto físico. A própria mãe era reflexo

disso: “esses anos todos de risadas tinham deixado rugas feias nos cantos dos olhos. Hoje, quando sorria depois de uma galhofa qualquer, seu rosto parecia ficar cadavérico e as gengivas, enormes. A pele erodia” (HERINGER, 2018a, p. 53). Porém, a mãe era estrangeira no reino do riso. Havia entrado já adulta, forasteira. O filho não conhecia outra vida que não essa. Diferente dos pais que viveram outra vida antes ou dos irmãos que estavam vivendo outra depois, Benjamim estava imerso, completamente: “Repetia que tudo era engraçado, tudo era engraçado, tudo era engraçado [...] voltou para a cama, cobriu-se com o edredom e berrou que Deus é, era, gago” (HERINGER, 2018a, p. 55). Mas se tudo é engraçado, se tudo foge de um suposto normal em um nível tão profundo, talvez o considerado normal é que esteja errado, então, nesse contexto, o padrão seja completamente cheio de riso, ao ponto de nada mais surpreender, levando, obviamente, a uma única conclusão: “O homem pedia ajuda, dizia que Deus é, era, gago, nada era engraçado, nada era engraçado, nada era engraçado, nada era engraçado” (HERINGER, 2018a, p.57).

Somente após esse episódio, Benjamim parece assumir a personalidade que levará para o restante da vida: alguém que enxerga demais os ridículos da vida para levá-la a sério, mas que está farto do riso como saída e prefere, simplesmente, aceitá-la como ela é. “A tudo, porém, o filho respondia com uma risadinha cada vez mais frouxa, mais apagada, até que ela parou de fazer graça e ele, de rir” (HERINGER, 2018a, p. 63).

O parar de fazer graça por parte da mãe não nos é indiferente. Basta lembrarmos da primeira descrição da vida da família após a morte do marido e veremos que rir o tempo inteiro não parece ser algo natural para ela, sendo necessário dispendir grande energia para manter o clima risonho em casa (como dito anteriormente). Ao que nos parece, a dificuldade da mãe para causar o riso é tamanha que acaba se tornando algo que a consome, levando-a a um ponto de nervosismo que, quando isso para de funcionar, ela já está esgotada. Vemos por exemplo, a situação em que o que deveria ser engraçado, acaba saindo completamente de controle e, quando, em face a uma briga entre os filhos mais velhos, o riso falha, deixando-a sem outra saída racional e despertando uma selvageria até então não conhecida:

O bordão “Deus é, era, gago” perdeu definitivamente a graça em outubro de 1994. A mãe fez o que pode. Tentou seguir a tradição e

fazer o teatrinho [...] no momento em que se deu conta de que estava gaguejando palavras desconexas, com os dedos das duas mãos balançando na frente da boca, enquanto Daniel e Benjamim se atracavam violentamente no chão sala sem nem perceber sua presença, resolveu nunca mais tentar. [...]

As mãos da mãe despencaram da altura da boca e acertaram em cheio os braços dos dois meninos. Daniel e Benjamim começaram a chorar. Abel também, de susto. A mãe gritou que Deus é, era, gago para calar a boca do caçula e puxou os outros dois pelas orelhas até o quarto, gaguejando de raiva que Deus é, era, gago.

Na única vez em que Daniel e Benjamim apanharam, e bastante, a única coisa que ouviram foi o famoso bordão dos Alencar Costa e Oliveira repetido nas mais variadas entonações. [...] o bordão foi raramente repetido pelos Alencar Costa e Oliveira, a não ser em momentos nos quais não ter graça era justamente a graça do momento (HERINGER, 2018a, p. 35-36).

Quando nos atentamos a esse detalhe, acabamos percebendo que quem surgia com as piadas e fazia as brincadeiras, normalmente, era o pai. Isso pode parecer estranho, se considerarmos que foi este mesmo homem que, como se de lugar nenhum, acabou tirando a própria vida, após mergulhar em melancolia. Mas isso, na verdade, não é tão estranho assim, então, tiremos um tempo para analisar essa questão com calma, antes de voltarmos à criação dos filhos, pois, nesse caso, entender o que, possivelmente, aconteceu com o pai, pode ser muito importante para, futuramente, entender os filhos. O que parece ser uma grande travessia, dos momentos de riso para o profundo desgosto, na verdade não é tão surpreendente assim. A escritora Virginia Woolf, em um ensaio intitulado *O valor do riso*, fala a respeito da proximidade que há entre o cômico e o trágico que, segundo ela, coexistem em diversas situações, ficando a apenas um pensamento profundo de distância um do outro:

Se tivéssemos tempo para pensar – para analisar a impressão que o espírito cômico registra -, sem dúvida constataríamos que o que é superficialmente cômico é fundamentalmente trágico e, enquanto houvesse nos lábios o sorriso, em nossos olhos haveria água (WOOLF, 2015, p. 23).

Porém, essa mistura de sentimentos não é algo essencialmente ruim. Pelo contrário, como já visto a partir da perspectiva de Weems, em determinados momentos é importante que consigamos reunir diferentes emoções para entender, por vários ângulos, os motivos que as despertam. Inclusive, como que parafraseando o autor, Virginia Woolf diz que: “O humor é das alturas; só as mentes raras são capazes

de escalar o pico de onde a totalidade da vida pode ser contemplada como num panorama” (WOOLF, 2015, p. 23). Entretanto, há um porém na explicação da autora, quando comparada à perspectiva observada anteriormente. Para ela, o humor diferencia-se da comédia: “o riso da comédia não traz o peso das lágrimas [... ele apenas] reflete o trivial e acidental – os erros desculpáveis e as peculiaridades de todos os que passam por seu reluzente espelhinho” (WOOLF, 2015, p. 23).

Dessa forma, teríamos uma divisão entre um humor mais complexo e uma comédia mais cotidiana, o que, para nós, conforme visto anteriormente, não é relevante neste momento, visto que as análises estão sendo feitas levando em consideração aquilo que é engraçado ou não, ainda que por diferentes motivos. Apesar de tal indiferença quanto à origem do riso poder soar estranha, levando em conta que a própria autora citada à propõe, respaldamo-nos, para tanto, nos outros trabalhos já apresentados, mais extensos e profundos, que mostram essa relação entre o riso e a tristeza em suas diferentes formas, permitindo-nos a apropriação daquilo que nos parece acertado: a proximidade entre os sentimentos aparentemente contrastantes.

Voltemos a *Glória*, detendo-nos um pouco mais na análise do filho mais velho, que diferenciaremos do pai tomando essa dicotomia do riso e tristeza como base. O pai, ao que tudo indica, não havia nascido em berço risonho, porém, ainda enquanto jovem, percebeu que a vida não fazia tanto sentido, levando isso a seus filhos, conforme a sua interpretação de Nietzsche dava a entender, quando ele dizia que “Deus é gago. [...] Era. Era gago - respondeu o marido, como sempre fazia, com os dedos da mão fingindo bigodes, estufando a barriga e imitando o que ele imaginava ter sido a voz de Nietzsche” (HERINGER, 2018a, p. 20). Porém, mesmo entendendo que Deus estava morto e que o sentido da vida havia caído por terra, o pai ainda usava o riso como uma saída em seu dia a dia.

Façamos uma pausa para entender o porquê de o mote “Deus é, era, gago” ser aqui compreendido da forma apresentada acima. Primeiramente, temos os tempos verbais do verbo ser (“é, era”) indicando uma mudança do presente para o passado que poderia significar duas coisas: a primeira delas é que Deus deixou de ser gago, enquanto a segunda é que não há mais Deus. O fato de o pai imitar Nietzsche, entretanto, nos dá um veredito ao lembrarmos da icônica sentença do filósofo: “Deus está morto”. Isso, por si só, já nos daria um aval para a interpretação do fim do sentido, pois, como analisa Heidegger:

A sentença “Deus está morto” significa: o mundo supra-sensível está sem força de atuação. Ele não fomenta mais vida alguma [...] Se Deus está morto enquanto o fundamento supra-sensível e enquanto a meta de todo real, se o mundo supra-sensível das idéias perdeu sua força imperativa e antes de tudo sua força evocadora e construtora, então não resta mais nada, junto a que o homem possa se manter e em direção a que ele possa se direcionar. Por isso encontra-se na passagem lida a pergunta: “Não erramos como que através de um nada infinito?”. A sentença “Deus está morto” encerra em si mesma a constatação de que esse nada se expande (HEIDEGGER, 2003, p. 478-479)

Porém, mais do que evocar a falta de direção para o ser humano, como sugere a sentença original, a releitura feita pela família Alencar Costa e Oliveira traz ainda um segundo elemento após a mudança verbal: a gagueira. O elemento é introduzido na família no seguinte contexto:

Ela [Noemi] e o marido tinham inventado a blasfêmia [Deus é, era, gago] quinze anos antes, quando ainda eram namorados. [...] Uma vez perguntou por que o desenho dos litorais do mundo era assim, meio brutalhado, e ele respondeu que era porque Deus era gago.
 - Gago?
 - É. Gago – e imitou o que imaginava ser a voz do narrador das Escrituras. – E disse o Senhor, qui-qui-qui: “Que as águas que estão debaixo dos céus se ajuntem num mesmo lugar, e apareça o elemento árido”; Não é assim que está na Bíblia? Escrito não dá pra perceber a gagueira, mas os sinais dela estão aí pra qualquer um ver (HERINGER, 2018, p. 20).

Como uma espécie de piada acerca das imperfeições da geografia terrestre, surge uma parte do mote da família. O que parece ser uma brincadeira inocente ganha nuances interessantes, principalmente em sua forma final, com o toque de Nietzsche. Inclusive, a própria narrativa nos dá uma dica de uma interpretação possível quando presenciamos o enterro do pai, em que Benjamim “perguntou para a prima por que é que o Deus é, era gago. Ela respondeu que os gogos cantam muito bem, porque achou que ele era quem era gago ou porque não sabia o que falar mais” (HERINGER, 2018, p. 30). Ao mencionar que “gogos cantam muito bem” a prima está se apropriando de um discurso da sabedoria popular e que tem, em partes, amparo científico, indicando-nos, como dissemos, uma interpretação interessante, mas, para a qual, precisaremos entender melhor o que é a gagueira:

entre julgar uma forma de fala como gaguejante e a manifestação da gagueira propriamente dita, há um processo dialético histórico de relacionamentos interpessoais, que ocorrem dentro de uma perspectiva ideológica alienada das contingências naturais ao processo de desenvolvimento da fala e da linguagem da criança. Isso mostra uma reificação ou coisificação da fala, com base no qual se passa a exigir da criança um padrão de fala que está além das suas possibilidades de realização, o que a torna gaguejante.

Acreditamos que essa perspectiva histórica e dialética de ver a origem da gagueira compõem um quadro coerente, que pode explicar o emergir de todos aqueles comportamentos classicamente descritos para definir a gagueira, a saber: repetições, hesitações, bloqueios, movimentos corporais associados à fala, evitações de palavras, de situações, tudo isso dentro de um visível esforço ou tensão para falar. Pode explicar também o fato conhecido de que esses comportamentos podem ocorrer com mais ou menos frequência em diferentes situações, e, às vezes, até mesmo desaparece por completo como quando se fala sozinho ou com animais [ou cantando, como explicado em trecho anterior não citado aqui].

A explicação corrente nos parece ser a de que quanto mais a autoimagem de falante está em jogo, mais importante se torna falar direito, o que gera a ativação da emoção, e conseqüentemente tensão, prejudicando no sinergismo da fala (FRIEDMAN, 2004, p. 23).

Vemos, então, que a gagueira envolve uma combinação do social, orgânico e psicológico, de tal modo que o sujeito, conforme a situação em que se encontra, acaba desenvolvendo distúrbios que não consegue ultrapassar e que, por sua vez, causam problemas a seu desenvolvimento físico. A grande questão, entretanto, é que, como apresentado, a gagueira tem sua gênese na incapacidade de satisfazer uma cobrança externa, despertando uma tensão que prejudica a fala. Se retomarmos o trecho de *Glória*, veremos que o pai, ao dizer que Deus é gago, explica que “os sinais dela estão aí para quem quiser ver”. Levando em consideração também a questão da preservação da autoimagem e da necessidade de atender à expectativa que impedem o sujeito de falar de maneira fluida, imaginar um Deus gago é coerente com a ideia de que Ele está morto a partir da perspectiva nietzschiana, pois, como nos diz Heidegger, ao falar sobre o niilismo oriundo da afirmação de Nietzsche, essa “morte” se dá a partir do momento em que o que era mais valorizado no mundo, passa a perder o seu valor:

Os valores mais elevados desvalorizam-se contudo justamente através do fato de ter surgido a intelecção de que o mundo ideal nunca é passível de realização no interior do mundo real. A imperatividade dos valores supremos cai em falso.

A pergunta levanta-se: para que esses valores supremos, se eles não são capazes de assegurar ao mesmo tempo a defesa, os caminhos e

os meios de uma realização das metas colocadas por eles?
(HEIDEGGER, 2003, p. 484)

Temos aí um Deus que já não cumpre com aquilo que é esperado dele. O que lhe era exigido, o mundo ideal, já não é mais possível. Então gagueja. Vê uma autoimagem que não condiz com o reflexo de um ser todo poderoso. Seu poder é questionado. Já não há mais a aprovação humana que havia antes e a aura divina começa a se esvaír. Ao dizer que Deus é, era, gago, a família Alencar Costa e Oliveira está, de diferentes maneiras, reafirmando o fim da glória eterna e aceitando o seu destino finito e terreno enquanto seres humanos. Não há mais sentido na vida. Ao menos não aquele pregado até então.

Para compreender melhor como o riso e a falta de sentido podem se relacionar de diferentes maneiras, podemos fazer uma interpretação um pouco diferente daquela proposta até então, retomando um caso de 400 A.C., quando Demócrito "se tornou doente pela grande sabedoria que adquiriu [...] Esquecido de tudo e, sobretudo, de si mesmo, ele passa acordado noite e dia, e ainda ri de todas as coisas, sejam graves ou insignificantes, sem considerar a continuidade da vida" (HIPÓCRATES, 2011, p. 31), ou seja, frente à falta de sentido da vida, passa a rir de tudo, sendo considerado louco por seus contemporâneos. Conforme conta a história, Hipócrates, médico, para entender o caso de seu paciente, pede que Demócrito lhe explique o motivo pelo qual ri de tudo e todos ao seu redor e este responde dizendo: "Na verdade eu rio de uma só coisa relativa à humanidade, a falta de razão que *preenche* o homem, ou, em outras palavras, a *vacuidade* que há nas suas ações corretas, nos seus desejos pueris, na inutilidade de seus sofrimentos infindáveis" (HIPÓCRATES, 2013, p. 53, grifos do autor). Se considerarmos a personagem do pai como um possível Demócrito moderno, teremos um paralelo interessante, pois poderemos observá-lo também à luz de Albert Camus e entender, inclusive, como essa abordagem da vida pode ter afetado seu filho. Além disso, poderemos buscar algumas respostas às dúvidas que o possível suicídio do pai possa levantar, portanto, dediquemos um espaço a entender o que o autor tem a dizer quanto a isso.

Em seu ensaio denominado *O mito de Sísifo*, Albert Camus diz que "Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente [...], a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento" (CAMUS, 2021, p. 21). Ou seja, por esse

raciocínio, para matar a si mesmo, o sujeito precisa deixar de ver sentido na vida, pois, uma vez que isso aconteça, continuar vivendo seria algo absurdo, afinal, a ideia de viver algo absurdo pode levar a pessoa a abrir mão de sua própria vida devido à necessidade humana de se entender o mundo, visto que, segundo Camus, todos possuem a “exigência de familiaridade, apetite de clareza. Compreender o mundo, para um homem, é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo. [...] Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano” (CAMUS, 2021, p. 30-31).

Até aqui, temos um retrato de nossa personagem em questão. Alguém que, diante da única certeza da vida, não vê porque continuar vivendo-a. A partir desse pensamento, poderíamos supor que todos aqueles que se deparam com a súbita falta de sentido da vida, optariam pela morte, correto? Não exatamente. Até porque o nosso próprio objeto de análise neste momento, o pai dos Alencar Costa e Oliveira, por mais que tenha encontrado o alívio na morte, conseguiu conviver durante muito tempo com a falta de sentido da vida. Acontece é que encerrar a vida por falta de sentido seria uma lógica falha, devido ao próprio conceito do absurdo, pois, de forma simplificada, ele é a relação paradoxal apresentada acima: continuar vivendo, mesmo sabendo que não há sentido.

Por que a lógica, nesse caso, seria falha? Que mal há em tirar a própria vida se ela não tem um objetivo final? O raciocínio é o seguinte: dar fim à própria vida seria uma espécie de solução lógica para o problema, mas, caso o problema aceitasse uma solução lógica, ele deixaria de ser um paradoxo e, portanto, não seria mais absurdo, fazendo com que a morte por falta de sentido não fosse mais uma saída viável. Em outras palavras, o absurdo não pode ser resolvido com o suicídio, pois isso seria tão paradoxal quanto viver uma vida absurda, de modo que o incômodo humano pela falta de sentido não se resolveria nem de uma forma, nem de outra. Por outro lado, ao vislumbrar o absurdo e enfrentá-lo, seguindo a vida, mesmo sabendo de seu cerne paradoxal, o sujeito passa a viver de maneira consciente, e até mesmo completa, visto que não se trata mais de viver cotidianamente uma ilusão, mas sim de viver uma experiência de todos os momentos de maneira integral, considerando tudo o que há de bom tanto quanto o que há de ruim. Camus realiza essa explicação da seguinte maneira:

viver é fazer que o absurdo viva. Fazê-lo viver é, antes de mais nada,

contemplá-lo. [...] Por isso, uma das poucas posturas filosóficas coerentes é a revolta, o confronto perpétuo do homem com sua própria escuridão. Ela é a exigência de uma transparência impossível e questiona o mundo a cada segundo. Assim como o perigo proporciona ao homem uma oportunidade insubstituível de captá-la, também a revolta metafísica estende a consciência ao longo de toda a experiência. Ela é a presença constante do homem diante de si mesmo. Não é aspiração, porque não tem esperança. Essa revolta é apenas a certeza de um destino esmagador, sem a resignação que deveria acompanhá-la (CAMUS, 2021, p. 60).

O autor ainda continua sua investigação acerca do tema ao longo do ensaio, mas, passando por essas breves explicações, conseguimos sintetizar grande parte daquilo que ele explora. Quando voltamos, então, ao pai da família Alencar Costa e Oliveira, percebemos que ele é, de certa forma, a personificação de alguém que se deparou com o absurdo e, a partir daí, passou a sua vida se aproveitando de sua própria insignificância para não levar mais nada a sério. Sua revolta com o todo se dá pelo riso, pela constante ridicularização da tentativa de significar a vida adotada pelos outros. É como Demócrito rindo de tudo e de todos. Como diz Camus: “A característica do homem absurdo é não acreditar no sentido profundo das coisas” (CAMUS, 2021, p. 78). Justamente por isso, ao começar a pensar demais e, de fato, acreditar em um sentido além, é que ele “regride” se é que podemos dizer isso, ao estado que antecede ao absurdo, pois “Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo” (CAMUS, 2021, p. 20).

Nesse sentido é que Benjamim acaba se diferenciando do pai, apesar de adotar a mesma estratégia para encarar a vida. Ocorre que, se para o pai o riso era saída, para Benjamim, é a essência. Trata-se de alguém que, desde sempre, viveu apontando para a falta de sentido da vida, sem, necessariamente, ter se deparado com ela em algum momento. Aliás, sem tê-la notado, visto que, segundo Camus, a falta de sentido nos ronda e não é necessário que algo ocorra para que alguém a perceba, basta, de súbito, refletir sobre o objetivo de tudo para, então, se ver perdido.

De qualquer modo, o que parece ocorrer é que Benjamim não havia se deparado com a vida, mas já usava a estratégia de zombar de sua falta de sentido, fazendo com que o choque no momento em que o riso o afoga e o sentido escapa de suas mãos seja muito mais violento e que o deixe desconexo pelo restante da vida, como veremos depois. Por ora, basta dizer que, depois do episódio, decidiu deixar a mãe e tomar um rumo diferente, casando-se com Natália e indo morar no bairro da

Glória, que dará o nome para toda a segunda parte do livro, como já dito no início da dissertação.

2.2 OS FILHOS

Recapitemos o que sabemos sobre os Alencar costa e Oliveira: o pai encontrou o absurdo, riu de tudo até a infância dos filhos e depois, ao que tudo indica, morreu de desgosto. A mãe tinha uma ótima dinâmica com o pai para a criação dos filhos, mas, sozinha, não conseguia manter o riso, então foi deixando-o de lado. O filho mais novo foi o primeiro a abandonar o riso, entregando sua vida a Deus. O do meio optou pela vida média, algo como o sonho americano, mas no Brasil. O mais velho manteve a sua incredulidade na seriedade da vida, ainda que não rindo mais. E assim se estabelece o cerne da narrativa. Agora, é de nosso interesse lançar um olhar mais profundo a cada um dos filhos, para entender como se desenrolou a vida após os eventos da infância e, de que modo, suas escolhas e interpretações do que lhes ensinaram os pais, os afetaram. Antes disso, porém, nos é muito útil ver o que a mãe tem a dizer a respeito disso, evocando uma das metáforas mais interessantes da obra a respeito da vida:

Seus filhos morreriam afogados no caudaloso rio de brasileiros e seriam esquecidos décadas, talvez meses depois de defuntos, disse. Venceriam por WO, como ela e o marido e os avôs e os bisavôs e os tataravôs e os pais e avôs dos tataravôs antes deles. O mundo nem sequer faria o favor de aceitar o convite para a briga. Não o desafiavam o bastante. Ela tinha preparado os filhos com amor. Sabia que cedo ou tarde teriam que entrar no ringue e fazer alguma coisa. Ela, enquanto vivesse, só poderia ficar do lado de fora das cordas, dando instruções. O mundo viria, com sua musculatura planetária, e os espancaria. Bem-aventurado aquele que não fosse nocauteado no primeiro soco, que em geral é um amor de adolescência não correspondido ou um constrangimento público. Depois que absorvessem a primeira pancada e ficassem de pé, o combate seria mais fácil, mas mais sangrento. Anos e décadas estudando o adversário, desferindo golpes ridículos e recebendo as notícias mais aterradoras, as tristezas mais injustificadas, as humilhações desnecessárias. Uma surra vitalícia. O mundo, profissional acostumado à violência, é covarde, mas não destrói de uma só vez. Vai matando aos poucos, soco a soco, rasteira a rasteira, cicatriz a cicatriz (HERINGER, 2018a, p. 243-244).

Nesse contexto, todo o preparo para a vida é uma tentativa de, em algum momento, ser relevante o suficiente para ela, mas, na realidade poucas são as

peças que fazem alguma diferença real. É como entender a insignificância da grande maioria dos seres humanos, mas preparar a si e aos filhos para o caso de terem alguma razão maior para viver. Uma espécie de entendimento do absurdo da vida, aquele mesmo, já mencionado antes por Camus, mas que não se acomoda na simples aceitação, se permitindo sonhar além, ainda que contra as probabilidades.

Na verdade, podemos entender o que diz a mãe como uma analogia exata do encontro com o absurdo da vida. O primeiro contato é o pior e é o que pode levar o ser ao suicídio, mas, após passar por este, ainda que fique cada vez mais difícil, é possível continuar enfrentando, dia após dia, as intempéries da vida. E, já sabendo que nenhum deles poderia vencer, fez o que pôde para que pudessem, ao menos, resistir: “os treinou com a malícia das piadas, certa de que músculo nenhum vence o mundo, que há milênios já se dedicava ao halterofilismo. Preparou cada um com todo veneno e toda alegria” (HERINGER, 2018a, p. 244–245).

Novamente, o riso torna-se uma ferramenta de suporte, uma espécie de derrota autodeclarada, em que o derrotado, por desistir antes, sai na frente do vencedor e pode, de alguma forma, tentar passar-lhe a perna. Mas, novamente, nada do mundo se importar: “como acontecera com ela e o marido e os avôs e os bisavôs e os tataravôs e os pais e avôs dos tataravôs antes deles, o mundo não apareceu pra lutar. Estava ocupado com napoleões e madreteresas, picassos e billgates” (HERINGER, 2018a, p. 245). Essa última parte é especialmente interessante, porque condiz com o que nos apresenta Camus a respeito do absurdo da existência, que “nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. Isto é o que não devemos esquecer. A isto é que devemos nos apegar, porque toda a consequência de uma vida pode nascer daí” (CAMUS, 2021, p. 39) ou seja, é justamente quando o mundo não aparece para lutar, que a vida das pessoas começa a passar por suas grandes transformações.

Ainda mais interessante do que isso é a continuação que a mãe dá para sua analogia, explicando como cada filho enfrenta a vida no ringue vazio, mas, para podermos nos debruçar sobre isso com calma e precisão, tratemos do assunto em subtópicos específicos para cada um dos filhos. Vale adiantar que todos os filhos, cada um à sua maneira, parecem ter um caso crônico de egocentrismo: Benjamim, que inventa toda a sua vida de maneira plástica conforme suas próprias crenças sobre o que é ser uma pessoa excêntrica; Daniel, que tenta abandonar toda a herança de personalidade vinda de sua família, para se ajustar à vida média do cidadão brasileiro;

e Abel, que quer ser o centro das atenções e que, para isso, se coloca no centro dos palcos. Parece-nos o que Camus apresenta como homem cotidiano, aquele que ainda não se deparou com o absurdo da vida, pois este “não gosta de se demorar. Pelo contrário, tudo o apressa. Ao mesmo tempo, porém, nada lhe interessa além de si mesmo, principalmente aquilo que poderia ser” (CAMUS, 2021, p. 81).

2.2.1 Benjamim

O filho mais velho “protagonista sem vocação para protagonista” (HERINGER, 2018, 292) parece viver uma vida que, mesmo na realidade da obra em que se encontra, é toda inventada, na qual as suas escolhas são guiadas muito mais pelo que elas significam para ele enquanto “atitudes de artista” do que pelo que o personagem realmente quer ou gosta em sua vida cotidiana. É como se ele buscasse o que ele acha que quer, mas não necessariamente o que traz algo de bom para ele. Quase como se as escolhas fossem mais estéticas do que lógicas ou emotivas:

Benjamim se formou em museologia, não se sabe ao certo o porquê, e não arrumou um emprego na área. Desenvolveu propositalmente um caso de insônia crônica, por motivos obscuros, e uma obsessão por mapas, em homenagem ao pai. Convencido de que a intenção do falecido era educar os filhos para que fossem artistas (livres, loucos etc. e etcétera), dizia-se artista plástico. Pintava telas a óleo, desenhava e produzia o que ele jurava ser videoarte. Mentia a si mesmo e aos familiares dizendo que tinha um público modesto –mas fiel-, que acompanhava sua carreira pela internet (HERINGER, 2018a, p. 41).

Como nos mostra o trecho, Benjamim parece escolher a dedo coisas que normalmente são consequências naturais do próprio viver, como se com cada escolha pintasse a tela de sua vida, a imagem que ficaria para os outros. Isso parece ser, de certa forma, uma vertente (ou sequela, se preferirmos) do riso desmedido, pois conforme a história prossegue, algumas de suas atitudes estranhas aos demais (como aquelas que “não se sabe ao certo o porquê” ou “por motivos obscuros” no trecho citado acima) parecem fazer parte de uma personalidade cômica, uma piada que só faz sentido para ele. E seria completamente plausível que algumas de suas piadas continuassem decidindo os rumos de sua vida por tempo indeterminado, considerando o que nos diz o narrador a respeito dele: “O filho mais velho tinha herdado muito do pai: absolutamente nada lhe escapava, e sabia sustentar a galhofa por dias, meses a

fió” (HERINGER, 2018a, p. 39).

A vida de Benjamim passa a orbitar tão fortemente o riso que, em um almoço de páscoa da família, com a mãe, Daniel e Ana, esposa de Daniel, isso passa a causar medo no irmão do meio, que teme que a aura sacra do almoço seja blasfemada e que cause escândalo à sua esposa. Por isso, durante o pai-nosso “Esperava, apavorado, que no meio da oração Benjamim ou a mãe fizessem algum comentário sarcástico, tossissem espalhafatosamente ou parodiassem um verso” (HERINGER, 2018a, p. 45), porém, a zombaria estava tão entranhada no irmão mais velho (e, nesse caso, também na mãe, por ainda viverem juntos), que o que aconteceu foi: “Nada. Nenhuma piadinha. [...] Os três Alencar Costa e Oliveira sorriram também, por motivos diferentes: Daniel, porque enfim pôde relaxar; a mãe e o irmão, porque achavam graça em fazer algo absolutamente comum” (HERINGER, 2018a, p. 45) e a respeito dessa cena, há uma nota de rodapé que diz que “O costume do inusitado, como o leitor pode deduzir, torna o costume inusitado” (HERINGER, 2018a, p. 45). Ou seja, a galhofa do dia a dia é tão comum, que o riso já se torna a realidade em si, tornando estranha a normalidade dos outros, novamente, reiterando o quanto Benjamim é guiado por isso. Se estendendo ao ponto de fazer com que ele tivesse “Poucos empregos, todos temporários; algumas paixões, nenhuma duradoura. Perdia o interesse rapidamente: as coisas só importavam enquanto tinham graça. Esgotadas as possibilidades de extrair algum humor delas, Benjamim as abandonava” (HERINGER, 2018a, p.53).

Porém, como é de se imaginar, a aversão ao cotidiano estável tem um problema sério: impede o crescimento, afinal, tudo passa muito rápido e não há tempo de se desenvolver em nada, por isso, Benjamim dizia que “Tinha alergia a estabilidade [...] porque a estabilidade só ri quando quer. Entretanto, passava os dias e noites no mesmo apartamento, fazendo as mesmas coisas, em companhia das mesmas pessoas” (HERINGER, 2018a, p. 53).

Mas, talvez seja o caso de perguntarmo-nos, por que Benjamim leva uma vida tão regada ao riso? De que forma isso o compensa, ao ponto de fazê-lo deixar de lado tantas coisas que, para a maioria das pessoas, são essenciais, como a vida em sociedade, por exemplo? E, para tecer algumas considerações a respeito do assunto, é interessante pensarmos um pouco mais sobre o riso que ele tanto preza.

Ao falar sobre rir da morte, Terry Eagleton, diz que “Confrontar nossa própria extinção de forma fictícia significa que o ego pode transcendê-la de maneira

monumental, obtendo um breve gostinho de imortalidade” (EAGLETON, 2020, p. 19). Parece-nos ser esse o caso com os Alencar Costa e Oliveira, visto que, ao usar o seu bordão “Deus é, era, gago” estão justamente rindo da falta de sentido da vida, pois, assumir a morte de Deus ao mesmo tempo em que colocam nele as culpas do mundo é como admitir que nada mais importa, já que estamos todos por conta própria em um navio sem rumo. Dessa forma, eles passam a experimentar o “gostinho de imortalidade” de que nos fala Eagleton.

O que parece acontecer com Benjamim, entretanto, é que, para além de zombar da morte para livrar-se do peso de sua presença, o faz também com todo o restante, como que para livrar-se de todas as responsabilidades que possam o atingir. É como se, ao rir de tudo, ele ganhe passe livre para dizer “não me importo com isso, é apenas uma piada” em todas as áreas de sua vida, sem nunca precisar assumir responsabilidade por nada. Ainda citando o teórico, que neste caso fala sobre os estudos de Nietzsche, “o animal humano é o único que ri porque sofre terrivelmente e precisa imaginar esse desesperado paliativo para suas aflições” (EAGLETON, 2020, p. 19). Isso condiz perfeitamente com o que ocorre quando Benjamim tem sua grande crise do riso, começa a chorar e pensa que “Podia ter voltado a sorrir (de infinitas maneiras), podia ter feito cara de tédio, cara de raiva ou cara nenhuma. Mas o desespero lhe pareceu mais acertado, justamente por ser inevitável” (HERINGER, 2018a, p. 51).

Então, o que nos parece é que Benjamim se esconde da vida, está constantemente fugindo de suas responsabilidades, sempre atrás das máscaras risonhas do teatro da vida. Talvez por isso, a mãe, ao falar dele em sua metáfora sobre como viver é subir no ringue e esperar pela vida que nunca aparece para lutar, diga que foi o último a dar as caras, o último a sair de casa e se entregar à luta e, mesmo assim, à sua própria maneira:

Benjamim entrou por último no ringue. Ao subir os degraus, tropeçou, quebrou o nariz e se deu por vencido. Desmaiou quando viu o próprio sangue, tentou fugir pela porta dos fundos, tentou embelezar as cordas da arena com papelinhos coloridos. Dava uns pulos de terror quando achava que o mundo finalmente estava chegando para lhe descer a porrada. A mãe, que até então se limitava a torcer de longe, entrou em ação. Puxou uma cadeira e foi dando instruções: não case com essa mulher, não se mate, arrume um emprego. O filho, acuado numa esquina do ringue, aproveitava as distrações dela para fugir e se esconder atrás de uma pilastra, uma colocação de emprego ou uma timidez. O mundo, mesmo se aparecesse, não se dignaria a procurá-

lo (HERINGER, 2018a, p. 246).

Talvez seja justamente por estar sempre se escondendo que o mais velho acabe criando as máscaras que quer usar, fazendo suas escolhas conforme o que parece ter graça, conforme o que parece lhe caber melhor. Para ele, o que vale mais é a representação, é o que ele acredita estar sendo visto por todos. Há uma pequena cena que exemplifica isso de maneira acurada. Quando ele está no apartamento escuro e a luz da janela projeta uma sombra de seu corpo, o seguinte acontece: “Aproximou-se da janela, e a sombra ficou maior e mais curta. Sentiu-se um pouco mais baixo do que era” (HERINGER, 2018a, p. 225). Mesmo que ele tenha plena ciência de que nada mudou, o fato de a sua representação em forma de sombra no chão do apartamento ter se encurtado, ele se sente um pouco mais baixo. É como se nada na vida do rapaz fosse tão importante quanto o como ele se vê e como os outros o verão também.

Faz sentido, portanto, o conselho de d. Letícia a d. Noemi, quando esta liga para aquela para pedir ajuda quanto ao filho e ouve que: “- O que o seu menino precisa é esquecer de si mesmo; os desgostosos melancólicos são ególatras de maior marca. É a natureza deles” (HERINGER, 2018a, p. 59). Se o foco está sempre em si mesmo, o ego vai ganhando proporções exorbitantes, como quando ele está em uma exposição e decide ir embora logo após chegar, por não saber como se enturmar com as pessoas, porém, após ser visto por Vieira, um dos colegas de trabalho, conclui: “Seria admitir uma espécie de derrota, sair cinco minutos depois de ter chegado, sem falar com ninguém e sem ao menos olhar os quadros. Seria vergonhoso. Que estranho, o Vieira pensaria ao vê-lo saindo de fininho” (HERINGER, 2018a, p. 74). E seu raciocínio continua, conforme ele pensa em como esse pequeno detalhe de um dia qualquer em sua vida o perseguiria para todo o sempre:

passaria semanas imaginando o que Vieira estaria pensando dele. Isso o torturaria até que o vigia fosse demitido e sumisse ou, melhor, fosse baleado por acaso [...] Benjamim chegaria ao ponto de desejar a morte do homem somente para pôr fim às próprias angústias (HERINGER, 2018a, p. 74)

Depois de tudo isso, como que para concluir essa pequena saga imaginária do filho mais velho, ele de fato reencontra Vieira, mas este agora mora na rua e está pedindo esmolas a Benjamim, que sequer o reconhece e que acaba o

ajudando pensando no que os outros, que estão ao seu redor, pensariam de sua “boa ação”. Então, sim, temos um ególatra, como d. Leticia aponta.

Vale um breve comentário: apesar de o veredito da tia ser dado a Benjamim, os irmãos também foram muito afetados da mesma forma, ao que tudo indica, pois também são ególatras a sua própria maneira. Abel tem uma necessidade de estar no centro dos palcos, tomando suas decisões a partir do quanto isso o colocará em evidência, enquanto Daniel escolhe viver de aparências, morrendo de medo de ver sua máscara de “pessoa normal” cair e revelar que ele, como qualquer outro, também tem particularidades familiares, como veremos.

Mas, ainda olhando para o filho mais velho e para o que disse a tia sobre ele, é necessário que nos debrucemos um pouco mais sobre o assunto. Segundo d. Leticia, Benjamim era alguém melancólico, ou seja, uma pessoa que “sofre a vida inteira, aos pingos [...] como todos os Costa e Oliveira, o sobrinho-neto estava fadado a morrer de desgosto, mas seu caso era pior, pois morreria em banho-maria, de um desgosto ininterrupto” (HERINGER, 2018a, p. 59 – 60). Essa melancolia de que nos fala a senhora, esse desgosto, aparece ora como causa, ora como consequência do riso, de modo a deixar incerto o que realmente acontece. Segundo d. Noemi, por exemplo, o problema está na falta de seriedade do filho, sendo isto a causa de tudo, pois “se tudo era motivo de piada, a vida perdia todo o sentido. Se nada parecia sólido não havia ao que se agarrar” (HERINGER, 2018a, p. 64). Mas, ao mesmo tempo, a busca pelo riso a todo custo, como vimos, é, por si própria, uma consequência de problemas na vida. Portanto, com uma coisa impulsionando a outra, temos um círculo vicioso em que ambos os problemas se amplificam até não haver mais saída e tudo cair por terra.

Prosseguindo com a narrativa, é com medo dessa crise que d. Noemi aconselha sua nora, então esposa de Benjamim:

d. Noemi levou uma hora e meia para explicar qual era o real problema de Benjamim. Era doente de zombaria, tentou dizer diretamente, e Natália não entendeu. Era como um alcoólatra: podia sofrer recaídas, comparou, e Natália se confundiu. Era como Sísifo, tentou uma aproximação mitológica, mas Natália disse que só conhecia Sísifo de nome. D. Noemi, sem saber mais o que fazer, pacientemente voltou aos seus anos de professora e contou a história de Sísifo [...] A sogra explicou que Benjamim era Sísifo (isso ela entendeu perfeitamente) e, quando estava normal – isto é, sem fazer piada de tudo –, era como Sísifo no alto do monte, com a pedra. A pedra era a zombaria e estava amarrada aos tornozelos de Benjamim (aqui ela se confundiu um

pouco). Quando a doença voltasse a se manifestar – e a sogra garantiu que um dia voltaria –, ele atiraria a pedra nas pessoas e coisas lá embaixo, para destruir tudo, mas, como estava amarrado a ela, seria arrastado morro abaixo logo depois. Isso queria dizer que ele sofreria muito, mas ela não conseguiria perceber porque seria muito engraçado. E ele, de tanto fazer piada, poderia morrer de desgosto se nada fosse feito para aplacar o surto de gracinhas (HERINGER, 2018a, p. 83).

Nessa metáfora, d. Noemi parece explicar perfeitamente a situação do filho, ou, minimamente, a forma como ela vê a vida dele. É interessante que ela use justamente o mito de Sísifo para tanto, porque um dos ensaios mais famosos sobre o suicídio na literatura universal é justamente *O mito de Sísifo* de Albert Camus, já mencionado anteriormente. Segundo o autor, o mito pode ser usado para explicar a vida cotidiana, que é uma eterna provação sem objetivo, sentido ou resultado, de forma a fazer com que o ser humano esteja constantemente empurrando a grande bola de pedra até o topo da montanha, apenas para vê-la cair de novo e empurrá-la mais uma vez. É por isso que, para Camus, quando as pessoas percebem que isso é absurdo, são confrontadas com duas escolhas, morrer e deixar tudo para trás ou continuar vivendo com a consciência de que não há objetivo. Segundo ele, para tomar o segundo caminho, é preciso se apegar aquilo que é tangível. Mesmo que não haja grandes objetivos, quaisquer objetivos pessoais que justifiquem mais um passo, já são válidos, e é preciso aproveitar cada experiência, seja ela ruim ou boa, pois é dessa complexidade de sentimentos que vem o prazer de viver, e é aí que tudo fica mais interessante, porque ele diz que “É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2021, p. 124).

Então, o que a mãe vê como um grande problema a ser evitado a todo custo, o arremesso da pedra montanha a baixo, talvez seja simplesmente a continuação da vida, a luta diária que deve ser enfrentada para que, mesmo em um mundo desprovido de sentido, ainda haja um caminho para tomar, subir a montanha outra vez. Porque, de outra forma, ele fica estagnado e aí, tudo parece igual o tempo todo, perdendo completamente o sentido, por já não haver sequer os objetivos pessoais de continuar subindo. É como em um parque de diversões: subimos as escadas para descer no escorregador pelo simples prazer da experiência, mas, se decidimos ficar lá em cima sentados, a própria existência do brinquedo perde o seu objetivo, então, às vezes, é preciso repetir e repetir e repetir, por mais que a amargura se apresente em alguns momentos, isso faz parte da experiência.

Por isso, o que acontece é que quando d. Noemi aconselha a nora a evitar essa queda pelo riso e Natália aceita, passando a evitar qualquer situação risível em sua casa (coisa que outrora fora tão importante para o marido), além, é claro, de Benjamim continuar seguindo sua vida sem tomar muitas atitudes em relação a coisa nenhuma (como dita sua personalidade), o mais velho passa a ter sua experiência negada tanto pelos outros quanto por si mesmo. Dessa forma, se Camus diz que Sísifo “Faz do destino um assunto humano [...] Toda a alegria silenciosa de Sísifo consiste nisso. Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa. Da mesma forma, o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento” (CAMUS, 2021, p. 124), então, ao dar fim à rocha para não ter de continuar seguindo um caminho de agruras, Benjamim está, na verdade, abrindo mão de seu próprio destino. De sua própria felicidade.

Benjamim passa a evitar, então, diversas situações (às vezes por conta própria, às vezes por decisão da esposa) que, inclusive, poderiam dar algum significado maior ao seu cotidiano, que poderiam dar sentido ao seu casamento (que viria a resultar em divórcio pela chatice de um dia a dia sem sabor algum). Isso é visível ao longo da narrativa em determinados episódios como, por exemplo, naquele em que o casal está conversando e, após uma piada boba sobre o irmão mais novo “Natália riu. Benjamim deu uma gargalhada que mudou a forma de seu rosto e, atizado pela risada da mulher, começou a desfiar um longo rosário de zombarias. [...] Natália, que entre a terceira e a quarta galhofa tinha parado de rir, saiu de casa” (HERINGER, 2018a, p. 81 – 82). Nesse caso, talvez ambos pudessem criar uma conexão mais forte pelo riso, talvez a vida de Benjamim pudesse ter movimento, talvez as coisas fossem diferentes, mas não saímos do âmbito do talvez, porque Natália, com medo e realizando um ato de amor pelo marido conforme a explicara a sogra, resolve cortar o riso saindo do local. A Sísifo é negada a pedra, mas todo o resto continua lá. É inevitável imaginar Sísifo triste.

Porém, se mãe e esposa evitam o riso, nem por isso podemos deixar de culpar Benjamim por suas próprias atitudes. Conforme descobrimos ao longo da obra, o rapaz faz parte de um fórum online, chamado Café Aleph, onde todos assumem perfis fictícios de personalidades históricas das artes, em geral da literatura, música e cinema, mas não só, e comentam assuntos irrelevantes com ironia e um tom blasé. Ele próprio assume o nome de Hecateu de Mileto, o Logógrafo, e passa a ser reconhecido como um “monstro zombeteiro de apetites pantagruélicos. Nada lhe

escapava. [...] era o espírito irônico do Café Aleph encarnado num espectro eletrônico” (HERINGER, 2018a, p. 94), reanimando, de certa forma, sua personalidade perdida da juventude e retomando sua originalidade. Ele era tão grandioso nesse fórum que as outras pessoas “falavam dele como se de uma lenda: citavam suas máximas, louvavam seu comportamento inusitado, irmanavam-no aos grandes humoristas da história” (HERINGER, 2018a, p. 95).

Toda essa microsociedade criada no Café Aleph condiz perfeitamente com o que explica Bergson a respeito da relação entre riso e estética, pois segundo ele:

o riso não provém da estética pura. Possui, no entanto, algo de estético, uma vez que o cômico nasce no momento preciso em que a sociedade e os indivíduos, livres dos cuidados com sua conservação, começam a se tratar a si mesmos como obras de arte (BERGSON, 2018, p.45).

Faz total sentido, então, que nesse espaço, com todos interpretando personagens, buscando ser artísticos a todo momento, ensaiando mensagens e interpretando-as com rebuscamento exagerado, tudo se torne muito mais divertido, como um solo fértil para todo o escárnio de Benjamim. Como um espaço seguro em que, ao invés de ser repreendido por rir, é louvado. Diferente da vida real, onde tudo tem consequências e o filho mais velho vive com medo, na internet ele sente que nada importa e talvez seja justamente essa visão da falta de objetivo da internet que lhe falte na vida real, é o reconhecimento do absurdo da vida, conforme explica Eagleton:

Concluir que nada importa muito pode permitir que relaxemos, e a simpatia pelos outros pode surgir desse alívio da tensão. Podemos adotar uma visão mais irônica de nossas próprias questões, que já não parecem tão urgentes, e nos sentir mais livre para responder às (igualmente superficiais) questões alheias (EAGLETON, 2021, p. 46).

O mais interessante, porém, é que o filho mais velho anseia por esse mesmo tipo de relação com o mundo real, quer que seu humor, cultivado por anos a fio, seja útil a ele socialmente, porém, se no fórum ele estava disposto a arriscar e ir além com cada piada, fazendo com que todos esperassem para ouvi-lo, não sabe como fazê-lo na realidade. Talvez sua própria inquietação quanto a esse desejo o faça não conseguir alcançá-lo, por acabar sempre estando muito preocupado com como os outros o verão e não conseguir se desligar um pouco dessa tensão para conquistar a simpatia de seus próximos. Há uma falta de equilíbrio, pois Benjamim domina o riso,

mas não sabe se relacionar socialmente e isto acaba anulando aquilo, pois “Não apreciaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. Aparentemente, o riso tem necessidade de eco” (BERGSON, 2018, p.39), ou seja, por mais que ele saiba como fazer rir, não consegue ter as condições sociais de relacionamento humano para tanto.

Apesar disso, Benjamim buscava replicar suas relações virtuais e trazer para o mundo o seu riso, mesmo que se sentisse isolado, conforme já vimos anteriormente. O trecho a seguir é um excelente exemplo disso:

Passava horas relendo atentamente suas frases e ações para tentar imitá-las depois na vida real. Talvez assim algo da fama de Hecateu de Mileto da internet respingasse no Benjamim Alencar Costa e Oliveira do mundo dos homens. Não fazia nada de inusitado na vida real (HERINGER, 2018a, p. 95).

A sociedade, porém, não é algo planejado, no qual podemos preparar tudo o que iremos dizer o tempo todo, pintando a nossa imagem para que os outros nos vejam exatamente como gostaríamos de ser, o que, novamente, Benjamim parece não ter entendido, assim como quando mais jovem tentava decidir seus próprios transtornos e obsessões, ao invés de deixar que vida o traumatizasse por conta própria. De todo modo, por não fazer nada de inusitado na vida real, as suas excentricidades virtuais acabavam falhando, afinal, as relações sociais pedem por certa organicidade que os textos prontos não podem oferecer.

Benjamim acaba caindo em um paradoxo diretamente ligado ao riso, sem sequer perceber, pois, segundo Bergson, “É cômica toda encenação de atos e acontecimentos que nos oferece, inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a nítida sensação de um arranjo mecânico” (BERGSON, 2018, p.66) e para o teórico, o riso vem justamente como uma forma de correção desses atos mecânicos realizados pelo sujeito. Então, ao tentar se repetir para fazer com que os outros riam com ele, Benjamim está justamente se tornando aquilo que o riso busca punir: “a vida bem viva não deve se repetir. Onde há repetição, similitude completa, pressentimos o mecânico funcionando por trás do vivo” (BERGSON, 2018, p.51).

Mas enfim, como é de se esperar, a vida virtual foi se tornando mais atrativa do que a realidade, Benjamim se divorciou e começou um relacionamento com uma garota do Café Aleph, conversando com ela pela internet, mas sempre sustentando a zombaria característica pela qual ele se fez conhecido e ela se apaixonou, sempre tratando “tudo como uma brincadeira ora mais, ora menos séria,

um temendo que a paixonite do outro não passasse de encenação” (HERINGER, 2018a, p. 120). Esse pequeno trecho talvez resuma grande parte de tudo o que Benjamim faz durante toda a sua vida, pois, como disse a mãe, ele tem medo de tudo, está sempre se escondendo, então, se com Paula (sua namorada virtual) ele usa o riso para evitar demonstrar sentimentos reais por medo, o mesmo pode ser verdade para todo o restante da sua vida e de seu riso. Em um capítulo chamado “Zombadores e Escarnecedores” de seu livro *Humor*, Terry Eagleton fala sobre esse sistema de defesa, dizendo que:

Observando as gafes e mancadas dos outros, podemos obter um espúrio senso de invulnerabilidade, o que, por sua vez, pode nos dar a falsa sensação de imortalidade. Ao projetar suas próprias deficiências nos outros, o pobre e deplorável ego consegue, por um abençoado momento, sentir-se além de qualquer dano, assim como no estado que o século XVIII conhecia como sublime. Por meio desses mecanismos de defesa, ele pode evitar uma sobrecarga de angústia e ansiedade (EAGLETON, 2021, p. 44).

Ou seja, escarnecer do próximo é uma maneira encontrada pelo rapaz para se aliviar de suas próprias deficiências como que por identificação, pois ao ver que o semelhante também tem problemas como os seus e apontar isso por meio de piadas, Benjamim está se livrando do peso de ser ele o único problemático, à sua própria maneira. Talvez por isso a pedra que nosso Sísifo risonho empurra seja o próprio riso: se por um lado essa é a sua jornada e é ela que dá sentido à sua vida, conforme Camus, além de aliviá-lo de suas dores, conforme Eagleton, por outro lado, é uma constante lembrança de que ele próprio também é imperfeito, como um espelho distorcido em que, ao apontar o defeito do outro, também se vê defeituoso no mesmo. O que gera alívio pelo compartilhamento, é também um lembrete dos problemas, causando, assim, em excesso, a crise que já vimos.

Como nos diz Yves de La Taille, “além de o humor ir muito além do que se pensa, pode-se dizer que ele é o espelho da tristeza” (LA TAILLE, 2014, p. 20). Esse efeito de reflexo, de certa forma, é notado por Paula, em um diálogo com Benjamim, quando ela diz que “-Lá no Aleph a ideia é mesmo dizer o contrário do que se quer dizer o tempo todo, né. Acho até meio cruel, mas é engraçado. [E ele responde] –Hm... Aqui não?” (HERINGER, 2018a, p. 155). Justamente por estar ao contrário, acaba sendo engraçado, porém, se tudo está ao contrário, uma vida toda engraçada acaba sendo sempre triste. E Benjamim demonstra não diferenciar tanto

uma coisa da outra na sua tentativa de dizer sempre o contrário, com a exceção, como já vimos, de não se dispor a entregar-se sem medo a essa apreciação do contrário em seu dia a dia real.

Por outro lado, seu “eu” artístico se manifesta o tempo todo, tomando conta, inclusive, de suas tentativas de conexões pessoais, de modo que mesmo no dia a dia, acaba seguindo a máxima de Barthes a respeito da literatura (que para ele é) “proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidio” (BARTHES, 2003, p. 162). Dessa forma, Benjamim tenta aplicar isso ao seu dia a dia, propondo sentidos constantemente, porém de maneiras labirínticas e, para o observador externo, até mesmo risíveis. Um exemplo disso é o dia em que ele decide tentar fazer um primeiro contato com a mulher que ele admira, logo após ter conhecido pessoalmente sua namorada virtual (que passou a ser real), e dela recebido uma camiseta de presente, além de ter alguns anéis que ela esqueceu em sua casa. Detalhe importante: aquela com quem ele quer conversar mora em seu próprio prédio e esporadicamente ambos se veem passando por algum lugar, mas nunca conversam. Então, sua decisão para “puxar conversa” é a seguinte:

Benjamim foi até uma agência de correio e enviou para o número 502 de seu próprio edifício [onde morava ela] a camiseta com a cara do Woody Allen estampada. Remetente: “Benjamim – Taberna da Glória, rua do Catete, nº 1, Glória, Rio de Janeiro”, que era o endereço antigo do estabelecimento, o original. Destinatário: “Paula – ladeira da Glória, nº 8, ap. 502, Glória, Rio de Janeiro” [...]

Imaginou sua vizinha abrindo o pacote e se deparando com o estranho presente. Por que uma camiseta feminina, mas não do seu número? Por que o endereço trocado, se a Taberna da Glória ficava logo ali na esquina, na rua do Russel? Quem era Benjamim e como sabia seu nome? Ela ergueria a camiseta para observá-la melhor, como se as respostas estivessem na cara do Woody Allen, e um envelope cairia em seu colo. Lá dentro encontraria dois anéis: uma aliança masculina e um anel menor, de ouro branco, com pedrinhas vermelhas incrustadas.

E então, talvez, entendesse tudo.

Para Benjamim, os significados de seu gesto não poderiam ser mais claros. [... Aqui, a explicação de cada objeto é dada, revelando um caráter profundo e enigmático ...] Acostumada a ver obras de arte – afinal, frequentava coquetéis em museus -, ela certamente perceberia que aqueles itens compunham algo muito similar a uma natureza-morta. E, se interpretasse corretamente a disposição de objetos, nomes e intenções, chegaria à conclusão de que o que ele havia posto dentro do envelope era o próprio passado. Seu admirador estava disposto a voltar a ser menino, a apagar a memória de todo o amor que havia experimentado até aquele momento, para que só ela povoasse suas lembranças como melhor entendesse. Benjamim, ao

fim e ao cabo, lhe mandava a própria vida, por inteiro, pelo correio (HERINGER, p. 157- 158).

Provando o que dissemos, temos uma proposta insistente de sentido, apesar de um sentido extremamente fugidio. Novamente, o que vemos é Benjamim trazendo para a vida cotidiana os recursos da arte, tentando ignorar as normas sociais e viver conforme suas próprias perspectivas, escolhendo sua própria imagem para o mundo e, mais do que isso, decidindo por conta própria como o mundo o interpretaria.

A vida real não parece se dar muito bem com Benjamim, ou ele com ela. Ele e Paula da internet também terminam. Ela humilha-o no Café Aleph, ele fica sem resposta. Não se interessa tanto pelo que acontece por lá. Parece estar dando um passo rumo à realidade (ou ao que ele entende por realidade, o que é, no mínimo, controverso, como vimos). Porém, quando confrontado com a vida, não aguenta a sua força. Mais uma vez, foge. Essa fuga acontece em partes, conforme ele percebe que não consegue enfrentar a realidade em seus próprios termos e que a dificuldade para se adaptar aos termos dela pode ser homérica. A primeira fuga ocorre quando ele vê, do alto de seu apartamento, a admirada vizinha Paula, para quem ele enviou os presentes, usando a camiseta e esperando na Taberna do Glória. Ou seja, mesmo os caminhos tortuosos que ele criou por meio de seu raciocínio labiríntico para enviar a ela a sua vida pelo correio parecem ter funcionado, ao menos em partes. Basta descer e conversar. Mas ele não consegue:

Por quanto tempo a vizinha o esperaria? Trocou de roupa três vezes, até encontrar uma combinação que não parecesse planejada para impressionar. Oito e cinquenta e seis. Foi novamente até a janela. Tinha pressa, mas não queria descer já. Oito e cinquenta e seis. A cada minuto transcorrido, Paula o esperava por mais um minuto. Quanto mais ela ficava lá, mais interesse tinha em conhecê-lo, mais encantada tinha ficado com os presentes. Oito e cinquenta e sete. Quanto mais interesse Benjamim achava que Paula tinha por ele, mais queria ficar em casa por mais alguns minutos, porque, quanto mais ela o esperava, mais interesse tinha por ele. Foi até o elevador, voltou. Oito e cinquenta e nove. [...] Nove e treze. Nove e quatorze. Nove e dezessete. Paula não estava na Taberna do Glória (HERINGER, 2018a, p. 190).

Assim como em toda a sua vida, Benjamim está mais interessado no significado projetado e não no real. Ele não quer descer lá e descobrir se há, de fato, algum interesse, ele quer aproveitar a expectativa, a história que ele mesmo conta

para si a respeito do que está acontecendo. Como alguém que vive em uma realidade inventada, plástica, ele prefere ficar no sofá, acreditando que Paula está lá embaixo esperando por ele, acreditando na história que ele mesmo criou, em que toda a sua vida foi entregue a ela e ela, entendendo esse gesto, aceitou. Porém, no minuto em que isso poderia se comprovar verídico ou não, ele interrompe o fluxo das coisas. É como o namoro com a antiga Paula, da internet, que era incrível, mas que no momento em que se consolida como algo real, passa a causar tédio. Como quando ele, mais jovem, saltava de objetivo em objetivo, porque no momento em que se tornava algo estável, real, deixava de ter graça.

Podemos estabelecer aqui um paralelo com a estrutura de uma piada: ela tem a premissa (o momento de preparação em que os elementos são colocados em cena) e o desfecho (momento em que há uma distorção cômica e surge o riso). Às vezes a própria premissa já é bastante engraçada e pode se prolongar um pouco enquanto todos a aproveitam como uma pequena história, porém, no momento do desfecho é que decidimos se a piada é boa ou não, se iremos gargalhar ou não. Isso exige uma boa noção de tempo, pois todos precisam entender a premissa para que o desfecho faça sentido, mas também não podem ficar na premissa por um longo período, afinal, se ela for muito complexa, o desfecho irá, aos poucos, perdendo o sentido pela própria distância das informações.

No caso de Benjamim, vivendo a sua vida como uma longa piada, a grande questão parece ser que, após o desfecho e as gargalhadas, a maioria das piadas perde a graça, mesmo se contada novamente da mesma maneira. Então, Benjamim se estende, se prolonga, como que evitando o fim, vivendo da grande expectativa, simplesmente porque ele não quer correr o risco de a piada não ser engraçada e, pior do que isso: não quer que tenha graça, se acabe e depois não seja mais risível.

O problema no caso do filho mais velho é que, como já dito, premissas muito longas também são ruins e, como ele mesmo percebe, tudo vai perdendo a graça. Benjamim sabe que “não existe piada engraçada o suficiente para superar o absurdo anedótico do cosmo” (HERINGER, 2018a, p. 222), por isso, sabendo que o desfecho jamais será tão bom, protela, evita o momento de conclusão de suas próprias histórias inventadas, mesmo parecendo inevitável, como quando ele está voltando do mercado e vê a Paula-com-quem-nunca-conversou sentada na taberna, próxima a entrada de sua casa e “Naturalmente, seu primeiro instinto foi fugir”

(HERINGER, 2018a, p. 248), mas, continuou andando, até que ela olhou para ele e o momento enfim chegou, como diz a nota de rodapé, ao mencionar que tudo desapareceu: “O personagem sentiu, com o perdão da expressão piegas, que finalmente se tornaria o homem que planejara ser, ou melhor, que estava destinado a ser” (HERINGER, 2018a, p. 250). Ou seja, quando não há mais o que fazer, exceto tornar o real e a representação um só, se tornar aquilo que sempre construíra detalhadamente, enfim fazer da máscara e do rosto a mesma coisa, ele foge:

Quando ele estacou o passo, a uma distância segura, Paula perguntou se ele chamava Benjamim. No anular direito, o anel de ouro branco com pedrinhas vermelhas incrustadas que havia sido da ex-Paula e, antes, da mãe da ex-Paula.

Ela repetiu:

- Benjamim?

Tinha um tom de voz áspero, como se tivesse crescido com muitos irmãos homens. Ele respondeu que sim com a cabeça, sem nem tentar falar.

– Oi, Benjamim.

E sorriu.

Tudo desapareceu.

[...] Não há razão para fugir, Benjamim pensou enquanto se afastava – rapidamente, mas sem correr – e acenava para um táxi na rua do Catete. Os olhos de Paula pesavam nas suas costas, mas ele não olhou para trás. Não há mesmo por que fugir. Fugia” (HERINGER, 2018a, p. 249 – 251).

No fim, após tantas personalidades inventadas e tanta originalidade ensaiada, Benjamim não sabe bem quem ele mesmo é, foge de tudo o que ele poderia ser, a piada já é insustentável, porque começa a ser real. Ele tenta reatar laços com Natália, voltar a um passado mais simples, menos real, em que ela o protegia do mundo, colocando-o em uma redoma de vidro falso e ele não fazia questão sequer de tentar sair. Uma época em que ele achava tudo tedioso, por não viver mais o seu riso diário, mas que, ao decidir explorar o mundo e deixar Natália, achava que voltaria a esse risonho cotidiano, ao invés de seguir em frente nas agruras da vida real. Mas, mais uma vez, quando o mundo se mostra para ele, ele tenta voltar ao nível anterior. Ele não sabe bem quem é, não saber bem o que quer ser. O que quer que os outros achem que ele é. Tem medo de tudo.

É como quando foi demitido do museu e recebeu uma crítica artística em um jornal, feita por seu antigo patrão, acerca de suas próprias obras de arte, como forma de compensação pelo fim do contrato. Nesse momento, ele, que primeiramente

discordara de tudo o que o patrão dissera em sua crítica, “calculou quantos olhos deviam estar lendo seu nome naquele exato instante, o coração amoleceu, junto com as opiniões” (HERINGER, 2018a, p. 215). Novamente, nesta parte, o paradoxo de Benjamim toma forma, pois, após a crítica, ele quer de toda forma ser visto e ser reconhecido como um grande artista, mas, ao mesmo tempo, quer ser reconhecido como um artista desconhecido. Ele trabalha intensamente e com muita dedicação para criar uma imagem de si próprio na qual se mostra desinteressado com a própria imagem. No bar, com o jornal do dia e sua crítica estampada “apresentou-se a um garçom, fingindo a voz alta dos bêbados: Benjamim Costa e Oliveira, prazer” (HERINGER, 2018a, p. 216) e, não satisfeito: “Escancarou o jornal novamente, para fazer algum barulho. Forçou uma tosse de tuberculoso. Sorriu ao ler seu nome” (HERINGER, 2018a, p. 217). Mas, sem efeito, decidiu voltar pra casa, até que ouviu alguém mencionando seu sobrenome e resolveu observar, pois “O grau mais excitante de voyeurismo é observar a si mesmo, na boca dos outros, às escondidas” (HERINGER, 2018a, p. 217 – 218). Porém, ao descobrir que falavam de seu irmão, o pastor que havia viralizado nas redes sociais, concluiu: “Seu irmão, ao mesmo tempo piadista e alvo de chacotas, tinha atingido o topo do mundo. Não havia como derrubá-lo” (HERINGER, 2018a, p. 218).

Essa sequência toda nos auxilia muito na compreensão do personagem, pois nos mostra diferentes faces de um mesmo prisma: temos Benjamim que quer, de todo modo ser visto, mas morre de medo de ser visto e evita isso a todo custo, por receio de qualquer tipo de constrangimento, ainda que sinta um enorme prazer na simples ideia de que alguém esteja falando dele. Além disso, também vemos a breve, porém pontual, análise que ele faz acerca do sucesso do irmão, pois, nela, ele menciona apenas duas características: piadista e alvo de chacotas. Para ele, tudo acaba se resumindo a isso, ser reconhecido pelos outros como um piadista é, de certa forma, ser aceito como uma pessoa boa de se estar perto, alguém de bom humor, algo que ele próprio cultivou durante muito tempo. Mas, por outro lado, ser alvo de chacotas é o seu maior medo, é como uma trava que o impede de alçar voos maiores. O medo do constrangimento que cria uma barreira entre si e o restante do mundo. E que ele, de todas as formas, tenta evitar.

Nosso Sísifo, com sua rocha-riso, parece ter parado no meio do caminho. Cansado de enfrentar seus próprios obstáculos, cumprir os próprios objetivos. É como se, antes de chegar ao topo, ele voltasse montanha a baixo para

continuar empurrando pelo mesmo caminho, sem alcançar coisa nenhuma, sem começar novos desafios, apenas mantendo tudo morno em banho maria, como no começo da história, quando, em suas mil e uma novas tentativas de excentricidades, ficava sempre na mesma rotina na casa da mãe. É como, quando na praia, ao ver duas crianças brincando de fazer castelos e tentar criar barreiras para que o mar não os derrubasse, sugeriu “que se afastassem um pouco do mar. –Aí perde a graça – respondeu um deles, como se fosse óbvio. Benjamim não prestou atenção à resposta” (HERINGER, 2018a, p. 262). Até mesmo em brincadeiras infantis, nas quais as crianças entendem que a diversão está em enfrentar os desafios, Benjamim não consegue compreender. Sua forma mais astuta de riso, a ironia, é “individualista e antissocial, já que indica, necessariamente, um retrato do mundo. Ela engendra um ‘sorriso mefistofélico’, mas com certeza não o riso, que é ‘vulgar e plebeu’” (MINOIS, 2004, p. 568). Enfim, seu riso é de escárnio, mas não de alegria. Ele zomba dos outros, se protege dos outros, mas não sabe ser feliz como os outros.

Por fim, ao término da narrativa, Benjamim fica sabendo que a ex-Paula (nome usado pelo narrador para se referir à ex-namorada em contraste com a Paula do prédio) estava grávida. Ele foge para o leste europeu, tentando seguir a vida instável-estável que sempre sonhou. Abandonando tudo, inclusive o riso dos outros. O riso que o atormentava, que ele ouvia mesmo quando tudo estava em silêncio. O riso escrito da ex-Paula, o riso virtual dos que zombavam dele no Café Aleph, o riso da família antes do desgosto.

Ainda no meio da viagem, após um sonho, tem a sua despedida de todo esse riso. Ouve-o aos poucos se confundindo com o próprio som da viagem, ficando pra trás, se transfigurando.

Nessa hora, acordou, ouvindo um resto de gargalhada, um ai-ai cansado de rir. Era a voz da ex-Paula escoando do sonho. Ria dele, em letras maiúsculas: HAHAHA. Ou era o som dos genes dos Costa e Oliveira dando mais um passo adiante na horrenda teia da terra, um lamento quase inaudível que também se parece a uma gargalhada. A risada do seu filho que não nasceu. Ou era o choro de Natália, agora já calado pelos meses em que não pensou no ex-marido. Ou era o som da vida de Paula, a vizinha, se ajustando veludamente à ausência do ex-admirador. Ou eram as rodas do vagão vutlique-vutliqueando, ou a interjeição contente e contínua do ar condicionado: “Hm” (HERINGER, 2018a, p. 276).

Benjamim parece ter conseguido deixar para trás o que o

amedrontava, como em uma vitória distorcida, sem levar em consideração nada além de si mesmo. Na verdade, “Deixou quase tudo na Glória” (HERINGER, 2018a, p. 274). Exceto algumas roupas, materiais para pintura e fotografias do painel que pintara na casa da mãe quando jovem, no qual representava Gomorra com cenas de sexo pela cidade e Javé irado sobre todos (para, na época, impressionar e importunar o irmão mais novo, que nunca chegou a ver a obra). Um detalhe interessante a ser notado é que “Na época, não fotografou Javé porque ele se parecia demais com o pai morto. Agora percebia o próprio erro: sem um modelo, teria que retratá-lo de memória, nas paredes de um mosteiro ou defumadouro de pescado” (HERINGER, 2018a, p. 275). Apesar de soar como um simples descuido, isso representa muito mais, pois, ao não ter mais a sombra do pai, da família e, até de Deus, ele mesmo irá criar isso em sua representação divina, em seu painel que, agora, será seu novo objetivo de vida, a ser reproduzido aos pedaços nos muros de várias cidades. É como se nosso Sísifo, que toma forma em Benjamim, o filho mais velho, finalmente fizesse como diz Camus sobre o homem absurdo que expulsa de si próprio o deus que o habita e que traz consigo “a insatisfação e o gosto pelas dores inúteis [...] manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento [...] não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias” (CAMUS, 2021, p. 124). Além disso, a própria ideia de fazer o mural, agora parece abraçar o absurdo, pois antes tudo era cheio de significado. O objetivo do antigo mural era inquietar o irmão, como que o desafiando. Naquele tempo, queria, também, se provar artista para a família. Agora, por outro lado, faria o mesmo mural, sem motivo algum, como diz Camus:

Nada serve tão bem à arte quanto um pensamento negativo. Seus procedimentos obscuros e humilhados são tão necessários para se entender uma grande obra quanto o negro é para o branco. Trabalhar e criar “para nada”, esculpir na argila, saber que sua criação não tem futuro, ver essa obra ser destruída em um dia, estando consciente de que, no fundo, isto não tem mais importância que construir para os séculos, eis a difícil sabedoria que autoriza o pensamento absurdo. Desenvolver ambas as tarefas ao mesmo tempo, negar por um lado e exaltar pelo outro é o caminho que se abre diante do criador absurdo. Ele deve dar suas cores ao vazio (CAMUS, 2021, p. 114).

Benjamim, enfim, aceita sua jornada de Sísifo. “Algo tinha voltado aos eixos, Benjamim pensou. Não foi um momento de revelação” (HERINGER, 2018a, p. 275), mas de contemplação do absurdo da vida. Não como uma grande descoberta,

mas como um artista que olha para sua obra e não fica surpreso, e sim em plenitude por poder contemplar o resultado que, enfim, alcançou.

2.2.2 Abel

O primeiro a sair de casa, tendo decidido dedicar sua vida a Deus, é Abel. Aquele que, desde pequeno, após a morte do pai, já não ria.

Abel, apesar de ser o mais novo, foi o primeiro a adentrar o cercadinho, crente que seu amigo imaginário, Deus ele mesmo, era poderoso o bastante para amedrontar o inimigo. Mal sabia que todos os homens, sem exceção, levam um amigo imaginário para lutar com eles ou por eles e que Javé já não assusta o mundo tanto assim (HERINGER, 2018a, p. 245).

Vemos, por meio da metáfora de d. Noemi, que, para enfrentar as dificuldades da vida, Abel busca se conectar com o absoluto, nesse caso, representado por uma divindade suprema: Deus ele mesmo. O filho mais novo se atira em um salto de fé, de mãos dadas com aquele que rege todo o universo. Uma atitude bastante Kierkegaardiana, se nos permitirmos pensar nesses termos, considerando que, para o autor dinamarquês, é preciso fazer com que a sua “oposição a existência traduza, a cada momento, a mais maravilhosa e a mais serena harmonia com ela” (KIERKEGAARD, 1979, p. 234), ou seja, ao invés de abrir mão da vida pela morte, quando a existência parece absurda, o ideal é entregá-la ao divino, pois assim tem-se a mesma atitude de se opor ao paradoxo da vida, deixando-a de viver por si, mas com um resultado diferente, devido à entrega a Deus fazer com que tudo ganhe um novo significado. Justamente por isso, “A fé começa precisamente onde acaba a razão” (KIERKEGAARD, 1979, p. 238). Por outro lado, se Abel parece adotar a filosofia de Kierkegaard para a sua vida, isso não vai tão além das aparências, pois, para o filósofo, o importante é o salto de fé, a entrega que não se preocupa com resultado, mas com a atitude.

Se o homem que quer agir pretende chegar logo ao resultado, nunca começará nada. O herói ignora se o resultado poderá vir a encher o mundo inteiro de alegria, porque dele toma conhecimento quando o ato atinge a sua realização total. E não é por isso que se tornou um herói; foi-o porque começou (KIERKEGAARD, 1979, p. 248).

O que Kierkegaard propõe é que o homem possa se resignar diante de tudo quando se entrega a fé, assim como Abraão fez ao levar seu filho ao monte para sacrificá-lo e, ao alcançar este estado de entrega total, obtenha de volta aquilo que deixou de lado, como quando o sacrifício não é mais necessário e ele pode descer do monte com seu filho. Em outras palavras, é preciso aceitar que a vida não nos oferece respostas quanto ao seu motivo de existência e, ao aceitarmos isso, entendemos que podemos continuar vivendo, justamente porque agora não buscamos mais essas respostas e, conseqüentemente, sua falta não nos afeta. Racionalmente isso não faria tanto sentido, afinal, continuamos sem respostas, por isso mesmo é que nesses termos, viveríamos uma vida absurda.

Porém, não é bem isso o que ocorre com Abel. Tudo em sua vida parece ser voltado aos holofotes, como quando no enterro de sua tia avó, dona Letícia, ele “quis fazer um pequeno discurso, mas desistiu. Pouca plateia” (HERINGER, 2018a, p.125). Por esse motivo, sua mãe, ao falar dos filhos no “estádio completamente vazio, sem plateia, sem gritos por sangue nem caras de dor [... onde] há o eco dos próprios gemidos” (HERINGER, 2018a, p. 245) que ela metaforicamente cria para explicar o seu entendimento a respeito do caráter de cada um dos filhos, diz que Abel decide ficar no centro:

Seu caçula ficou no centro, que é onde mais gosta de ficar, esperando, com a confiança dos papas e dos homens-bomba. Chamou o mundo, falou alto e corajoso, mas o mundo não veio. E Abel acabou se apaixonando pela própria voz que ecoava no estádio vazio. Teve a certeza de que ele e seu amigo imaginário haviam vencido com honra. Acreditava piamente que o mundo tinha se acovardado diante dele. Os que passavam na frente do estádio –vagabundos, fugitivos, perdidos ou só curiosos – ouviram as palavras solitárias de Abel e foram até ele. Sentaram-se nas cadeiras próximas e, acreditando no que Abel acreditava, passaram a assistir a uma sova extraordinária, em que o mundo perdia mesmo não estando lá (HERINGER, 2018a, p. 245).

No fim das contas, Abel realmente se entrega à fé, mas ao invés de se tornar o caminho que leva até Deus, se torna ele próprio uma espécie de encarnação divina na terra. O messias do messias, como veremos a seguir.

Para entender, porém, o que ocorreu com Abel, é preciso entender o que houve após sua saída de casa, quando foi ser missionário na África.

não tinha feito sucesso como pregador em nenhuma cidade para a qual o mandaram. Havia aprendido satisfatoriamente a retórica e discursava com extraordinária inflamação – gritava, saltava e dava aleluia-irmãos nos momentos apropriados - mas não conseguia chegar a conclusões luminosas sem uma nota sombria. Na maioria de suas mensagens, por exemplo, dizia que o ser humano não aprende pelo amor e pelos atos de bondade dos outros, mas por meio da terrível sensação de vergonha que o amor e os bons exemplos causam no espírito dos homens que os testemunham (HERINGER, 2018a, p.100).

Ora, ao que tudo indica, o jovem pregador se apropriou dos ensinamentos de seu seminário com louvor, porém, não conseguiu deixar de lado aquilo que trazia de casa, o escárnio educacional que aprendeu com a mãe, bem como a desilusão com a vida aprendida com o pai. O que deu errado, então? A falta de riso, pois, riso corretivo sem o riso é apenas a diminuição do outro, uma espécie de humilhação menor, uma ofensa. Utilizar das estratégias do riso, sem de fato fazer rir, pode ser um grande problema em qualquer área, não apenas na área religiosa. Assim como o humor existencialista sem humor é só uma visão pessimista da vida, na qual nada pode ser realmente bom, já que tudo está fadado ao fim absoluto que é a morte. Unir ambas as coisas em tom solene, como fazia o pastor Abel, se torna uma fórmula para o desalento comunitário. A tristeza de todos. Consequentemente, o fracasso.

Por outro lado, vale ressaltar que ambas as estratégias funcionavam muito bem com o riso, então, a união das duas com a dose certa de humor tinha tudo para ser um sucesso. Dito e feito. Após a morte da tia avó, Abel herda tudo o que a senhora tinha e decide continuar vivendo na cidade em que ela estava. Lá, porém, tem contato com os escritos de d. Leticia e, da mesma forma que o pastor colocou sobre a fé as suas próprias percepções da vida e, a partir disso resignificou-a, ele o fez com os ensinamentos da tia avó. Em um primeiro contato com o estudo da vida inteira da senhora, não conseguia entender, não podia acreditar. Porém, no momento em que o pastor começa a fazer suas próprias inferências, tudo muda de figura. “Decidiu que o nervo era uma metáfora para a imperfeita natureza humana, e isso lhe deu ânimo para continuar lendo. Relativizando as coisas podia acreditar no que d. Letícia escrevia. Foi acreditando” (HERINGER, 2018a, p.128). No fim das contas, Abel acreditava naquilo que ele mesmo criava. Sua própria interpretação do mundo, com ele no centro como o anunciador das verdades divinas.

A partir disso, aplicando seu próprio entendimento ao que dizia a bíblia

e também ao que dizia d. Letícia, além de adicionar uma pitada de humor, foi se tornando famoso na cidade: “Dizia que o Deus deles era um Deus de alegria e, mesmo quando falava da epidemia de desgosto, o que sempre acontecia, usava um tom quase brincalhão, que não assustava ninguém” (HERINGER, 2018a, p. 138) e não parava por aí, ia mais a fundo ao espalhar as notícias ruins, as mesmas (ou pelo menos, outras, mas com um teor muito parecido com as) que já pregava na África, porém, agora, com um tom diferente: “Uma peste de tristeza não era exatamente o tipo de profecia que as pessoas queriam ouvir, mas na boca do pastor Abel não parecia tão ruim. E ele sempre contava algum caso engraçado logo depois” (HERINGER, 2018a, p. 138). O que nos parece, então, é que Abel, de fato, dominou o uso do riso, e conseguiu torná-lo uma ferramenta para enfrentar os males do desgosto que assola a terra e que ele pretendia erradicar por meio da palavra de Deus, após ter percebido, em contato com os estudos de d. Leticia, que “a depressão se tornaria o transtorno a atingir o maior número de pessoas no mundo [...] E o que era a depressão se não um sinônimo para desgosto?” (HERINGER, 2018 p. 132). Mas não apenas isso, o riso ainda tinha a capacidade de arrebanhar para si mais discípulos, pelo fato de, como já visto anteriormente, ser uma excelente forma de aproximar pessoas com uma causa em comum.

O desgosto, a depressão, a tristeza era a epidemia do século XXI. [...] Antes que a plateia se amuasse e fosse embora, porém, ele forçava uma risada barulhenta, que se prolongava e ia inchando, retumbando no meio do rebanho entristecido. A multidão ficava parada, confusa. Abel gargalhava, puxava o ar, levava a mão ao ventre, secava as lágrimas, pedia misericórdia. Ria, apontava e ria. A praça silenciava novamente e, onze ou doze segundos depois, caía numa gargalhada conjunta.

O fogo divino, que estava quase a se apagar, reacendia chamejante. As crianças, inocentes, riam primeiro, contagiando suas mães, que contagiavam os homens, que sentiam umas cócegas na garganta, fingiam tosse, espirros, engasgues, mas era impossível segurar. Desatavam a rir também, desatando a cara amarrada dos vizinhos (HERINGER, 2018a, p. 172 – 173).

Na verdade, a estratégia utilizada por Abel não é algo inusitado. Na verdade, é um fenômeno já observado por Georges Minois. Segundo o historiador, ainda no século XX a dominação completa da sociedade pelo humor já estava ocorrendo: “O riso tornou-se sangue e a respiração dessa sociedade humorística que é a nossa. Não há como escapar dele: o riso é obrigatório, os espíritos tristonhos são

postos em quarentena, a festa deve ser permanente” (MINOIS, 2003, p.553). E, conseqüentemente, isso inclui, também, a religião, fazendo com que o riso passe a ser necessário não apenas como ferramenta, mas como argumento e interpretação da própria religião:

Não seria essa a única resposta possível ao problema do mal, esse quebra-cabeça teológico diante do qual os maiores intelectuais cristãos tiveram de confessar sua incompreensão? Porque a solução tradicional, a do pecado original, é, evidentemente, um biombo destinado a esconder, pudicamente, a ignorância dos teólogos. Todos os eclesiásticos honestos concordam com isso. Então, se se quer conciliar a existência de um Deus infinitamente bom e poderoso com a dos males horríveis que afligem a humanidade desde as origens, não se deve admitir que Deus é infinitamente farsante? Se ele é, de fato, Deus do amor, deve ser também Deus do humor. Deus é humorista ou não é? (MINOIS, 2003, p. 573).

Abel parece se colocar exatamente neste local, entendendo que Deus está no riso, nas incongruências da vida. Sua mensagem parece ter algo de racional: o desgosto humano frente à impossibilidade de entendimento da vida, juntamente com um punhado de fé, mas uma fé diferente daquela de Abraão, a fé cega mencionada por Kierkegaard, e sim uma fé que vê um futuro possível, que acredita que “o messias do Messias vem; quando ele vier, nos anunciará tudo!” (HERINGER, 2018a, p. 175). E, mais do que isso, uma fé que, pelo que somos levados a crer, acredita em si mesmo. Basta notarmos que toda a pregação de pastor Abel é voltada à alegria do senhor, ao riso possível e contínuo que emana de um todo poderoso, mas, ao mesmo tempo acredita que o desgosto é iminente e, também obra de Deus, então, não seria estranho imaginar que o messias do Messias, um arauto segundo, que anuncia o anunciador, fosse, portanto, alguém capaz de articular tão bem o riso e o choro, ou, em outras palavras, não é difícil imaginar que Abel prega acerca de si mesmo, até pela própria descrição feita pela mãe. Não obstante, temos também um comentário, feito por d. Leticia (que, não à toa, deixaria todas as suas posses a Abel e que, também não à toa, era uma das referências máximas de Abel, logo ao lado da Bíblia Sagrada) a respeito da salvação do mundo:

d. Leticia ainda não sabia exatamente que tipo de providência seria necessária para impedir que a peste se espalhasse. Por ora, entretinha a vaga ideia messiânica de que só um legítimo Costa e Oliveira (e restavam somente quatro [os três filhos dos Alencar Costa e Oliveira e ela própria]) seria capaz de salvar o mundo, pois veneno

com veneno se combate (HERINGER, 2018a, p. 58-59).

O que temos, então, é a figura de um pastor que se vê como a salvação do mundo. Seus estudos se baseiam em partes na Bíblia Sagrada, a qual interpreta segundo suas próprias considerações e evidências adquiridas ao longo de uma vida repleta de riso e de abandono do sentido, mas também, em partes, no livro de d. Letícia, o mesmo que dizia que apenas um dos três filhos (por estar ela, já morta) poderia combater o grande mal da humanidade. Um herói autodeclarado.

Essa visão dele próprio que, desde o começo, molda o mundo para ser seu, é algo que, para ele e para aqueles que o seguem, parece ser uma verdade absoluta, porém, para quem vê de fora, é risível de tal maneira que os vídeos de seus cultos, disponibilizados na internet, que não têm nenhum objetivo de ser engraçados, acabam viralizando, de modo a alcançar muito mais pessoas e fazê-las rir, em sua maioria, ou crer, como também acontece. Novamente, temos o riso como elemento de unificação de grupos, sejam eles a favor ou contrários a uma causa. Além disso, esse riso tem um caráter especial, devido a se tratar de algo que para uns é uma crença, mas que para outros parece algo fora da realidade, algo criado para iludi-los. Isso é o que Bergson chama de absurdo cômico, que pode ser resumido como a "pretensão de modelar as coisas sobre uma ideia nossa, e não as ideias sobre as coisas. Consiste em ver diante de nós aquilo em que estamos pensando, no lugar de pensar sobre o que vemos." (BERGSON, 2018, p.117). Para os que modelam as coisas sobre as ideias, tudo parece bem, tudo parece crível, mas para quem vê de fora, nada daquilo faz sentido.

Apesar de trazermos esse princípio aplicado aos cultos diferenciados de Abel, esse mesmo raciocínio poderia ser aplicado à vida como um todo. Se retomarmos o caso de Demócrito, perceberemos que temos exatamente a mesma situação. Para o "doente do riso", tudo é uma mentira, então ele ri do absurdo que isso gera. Para os que vivem isso como realidade, tudo está bem, posto que não há nada fora do normal. O que é interessante, porém, é que no caso de Demócrito, os "normais" não aceitam o seu riso, pois parece algo completamente absurdo para eles, como Hipócrates, o médico, irá explicar: "Então, por conta dos que julgam, surgiu essa opinião exagerada sobre a forma de Demócrito, pois cada um só observa aquilo que não tem, considerando supérfluo o excesso do outro" (HIPÓCRATES, 2011, p. 39).

Porém, o que Abel faz em relação a sua igreja é algo único e que

parece ser uma herança direta de seus pais. Ele sabe que a resposta da sociedade pode não ser muito positiva, mas também entende que, caso ele ria de si mesmo, seus opositores sentirão que estão todos do mesmo lado por rirem das mesmas coisas, por isso, o pastor abraça esse riso autodepreciativo de maneira a desarmar todos aqueles que o atacam. O “rir de mim” passa a ser “rir comigo” e o que seria uma ferramenta corretiva e de separação de grupos, conforme Bergson, passa a ser uma ferramenta de identificação entre opostos, ultrapassando inclusive a argumentação racional e a violência verbal:

Em todos os casos, porém, os devotos saíam vitoriosos da discussão. Aceitavam o silêncio e o escárnio dos cétricos e, ainda além, davam a outra face. Riam a bandeiras despregadas e concordavam com os adversários, porque assim lhes havia ensinado o pastor Abel. Rir, rir de tudo para combater o desgosto. Histéricos, cegos, alienados. O messias do Messias era uma farsa, o pastor Abel era um charlatão. A raiva dos acusadores crescia. E quanto mais eram atacados, mais os fiéis gargalhavam e zombavam.

A maioria dos detratores, diante de rostos copiosamente risonhos, não se continha e acabava rindo também. Rendiam-se, contagiados pelo amor divino, pondo um fim amistoso à discussão. Muitos prometiam comparecer ao culto na semana seguinte. Todos voltavam para casa ou iam dormir sorridentes (HERINGER, 2018a, p. 176).

De certa forma, era praticamente impossível contrariar sua mensagem zombando dela, pois ele dizia que toda a zombaria podia ser considerada um “ato de devoção. Portanto, que zombassem dele não era uma ofensa, mas sim um agrado, quase uma profissão de fé. Os sarcásticos e zombeteiros não só falhavam em humilhá-lo como se convertiam ao seu dogma” (HERINGER, 2018a, p. 218).

Porém, após arrebanhar seu público, tornar-se um símbolo da cidade, viralizar na internet e conseguir apoio para construir o templo, após tudo isso, na inauguração de sua igreja, algo muda:

O tom de voz, antes uma sucessão de ondas monstruosas repuxando, rugindo e quebrando na cabeça dos danados, tornara-se uma marola, praticamente um afago. As profecias flamejavam menos, os olhos tinham menos fogo, todo o pastor Abel havia arrefecido (HERINGER, 2018a, p. 270).

Ao que parece, após atingir a glória, o pastor se acomoda, não se importa mais com os holofotes. O povo está ciente dos problemas do mundo, a mensagem foi entregue, sua tarefa está feita, mesmo que ninguém perceba.

O povo não é bobo. Uma epidemia mundial não se cura assim, em silêncio, sem heróis, sem queima de fogos. O messias do Messias, então, já havia baixado na Terra, curado o mundo e ido embora sem ao menos deixar um bilhete divino, uma mensagem qualquer? Duvidoso. O outro não só se alardeou aos quatro ventos como fez o favor de morrer crucificado para que o povo tivesse um símbolo para pendurar nas paredes e no pescoço. O messias do Messias, que viria para salvar o planeta inteiro do aniquilamento total, deveria, no mínimo, igualar o feito. O povo não é bobo, não. O povo percebeu que o pastor Abel lhes negava a peste (HERINGER, 2018a, p. 271).

A verdade, talvez, é que, após atingir a sua glória, mesmo que o povo não tenha percebido, Abel se viu com a tarefa cumprida. No fim das contas, como já disseram diversos filósofos, não há como lutar com o fim da vida e a falta de sentido para a existência trazida por ela. O que podemos fazer é nos conformar, vivendo da melhor maneira possível. Atestar constantemente que tudo irá acabar não resulta em nada além da já citada falta de respostas. O paradoxo não precisa ser reafirmado, basta ser aceito. Continuar a viver, nesse contexto, já é lutar todos os dias contra a falta de sentido da vida. Mais do que isso, é vencer a mesma luta todos os dias. E Abel parece ter entendido isso. O povo, infelizmente, não.

2.2.3 Daniel

Debrucemo-nos, por fim, sobre a história do irmão do meio: Daniel, o mediano. Como já sabemos, saiu de casa após Abel, rejeitando todos os costumes da antiga família e implorando para que eles não mostrassem sua verdadeira face perto de sua nova família. A recusa de Daniel aos costumes “estranhos” da família é interessante, pois, somada à vida que ele passa a levar após sair de casa, nos diz muito a respeito de sua leitura da sociedade. Vejamos, por exemplo, o seu primeiro emprego:

Formou-se em administração e conseguiu vaga numa empresa dedicada ao comércio exterior, na qual passou de assistente de transações a gerente geral em poucos meses. O cargo novo pagava o triplo, e pelo exercício da mesma função: supervisionar a entrada e saída de contêineres do porto do Rio de Janeiro. Em reuniões privadas, seus superiores creditavam a meteórica ascensão de Daniel à sua fascinação pelo mar. Em geral os contêineres eram carregados de motocicletas, máquinas para indústrias diversas e sandálias havaianas. Mas às vezes não. Às vezes, Daniel topava com um ou

outro carregamento de cocaína, ocasiões em que costumava tirar os óculos escuros para limpar as lentes na camisa e contemplar o mar, tão lindo, lá longe (HERINGER, 2018a, p. 39 - 40).

Ou seja, para Daniel, não há problema em fazer algo ilegal, mas há um grande problema em ser estranho por rir de tudo. Ao que parece, toda a dedicação do filho médio é voltada à aceitação pelos outros, ter uma vida estável, uma família normal e ganhar muito dinheiro, mesmo que ilegalmente. Dinheiro que, inclusive, aparece em mais alguns momentos da narrativa, sempre ligado a Daniel. Como na volta de Abel, em que, mesmo sem que ninguém diga nada sobre isso, Daniel começa a se comparar com o irmão mais novo e, mais do que isso, usa o dinheiro como argumento para se convencer de que é melhor, não aceitando, por exemplo, que ambos possam prosperar e ser igualmente reconhecidos por seu sucesso. Enquanto Benjamim, avaliando o irmão mais novo em sua volta para casa após um longo período na África, achou que ele parecia um surfista, por estar bronzeado e forte, “Daniel não achou nada, sabia que ele ajudava a construir casas para desabrigados e que na África fazia muito sol. Era natural que ficasse mais parrudo e moreno. Além do quê, se considerava mais bonito que o caçula. E ganhava mais” (HERINGER, 2018a, p.99). Ou seja, suas primeiras reações ao ver o irmão são, simultaneamente, negar ao mais novo qualquer mérito por sua boa aparência e se colocar em um patamar superior a ele, tanto no quesito beleza quanto em situação financeira.

Algo parecido, no que diz respeito a se comparar aos outros enaltecendo a si próprio, acontece no episódio da morte de d. Letícia. Benjamim recebe três ligações para ser informado sobre o falecimento: Abel, Daniel e d. Noemi. A mãe é a última a ligar: comenta o acontecido com os detalhes que sabe, e depois passa a conversar sobre outros assuntos com o filho. Abel é o primeiro e apenas diz que d. Letícia morreu, relembra suas qualidades e diz que, como manda a tradição, morreu de desgosto. Mas, quem realmente nos interessa é Daniel, que liga logo após Abel “para dizer que a velha havia morrido de um AVC e deixado tudo que tinha para Abel: o sítio, a biblioteca, uma quantidade surpreendente de dinheiro e uma empregada” (HERINGER, 2018a, p. 115). Sua escolha de palavras e o foco da ligação nos mostram um certo descaso com a tia que é vista apenas como a velha que morreu de AVC, nas palavras dele, mas por outro lado, o restante da ligação tem seu foco nas posses, na herança, nos bens materiais. Não apenas isso, mas dizer que a tia deixou a empregada, dá a entender, inclusive, que o rapaz a entende como um objeto,

uma coisa a mais a ser herdada.

Novamente, temos o perfil de alguém que não se importa realmente com as relações humanas, mas com as aparências. Talvez como consequência de sua total oposição ao riso, como veremos à diante. Antes, apenas mais um comentário acerca da relação entre o dinheiro e o irmão do meio. Ao pensar sobre a fundação de sua igreja, Abel começa a agradecer a Deus e, entre todos os que o ajudaram, agradece também “por Daniel, que tinha entrado desinteressadamente com o capital inicial” (HERINGER, 2018a, p. 136). Apesar de “desinteressadamente” aparecer bem no meio dessa citação, o simples fato de a palavra estar ali nos leva a pensar a respeito da escolha de utilizá-la ao invés de simplesmente agradecer o capital inicial. Além disso, considerando o panorama aqui traçado acerca de Daniel, parece-nos que o irmão é um investidor, e não há problema algum com isso, mas é mais um argumento acerca de sua personalidade tão bem trabalhada ao redor dos bens materiais.

Poderíamos dizer que Daniel é o que Camus chamará de homem cotidiano, ou seja, aquele que ainda não se deparou com o absurdo, e que, talvez por isso, não conseguiu realizar os feitos humorísticos como o irmão, posto que tudo ainda tinha muito sentido para ele e se tornava difícil extrair as incongruências do mundo para zombar delas. Essa aproximação baseia-se na seguinte descrição feita n’*O Mito de Sísifo*:

Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa em relação a quem ou a quê). Avalia suas possibilidades, conta com o porvir, com sua aposentadoria ou o trabalho dos filhos. Ainda acredita que alguma coisa em sua vida pode ser dirigida. Na verdade, age como se fosse livre, por mais que todos os fatos se encarreguem de contradizer tal liberdade (CAMUS, 2021, p. 62).

Parece ser exatamente o que ocorre com Daniel e, como veremos, qualquer coisa que fuja disso e possa o expor ao absurdo é rapidamente combatida. Talvez ele seja um pouco diferente do que diz Camus, pois, ainda que indiretamente, já teve contato com o absurdo durante a infância, mesmo sem se conscientizar disso. Como diz o autor, o absurdo não é algo aprendido por meios formais, é algo de que o sujeito simplesmente se dá conta, a qualquer momento: “Numa esquina qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer. Tal como é, em sua nudez desoladora, em sua luz sem brilho, esse sentimento é inapreensível”

(CAMUS, 2021, p. 25). Então Daniel, parcialmente sabendo do poder que uma vida fora dos padrões pode exercer sobre o ser humano, evita-a.

Assim como fizemos com os outros irmãos, é hora de dar a voz à mãe, em sua metáfora sobre a vida como sendo um ringue vazio no qual os filhos entram para lutar, mas não há oponente algum:

Daniel foi o segundo. Antes de subir ao ringue, fez amizade com o dono do estádio, com os bilheteiros e balconistas. Mandou telegramas ao adversário louvando seu físico, seu poder e sua clemência. Colocou-se à disposição do mundo, para o que fosse: secar-lhe a testa suada nos combates mais importantes, passar os seus roupões brilhantes ou segurar os sacos de pancada para que ele não machucasse as mãos. Quando entrou no cercadinho e o mundo não apareceu, Daniel sorriu. Com um sussurro, chamou o inimigo de frouxo, maricas etc. e etcétera. O dono do estádio lhe ofereceu um emprego, Daniel aceitou. Tornou-se uma fibra muscular, um nervo do mundo. Transformou-se naquilo que faz as unhas do mundo crescerem (HERINGER, 2018a, p. 246).

Daniel está com medo, não quer lutar de verdade, não quer enfrentar a vida, apesar de “à voz miúda” dizer que venceu. O filho não quer chamar atenção, quer evitar qualquer tipo de retaliação, mas quer que todos o vejam como vencedor, independentemente dos caminhos que o levaram até ali. Talvez por isso, seu afastamento da família Alencar Costa e Oliveira seja tão necessário para ele. Trata-se de uma família autêntica, especial em seus próprios termos. Fazer parte de algo assim nem sempre é bem visto pela sociedade, afinal, o diferente pode até revolucionar, mas é o comum que reina absoluto, pois se algo diferente se torna aceito pela maioria, subitamente já não é mais diferente. E Daniel quer sempre estar com a maioria. Aí é que entra o seu medo do riso, dado que ele parte do estranhamento, do que é fora do normal. E esse medo que o afasta de seus familiares é tão gritante que, até mesmo em situações nas quais não há nada de muito estranho e o riso é “inocente”, por assim dizer, e as pessoas estão, de fato, se dando bem, ele acaba se atrapalhando por não se sentir parte daquilo. Por temer que alguém o estranhe. Ele sequer cogita essa possibilidade. Algo desse estilo ocorre em um jantar em família, com Daniel, Ana (sua esposa), d. Noemi e Benjamim. Enquanto mãe e filho mais velho fazem piadas sobre as roupas que irão usar no carnaval, Ana ri e Daniel acha tudo péssimo:

Ana ri muito. Daniel tenta fazer um gesto para que se contenham.
 Benjamim:
 -No último dia, o dia do julgamento final, eu abrirei a porta da frente completamente nu.
 Daniel Engasga. Ana estala uma gargalhada.
 - E eu não vou nem aparecer. Vou estar fantasiada de marido.
 Ana para engasgadamente de rir. Daniel fica da cor do molho tártaro. Benjamim e a mãe sorriem orgulhosos. Silêncio. Daniel olha para o irmão e faz um gesto negativo com a cabeça. Ana se esforça:
 - Mas vocês já contaram tudo. Assim estraga a surpresa.
 - Então – diz Benjamim, sem desviar os olhos dos de Daniel -, vocês já podem decidir um vencedor. Melhor: um perdedor.
 - O grande perdedor foi o bom senso – diz Daniel, sem pensar muito (HERINGER, 2018a, p. 47 - 48).

Nesse trecho, vemos como Ana, a esposa de Daniel, se dá bem com o cunhado e a sogra, entendendo as brincadeiras da família do marido e, possivelmente, criando laços de boas relações com eles. Talvez, se não fosse o próprio incômodo de Daniel com o riso e a estranheza dos seus, todos poderiam ter uma relação melhor. Porém, ao negar essa convivência, espantando até mesmo a possibilidade de conexões entre sua nova família com a antiga, o personagem acaba perdendo um pouco dos bons sentimentos que a família traria, o regozijo por estar entre aqueles que ama. Dessa forma, o que resta são as aparências: parecer estar bem, parecer estar feliz, parecer ser bem-sucedido.

É muito provável, então, que venha daí esta supervalorização das aparências e a desvalorização das relações humanas. Para ele, o riso e a conexão mútua sempre estiveram ligados em sua família, então, ao rejeitar um, acaba rejeitando, também, o outro. Uma espécie de efeito contrário do riso grupal descrito por Henri Bergson, já mencionado anteriormente, quando se comentam as estratégias de Abel para trazer mais público à sua igreja. Lá, ao se ver como parte do riso, o público se interessava, se identificava, se tornava um só grupo. No caso de Daniel, por não rir, acaba também não fazendo parte do grupo. Citando Bergson novamente, o "riso é sempre um riso de grupo. Talvez já lhe tenha ocorrido ouvir [...] histórias que pra eles devem ser muito engraçadas, pois que riem às gargalhadas. Você teria rido como eles se fizesse parte do grupo. Não fazendo, não tem vontade alguma de rir" (BERGSON, 2018, p.39) e, invertendo os fatores, não rindo, não faz (ou não se sente) parte do grupo. Então, assim segue o irmão do meio, vivendo na normalidade, se afastando de tudo o que foge à regra e investindo nas aparências. Apesar de tudo, sua estratégia parece funcionar, ao ponto de até mesmo a mãe dizer que “dos três

filhos, seu preferido era Daniel” (HERINGER, 2018a, p. 246).

Um detalhe importante a ser notado, porém, é que alguém que não assimila o diferente pode ter algum problema com o absurdo, visto que é preciso unir lados opostos e viver um paradoxo. Daniel não tem essa facilidade e, como ficamos sabendo ao final do livro, no epílogo, o irmão do meio, após ver sua “vida perfeita” desmoronar, sendo que a aparência da perfeição era tudo o que ele tinha, tudo o que havia cultivado ao longo da vida, não vê outra saída que não a própria morte.

Em janeiro de 2012, Ana decidiu se separar do marido. Desconheço os detalhes, mas, na última conversa que tive com Daniel, ele me disse que se sentia órfão de pai pela segunda vez. O ex-sogro não só o demitiu da empresa como cortou todas as relações com seu ex-garoto após o divórcio, o que o levou ao ato último de orfandade, que é ficar órfão de si mesmo. Morreu na terça-feira de Carnaval, como o pai biológico (HERINGER, 2018a, p. 290).

Camus parece falar justamente do irmão do meio, quando ele diz que “Um mundo que se pode explicar, mesmo com raciocínios errôneos, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, pelo contrário, o homem se sente um estrangeiro” (CAMUS, 2021, p. 21). Quanto a isso, podemos estabelecer uma interessante relação com o que Weems diz a respeito do riso, pois, como já visto anteriormente, grande parte do riso vem do encontro súbito de respostas que fogem ao sistema lógico e racional ao qual o cérebro está condicionado, da mesma forma que ocorreria um *insight*, por exemplo. Dessa forma, os “raciocínios errôneos”, de que nos fala Camus, podem ser a escolha das aparências, mesmo que falsas, como no caso de Daniel, mas também podem ser justamente os raciocínios que nos fazem rir, como colocar a culpa dos problemas em um Deus morto. Ainda que não faça sentido por não ser um resultado racional, é uma solução inventada para um problema sem resposta e parece ser o suficiente para manter as pessoas seguindo suas vidas. Ao menos em partes. Se, para Daniel, a súbita quebra dos raciocínios errôneos o leva à morte, é possível que o mesmo tenha acontecido com o pai, pois, tudo nos leva a crer que, na Família Costa e Oliveira, o riso desregrado criava uma espécie de cortina de fumaça para o vazio da vida, exatamente como o materialismo de Daniel, a ponto de, no momento em que a seriedade fez cair as máscaras, o absurdo do fim da vida se tornou irreparável.

2.3 OS NOMES E A BÍBLIA

Falamos sobre Benjamim, Abel e Daniel. O que eles têm em comum, para além das relações na narrativa? Nomes bíblicos. A princípio, talvez, os nomes não pareçam tão importantes, mas basta lembrarmos do momento em que o narrador nos conta a respeito da religiosidade dos pais, para notarmos que há uma menção, no mínimo, interessante sobre esse assunto:

O casal, no entanto, não tinha nada contra religião alguma: os três meninos foram até batizados na Igreja, como manda a tradição. E todos tinham nomes bíblicos. Na verdade, a escolha dos nomes havia sido aleatória, mas assim que os pais a notaram, a coincidência foi incorporada à lista de pilhérias mais ou menos propositais da família (HERINGER, 2018a, p. 21).

Existe muita coisa aleatória no mundo. Muitas delas fazem parte de *Glória*. Uma boa parcela dessas é motivo de piada ao longo do enredo. Por que, então, especificar que os nomes, e somente eles, são algo aleatório e que viraram parte da pilhéria? Em uma obra literária, quando algo não merece atenção, a última coisa a ser feita é chamar a atenção para isto e, como veremos adiante, nem sempre podemos confiar no narrador, então, ignoremos, por um instante, o que ele diz e foquemos nos nomes dos filhos da família Alencar Costa e Oliveira. Ainda que eles sejam aleatórios para os pais, não o foram para o autor, que os escolheu um a um. Por isso, aproveitemos a dica de que se tratam de nomes bíblicos e façamos um breve passeio pelas páginas da Bíblia Sagrada a fim de entender a história de cada um deles em seu devido contexto.

O primeiro dos filhos é Benjamim. Na Bíblia, há mais de um personagem com esse nome, porém, o mais importante deles é o filho mais novo de Jacó, que iria dar origem a uma das doze tribos de Israel, sendo as outras onze originadas a partir de cada um de seus irmãos.

Benjamim, como décimo segundo filho, chega à família trazendo consigo a morte de Raquel, sua mãe, o que se reflete em seu nome: “No momento de entregar a alma, porque estava morrendo, ela o chamou Benôni, mas seu pai o chamou Benjamim” (BÍBLIA, Gênesis, 35, 18). Conforme a nota de rodapé na Bíblia de Jerusalém descobrimos que: “Benôni: ‘filho da minha dor’; O pai muda este nome de mau presságio em Benjamim: ‘filho da mão direita’ = ‘filho de bom augúrio’” (BÍBLIA,

p. 80, 2002). O último dos filhos, então, vem como um mau presságio, mas, logo em seu nascimento, passa a ser o oposto, tornando-se muito amado pelo pai, possivelmente o mais amado dos filhos, visto que seu irmão, José, era digno de tal título antes de seu nascimento: “Israel amava mais a José do que a todos os seus outros filhos, porque ele era o filho de sua velhice” (BÍBLIA, Gênesis, 37, 3a). Além disso, ele era, antes de Benjamim, o único filho de Jacó com Raquel, a mais amada de suas esposas. Como José é dado como morto para o pai, faz sentido que Benjamim passe a ser o mais amado dos filhos. Por isso, muitos anos depois da perda de José e frente à possível prisão de Benjamim pelo Vizir do Faraó, um dos irmãos mais velhos diz o seguinte:

O menino não pode deixar seu pai; se ele deixar seu pai, este morrerá [...] teu servo, meu pai, nos disse: ‘Vós bem sabeis que minha mulher só me deu dois filhos: um me deixou e eu disse: foi despedaçado! E não o vi mais até hoje. Se tirardes ainda este de junto de mim, e lhe suceder alguma desgraça, na aflição faríeis descer minhas cãs ao Xeol’. Agora, se eu chego à casa de teu servo, meu pai, sem que esteja comigo o rapaz cuja alma está ligada a alma dele, logo que vir que o rapaz não está conosco ele morrerá, e teus servos na aflição terão feito descer ao Xeol as cãs de teu servo, nosso pai (BÍBLIA, Gênesis, 44, 22-31).

Conforme Judá, o irmão que proferiu as palavras do trecho acima, Benjamim e Jacó possuem uma relação de alma e sem o filho mais novo, o pai morreria. Por fim, não sabemos muito mais a respeito de Benjamim, mas, quando o pai dá as bênçãos aos doze filhos, diz o seguinte: “Benjamim é um lobo voraz, de manhã devora uma presa, até a tarde reparte o despojo” (BÍBLIA, Gênesis, 49, 27), o que é explicado nos comentários da Bíblia de Jerusalém desta forma: “Este aspecto guerreiro e feroz de Benjamim corresponde à história posterior da tribo [...] e à carreira de Saul” (BÍBLIA, p.100, 2002).

Façamos um breve resumo, para que consigamos reunir todas as informações expostas até aqui. Vemos Benjamim como sendo o filho que nasceu como um mau presságio junto à morte da mãe; teve seu nome trocado para adequar-se a felicidade que traria; tornou-se o preferido do pai, a ponto de este morrer caso ele se afastasse; e, por fim, foi abençoado e caracterizado como um lobo do qual teria origem uma linhagem de ferozes guerreiros.

Agora, de volta ao *Glória*, olhemos para Benjamim Alencar Costa e Oliveira, para que possamos estabelecer algumas relações. Começemos pelo seu

nascimento:

o menino tinha cara de susto. Chorou ao nascer como todos os outros, mas quando parou o rosto conservou a expressão de espanto. Seu filho mais velho tinha olhos muito grandes, a boca estava sempre entreaberta. Um respirador bucal, segundo o pediatra. Por isso a lentidão quase irritante em reagir aos estímulos externos. No futuro, o garoto poderia ter problemas de postura, de atenção, de apetite. Seria presa fácil para os mais diversos tipos de virose. Daniel e Abel, por outro lado, eram sadios, perfeitos. Sem problemas, segundo o pediatra. Mas amava os três igualmente, dizia a si mesma quando saía do consultório (HERINGER, p. 26-27, 2018a).

Não precisamos ir muito além para perceber que os pontos de contato se manifestam por meio de oposições. O que vemos é praticamente um Benjamim espelhado no outro. Em *Glória*, ele era o filho mais velho. Na Bíblia, o mais novo. O bíblico era “guerreiro e feroz”. O de Heringer possuía “lentidão quase irritante em reagir aos estímulos externos” e “seria presa fácil para os mais diversos tipos de viroses”. O filho de Jacó era amado e este não conseguiria viver sem aquele. Por outro lado, d. Noemi precisava se convencer de que “amava os três igualmente” sempre que ia ao consultório.

Tal contraste, para além da superfície, tem implicações interessantes. Quando, em *Glória*, Benjamim perde o pai, ele reflete que “era preciso ser bom. Papai dizia isso, e muito. E agora o papai não estava mais vivo, não estava mais não. Mas ele era adulto agora, tinha que cuidar da mãe e dos irmãozinhos. Por isso não chorou” (HERINGER, 2018a, p. 29). Parece-nos que, mesmo quando ainda era criança, em seus doze anos de idade, Benjamim entendia que precisava assumir uma responsabilidade para honrar seu pai. Porém, conforme a narrativa nos conta, ele o fez de uma maneira peculiar, como ficamos sabendo ao acompanharmos a sua fase adulta: “Convencido de que a intenção do falecido era educar os filhos para que fossem artistas (livre, loucos etc. e etcétera), dizia-se artista plástico [...] Mentia a si mesmo e aos familiares dizendo que tinha um público modesto” (HERINGER, 2018a, p. 41). A perda do pai, ainda na infância, dá início a uma cobrança por parte do próprio filho que o direciona a um caminho que, como vimos ao falar da trajetória de Benjamim em *Glória*, irá conduzi-lo à grandes frustrações e dificuldades em sua vida.

Desse modo, se na Bíblia Benjamim nasce como uma bênção para o pai e a sua possível partida levaria o progenitor à desgraça, em *Glória* ele vem como um peso, como nos conta a mãe, e a morte do pai é que acaba causando, à sua

maneira, o declínio da vida do filho. Se as histórias se espelham, o Benôni que virou Benjamim na Bíblia é o Benjamim que virou Benôni em Glória. O primeiro filho de d. Noemi, que seria o responsável por levar a alegria da infância àquele lar, acaba tornando-se, silenciosamente, Benôni e levando o mau presságio para todos. Esse último ponto, inclusive, pode ser observado na narrativa, quando notamos que ele se empenha em escarnecer de tudo e de todos e que, ao fim da narrativa, decide pintar, em diversos países, murais com Javé destruindo o mundo, ou seja, no fim da obra, Benjamim torna-se literalmente um profeta dos maus presságios.

Antes de fazer afirmações acerca dos sentidos possíveis oriundos do espelhamento observado, sigamos o mesmo caminho com os irmãos, para que possamos entender se estamos diante de um caso isolado ou de uma escolha ampla que envolve mais personagens. Por ordem de nascença, continuemos com Daniel, o filho do meio.

No Antigo Testamento da Bíblia Sagrada, Daniel possui um livro só para si, o que lhe confere certo destaque e proporciona a nós uma grande quantia de informações a seu respeito. Partamos, então, de uma análise presente na Bíblia de Jerusalém:

O livro destina-se a sustentar a fé e a esperança dos judeus perseguidos por Antíoco Epífanes. Daniel e seus companheiros foram submetidos às mesmas provas: abandono das prescrições da Lei (1) e tentações de idolatria (3 e 6); saíram vencedores delas e os antigos perseguidores tiveram de reconhecer o poder do verdadeiro Deus. O perseguidor moderno é descrito com traços mais terríveis, mas quando a ira divina estiver satisfeita (8,19; 11,36), virá o Tempo do fim (8,17; 11,40), no qual o perseguidor será abatido (8,25; 11,45). Será o fim das desgraças e do pecado, e o advento do Reino dos santos, governado por um “Filho de homem”, cujo império jamais passará (7). Esta expectativa do Fim, esta esperança do Reino está presente no livro [de Daniel] todo [...]

O Apocalipse de São João é o seu equivalente no Novo Testamento (BÍBLIA, 2002, p. 1245-1246).

Sintetizemos um pouco o trecho lido. Nele ficamos sabendo que Daniel é submetido a determinadas provações que envolvem ser fiel à lei, não cair em tentação, superar seus perseguidores e trazer as grandes revelações ao mundo (esta última, apesar de não estar explícita no texto, será vista adiante e, aqui, pode ser inferida pela comparação com o livro de Apocalipse, também chamado de Revelações), especificamente, a respeito de seu fim.

A primeira das situações é quando Daniel e seus amigos são levados ao palácio para servirem ao rei, local no qual, entre outras coisas, era oferecida a eles “uma parte diária das iguarias reais e do vinho de sua mesa [...] Daniel havia resolvido em seu coração não se contaminar com as iguarias do rei nem com o vinho de sua mesa. Por isso pediu ao chefe dos eunucos para deles se abster” (BÍBLIA, Daniel, 1, 5-9). Neste trecho, o qual nos apresenta a Daniel em seu livro, vemos que este possui um caráter incorruptível e, sabendo dos benefícios reais, opta por seguir seus princípios, mesmo com isso representando perigo, pois, como responde a ele o chefe dos eunucos: “Eu temo o rei, meu senhor, que determinou vossa comida e vossa bebida. Se ele vier a notar vossas fisionomias mais abatidas que as dos outros jovens de vossa idade, poreis em perigo minha cabeça diante do rei” (BÍBLIA, Daniel, 1, 10). Ainda assim, Daniel faz uma proposta de mudança de alimentação e consegue se provar correto em seus princípios perante o rei.

Outra prova da dignidade inabalável de Daniel ocorre algum tempo depois, quando ele, após ter adivinhado e interpretado um sonho do rei, provando ser um profeta, recebeu um alto cargo no reino, porém, buscando derrubá-lo, os ministros e sátrapas (governantes do reino) “se puseram a procurar um motivo de acusação contra Daniel nos negócios do Estado. Mas não puderam encontrar motivo ou falta alguma, porque ele era fiel e nada de faltoso ou repreensível se encontrava nele” (BÍBLIA, Daniel, 6, 5b). A partir disso, seus perseguidores percebem que a correção do profeta seria a única coisa à qual ele continuaria sempre fiel e, por isso, pedem que o rei assinasse um documento proibindo que sejam feitas preces a qualquer um que não a ele, pois eles sabiam que Daniel se manteria fiel e, dessa forma, conseguiriam uma justificativa para matá-lo. Mesmo entendendo o risco de morrer por orar, no momento em que soube da nova lei, “Daniel subiu para sua casa. As janelas do seu aposento superior estavam orientadas para Jerusalém, e três vezes por dia ele se punha de joelhos, orando e confessando o seu Deus: justamente como havia feito até então” (BÍBLIA, Daniel, 6, 11). Ele, de fato é sentenciado à morte, mas, pelo poder de Deus, sobrevive aos leões da cova na qual é lançado.

Por fim, temos Daniel como profeta que auxilia os outros em seus mistérios pessoais, como quando o recomendam para o rei Baltazar, dizendo que “uma vez que nesse Daniel [...] constatou-se um espírito extraordinário, conhecimento, inteligência e arte de interpretar os sonhos, de resolver os enigmas e de desfazer os nós, manda comparecer Daniel e ele te dará a conhecer a interpretação” (BÍBLIA,

Daniel, 5, 12). E que também recebe informações divinas por meio de aparições celestiais, como anjos, que falam com ele para lhe revelar verdades a respeito do futuro da humanidade, como no episódio em que lhe foi anunciado o fim dos tempos em uma visão muito próxima àquelas que encerram a Bíblia no livro de Apocalipse:

Levantei os olhos para observar. E vi: um homem revestido de linho, com os rins cingidos de ouro puro, seu corpo tinha a aparência do crisólito e seu rosto o aspecto do relâmpago, seus olhos como lâmpadas de fogo, seus braços e suas pernas como o fulgor do bronze polido, e o som de suas palavras como o clamor de uma multidão. Somente eu, Daniel, vi esta aparição. Os homens que estavam comigo não viam a visão, e no entanto um grande tremor se abateu sobre eles, a ponto de fugirem para se esconder. Fiquei sozinho, pois, a contemplar esta grande visão: não restou força alguma em mim, a bela cor do meu rosto mudou-se em lividez, perdi todo o vigor. Ouvi, então, o som de suas palavras, desfaleci, e caí com o rosto por terra. Mas eis que uma mão me tocou e me fez levantar, tremendo, sobre os joelhos e as palmas de minhas mãos. E ele disse-me: “Daniel, homem das predileções, compreende as palavras que te direi. Põe-te de pé no teu lugar, porque é para ti que fui enviado”. Ao dizer-me ele essas palavras, levantei-me, todo trêmulo (BÍBLIA, Daniel, 10, 5-11).

Devido às características aqui apresentadas, é comum que Daniel seja lembrado e representado como um homem incorruptível, fiel a Deus e às suas leis em todas as circunstâncias, digno de receber as suas verdades e profetizá-las.

Seguindo o caminho traçado a partir da análise de Benjamim, pensemos agora em Daniel Alencar Costa e Oliveira, comparando-o com os pontos levantados acerca de sua contraparte bíblica.

Enquanto o personagem bíblico apresenta grande inteligência e capacidade de interpretação, o de Heringer, por outro lado, deixa a desejar nesse quesito, não fazendo questão de buscar muitos significados, como no sábado de aleluia em que almoçou na casa da mãe e viu que o irmão havia escrito na parede: “AN REFERT, UBI ET IN QUA ARRIGAS? [...] Daniel, que não conhecia Suetônio e para quem qualquer frase em latim só podia ser coisa de religião, suspirou aliviado. Ainda tinham algum respeito pelo dia santo, pelo menos” (HERINGER, 2018a, p. 44). Não há problema algum em Daniel não conhecer Suetônio ou não entender latim, pois não são assuntos de seu interesse e nem de uso comum na sociedade, mas, por outro lado, chama a atenção o fato de ele simplesmente relacionar latim à religião, desconsiderando outras possibilidades de uso da linguagem, e, mais do que isso, chegar a conclusões a respeito do sentido dos escritos e seguir tranquilo em sua

ignorância.

Tudo isso fica ainda mais marcado por se tratar de uma situação que causava tensão ao rapaz, por ele querer um almoço respeitoso, e, mesmo nesse cenário, ele conseguir se tranquilizar com base em uma conjectura simplista e insustentável de que todo latim é bíblico. Inclusive, o que ficamos sabendo logo depois, quando Ana, esposa de Daniel, pergunta a Benjamim a respeito da frase, é que, na verdade, o irmão do meio estava errado e se tratava de “uma frase que o imperador Augusto, de Roma, disse para Marco Antônio. Quer dizer... – Benjamim levou uns segundos para traduzir – ‘Que diferença faz saber quem te amou?’” (HERINGER, 2018a, p. 44). Além disso, como explica a nota de rodapé: “A versão de Benjamim para o trecho de *Vidas dos doze cézares* não é literal. A tradução fiel seria: ‘De fato, que importa onde e por quem levantas o seu sexo?’” (HERINGER, 2018a, p. 44). Ou seja, Daniel não apenas estava enganado, como estava muito distante de suas assunções e, se soubesse o que, de fato, se passava ali, teria uma reação muito diferente. Sua falta de interesse, porém, não lhe permitiu explorar tal mistério e o máximo que soube sobre isso foi por conta de sua esposa que se interessou minimamente, mesmo sem motivo nenhum para tanto.

Como que referenciando a visão apocalíptica do Daniel bíblico, há um momento em que o narrador comenta a falta de percepção do irmão do meio, quando Abel chega à casa após muito tempo longe e Daniel não consegue notar nada de diferente, pois fica se comparando com ele e concluindo que é melhor (como já vimos): “Abel poderia entrar ali iluminado como ardentes brasas de fogo, e mesmo se o fogo subisse e descesse por entre os familiares, e mesmo se o fogo resplandecesse, e mesmo se do fogo saíssem relâmpagos, Daniel não perceberia nada de mais” (HERINGER, 2018a, p. 99). Mais uma vez, temos um personagem espelhado, com seus pontos de contato invertidos, um Daniel que não se interessa por interpretações, se contenta com o que vê na superfície e que, por pensar só em si, não consegue ver além, mesmo que haja fogo e relâmpagos. Mas as antonímias não param por aí. Como já vimos, Daniel parece ceder facilmente às tentações, como quando cobiçou a mulher do irmão, seu dinheiro, suas posses, enfim. Além disso, sua rápida subida na hierarquia da empresa ocorreu devido à corrupção e ao não cumprimento das leis, tudo em benefício próprio, como que se opondo diretamente ao correto e incorruptível Daniel da Bíblia.

Novamente, temos um mesmo nome identificando duas

personalidades completamente contrárias, não simplesmente diferentes, mas opostas. Pela segunda vez, deixemos essa informação em suspensão, para analisarmos se o mesmo ocorre com o irmão mais novo, Abel.

A narrativa bíblica de Abel se resume a apenas oito versículos, portanto, façamos sua leitura integral:

O homem conheceu Eva, sua mulher; ela concebeu e deu à luz Caim, e disse: “Adquiri um homem com a ajuda de lahweh.” Depois ela deu também à luz Abel, irmão de Caim. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Passado o tempo, Caim apresentou produtos do solo em oferta a lahweh; Abel, por sua vez, também ofereceu as primícias e a gordura de seu rebanho. Ora, lahweh agradou-se de Abel e de sua oferta. Mas não se agradou de Caim e de sua oferta, e Caim ficou muito irritado e com o rosto abatido. lahweh disse a Caim: “Por que estás irritado e por que teu rosto está abatido? Se estivesses bem disposto, não levantarias a cabeça? Mas se não estás bem disposto, não jaz o pecado à porta, como animal acuado que te espreita; podes acaso dominá-lo?” Entretanto Caim disse a seu irmão Abel: “Saíamos”. E, como estavam no campo, Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou (BÍBLIA, Gênesis, 4, 1-8).

Apesar de não termos uma longa história a respeito de Abel, podemos depreender algumas informações acerca de tal personagem, como por exemplo, o seu ofício: era pastor de ovelhas e tinha um rebanho sob sua responsabilidade, por isso, precisava acompanhá-lo e manter-se atento enquanto pastavam. Por ele e seu irmão serem os primeiros trabalhadores em suas respectivas áreas na Bíblia, podemos considerar que “Caim e Abel estão na origem de dois modos de vida, o agricultor sedentário e o pastor nômade” (BÍBLIA, 2002, p. 39).

Uma vez falando de origens, a história de Caim e Abel também dá início a uma outra questão recorrente nas escrituras sagradas, pois se trata da “Primeira aparição do tema do mais novo preferido ao mais velho, pelo qual se manifesta a livre escolha de Deus, seu desprezo pelas grandezas terrenas e sua predileção pelos humildes” (BÍBLIA, 2002, p. 39). Assim, podemos entender Abel como símbolo de humildade que, não buscando a grandeza para si, agrada a Deus.

Tendo pouco a dizer sobre esta figura bíblica, foquemo-nos, então, na comparação com o Abel de Heringer. A princípio, ambos podem parecer bastante próximos, visto que são pastores, ainda que de diferentes rebanhos. Até certo ponto, se aproximam em seu nomadismo também. Abel de Gênesis caminhava com suas ovelhas, enquanto sua contraparte Abel Alencar Costa e Oliveira, no momento em que

“foi ordenado pastor, resolveu viajar para a África como missionário do Cristo [...] De duas em duas semanas, religiosamente, mandava cartões-postais e cartas à família, narrando em detalhes suas peripécias em Angola, Cabo Verde e Moçambique” (HERINGER, 2018a, p. 38).

Em um primeiro momento, podemos ser levados a crer que, diferente de seus irmãos, o Abel de *Glória* se aproxima do homônimo personagem bíblico, porém, basta observarmos o motivo que o tira de seu estado de nômade pela África, para percebermos que a aproximação não é tão simples quanto parece. Como Abel confessa a Benjamim, seu irmão mais velho, o que ocorreu foi o seguinte:

Ele tinha assassinado um homem. Um pobre-diabo cujo nome ele se forçou a esquecer, moçambicano ou cabo-verdiano, não sabia ao certo. Viúvo, solitário, rude, bondoso como um elefante. O rosto lembrava um pouco o de Ambrósio, neto de conceição: redondo, muito preto. Um homem fiel. Todos os domingos, assistia aos cultos que Abel celebrava no vilarejo agora também sem nome, mas de cor ocre e ventania. [...]

No domingo do crime, Abel não lembrava mais o mês ou o ano, o homem sem nome foi o primeiro a chegar e o último a sair da igreja. O culto daquela semana havia sido planejado para arrebatando violentamente as almas. O texto-base era o capítulo quinto das Lamentações, páginas de rara inspiração e bonita poesia, as preferidas de Abel. E aquela foi a vez em que ele mais se inflamou no púlpito. Era como se o próprio Deus vivo estivesse articulando as palavras que saíam da sua boca: “Aos jovens obrigaram a moer, e os meninos caíram debaixo das cargas de lenha”. Os fiéis abanavam-se, murchavam os ombros, suspiravam. Mas o homem, lá no fundo, de pé, sorria escancarado. Nós, mortais, Abel explicava aos presentes, somos aquele a quem o Senhor obriga a moer, e nós mesmos passamos pelo moinho, reduzimos e somos reduzidos a pó, porque do pó viemos e a ele devemos retornar. O homem fazia que sim com a cabeça, assentindo com todos os dentes. A vida nada mais é do que sofrer e causar sofrimento aos outros, triturar e ser triturado. Portanto, nas horas breves em que somos felizes e abençoados, é preciso lembrar que a mó logo voltará a girar, triturando-nos mais uma vez. A audiência se deixava afundar nas cadeiras de plástico, sob o peso da verdade divina [...]

Na volta pra casa, encontraram-se na estradinha, e o homem sem nome o abraçou. Um abraço calorosos, de peito suado e camisa aberta até o ventre. O homem não tinha pelos ou os pelos eram muito curtos.

Duas horas mais tarde, uns meninos do povoado o encontraram morto, enforcado numa árvore cujo nome (tanto o científico como o vulgar) Abel preferiu apagar da memória. Morrera asfisiado; o peso do corpo não tinha sido o suficiente para quebrar o pescoço. No chão, havia uma Bíblia – que o homem provavelmente queria ter nas mãos no momento da passagem – e, marcando a página inicial do Livro das Lamentações, um bilhete no qual agradecia por tudo o que o pastor

Abel tinha feito por ele (HERINGER, 2018a, p. 204-206).

Nesse longo trecho de *Glória*, somos apresentados ao que se tornará o principal ponto de distância entre os personagens aqui comparados, como que uma pedra fundamental na estruturação de um Abel que passa a se opor ao outro em vários níveis. Primeiramente, ele se considera um assassino. Não cabe a nós (e nem é nosso objetivo) julgar o caso e definir se realmente ele foi responsável direta ou indiretamente pela morte do rapaz, até porque, como já vimos, suicídios são sempre cercados de diversos pormenores e, justamente por isso, necessitam de uma atenção especial que, nesse momento, não faz parte de nosso escopo. O que nos interessa, porém, é que Abel se entende dessa maneira e carrega essa culpa.

Vale notar também que o capítulo em que se encontra tal história chama-se “No inferno”, inicialmente devido a um comentário de Benjamim, após o pastor dizer que a sala em que ocorre o diálogo era “onde ficavam encerrados os livros ‘de caráter licencioso’” (HERINGER, 2018a, p. 201) e ele responder que “esse tipo de sala, segundo a bibliologia, se chama ‘inferno’” (HERINGER, 2018a, p. 201). Apesar disso, é nessa sala que ficam os livros relacionados à sua nova doutrina, como os de melancolia, por exemplo, sugerindo que ele, nessa fase de sua vida, encontra-se guiado pelo inferno. Outro ponto a comentar é que é somente “no inferno” que ele fala a respeito do assunto com o irmão, como se o ocorrido, a morte na África, pertencesse a esse lugar. Conjecturas a parte, o que temos de tangível para analisar nessa situação é que, em sua pregação mais inflamada, naquela em que o Deus vivo parecia ter descido à Terra, ele causa uma morte (ou, pelo menos, acredita nisso). Temos aí nossa oposição à Bíblia, a qual nos apresenta um Abel que, quando faz sua oferenda de todo o coração, é morto (e, diferente de sua contraparte em nossas conjecturas, provavelmente vai ao céu).

A partir daí, para Abel Alencar Costa e Oliveira, as coisas mudam. Ele continua sendo pastor, como o da Bíblia, porém, já não é mais o nômade que costumava ser. Primeiramente se estabelece em Santa Maria Madalena, ainda com certos esforços para mudar o cenário local, mas, depois, se assenta no lugar comum de pastor das madrugadas televisivas.

Além disso, na Bíblia, uma das poucas coisas que nos é dada a saber é a humildade de Abel que, conforme aponta o comentário citado, se contrapõe às grandezas. Já em *Glória*, o pastor Abel tem como seu objetivo maior durante grande

parte da narrativa a criação de um templo de proporções colossais, inclusive se incomodando pela falta de espetacularização ao alcançar o objetivo, conforme vimos ao longo da análise individual do personagem.

Por fim, como visto, a narrativa Bíblica de Caim e Abel é a responsável por dar início à tradição de preferir o mais novo ao mais velho. No caso do Abel de *Glória*, isso não é verdade. Como vimos, d. Noemi, em dado momento, diz que seu filho preferido era Daniel. O pai, por outro lado, não diz nem demonstra nada a esse respeito, mas o que vemos é que, de todo o núcleo familiar, Abel é o mais distante, visto que o pai e a mãe constroem toda a personalidade da família sobre o riso e que, por isso, os irmãos mais velhos “sempre foram capazes de triturar, apontar e zombar, inclusive e sobretudo de si mesmos, como era da personalidade familiar. Abel, porém, não tinha essa habilidade” (HERINGER, 2018a, p. 37). Além de se distanciar muito em seu período na África e, ao voltar para o Brasil, protagonizar a seguinte situação:

Abel chegou ao Rio de Janeiro num domingo, depois de passar anos sem ver a mãe e os irmãos e uns dias na casa de d. Letícia. Ninguém ousou dizer que era estranho visitar uma tia-avó distante, em Santa Maria Madalena, antes de ir até Copacabana, a poucos quilômetros do Santos Dumont, o aeroporto em que havia desembarcado (HERINGER, 2018a, p. 97).

Então, apesar de não ser algo explícito, parece-nos sensato dizer que Abel ocupava o lugar mais distante da posição de preferido em seu núcleo familiar, o que quer que isso queira dizer. Assim, somando este aos outros fatores, entendemos que o mesmo espelhamento comentado anteriormente também ocorre com Abel, porém de forma um pouco mais opaca, possivelmente devido à narrativa bíblica ser extremamente curta e nos dar a conhecer pouquíssimo a respeito do personagem. Esse mesmo motivo, entretanto, é responsável por podermos concluir que o espelhamento ocorre também com o caçula, pois, se mesmo com tão poucas informações bíblicas ainda é possível estabelecer um paralelo invertido, parece-nos razoável avaliar tal característica como digna de nota.

Finalmente, após a observação e comparação de nomes e características, concluímos que os três personagens espelham, em grande medida, suas contrapartes bíblicas. Entretanto, o que isso quer dizer? Não é possível saber ao certo como responder a essa pergunta e, sob o título de análise, poderíamos deixá-la sem resposta, amparando-nos na justificativa de que se trata de uma constatação e

não necessariamente de uma interpretação. Porém, devido à pontualidade com que as oposições se manifestaram, parece-nos proveitoso dar continuidade a essa empreitada, propondo-nos, então, a interpretar essa manifestação na obra.

O ponto principal, conforme comentado diversas vezes, é o contraste entre os personagens homônimos. Há um detalhe, porém, que também chama a atenção: os personagens bíblicos apresentados são todos símbolos de determinadas qualidades e, de modo geral, são exemplos de “pessoas boas”. Abel, talvez por falta de tempo, não apresentou pecado algum e seu único ato mencionado na Bíblia foi oferecer o seu melhor em sacrifício. Benjamim era o preferido do pai, se tornou patriarca de uma das doze tribos de Israel e não há nada de mal a seu respeito na narrativa bíblica. O mesmo pode ser dito sobre Daniel, além de ele ser símbolo da retidão nos caminhos divinos e o escolhido para receber as revelações do reino de Deus.

A partir dessas informações poderíamos ser levados a pensar que, olhando para seus opostos, veríamos o próprio arquétipo do mal, no entanto, não é isso o que acontece, e é aí que temos o ponto chave de nossa investigação.

Ao nos apresentar possíveis opostos aos personagens bíblicos, o que vemos não é a maldade materializada, mas pessoas normais, cada uma com suas peculiaridades, umas “melhores” do que as outras dentro de um sistema de valores sociais, mas todas relativamente próximas entre si. Não há nenhum anticristo, nenhum líder de guerra, apenas pessoas comuns. O que nos leva a entender o seguinte: por meio de suas antonímias, *Glória* nos mostra que não há problema em não estar no topo. Não há nada de errado em não ser o símbolo bíblico de pessoa exemplar. Mesmo que você tenha diversos “problemas” de caráter, será apenas mais um entre milhões. Bilhões, talvez.

No fim, a vida não é sobre buscar a Glória, como veremos no capítulo seguinte, ou, talvez até seja, mas, pelo menos da maneira como a interpretamos por meio do livro, não é sobre alcançá-la. Mesmo estando longe dela, isso não significa algo como o fim do mundo. Estar longe da glória é ser uma pessoa como qualquer outra, seja seguindo a excentricidade da arte, a hipocrisia empresarial ou os tortuosos caminhos da religião. É sobre aceitar os extremos, o sim e o não, a impossibilidade e a necessidade de continuar, tudo em um mesmo invólucro que chamamos de vida. É sobre fazer sentido em um mundo que não faz nenhum. E conseguir ser feliz na medida do possível.

3 GLÓRIA

Não é à toa que o nome da obra, *Glória*, é também o nome do bairro e do edifício onde mora nosso protagonista, que fica, inclusive, na ladeira da Glória. A palavra, aqui ambígua, é usada em seus dois sentidos, em diferentes momentos, interligando-os e criando um amálgama de significados. O primeiro sentido, como já dito, é o referencial, a localização física de onde se situa grande parte da narrativa. O outro, um pouco mais ligado ao status de determinado sujeito, diz respeito às suas vitórias, conquistas, esplendores. De certa forma, como veremos, ambos se confundem ao longo da narrativa, ao ponto de o próprio espaço ser, em certo momento, o triunfo em si. Mas, o que mais nos interessa é a sua efemeridade. Como nos diz Machado de Assis, em uma crônica de 1894 que sintetiza perfeitamente o conceito aqui explicado: “Toda glória é primavera” (ASSIS, 2017, p. 86). Ela dá flores e frutos, embeleza o mundo e traz alegria, mas é passageira, não dura muito. Aqui, talvez, comece a nossa jornada rumo à análise da glória, pois, assim como o louvor, o bairro também é passagem, em vários sentidos.

Como já vimos anteriormente, a obra tem todo o seu desenrolar ao longo da seção denominada “Glória” na qual se encontram os capítulos de 10 a 60. A despedida da primeira fase da narrativa, no capítulo 9, em que os filhos ainda moravam com d. Noemi, é bastante interessante, pois se dá da seguinte maneira (sendo estas as últimas palavras do capítulo): “Benjamim viveria na Glória [...] No bairro da Glória. Mais precisamente, num apartamento de dois quartos, num edifício chamado Glória, pleonasticamente localizado na ladeira da Glória” (HERINGER, 2018a, p. 65). Apesar da grande quantia do nome “Glória” ao redor de Benjamim, o primeiro capítulo desta seção que segue é também o primeiro de um pequeno conjunto de capítulos (10, 19, 22, 28, 31 e 32) que serão apresentados ao longo do livro falando de diversos suicídios ou histórias de grande desgosto que ocorrem justamente na Glória, o bairro. Pelo contexto da história e a forma como são contados, podemos entender que se tratam desse tipo de morte, porém, nem sempre eles são entendidos como tal pelos personagens, pelos motivos já apresentados anteriormente.

Tais capítulos não são necessariamente parte relevante da narrativa, pois, em muitos casos, apresentam personagens que sequer se relacionam com aqueles que estamos acompanhando, apesar de, em outros casos essa interseção

ocorrer. Sua importância, porém, está justamente no tom da obra, que vai sendo criado a partir disso, dando indicações de como está o clima do bairro. Do mundo, talvez. Afinal, se lembrarmos do que disse d. Letícia, bem como Solomon, o suicídio tem um alto potencial epidêmico e todo mundo no mundo é um Costa e Oliveira.

Para além desses capítulos, também devemos de considerar todos os outros, obviamente, em que se fala da glória ou que se passam nela. Mas por ora, começaremos nossa dupla análise a partir do bairro e de suas próprias glórias e infortúnios para, depois, buscarmos entender tais metáforas na narrativa e na vida dos personagens já observados.

3.1 O BAIRRO DA GLÓRIA

Ladeira da Glória, nº8, apartamento 303, Edifício Glória, Bairro da Glória, Rio de Janeiro. Esse é o endereço de nosso protagonista, conforme descobrimos ao longo da narrativa. O local é parcialmente real no Rio de Janeiro, com a exceção de que o edifício nº8 da ladeira da Glória não se chama “Glória”, mas, ainda assim, o espaço é verossímil e, fica, de fato, em frente a Taberna da Glória, também real, como descrito pelo autor. Essa aproximação entre realidade e ficção é interessante pois se aproveita da própria história do local e de suas características geográficas, para criar uma metáfora aplicável à obra, como quando o narrador nos diz que “Não se permanece na Glória, não se vai a ela, não há volta; passa-se pela Glória em direção a Botafogo, Ipanema ou Leblon” (HERINGER, 2018a, p. 226). Além disso, engana-se quem pensa que, pelo lado oposto, a Glória é ponto final: saindo dos locais mencionados, ou ainda do Flamengo, do Catete ou de Laranjeiras, apenas para citar mais alguns pontos importantes, passaríamos pela Glória para chegar ao Centro. Mais uma vez, temos o local de passagem. Apesar de o trecho de *Glória*, bem como nossa inferência, mencionar locais geográficos, poderia muito bem ser uma análise da glória humana, em seus diferentes aspectos, que é sempre passageira, sempre primavera.

Vejamos o trecho em que Natália faz um comentário sobre as crianças que ela observa do alto do apartamento, brincando na ladeira da Glória lá embaixo: “Quem chega primeiro na última casa, no meio do caracol, chega na glória. Não é estranho? [...] – Eles estão brigando pra ver quem chega primeiro na glória, mas os três já estão na Glória! – e riu orgulhosa, como se tivesse inventado a polissemia”

(HERINGER, 2018a, p. 80). Apesar de o próprio narrador desdenhar da observação de Natália, há de se dizer que estas três linhas talvez resumam o grande absurdo da vida: eles estão sempre lutando rumo a glória, mas, como nos diz Camus, a glória é o próprio caminho, o empurrar a pedra montanha acima, não a chegada, porque uma vez lá, só resta descer e é na subida que se pode apreciar o esforço e as conquistas, o trajeto por si só. Assim como no jogo, chegar à glória é o objetivo, mas não é a parte boa, sendo esta o próprio jogar, que, quando se alcança a glória, acaba.

Isso parece acontecer, em dada medida, na primeira notícia da série de notícias soltas ao longo da obra, o capítulo 10. Trata-se de uma notícia cujo título é compartilhado com o do capítulo: “Homem que estava desaparecido é encontrado morto em sua residência” (HERINGER, 2018a, p. 69) e que segue a estética jornalística, como se, de fato, lêssemos uma notícia em um jornal. Como já dito na introdução deste capítulo, nem sempre as notícias mencionam suicídios, como no caso em que, segundo a delegada, “a vítima foi encontrada no chão, de bruços e trajando pijama, e seu corpo não apresentava marcas de violência. Apesar de nenhum objeto ter sido roubado, a polícia não descarta a possibilidade de assassinato” (HERINGER, 2018a, p. 70). Mas, novamente, nos chama a atenção a causa da morte desconhecida. Aliás, como que para desacreditar a possibilidade da morte auto infligida, a notícia diz que “De acordo com o amigo, que não quis ser identificado, Evaristo vivia sozinho e não tinha familiares próximos, mas era alegre e não sofria de distúrbios psiquiátricos” (HERINGER, 2018a, p. 70), como se tais sentimentos impossibilitassem, de alguma forma, o suicídio. Porém, conforme nos explica Solomon: “Muitos depressivos nunca se tornam suicidas. Muitos suicídios são cometidos por pessoas que não são depressivas. Os dois elementos não são partes de uma única equação lúcida, uma ocasionando a outra” (SOLOMON, 2014, p. 225). De todo modo, voltemos ao bairro da Glória. Segundo a notícia: “Os moradores do bairro temem uma nova onda de violência na região” (HERINGER, 2018a, p. 70), o que nos leva a crer que a notícia se espalhou e causou medo. Segundo ela própria, da violência, mas, como sabemos, talvez do desgosto.

Estar na glória não impede o enfrentamento do absurdo (seja no bairro, ou na condição). Aliás, uma das coisas de que ficamos sabendo sobre o bairro e que parece passar pelo processo de metaforização é justamente a condição de decadência em que o bairro, outrora glorioso, encontra-se no período da narrativa, sendo apenas uma questão de percepção para notar tal degradação. Como quando

Benjamim pensa a respeito da polissemia comentada por Natália (já mencionada anteriormente) e somos apresentados à seguinte descrição:

Benjamim se levantou da poltrona e foi lentamente até a janela, de onde apontou para o alto da ladeira: o sol das quase onze desabava em cheio nos mendigos, uns ainda dormindo, e iluminava as caixas de papelão, restos de comida e colchões jogados na rua. Lá em cima, perto da igreja de Nossa Senhora, ficava pior: gatos, dezenas de gatos vira-latas que os moradores alimentavam por pena e se multiplicavam inutilmente, porque nem assim a população de ratos diminuía. Uma brisa vinda da baía mais adiante, subia o outeiro, passava pela igreja e vinha soprar na janela do 303, trazendo consigo tudo que encontrava pelo caminho: água poluída, fumaça de escapamento, latim de padre, pelo de gato e suor de mendigo. Benjamim sorriu e, indicando com um gesto as fileiras de formigas que cruzavam o assoalho da sala, fez um mugido com o nariz e pôs a cara mais malvada que tinha:

- Glória.

Silêncio constrangedor (HERINGER, 2018a, p. 81).

Ora, mas se por um lado o bairro tem seus diversos problemas que fazem frente à própria nomenclatura de glória, por outro, ele também tem seus encantos e consegue cativar o olhar desse mesmo personagem que escarnece de onde vive. Benjamim, em seu voyeurismo manifesto, já visto em sua análise, parece não chegar à glória (mesmo estando nela, este eterno paradoxo), mas observá-la com certo desejo, sempre do seu íntimo, do seu lar, assim como na vez em que “arrastou a mesa da sala para perto da janela, para poder observar a Glória, lá fora” (HERINGER, 2018a, p. 220). Ou seja, mesmo escarnecendo do bairro, ainda mantém com ele uma relação de admiração, tal qual faz com a glória, a outra. Tal observação do bairro pode nos trazer a memória um episódio bastante icônico da literatura brasileira: “passávamos as noites à nossa janela da Glória, mirando o mar e o céu, a sombra das montanhas e dos navios, ou a gente que passava na praia” (ASSIS, 2019, p. 145). Estamos falando de Bentinho e Capitu observando a Glória pela janela em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em 1899.

Se, até então, falamos de certa decadência do bairro, significa que um dia já houve um momento de exaltação, uma época em que a Glória, como o nome sugere, estava no topo. Pensando nisso, parece-nos de grande valor observar como a mesma já foi retratada anteriormente no contexto literário, então, partamos rumo a alguns clássicos que podem nos ajudar nessa tarefa. Ainda em *Dom Casmurro*, temos o enterro de Escobar, no qual se diz que ele “Quis que o enterro fosse pomposo, e a

afluência dos amigos foi numerosa. Praia, ruas, Praça da Glória, tudo eram carros, muitos deles particulares” (ASSIS, 2019, p. 166). O que, aparentemente, pode parecer um simples detalhe, a passagem pela praça da Glória, ganha um destaque quando olhamos ao início do pedido: ele queria algo pomposo, algo que envolvesse certo luxo, algo de grande porte. Qual a escolha, então? Dentre outros lugares, o único mencionado nominalmente, a praça da Glória. Mas, não nos limitando a isso, deixemos que as obras falem um pouco mais por si próprias.

No conto *A desejada das gentes* de 1896, também de Machado de Assis, temos uma bela menção ao bairro, logo no início da narrativa, porém, não apenas acerca de sua beleza, mas da própria atmosfera de poesia inspirada por suas ruas. Dois homens caminham pela Glória, quando um deles diz que o outro há de começar com seus poemas, sendo um poeta do cotidiano, ao que o outro lhe responde: “Sabe por que é que lhe pareço poeta, apesar das Ordenações do Reino e dos cabelos grisalhos? É porque vamos por esta Glória adiante, costeando aqui a Secretaria de Estrangeiros... Lá está o outeiro célebre... Adiante há uma casa...” (ASSIS, 2012, p. 11). Isso, em contraste com o que disse Benjamim, coloca-nos a pensar sobre como seria passear pela Glória no passado: um local onde a simples passagem estimulava a poesia. Um lugar em que a existência de edifícios como a Secretaria de Estrangeiros ou o Outeiro da Glória já era o suficiente para trazer a poesia a quaisquer palavras ditas por seus observadores. Alguns poderiam dizer até que vislumbrar o bairro seria como apreciar uma obra de arte, uma bela fotografia, talvez. Evocar a poesia escondida à vista de todos. Na verdade, Lima Barreto, de fato, disse algo do gênero, em seu conto *Um e Outro*, de 1916:

O bonde chegou à praça da Glória. Aquele trecho da cidade tem um ar de fotografia, como que houve nele uma preocupação de vista, de efeito em perspectiva; e agradava-lhe. O bonde corria agora ao lado do mar. A baía estava calma, os horizontes eram límpidos e os barcos a vapor quebravam a harmonia da paisagem. A marinha pede sempre o barco a vela; ele como que nasceu do mar, é sua criação; o barco a vapor é um grosseiro engenho demasiado humano, sem relações com ela. A sua brutalidade a violenta (BARRETO, 2010, p. 68).

O que vemos, então, é um elogio àquele mesmo bairro que, quase 100 anos depois, terá seu nome, sua glória, dito com um tom de ironia. Um tom de escárnio que, frente a triste visão de algo que já teve dias melhores, agora é apenas

o meio do caminho para que outros possam brilhar. Como um grandioso navio que hoje jaz sob o oceano: ainda grande, possivelmente carregado de tesouros de outros tempos, mas vendo sua velha carcaça se deteriorar dia após dia. Porém, antes de prosseguirmos com a análise do trecho, vale a leitura de uma nota de rodapé da edição citada da obra de Lima Barreto, que fala sobre a praça da Glória mencionada pelo narrador. Segundo a nota, a praça é uma “Referência ao largo da Glória, situado entre o fim da rua da Glória, a rua do Catete e a ladeira da Glória, no centro do Rio de Janeiro” (BARRETO, 2010, p. 548), ou seja, quando falamos de um mesmo bairro, nesse caso em específico, trata-se, praticamente do mesmo local, afinal, é na ladeira da Glória que vive Benjamim, assim como é de lá que ele observa para que o narrador faça seus comentários aqui apresentados, o que apenas amplifica o contraste entre o que nos diz a obra de Heringer e o que narra Lima Barreto. Inclusive, voltemos a este trecho, que pode nos mostrar ainda mais detalhes sobre a Glória do passado.

É interessante perceber que o narrador do conto de Lima Barreto vai além do elogio superficial, ele não para no “ar de fotografia”, mas explica o porquê, partindo da subjetividade para alcançar os traços físicos do espaço, a preocupação com o que será visto e de que forma a própria organização afetará a perspectiva daqueles que se deslumbram com tudo isso. Dando um passo a mais, continua, fala também de toda a atmosfera do local, quase como fez o personagem machadiano, comentando sobre o mar, o horizonte e os grandes seres que o habitavam: barcos à vapor, causando certa dissonância, mas, por outro lado, ressaltando a composição de toda a obra, se pensarmos na paisagem como tal. É como se o fator exageradamente humano já estivesse presente, mas distante, diferente de como vemos nos dias de hoje. Inclusive, sobre a atualidade, esse elemento também é notado em *Glória*, quando o narrador fala sobre os navios ao longe, porém, se para Lima Barreto esses causavam uma quebra de harmonia, para Heringer o que parece é que eles se harmonizam com a atmosfera triste do local, acrescentando uma carga de negatividade aos problemas já citados:

Lá da Glória, de vez em quando, ele podia ouvir o apito dos grandes cargueiros que adentravam a baía ou iam embora. Um lamento longo e grave, como o de um animal enorme que de repente descobre que vai morrer. Na época em que [Benjamim e Natália] ainda viviam juntos, Natália se agarrava aos braços dele quando um desses apitos ecoava na madrugada. Davam medo, ela dizia. Chorava. Achava a coisa mais triste do mundo. Não conseguia dormir depois. Os apitos davam uma

bruta solidão, ela dizia (HERINGER, 2018a, p. 252).

Para a personagem de Lima Barreto, a brutalidade dos navios violentava a marinha. Para a de Heringer, a brutalidade não se restringe à paisagem, atacando diretamente seu âmago, causando uma solidão intensa o suficiente para pô-la em prantos. Entretanto, se o bairro da Glória, entre paisagens, atmosferas e sons, tem o poder de causar tamanho desconforto, este mesmo bairro, como já demonstrado, outrora teve seus dias de ouro e causava grande alegria a todos, por isso façamos uma última excursão ao seu passado literário, por meio da obra *Lucíola*, de José de Alencar, escrita em 1862, a mais antiga das aqui apresentadas. No início da obra, como que para dar o tom de felicidade e paixão que será desperto logo depois, somos apresentados à antiga festa da Glória, uma tradição que, como muitas outras coisas já comentadas sobre o bairro, acabou se perdendo com o tempo:

Festa da Glória; uma das poucas festas populares da corte. Conforme o costume, a grande romaria desfilando pela Rua da Lapa e ao longo do cais, serpejava nas faldas do outeiro e apinhava-se em torno da poética ermida, cujo âmbito regurgitava com a multidão do povo.

Era ave-maria quando chegamos ao adro; perdida a esperança de romper a mole de gente que murava cada uma das portas da igreja, nos resignamos a gozar da fresca viração que vinha do mar, contemplando o delicioso panorama da baía e admirando ou criticando as devotas que também tinham chegado tarde e pareciam satisfeitas com a exibição de seus adornos. [...]

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana as acres baforadas do cigarro de palha (ALENCAR, 2002, p. 14-15).

Como podemos ver, para além de toda a beleza, a atmosfera, a poesia e tudo o mais, o bairro, em seus dias de glória, era um lugar no qual, ao menos durante a festa, todos os sentidos eram estimulados e a alegria se manifestava fortemente, não se importando com credos, raças ou classes, apenas com o calor humano e a harmonia entre todos os seres. Quanto a isso, é notório o que Georges Minois diz sobre o pensamento vigente a respeito das festas no século 19, por parte dos detentores do poder: “é preciso deixar o povo com suas festas, se isso lhe dá

prazer: afinal, elas o ocupam, o consolam e evitam que procure outros ídolos mais perigosos” (MINOIS, 2003, p. 477). Aqui o historiador fala especificamente do medo de novos ídolos que possam ser um problema para os governantes, levando o povo há uma possível revolução, mas, talvez possamos associar a perda da festa da Glória de que falávamos há pouco à onda de suicídios que passa a assolar o bairro da Glória na narrativa de Victor Heringer. Discorramos um pouco mais sobre o assunto, para que a suposição não pareça tão descabida.

Não se trata, obviamente, de uma simples equação em que tiramos a festa e recebemos a morte, mas de algo mais profundo e que condiz com aquilo que tem sido proposto em análise ao longo de todo este trabalho: a perda da glória, o dia seguinte ao ponto alto, quando o único caminho é a queda e, se deparando com o vazio, muitos optam pela despedida final. Nesse cenário, para o bairro como um todo, o fim da festa é um mero sintoma, mas, quando unido a todo o restante, temos então um panorama que, metaforizando-se por meio do espaço da narrativa, dialoga diretamente com narrador, personagens e enredo. Poderíamos continuar nosso passeio histórico e estabelecer mais pontos de contato entre obras clássicas e o *Glória*, ou mesmo com outras obras contemporâneas, nos embasando em historiadores e obras que tratam unicamente do bairro da Glória, mas, em nosso escopo, tais pesquisas acrescentariam pouco além do que já foi apresentado, tornando-se algo mais histórico e comparativo do que realmente proveitoso para nossa interpretação. É, porém, algo muito interessante e que, durante este breve passeio, já mostrou um grande potencial para futuros frutos literários.

De todo modo, voltemos ao *Glória*, no qual, neste último momento, analisávamos a relação entre espaço e morte. Vejamos, então, a segunda aparição de um daqueles “recortes” que apresentam pequenas histórias do bairro da *Glória*, sempre ligadas ao desgosto, ao longo obra. Este ocorre no capítulo 19, intitulado “Comunicado aos condôminos (escrito à mão e colado no espelho do elevador)” (HERINGER, 2018a, p. 112). Aqui, a síndica do edifício de Benjamim escreve um recado aos condôminos informando, entre outras coisas, o seguinte falecimento:

O sr. Olavo, que era conhecido por todos nós como o simpático e sempre amável e engraçado e gentil dono da Padaria Pão da Glória. A maneira que ele escolheu para partir para o plano superior de lá chocou nossos corações, porque como ele próprio dizia nós éramos também a família que ele tinha nas reuniões do condomínio Glória, além da sobrinha amiga moça que vivia com ele. Tôdos sabem a

tristeza que levou o sr. Olavo a fazer o que êle fez, mas não é a hora de apontar para as pessoas e dizer coisas feias ou desagradáveis pelos corredores. As pessoas tem que cuidar de suas vidas próprias e aceitar as escolhas dos outros, mesmo as tristes assim porque ninguém é dono de ninguém e a vida é assim mesmo (HERINGER, 2018a, p. 112).

Ora, mais uma vez temos, na Glória, um falecimento por desgosto, dessa vez anunciado no mesmo local em que se encontra Benjamim, o edifício da Glória. Escrito a mão e fora do padrão, indicando uma quase banalidade do fato, vemos o anúncio indicando aos condôminos o que ocorreu e aproveitando para dar-lhes uma lição de moral, como se fossem todos crianças a fofocar sobre o assunto. Mas, se paramos para pensar em tudo o que já estudamos aqui, não seria a morte uma banalidade, algo que, literalmente, acontece a todos, sem exceção? E, dito isto, sendo o suicídio uma forma de morte tão comum, como também já vimos, não é ideal tratá-la como tal, justamente para que possa ser debatida da forma como faz a síndica? Falar desta morte como uma outra qualquer porque “a vida é assim mesmo” é, além de tudo, uma forma de aceitá-la e colocá-la em debate, discutindo o que de fato interessa: se as pessoas podem culpar-se, se podem buscar razões, ou se devem apenas aceitá-la.

Seguindo em nossa análise, vale a pena fazer aqui uma junção do comentário do narrador, ao que nos dirá Benjamim, para analisar como a Glória (em seus múltiplos sentidos) pode ser traiçoeira. Diz-nos o narrador: “As formigas parecem gostar da Glória” (HERINGER, 2018a, p. 117) para, um pouco depois, dar continuidade a seu raciocínio dizendo que se as formigas entendessem um pouco mais sobre a vida e sobre cartografia “saberiam que há mapas sem saída [...] não há escapatória para as formigas, seres que ainda não dominaram a tecnologia das viagens interplanetárias. Pobres bichos sem saída” (HERINGER, 2018a, p. 141). Ele não está errado. Porém, se as formigas não dominaram a tecnologia das viagens interplanetárias, também nós continuamos a mercê de nosso próprio planeta Terra, vivendo nossa pequena glória diária. Pobres bichos sem saída. Não bastando a comparação, ele vai além:

Uma a uma, carregando nas costas um fardo que Benjamim não conseguia enxergar, as formigas chegavam à beira da esquadria de alumínio, cruzavam a fronteira e, assim que o sol iluminava suas patinhas, eram levadas pelo vento. Muitas hesitavam, tentavam dar meia-volta, mas topavam as antenas nas das companheiras que

vinham atrás e, sem outra opção, endireitavam a marcha. Desapareciam mais adiante. Compadecido, Benjamim passou várias vezes o dedo sobre o trajeto que elas seguiam, para que se dispersassem e procurassem um caminho melhor, mas não surtia efeito (HERINGER, 2018a, p. 222 - 223).

É como se toda a metáfora da glória se materializasse nas pequenas formigas que a atravessam. Elas vão alto, passam por tudo, acreditando ter o mundo em suas mãos, mas o destino é, inevitavelmente o mesmo. Mesmo quando se dão conta de tudo o que está acontecendo e tentam evitar seu fim derradeiro, já não há volta. Não há como voltar para a glória, apenas partir. E, quando dizemos que a glória é passageira, não nos referimos só a glória enquanto vitória, mas, como já dito anteriormente, no próprio bairro a máxima também é verdade, assim como no caso das formigas. Como nos conta o narrador:

A Glória, que já teve o seu cais, sua lagoa e suas praias, hoje vive afastada do mar. Aterros sucessivos foram afogando as águas do bairro, até que a Glória secou quase por completo. O rio Catete, que corria por ali, desapareceu. O outeiro da igreja de Nossa Senhora, que virava uma ilha nas cheias, hoje é uma ponta de pedra cercada de asfalto por todos os lados. A praia desapareceu (HERINGER, 2018a, p. 213).

Portanto, até mesmo o bairro da Glória “aterrou suas águas para desafogar o trânsito e acabou se tornando mais um lugar de passagem” (HERINGER, 2018a, p. 226). A glória, seja ela de qualquer tipo, é passageira. Não há porque persegui-la como objetivo único de uma jornada. Ela é só mais um lugar de passagem. “A glória não enxerga nada de especial em ritos de passagem” (HERINGER, 2018a, p. 226) porque ela própria é só mais um caminho em rumo a qualquer lugar. Ela não é e nem deve ser objetivo, mas, mais do que isso, deve ser aproveitada como o caminho, como nos falou Camus sobre a pedra, como nos fala Benjamim, talvez sem perceber, sobre aquilo que sempre perseguiu e que sempre esteve à sua frente.

3.2 O CONCEITO DE GLÓRIA

Até aqui, passeamos pela Glória, observando como o espaço é metaforizado e a construção narrativa nos leva a entender que nem mesmo o bairro da Glória é sólido o suficiente para se manter intacto ao longo do tempo. Agora, observaremos, então, como isso ocorre com os personagens, a partir daquilo que já

analisamos acerca deles anteriormente, mas levando em consideração suas próprias glórias. Antes disso, porém, vale olhar o que o próprio autor-personagem Victor Heringer Costa e Oliveira tem a nos dizer acerca disso em seu epílogo metalinguístico: “Escrevi, admito, lançando mão (inadvertidamente) do estilo Madalena (negar, negar ad nauseam, ou, como foi dito por alguém muito mais romântico do que eu: ‘despetalar a flor do não’), uma comédia de costumes de costumes que ninguém tem” (HERINGER, 2018a, p. 289). Ora, se a obra toda se nega, seguindo o chamado “estilo Madalena” em que tudo quer sempre dizer o contrário do que diz (como no Café Aleph) então teremos que a própria ideia de Glória, apresentada no título da obra e evocada diversas vezes de diferentes maneiras ao longo dela, também acaba querendo dizer o contrário. Porém, se toda a glória é passageira, o que temos é justamente a ideia de que, no mesmo momento em que você está no topo, você está também no fundo, o que condiz com tudo o que analisamos até aqui. Estar no topo, do ponto de vista de Sísifo, significa apenas que as duras penas vão recomeçar e não que elas acabaram. Talvez por isso o autor se aproveite tanto do riso e do choro em sua obra. Como já vimos, ambos são quase intercambiáveis, estando lado a lado em grande parte do caminho, porém, se ambos são opostos que se atraem, negá-los o tempo todo significa continuar com eles, na medida que o contrário de rir e chorar seria chorar e rir.

Podemos ter uma noção disso quando Abel conta a Benjamim a respeito do suicídio de um de seus discípulos na África, conforme já vimos no capítulo 2, e o irmão pergunta se é uma piada, ao que Abel responde da seguinte maneira: “balançou o corpo para trás, para a frente, apoiou as mãos nos ombros do irmão e perguntou, com a cara mais séria que pôde armar, se realmente importava. Riu, repetiu a pergunta, tropeçando a língua dentro da boca. Não importava” (HERINGER, 2018a, p. 208). No fim das contas, a glória é passageira, assim como o infortúnio, ou como qualquer outra coisa na vida. Porém, diferente de todo o resto, ela é colocada em um altar, como objetivo supremo e definitivo. Talvez por isso sua efemeridade chame mais atenção do que a do restante e, talvez por isso a obra faça questão de nos mostrar esse fenômeno, tão comum, mas tão inapreensível.

Enfim, olhemos, então, para nossos personagens, para pensarmos a respeito da glória de cada um deles. Por pura arbitrariedade, comecemos por Abel. O irmão mais novo, aquele que, ainda adolescente, decidiu se entregar a Deus, tornando-se pastor. Sua carreira, que parecia promissora, não teve uma boa

continuidade em seus primeiros passos, na África, porém, de volta ao Brasil, conseguiu erguer sua própria igreja, com grande público e sendo muito querido por todos. Glorioso, não? Na verdade, não exatamente:

- Mas isso foi um pouco decepcionante – o pastor Abel murmurou. Abel tinha imaginado algo muito mais grandioso. Os urros ritmados dos operários puxando as cordas, um capataz dando-lhes apoio moral, o globo de ouro erguendo-se árduo, talvez um osso quebrado, ou três. Imaginara suor, lágrimas e sacrifício para a glória de nosso Senhor Deus, que certamente estaria ali ao lado deles com sua toalha invisível, secando os rostos e as penas dos trabalhadores. O pastor tinha o antigo modelo egípcio em mente, mas a engenharia moderna estragou a fantasia. Nenhum imprevisto aconteceu. Tudo muito limpo, preciso, ágil (HERINGER, 2018a, p. 256).

Sejamos justos: apesar de essa ser a primeira reação de Abel, ele aproveita a sua glória logo após esse momento, porém, esse primeiro contato é, no mínimo, interessante para exemplificar o problema de ter a glória como objetivo, pois, ela é insustentável por sua própria natureza. Como dito, Abel aproveita, mas, ainda assim, ele sente que falta algo: “Sua obra estava completa. Sentia-se saciado, como se salivando por uma sobremesa eterna” (HERINGER, 2018a, p. 258). Talvez seja esse o ponto de diferenciação principal dos irmãos em relação à glória, pois Abel parece entender que, apesar de querer sua “sobremesa eterna”, já está satisfeito. Sua glória foi alcançada e ele lembrará dela para sempre, colocando-a no devido altar pelo que representa em sua vida, mas sem defini-la como objetivo, sabendo que outras glórias podem vir, mas que essa, uma vez alcançada, ficará apenas na lembrança, pois é preciso que haja desventura para contrastar com a glória, como ele prevê que contará ao filho um dia:

Assim que o garoto estivesse crescido o bastante, revelaria a ele os meios de que teve de se valer para alcançar aquele fim glorioso, crivado de ouro e ventiladores potentes. Narraria em minúcias os tempos de provação no continente africano, como Jesus no deserto. Contaria de que maneira seduzira o povo brasileiro para os caminhos do Senhor, como os vendilhões do templo. O filho ainda ingênuo, provavelmente ficaria confuso. Abel, rindo, afetuoso, diria que há um embate constante entre a sombra e a luz na alma do homem, e que a única razão possível para a existência dos vícios é o desejo que Deus tem de que seus filhos os utilizem para atingir a virtude. Não há sombra sem luz, e vice-versa, explicaria, talvez usando um quadro do tio Benjamim como exemplo. Sem luz, tudo é vazio, ele diria; toda forma é plana, sem sombra (HERINGER, 2018a, p. 258).

Uma vez que os quadros do tio Benjamim serão usados para mostrar que o contraste da luz e da sombra são responsáveis pela profundidade de uma obra, aproveitemos para falar sobre a glória desse mesmo personagem. Ou quase isso.

Como já vimos, o filho mais velho não acumula muitas vitórias e até mesmo o que seria o encontro de sua vida acaba sendo uma grande fuga que o faz ir para longe da Glória. O bairro, não o estado de. Mas, se olharmos para sua história, seus pequenos objetivos e, eventualmente sua tomada de controle da vida, talvez tenhamos uma glória para analisar: o Café Aleph. Lá, onde ele disse “meio brincando, meio a sério – que era artista plástico. Ninguém fez piadas cruéis a respeito” (HERINGER, 2018a, p. 94). A primeira parte talvez não surpreenda, pois, de fato, não há nada de surpreendente, mas a segunda chama a atenção, afinal, ele pôde se descrever da maneira que se via (ou que gostaria de ser visto) e foi bem aceito. Diferente de casa, em que a mãe, dando voz à sociedade, “dava conselhos de mãe: arrumar um emprego de verdade, seguir de verdade a carreira de artista plástico, agarrar-se de verdade a algo, amar de verdade” (HERINGER, 2018a, p. 54).

Mas, se por um lado, no Café, todos acreditavam que o que ele fazia era de verdade e, talvez por isso, lá ele se empenhasse em fazer parecer que realmente era, na vida real, não seguia os conselhos da mãe, talvez para se opor, talvez por não saber como, talvez por não se sentir legitimado por ela, mas, de todo modo, não conseguia progredir em nada do que fazia. Um detalhe importante, uma vez que falamos disso, é que, ao longo de toda a obra, Benjamim se sente ridicularizado pelo mundo, como se alguém risse dele onde quer que fosse e, de certa forma, a sua relação com a vida e com o Café Aleph podem ter muito a nos dizer sobre isso. Vejamos o que diz Bergson a respeito do riso na sociedade:

Toda rigidez de caráter, de espírito e, mesmo, do corpo será, portanto, suspeita para a sociedade, uma vez que pode ser o sinal de uma atividade que adormece e, também, de uma atividade que se isola, que tende a se afastar do centro comum ao redor do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade, enfim [...] Ela se vê em presença de algo que a preocupa, mas apenas enquanto sintoma - quase uma ameaça, no máximo um gesto. Será, portanto, com um simples gesto que ela responderá. O riso deve ser algo desse gênero, uma espécie de gesto social (BERGSON, 2018, p. 45).

Ao falar de como a rigidez ou a falta de naturalidade no próprio viver humano afetam a sociedade e, por isso, ela ri, como que corrigindo o indivíduo,

Bergson nos dá uma pista a respeito de Benjamim, pois o que parece ocorrer é que, na vida real, ele se diz artista plástico, mas não se entrega realmente a isso, portanto, passa a ser objeto de riso, não sendo levado a sério por ninguém (e talvez, nem mesmo por ele, a partir do momento em que a proteção do riso, mesmo que de si próprio, torna-se muito importante para Benjamim, como já vimos), porém, ao chegar no Café Aleph onde seu riso é valorizado e sua suposta profissão não é vista como uma excentricidade (em grande parte porque é o próprio Benjamim, no papel de narrador da própria vida, quem decide como irá se mostrar aos outros), ele perde esse caráter ridículo e passa a ser tratado como igual. É como um ator que, na vida real, diz que é uma gama de coisas, enquanto os outros, vendo que ele não é, não o levam a sério, mas, em filme, onde a realidade é deixada de lado e todo o acesso àquela realidade provém das informações dadas na ficção, o personagem interpretado por esse ator é visto com a seriedade necessária para se assistir.

Talvez um dos melhores exemplos disso seja quando Benjamim e a ex-Paula conversaram “até o nascer do sol, espontâneos e sinceros como os amantes nos filmes, amantes esses que quase nunca têm os mesmos nomes de seus atores” (HERINGER, 2018a, p. 107), mas que, na vida real, simplesmente não funcionaram como casal. De todo modo, é no Café Aleph que Benjamim, como Hecateu de Mileto, o logógrafo, alcançou a sua glória, sendo reconhecido pelo que gostava de fazer (rir) e pelo que queria que o vissem fazendo (pintar, ainda que obras de outros artistas):

Em menos de duas semanas, Hecateu se tornou unanimidade entre os frequentadores do Café Aleph [...] todos o tratavam com uma grã-fina ironia que era sinal de estima e respeito [...] Muitos tentavam imitar seus cacoetes de estilo e eram criticados pelos demais [...] Benjamim assistia a tudo com avidez. Fingia não ler ou não se importar com o que diziam dele, mas se deliciava com a própria originalidade e, sobretudo com o esforço que faziam por copiá-la (HERINGER, 2018a, p. 95).

Mas, como toda glória, a de Benjamim também teve seu fim e, nesse caso, o próprio Café Aleph, que teve sua glória junto ao seu membro que elevou a zombaria do fórum a níveis inalcançáveis até então, também ruiu. Primeiro, o personagem, após terminar com a ex-Paula, é exposto no café, onde as identidades deveriam se manter sigilosas, porém, mais do que isso, a entrevista, que outrora dera ao jornal, é revelada e, sendo considerado “um homem sério [...] nada além de um homem devidamente sério” (HERINGER, 2018a, p. 233) passa a ser motivo de riso

de todos, alguns pela incongruência entre o que ele próprio dizia ser e o que era na realidade (como já acontecia no mundo real), outros pela comodidade de rir junto à multidão. Fato é que, após esse evento, mesmo no Café Aleph, sua imagem destoante da vida real também acabou tomando forma e causando o mesmo resultado: “Lá do fundo, novamente: HAHahaha” (HERINGER, 2018a, p. 234). Aqui, a própria glória e declínio se confundem, pois, a entrevista era um marco em sua “carreira” e deveria representar um passo importante para o personagem, porém, torna-se justamente o motivo de sua ruína. Mas, voltando ao Café Aleph, como vimos, perder aquele que seria seu próprio espírito, também tirou o fórum de seus dias de glória: “Antes dele, a café society não havia sequer cogitado a possibilidade de responder a somente um zombeteiro reinante e inzombável” (HERINGER, 2018a, p. 266), o que fazia com a que essa micro-sociedade continuasse sempre em frente, sem buscar a glória, mas querendo apenas o cotidiano. Porém, com a passagem de Benjamim, bem como a de sua glória, pelo Café Aleph, esse materializou tudo aquilo que dissemos até então:

assim que o Logógrafo ascendeu ao trono, todos os pequenos duques e barões cômicos, antes tão contentes com seus minúsculos feudos de malícia, aprenderam que, se há rei, o rei pode cair. E, se o rei pode cair, o rei deve cair, para que outro lhe tome o posto. O aprendizado dessa simples matemática social deu cabo da era de ouro do Aleph. Onde antes havia uma doce *pax irônica*, contrária a tudo (e, portanto, a nada), agora dominavam a intriga cortesã, a perfídia e as piadas ruins. O fórum rapidamente se transformou num imenso campo de minas verbais, espalhadas pelos aspirantes ao trono para derrotar os adversários [...] O Café Aleph, outrora um decalque do parnaso, estava fadado a implodir em silêncio (HERINGER, 2018a, p. 266).

Após ser destruído por dentro, houve um problema técnico envolvendo um hacker e o servidor do fórum, fazendo com que, também por fora, ele fosse derrubado. Nada impossível de resolver se tudo fosse reiniciado do zero, porém, pelo clima instaurado, os esforços já não valiam mais a pena.

O Café, desde o princípio, parece ter sido um ponto chave para entender a relação de Benjamim com o mundo e, fazendo um caminho muito parecido com o dele, o medo da zombaria de outrem levou-o a um isolamento que, mesmo após sua glória, impediu-o de seguir. Toda glória é primavera, já disse o poeta, mas nem todo desabrochar se sustenta durante o outono.

Quanto a Daniel, não há muito o que ser dito. Muito cedo atingiu o seu ideal de vida em sociedade, foi o filho que seu sogro nunca teve, fez todo o papel de

isento necessário para a corrupção cotidiana das pessoas de bem. Até mesmo cobiçou a esposa do próximo (seu irmão mais novo) ou algo parecido com isso, quando percebeu que seu “corpo era harmonioso, como uma boneca de tamanho quase natural. Imaginou como seriam os seios e as coxas” (HERINGER, 2018a, p. 102). Mas, como vimos, se sua glória foi duradoura, sua queda foi a mais dolorosa, levando-o à morte. Novamente, não há muito o que ser dito.

Enfim, Glória. Título da obra, representada várias vezes, sempre com suas contrapartidas, porque, sem elas, é só cotidiano. Em seu próprio estilo Madalena, sendo negada o tempo todo e, só por isso, existindo.

4 O NARRADOR

Se sabemos o que acontece em *Glória* é porque há um narrador que nos conta a história da família Alencar Costa e Oliveira, mas, ao mesmo tempo, sabemos apenas aquilo que (e da forma como) esse narrador decide nos contar. Isso não quer dizer que a história “real” tenha sido diferente ou que existam opiniões secretas esperando para serem desvendadas, apenas significa que precisamos nos atentar aos detalhes da narração, pois isso pode nos dar ainda mais informações a respeito da narrativa, de modo a entendermos melhor suas nuances. A própria obra traz alguns trechos que apontam para essa questão, como quando, em nota de rodapé, o seguinte comentário é apresentado: “O narrador distorce a verdade em prol do trocadilho, o que não chega a ser condenável, ao menos não esteticamente” (HERINGER, 2018a, p. 81). Ora, se o trocadilho é força motriz para distorcer a verdade, não é incoerente considerar que temos diante de nós um narrador que quer, ao menos em certa medida, fazer rir, o que faz total sentido se considerarmos a essência da obra. Mas, mais do que isso, o que parece ocorrer, conforme veremos, é que o narrador escolhe especialmente a ironia para contar a história. Isso tem algumas implicações interessantes, visto que a ironia envolve, para além do jogo de palavras e sentidos, uma forma de ver o mundo. Porém, em dois pontos da obra, o narrador parece mudar. Isso acontece no prólogo e no epílogo, momentos em que quem nos dirige a palavra é o suposto autor da obra, não o Victor Heringer real, mas um duplo, uma versão fictícia, uma versão que existe no universo da narrativa. Devido a essa distinção, dividiremos este capítulo em duas partes, a primeira falando do narrador do enredo e a segunda voltando-se ao narrador do prólogo e do epílogo. Assim, poderemos entender melhor as diferenças entre um e outro, suas implicações na obra e as interpretações possíveis a partir de ambos.

4.1 O NARRADOR DO ENREDO

Um dos primeiros momentos em que o narrador mostra sua habilidade de, com breves comentários, provocar um riso de escárnio é ao falar de Daniel, casado com “Ana, que teve, em 2006 e provavelmente com ele, um filho batizado de Benjamim. Segundo dizia quando visitava o apartamento de Copacabana, amava sua mulher e sua mulher o amava” (HERINGER, 2018a, p. 40). Ao colocar em dúvida as

afirmações de Daniel, dizendo que o filho era “provavelmente” dele e que “segundo dizia” eles se amavam, o narrador está ironizando o modo de vida do irmão do meio por zombar de suas certezas de maneira sutil, fazendo com que o próprio leitor chegue às conclusões contrárias ao que o personagem afirmava. Entretanto, se a ironia está presente na narração, faz sentido que lancemos um olhar um pouco mais profundo a ela, considerando que o autor-personagem, no epílogo, explica-nos que tentou “escapar (pelo viés péssimo, bem sei) daquela prosa de Kierkegaard de que a ironia é a negatividade infinita & absoluta, que apenas nega, sem negar um fenômeno específico, sem estabelecer nada” (HERINGER, 2018a, p. 289), ou seja, se há ironia ao longo desse texto (e se confiarmos no que nos diz o trecho citado), não se trata apenas de algo negativo e que não define nada, trata-se de algo mais profundo e que merece uma análise, da mesma forma, mais profunda.

Começamos, então, partindo de uma análise, feita por Minois, a respeito do pensamento de um filósofo chamado Georges Palante, para o qual “a ironia, uma das principais atitudes do indivíduo diante da sociedade, está muito perto da tristeza, porque celebra a derrota da razão, portanto, nossa própria derrota” (MINOIS, 2003, p. 567). A ideia de derrotar a razão, considerando tudo o que vimos até então acerca do pensamento Camusiano, parece acertada, levando em conta que é justamente a partir do pensamento que foge ao racional que vive o homem absurdo, após encontrar-se com o vazio de sentido do universo humano. Por isso, narrar a partir da ironia é, por sua própria natureza, uma forma de materializar essa falta.

Outro ponto importante, ao falar sobre a ironia, é que ela se cria a partir da negação daquilo sobre o que se fala, de modo a gerar o riso por conta de todo o processo de descoberta dessa intenção de negação, conforme explicado anteriormente a partir dos estudos de Weems. Dessa forma, ao ironizar, negando tanto a glória quanto a decadência de cada um dos indivíduos apresentados ao longo da obra, ocorre uma inversão completa, o que, de certa forma, mantém tudo no mesmo lugar. Novamente, se o choro e o riso são apresentados como opostos e, subitamente, ambos são negados, o que era choro e riso passa a ser riso e choro. Isso vai além do tom da obra, que ora é triste, ora é alegre, e se torna uma espécie de metáfora por si só, pois, a narrativa fala sobre glória e, para tanto, oscila entre extremos (sempre tão próximos), exatamente da mesma maneira que a glória faz, oscilando entre ser o glorioso objetivo final e, ao mesmo tempo, sendo sempre fadada à subsequente falência, por ser passageira.

Uma vez falando sobre o narrador e sobre o aspecto duplo da narrativa, retomemos a perspectiva de Virginia Woolf sobre esse assunto. Segundo a autora, “o riso é o único som, por inarticulado que seja, que nenhum animal pode produzir [...] Também não podemos imaginar que seres num estado superior ao nosso riam; o riso parece pertencer essencial e exclusivamente aos homens e às mulheres” (WOOLF, 2014, p. 23-34). A princípio, tal reflexão pode parecer distante do assunto tratado neste momento, mas o interessante é a conclusão que se segue:

Mais do que qualquer outra coisa, o riso preserva nosso senso de proporção; lembra-nos sempre que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão. Tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade (WOOLF, 2014, p. 24).

Então, por essa linha de raciocínio, o senso de humanidade está justamente na oscilação entre a compreensão do bem e do mal e da aproximação que o riso faz de ambos os lados. Por isso, para a autora, os seres humanos “estão na devida altura, na escala da civilização, para que, tendo recebido o poder de conhecer as próprias falhas, fossem agraciados com o dom de rir delas” (WOOLF, 2014, p. 24). É a partir disso que podemos retornar à nossa análise. Dizíamos, há pouco, que o narrador opera sobre a narrativa se aproveitando do riso para metaforizar a glória, mas esse mesmo riso também gera o senso de proporção, que permite-nos ver as pessoas como elas realmente são: “Toda a capa de riqueza e posição e saber que uma pessoa possui, na medida em que é uma acumulação superficial, não deve embotar a lâmina afiada do espírito cômico, que opera ao vivo” (WOOLF, 2014, p. 2015). Em outras palavras, o riso desnuda o ser e permite-nos ver a insignificância de cada um que, assim como todos os outros, carrega diariamente a sua pedra montanha acima, como diria Camus. Dessa forma, por meio do riso, o narrador recebe um aspecto humano e apresenta os personagens da mesma maneira, materializando neles a glória, o absurdo e suas oscilações.

Vejamos um outro exemplo, agora de um humor que não tem como objetivo realçar os problemas humanos, mas apenas comentar, de maneira engraçada, coisas do cotidiano, como quando o narrador diz que “Naturalmente, as formigas pouco entendem de assuntos cartográficos” (HERINGER, 2018a, p. 141), fazendo uma observação banal e desnecessária, mas que, por sua obviedade e imprevisibilidade, causa uma certa surpresa, levando o leitor a pensar em algo de

maneira diferente e risonha. Esse tipo de humor nem sempre é explorado em romances, sendo, normalmente, deixado para humoristas, que “costumam ter essa qualidade de observação e transformam detalhes do cotidiano em objeto de suas obras [...] e que pinçam, aqui e ali, imagens e fatos não notados pelo olhar da maioria” (LA TAILLE, 2014, p. 131). Mas o fato de comentários espirituosos como esse aparecerem ao longo do *Glória* é mais uma evidência para entendermos como essa obra consegue manifestar, em si própria, por meio de suas histórias e de seu narrador, aquilo que ela expõe: os altos e baixos da vida, as pequenas glórias que causam prazer no dia a dia, como um riso bobo frente a uma observação corriqueira.

Evidentemente, as dificuldades que levam pessoas à morte todos os dias, das quais a obra também trata com afincamento, não são ignoradas nesse processo, como quando nos são apresentados os “capítulos-recortes” já vistos anteriormente, ou por meio de comentários do narrador que, da mesma forma que fazem rir, também fazem pensar sobre nossas próprias montanhas, como quando fala sobre o bordão da família e inicia sua explicação dizendo: “Como são pouquíssimas as coisas que dão certo neste mundo, a frase, dita muitas vezes ao longo dos anos, acabou se tornando um bordão” (HERINGER, 2018a, p. 21). Isso poderia tranquilamente ter sido dito sem menção às coisas que dão errado. Por natureza já costumamos adotar as coisas que dão certo para nosso dia a dia, então, o simples fato de a frase funcionar bem já seria o suficiente para se tornar um bordão, conforme fosse sendo repetida, porém, o narrador aproveita esse momento para fazer, por conta própria, uma reflexão sobre a vida e suas agruras, mantendo o tom da obra sempre entre a desilusão e o riso, como se, ao contar a história, ele também empurrasse sua pedra e visse ela cair todos os dias.

Outro momento interessante para pensarmos sobre a falta de sentido de vida, a partir dessa perspectiva, é o enterro do pai, que é, de certa forma, comentado pelo narrador que observa o desenrolar dos fatos:

Peculiares, as coisas que passam pela cabeça das pessoas durante um velório. Um velho amigo do marido, num canto da capela, parecendo que se pegava forte com Deus pela alma do finado, na verdade aproveitava o ambiente religioso para rezar pelo bom resultado do Flamengo x Santos do sábado seguinte. Algumas senhoras pensavam no calor e em reumatismo. Abel, o filho mais novo, sentia saudades do seu globo terrestre, que tinha ficado em casa. Daniel, o do meio, detestava usar aquela gravata apertada e não entendia direito o que estava acontecendo. Benjamim, sentado ao lado

de uma prima adolescente, estava perdido em meditações metafísicas (HERINGER, 2018a, p. 27).

Ninguém realmente dava muita atenção ao velório e não há problema nisso. A morte, apesar de tudo, é apenas mais um dia, ela chega para todos e, uma vez lá, não há o que fazer. O que o narrador parece nos mostrar é justamente que a vida só faz sentido quando vivida em seus próprios termos, dia após dia, pois, como nos diz Camus, o fim chegará para todos e não há nada de espetacular nisso. O melhor a se fazer, então, é pensar no que é possível enquanto vivo. Desse modo, o narrador nos mostra, ao passear pelos pensamentos dos personagens, que, findada a vida, tudo deve seguir, é preciso empurrar a rocha. Cada qual a sua própria, pensando em seus próprios problemas, em seus objetivos. Isso não quer dizer, é claro, que a morte de alguém não faça diferença para aqueles que continuam vivos. Como vemos na narrativa, muitas coisas são alteradas por conta disso. A única questão, entretanto, é que a passagem, ela própria, é algo banal, porque inevitável e irreversível. Assim como a glória, que se esvai, é a vida, que se vai.

Ora, por outro lado, se o narrador se aproveita dos pensamentos dos personagens para refletir sobre o vazio, também o faz de maneira, no mínimo, espirituosa. O que poderia ser apenas um comentário sobre a falta de vontade de estar no local, torna-se uma exposição de incongruências que, pela natureza sacra e solene de um velório, acabam sendo engraçadas. Isso, somado ao que o próprio narrador irá comentar no futuro do enredo, sobre Benjamim, leva-nos a algumas reflexões.

Primeiro, vejamos o comentário em questão, que ocorre quando o narrador fala sobre a capacidade de Benjamim, ainda morando com a mãe, de tornar tudo risível, o que, para aquele que nos conta a história é uma alta capacidade de “crueldade e engenho” (HERINGER, 2018a, p. 39). A escolha da palavra “engenho”, nessa única ocorrência em toda a obra e, pareada com outra característica para definir alguma coisa, faz-nos lembrar de Camões, com seu engenho e arte que caracterizam o fazer poético. No caso de Benjamim, o fazer humorístico, segundo o narrador, também exige engenho, mas no lugar da arte, há a crueldade, como que refletindo o poder do riso de desvalorizar o outro. Agora, voltando ao velório e à narração relativamente jocosa e, considerando que o narrador tem consciência do potencial depreciativo do riso, por que ele faria isso? E, indo além, do que, exatamente, ele está

zombando? Trata-se de uma espécie de humor existencial, no qual há “uma espécie de compensação: a adversidade permanece, mas, ao fazer humor, a pessoa de certa forma vinga-se, simbólica e inteligentemente, do que ela teve ou tem de aturar” (LA TAILLE, 2014, p. 85). Ou seja, rir das adversidades da vida, como a morte, por exemplo, é uma forma de manter, perante elas, a própria dignidade, superando-as. É como, novamente olhando para Sísifo, entender sua própria agrura e vencê-la por aceitá-la, de modo que “quando o real tristemente lhes caiu sobre a cabeça, encontraram no humor a declaração de dignidade” (LA TAILLE, 2014, p. 86). Portanto, o narrador traz para a narrativa, em sua forma de contar os acontecidos, justamente aquilo de que fala e, ainda mais, da mesma maneira como fala. Se fala sobre o interminável cotidiano abissal, o apresenta por meio de seus comentários e, se fala do riso como antídoto, ri e nos faz rir conforme comenta.

Esse mesmo fenômeno, de integrar à narração aquilo que está acontecendo, pode ser visto quando Benjamim faz a pintura do mural em seu quarto, na casa da mãe, que apresenta o seguinte cenário:

sob a chuva de enxofre mandada por Deus [...] uma multidão de corpos nus ou seminus, escolhendo seus parceiros ou já em ação (estupros, amores, suingues), com alguns edifícios em ruínas no segundo plano. Um retrato feliz, apesar de Javé, que aparecia muito zangado (HERINGER, 2018a, p. 46).

Aqui, ao comentar a destruição e a perversidade, o narrador diz, ironicamente, que se trata de algo feliz. É interessante, pois, por um lado, parece fazer o mesmo caminho que comentado anteriormente, de rir do que poderia o afetar, declarando sua vitória sobre o mal, mas, ao mesmo tempo, também parece ser uma incursão pelos pensamentos de Benjamim, que havia pintado o mural justamente para mostrar ao irmão mais novo as barbáries que se apresentavam na bíblia, como uma espécie de zombaria por ele ter se dedicado a Deus. Portanto, por ter conseguido alcançar seu objetivo em fazer da pintura algo tão perverso como aquilo que queria representar (apesar de o irmão não ver e, por isso não chegar a alcançar o objetivo geral), ficou contente com sua obra, assim como diz o narrador, “Um retrato feliz”, em parte zombando, em parte admirando o próprio engenho e crueldade.

Em alguns momentos, os comentários cômicos são usados para auxiliar no entendimento de determinadas situações, como quando dona Noemi tentou explicar à sua nora (antes do divórcio) o mito de Sísifo, ao que Natália respondeu:

“‘aaah’ e, com uma cara satisfeita, disse ter finalmente entendido. A mesma cara que seus alunos faziam depois de uma aula sobre Beckett. Assim como os antigos pupilos de d. Noemi, Natália entendeu o básico, com a certeza de ter compreendido tudo” (HERINGER, 2018a, p. 83). O narrador, nesse caso, não precisa entrar em grandes detalhes para tentar explicar como a nora achou que havia entendido, mas não havia o feito de maneira completa, ou como a sogra percebeu o ocorrido, mas não se manifestou por saber que, para alguém que nunca havia tido contato com aquilo, esse primeiro contato não seria realmente compreensível por completo, sendo apenas uma introdução para entender, superficialmente, o conteúdo daquilo que ela queria dizer. Com uma comparação simples e engraçada, somos levados a perceber o ocorrido e, mais do que simplesmente perceber, o fato de o comentário ser feito de modo espirituoso faz com que, caso achemos engraçado como o próprio narrador propõe, entendamos a cena da mesma forma que ele, por compartilhar a visão da cena que ele tem (como já comentado a respeito do riso como separação de grupos) e, por outro lado, se não compartilharmos nem sequer minimamente esse riso, talvez não consigamos compreender a ironia e, portanto, não entenderemos a situação descrita. Se não conseguimos achar a situação engraçada, mesmo que tenhamos entendido o fato, não o entendemos pelo ponto de vista do narrador. Dessa forma, ao usar desse artifício em sua narração, ele passa a compartilhar conosco não apenas a cena, mas sua própria sensação ao ver tal episódio ocorrendo.

Outro exemplo disso é quando o narrador fala a respeito de uma conversa entre Benjamim e Paula em que o rapaz faz um “Silêncio longo o suficiente para que ela compreendesse o motivo do silêncio. Nada foi compreendido” (HERINGER, 2018a, p. 156). Mais uma vez, o contraste entre ideias de maneira risível nos ajuda a perceber o ponto de vista do narrador, como se ele risse da dificuldade de entendimento entre os amantes e, ao mesmo tempo, já nos desse pistas sobre como seria a continuidade desse relacionamento, sem, necessariamente, dizer o que Benjamim ou Paula estavam pensando.

Por fim, vale ressaltar ainda que se apropriar do riso como método narrativo, seja por meio de comentários, ironias ou mesmo de situações cômicas bem estruturadas, tem um grande impacto na obra, pois, como acabamos de ver, isso nos auxilia a entender situações e pontos de vista narrativos, mas, mais do que isso, o riso parece dialogar com as próprias filosofias assumidas ao longo da obra. Primeiramente porque em grande parte dela o rir já é apresentado como elemento essencial pelos

próprios personagens e narrador, mas, mesmo quando falamos sobre glória ou sobre o mito de Sísifo, ainda teríamos esse impacto do riso, pois, conforme nos explica Eagleton:

O humor acontece, na maior parte dos casos, quando alguma breve perturbação de um mundo ordenado de significado afrouxa sua relação com o princípio da realidade. É como se, por um momento, o ego fosse capaz de abdicar de sua séria insistência na congruência, coerência, consistência, lógica, linearidade e significantes unívocos, deixasse de se esquivar de significados indesejados e associações inconscientes, permitindo-nos gozar de uma divertida diversidade de sentidos e fazendo com que liberemos a energia psíquica conservada por essa resistência ao princípio da realidade em um sorriso ou uma risada (EAGLETON, 2020, p. 77).

Ou seja, rir é uma forma de se libertar, por alguns momentos, da organização racional que a existência impõe, então, é comparável a uma pequena pausa de descanso na subida com a pedra de Sísifo. Como vimos, Benjamim, que apenas ria o tempo todo, acabou ficando parado no meio do caminho, o que pode se tornar um problema, mas, parar apenas para reabastecer as energias já não é mais tão problemático assim.

Além disso, se pensarmos na ideia de glória, como, aliás, já fizemos, perceberemos que ela está ligada àquilo que o sujeito define como sendo seu objetivo e, também, ao que é necessário para alcançá-lo, o que normalmente estará atrelado à própria organização da vida como um todo (emprego, fama, tranquilidade, etc.) e, mais uma vez, teremos então o riso funcionando como uma maneira de se desvincular dessa ordem cotidiana para ter um pouco de alívio ou mesmo como uma pequena glória passageira.

De todo modo, temos então um narrador que reflete, comenta e ri da vida, materializando, em sua forma de narrar, tudo aquilo que está sendo narrado e, por isso mesmo, trazendo para a obra uma dupla abordagem de seus temas, tanto em forma quanto em conteúdo.

4.2 PRÓLOGO E EPÍLOGO: UM CASO À PARTE

Até aqui, falávamos a respeito do inominado narrador, elemento ficcional e integrante do universo inventado de *Glória*. No início da dissertação, falamos também de Victor Doblas Heringer, autor da obra analisada e personagem

real na grande história do universo da qual todos fazemos parte. Há, porém, um terceiro ser que é parte de ambos, a seu próprio modo: uma espécie de narrador-autor. Tanto no início quanto no fim de *Glória*, somos apresentados a Victor Heringer Costa e Oliveira, como já comentado anteriormente. No prólogo e no epílogo, seções inicial e final do livro, algo de diferente acontece: quem nos dirige a palavra não é, aparentemente, o mesmo narrador do restante da obra. Lemos o que o autor tem a nos dizer, porém, não se trata, também, do Victor real. Estamos frente a um narrador que o mimetiza. Isso levanta uma questão interessante e que tem muito a ver com o que o próprio Victor Heringer comenta em seu texto *Brasileiro, anti-romântico*:

Nós confundimos ironia com comicidade, com sarcasmo, com cinismo, com apatia ou até mesmo com o gesto universal da nossa época: $\backslash _ (\text{ツ}) _ /$. A ironia não é uma atitude cool, um sorriso blasé, um bigode antiquado, um garoto rico dirigindo um Passat 81 porque carro velho tem mais aura. Não é um mendigo dormindo ao pé de um cartaz da Coca-Cola. Ou não é somente isso.

Nem é só um truque retórico, isto é, dizer algo querendo dizer outra coisa (como Cícero a descreveu) ou, mais grosseiramente, dizer uma coisa e querer dizer o seu oposto (segundo Quintiliano e a esmagadora maioria dos comediantes brasileiros). É também, e simplesmente, ter nascido. Isso os românticos alemães perceberam bem: a gente nasce com um tempo curtíssimo para tentar compreender um universo que tem tempo de sobra. Ao mesmo tempo, porém, somos parte desse universo. Somos finitos no infinito e temos o infinito inscrito em nossa carne perecível. Mortais e imortais, simultaneamente. Isso é profundamente irônico, e, como se pode perceber, não muito hilariante.

No final das contas, a ironia é o acolhimento do sim e do não num mesmo ser. (HERINGER, 2021, p. 62-63).

Nesta citação o autor nos fala a respeito da ironia, elemento muito caro a ele, tema de sua dissertação de mestrado e que, como vimos, se faz presente na obra aqui analisada. O que nos interessa a respeito disso, no entanto, é a conclusão a que ele chega no trecho citado: a ironia é a união de opostos de maneira, minimamente, harmoniosa. Na sequência, o autor cita e comenta um pensamento de F. Scott Fitzgerald: “a prova de uma inteligência de primeira ordem é a capacidade de sustentar duas ideias opostas ao mesmo tempo e ainda conseguir funcionar [...] O inteligente de Fitzgerald é o nosso irônico” (HERINGER, 2021, p. 63). Desse modo, Heringer reafirma a ideia de que é necessário, se considerarmos a inteligência como algo necessário em nossas vidas, que os sujeitos tenham a capacidade da ironia.

Talvez agora você esteja se perguntando: o que isso tem a ver com

autor, prólogo e epílogo? Como já dito, nas seções que iniciam e finalizam o livro, o autor, simultaneamente, é e não é Victor Heringer. Inclusive, isso surge um pouco antes do prólogo. Logo após as referências catalográficas, no que parece ser uma dedicatória como qualquer outra, lemos: “A Daniel / *in memoriam*” (HERINGER, 2018a, p.5, grifos do autor). A princípio, imaginamos se tratar de uma dedicatória do autor a alguém real, porém, 285 páginas depois, ficamos sabendo da seguinte informação: “A história dos Alencar Costa e Oliveira me foi narrada pelo próprio Daniel, que conheci quando trabalhávamos juntos no porto do Rio de Janeiro [...] Sem Daniel, portanto, este livro não existiria. Por isso é dedicado a ele” (HERINGER, 2018a, p. 290). Ou seja, a obra, como um todo, parece ser um mergulho em um universo (ainda mais) irônico em que realidade e ficção se entrelaçam, de modo que até um elemento paratextual, antes mesmo do sumário, torna-se responsável por nos envolver por essa atmosfera de sim e não.

A maneira encontrada pelo autor para se colocar na obra e, simultaneamente, eximir-se dela é um fato interessante a notar, pois a presença do autor na obra não é um assunto novo e muito se discute acerca dos graus de sua “participação” na narrativa, mas a manobra de Heringer em relação a isso traz ao assunto uma perspectiva diferente e interessante.

Ao falar sobre o papel do autor na ficção, Wayne Booth, em sua obra *A retórica da ficção* analisa o seguinte exemplo:

«Havia um homem na terra de Uz e o seu nome era Job; e este homem era perfeito e puro de coração e temia a Deus e evitava o mal.» Com uma única pincelada, o autor desconhecido deu-nos o tipo de informação que nunca conseguimos acerca de pessoas de carne e osso, nem que elas sejam os nossos amigos mais íntimos. Contudo, trata-se de informação que temos que aceitar submissamente, se é que queremos entender a história que se segue. Na vida real, se um amigo nos fizesse saber que o *seu* amigo era «perfeito e puro de coração», aceitaríamos a informação com as ressalvas impostas pelo nosso conhecimento do carácter do informador e da falibilidade humana (BOOTH, 1980, p. 21, grifo do autor).

Em outras palavras, Booth expõe a necessidade de acreditarmos naquilo que nos é dito ao longo da narrativa para que ela faça sentido, visto que não temos outros meios para “acessar” os fatos. No trecho citado, temos ainda uma comparação com uma narração hipotética feita por alguém que conhecemos na vida real e uma explicação de como isso nos levaria a ver a história de outra maneira.

Porém, quando essa observação é trazida ao universo do *Glória*, gera uma espécie de problema, pois tomamos conhecimento de quem é o autor da obra e conhecemos um pouco de seus ideais, além de descobrirmos que tudo foi narrado a ele por Daniel, personagem cujo caráter parece ser suscetível à “falibilidade humana” de que nos falava Booth.

Tal característica, a princípio, pode causar um estranhamento. Por que um autor buscaria trazer para sua obra justamente aquilo que pode, em certa medida, “condená-la” ao fardo da incongruência? A resposta é que, além dos efeitos de sentido criados por meio disso, que veremos mais adiante, temos também uma espécie de investida pelo caminho contrário que faz com que aquilo que poderia tornar a obra menos real é justamente o que possibilita que ela receba a confiança do leitor. Para darmos sequência a tal reflexão, vejamos o que diz Booth acerca do pensamento de Sartre sobre a presença do autor na obra:

Podemos continuar a expurgar a obra de tudo o quanto seja identificável como toque pessoal, de todas as alusões literárias ou metáforas coloridas, do recurso a mitos e símbolos – elementos que, implicitamente, conferem juízos de valor. Um leitor esclarecido aperceber-se-á de que todos eles são impostos pelo autor [...] Sendo assim, o autor não pode nunca resumir, não pode cortar uma conversa nem condensar os acontecimentos de três dias num parágrafo [... mas] uma vez expurgadas todas estas formas de voz do autor, o que resta revela-se vergonhosamente artificial (BOOTH, 1980, p. 36-37).

Por isso, como dissemos, ao se assumir autor ao invés de tentar apagar-se da obra, o que temos é uma narrativa mais crível, justamente porque, contada por alguém que se assemelha ao real, a história soa mais plausível. O fato de nós não confiarmos por completo no que diz o narrador faz com que absorvamos as informações da mesma maneira que faríamos com uma história contada por algum conhecido. Apesar disso, em alguns momentos, ainda temos incursões pelos pensamentos dos personagens, menções a informações que não são conhecidas por ninguém mais na história e que jamais estariam acessíveis se não a um narrador minimamente onisciente. Isso, mesmo indo no sentido oposto ao que vimos até então, não é um problema, pois a beleza da técnica narrativa está justamente no equilíbrio entre o quanto a história parece ser contada por uma outra pessoa real e o quanto ela parece ter sido desenvolvida por um autor de ficção. Quanto a isso, Booth pode nos ajudar novamente em suas análises a respeito da teoria adotada por James:

Não pode haver intensidade de ilusão se o autor estiver presente, recordando-nos constantemente da sua sapiência não natural. De facto, não pode haver intensidade de ilusão onde não houver espanto [...] e o narrador onisciente não fica, obviamente, espantado. O processo mais semelhante ao processo da vida é o da observação dos acontecimentos através duma mente humana convincente e não duma mente divina desligada da condição humana. Ao mesmo tempo, a mera limitação do espanto não é suficiente; para que a sua experiência seja mais intensa que a nossa própria observação, a mente usada como observador tem que ser «o mais polido dos espelhos possíveis» [...] por outro lado, se o espelho for polido demais, sacrificar-se-á a ilusão (BOOTH, 1980, p. 63).

Por isso, observar uma história pelos olhos de alguém que “presenciou” o ocorrido pode ser uma grande vantagem na criação da atmosfera de realidade, da ilusão de que estamos diante de uma história real, de que os fatos ocorreram realmente da maneira ora contada a nós por um narrador, ora apresentada por meio das ações dos personagens. Em ambos os casos, porém, temos, por trás do texto, a presença de um autor que decide como a história será narrada, quais fatos serão apresentados e de que maneira devemos interpretá-los (ainda que, neste último ponto, as possibilidades sejam mais amplas, ainda temos, normalmente, um direcionamento). Essa certeza de que há um autor que nos norteia é o que, para alguns, compromete a fruição da obra por ela parecer algo artificial demais, ainda que adotando as técnicas apresentadas até então. Nesse sentido é que a manobra de Heringer consegue afastar o problema citado e criar uma experiência diferente, pois ele consegue se colocar na narrativa como personagem-autor, criando uma correspondência entre o real e o ficcional. Mais do que isso, ele estende essa experiência ao não garantir a credibilidade dos fatos por esses terem sido contados por uma outra pessoa, no caso, Daniel, que, por sua vez, também faz parte da história e, ao longo dela, tem seu caráter colocado em dúvida pelo próprio narrador, fechando assim um ciclo em que nada é realmente confiável porque toda a história já passou por inúmeros filtros apresentados a nós, sem levar em conta tudo aquilo que Booth nos fala sobre outros possíveis filtros para além da obra que, nesse ciclo em específico, sequer mencionamos.

Antes de prosseguirmos, cabe uma última menção a Wayne, que nos fala a respeito do papel (ou do sentimento) do leitor frente às incertezas da narração.

Em resumo, uma vez rendido a um narrador onisciente, já não sou tentado [...] a separar o juízo do narrador da coisa ou personagem ajuizado [...] Ele assina comigo um acordo pelo qual *não* sabe tudo. De tempos a tempos, lembra-me que, neste caso particular, não pode «ir lá dentro», por causa da convenção que adoptou. Eu aceito isto, desde que esteja ao serviço de fins maiores que eu possa, também, aceitar. Mas nunca faço de conta que não estou a ler um romance (BOOTH, 1980, p. 70).

Mesmo que façamos longas reflexões sobre o papel do narrador, do autor ou do narrador-autor, não podemos esquecer (propositalmente ou não) de que estamos lendo um romance e, apesar de todas as ilusões criadas para nos envolvermos na história e aproveitarmos melhor o que ela pode nos oferecer, temos consciência de que é uma ficção e de que estamos lendo-a. Queremos confiar no que lemos, mais do que isso, devemos confiar, ao menos em partes, se quisermos aproveitar a leitura, mas não podemos cobrar da obra uma “imparcialidade digna da realidade”, pois nem mesmo a vida real, a partir do momento que passa a ser narrada por alguém, consegue tal realização.

Uma vez falando a respeito do aspecto duvidoso da narração, detenhamo-nos por mais um momento no papel do autor, que, até então, estava sendo analisado exclusivamente em sua dualidade como narrador. Em sua dissertação de mestrado, ao analisar obras de Enrique Vila-Matas, Heringer fala de um caso curioso, que parece se relacionar com o que vemos aqui:

Em *O mal de Montano*, e sobretudo em *Doutor Pasavento* e em “A arte de desaparecer”, o autor, ainda que marcado pela própria ausência, torna-se personagem justamente para apagar-se voluntariamente e levar a cabo o que o pensador francês [Foucault] julgava desnecessário: representa o desaparecimento nos livros, desaparecimento este que já não se consoma na vida do escritor – ou não somente na dele.

Através dessa duplicação da imagem ausente do autor, desse “jogo de espelhos”, seu sumiço blasfema contra si próprio, pois nega a negação – a representação do desaparecimento faz com que esse desaparecimento “apareça”, negando-o. Enfim, o mecanismo da dupla negação causa um fenômeno curioso: acaba afirmando a figura do autor ao negá-la sucessivamente, mas a afirmação resultante, como se pode supor, não é um retorno ingênuo (por impossível) à antiga concepção de autoria: trata-se de um sim castigado pelo não e em cuja memória a negação permanece. O que se dá, portanto, é uma espécie de reaparecimento maculado pelo sumiço (HERINGER, 2014, p.23).

Ou seja, Enrique Vila-Matas, na obra citada, reafirma a presença do

autor na obra na exata medida em que a nega. Heringer, por sua vez, nota isso, se aprofundando em longas análises, mais ou menos na mesma época em que escrevia *Glória*. Faz sentido, então, que olhemos para a sua obra encarando a possibilidade de um autor que quer, ao mesmo tempo, se distanciar e se aproximar da narrativa, como já vimos.

Até aqui, porém, olhamos para esse fato pelo lado do leitor, ou seja, pelo potencial estético e interpretativo que a presença de um narrador-autor dá à obra. Em outras palavras, olhamos para como a sua presença influencia a leitura. Agora, olhemos um pouco mais as questões filosóficas que podem ser levantadas a partir desse mesmo fenômeno:

a discussão a respeito da instância autoral está ligada à crise da noção de subjetividade no pensamento ocidental. Não somente por rigor acadêmico os textos que tratam da morte do autor ressaltam que o nascimento dessa figura coincide com o do sujeito moderno. Ambas as categorias, não só em seus significados tradicionais, estão inextricavelmente relacionadas. Não deve surpreender, portanto, que, no momento em que se anunciou a morte do sujeito, o autor também foi levado ao cadafalso (HERINGER, 2014, p 26).

Ora, se entendermos que há uma relação quase indivisível entre autor e sujeito, como explicado no trecho acima, veremos que, ao trazer para a obra o autor e, logo em seguida, tirar dele o peso da criação, fazendo-o sumir aos poucos, mesmo que este continue existindo intrinsecamente junto ao texto, o que Heringer faz é reiterar a presença do autor e, simultaneamente, materializar-se como sujeito. Vale ressaltar que a ideia de sujeito sustentada por Heringer é oriunda de um colapso em que “todo o universo conceitual criado para orientar nossas ações (Nação, História, Liberdade, Revolução etc., conceitos maiúsculos erigidos após a deposição de Deus como categoria norteadora da vida) teria desmoronado” (HERINGER, 2014, p. 92) e, dessa forma, não há mais base para a sustentação do antigo sujeito. O novo sujeito, entretanto, surge justamente a partir da multiplicidade de realidades possíveis, em muitos casos, ilusórias, mas nem por isso, menos reais.

A partir disso, podemos entender que ele projeta na obra uma outra possibilidade de observar a literatura e, conseqüentemente, o mundo, já que nega e aceita a si mesmo enquanto criador, tanto pelo papel de autor-personagem na obra, quanto pelo papel de autor-sujeito na vida real. Por tomar para si o sim e o não, fazendo-se irônico, ele alcança uma outra forma de entender as coisas, alcança,

nessa ilusão de que é e não é, o poder de criação da verdade ou, de uma espécie de verdade:

Perseverar na ilusão não significa negar o "real" da realidade (o que significaria recair em um solipsismo que beiraria o patológico), mas (re)construí-la com os materiais que nos restaram no baudrillardiano "deserto do real": o paradoxo, a ironia, a ficção. O iludido, em suma, não é o pior cego, não é aquele que escolhe não ver; é o que, negando o que vê, vê também outra coisa. Por isso é irônico: faz conviver diversas visões, às vezes contraditórias, em um só par de olhos multiplicado.

A ironia, essa ironia que descrevemos exaustivamente ao longo deste trabalho, nos devolveu o sujeito. É ela que nos devolverá a história, ou, ao menos, a velha crença de que o sujeito é, sim, capaz de construir a história. Essa construção, porém, é de natureza diversa, como já podemos imaginar. Se o sujeito já não é uno, mas múltiplo, a história construída por ele tampouco pode ser una: será miríade de histórias ou se reduzirá à ruína epistemológica profetizada por Palti. Será irônica, feita de deslocamentos, ou não será mais história. Em vez da terra arrasada, a frutificação desenfreada. Não mais a história, e sim as histórias (HERINGER, 2014, p. 94).

Não é a intenção desta citação dizer que a ilusão ficcional substitui os fatos, mas apenas lembrar que todo fato passa, como vimos anteriormente, por diversos filtros, seja pela perspectiva única de um narrador, seja pela perspectiva histórica da sociedade na qual ela está inserida. Portanto, ao escrever ficção, o autor não está simplesmente ignorando fatos, mas adicionando a eles possibilidades para que, entre situações ocorridas ou imaginadas, seja possível lançar luz a questões que influenciam nossas vidas diretamente.

Ao entrarmos nesse tópico, mencionamos que, para além da questão da fruição do leitor e das implicações do autor na obra, a falta de confiabilidade de *Glória* também era uma maneira de criar alguns efeitos de sentido. Colocar a credibilidade da obra em xeque, apesar de inusitado, colabora com o argumento que vem sendo estruturado até aqui a respeito do absurdo e dos paralelos de *Glória* com *O Mito de Sísifo*, de Camus, pois, ao nos induzir a esse estado de aceitação e desconfiança mútua (que também é característica irônica da obra), estamos na posição de homem absurdo que entende a finitude da vida e a escassez de significados, mas aceita ambos e, ainda assim, consegue seguir em seu dia a dia. Para além de nos apresentar a esse paradoxo, a obra também o exemplifica e nos faz experimentá-lo, ainda que em diferentes níveis. Talvez por isso, uma das últimas coisas ditas na narrativa seja o bilhete de d. Noemi a Victor Heringer, no qual ela diz

que “a vida é uma anedota ótima e engraçada, mas que contando perde a graça; você tinha que ter estado lá” (HERINGER, 2018a, p. 295). A obra, como que espelhando essa característica da vida, tenta nos colocar nesse lugar, para que consigamos aproveitar o riso, sem que ele se perca ao ser contado.

Ao continuarmos nosso caminho pelo prólogo, veremos, mais uma vez, a ideia de autoria, pois, logo no primeiro parágrafo, ficamos sabendo o seguinte: “Que Ambrósio Silva Costa e Oliveira, madalenista convicto, tenha escrito um romance composto somente de epígrafes é coisa que já não escandaliza ninguém minimamente familiarizado com a história literária deste país” (HERINGER, 2018a, p. 13). O Ambrósio aqui mencionado é neto de Conceição, que trabalhava para d. Letícia. É o garoto que, após achar que seria adotado por Abel e Ruth, “Correu até não ouvir mais as risadas dos adultos [...] Correu sem saber ao certo para onde. Para longe [...] quando deu por si, estava na RJ-180, na boleia de um caminhão, rumo à capital” (HERINGER, 2018a, p. 198). Então, ficamos sabendo que ele se estabeleceu na capital, tornou-se escritor e criou uma obra “de segunda mão”, composta apenas por epígrafes. Vale notar que o título dessa obra que supostamente veio a existir no mundo real é “Édipo de segunda mão”, fazendo menção direta ao que ocorre na narrativa, pois o que leva o garoto a fugir é justamente a ideia de que Ruth seria sua mãe adotiva, o que ele não consegue assimilar por nutrir por ela desejos que, nesse caso, seriam equivalentes ao de Édipo. Porém, não sendo ela sua mãe real, seriam de segunda mão, daí a relação, além do fato de tratarem-se de epígrafes.

De todo modo, o grande ponto da discussão de autoria que deu início a essas reflexões está um pouco mais além, quando Victor Heringer C. O. (o fictício) diz que Ambrósio Silva Costa o procurou “para escrever seu segundo livro [...] e que este, embora leve o meu nome na capa, é o segundo romance do singular autor fluminense” (HERINGER, 2018a, p. 13). Dando a entender que a obra *Glória*, embora sua, seja encomendada e, de certa forma, escrita por outra pessoa, no caso, um personagem fictício. Intensificando essa questão, ele ainda completa nos dizendo que “a única saída encontrada por ele [Ambrósio] após atingir o auge logo em seu primeiro romance foi escrever um livro propositalmente ruim por meu intermédio e ainda assim manter sua genialidade intacta” (HERINGER, 2018a, p. 14).

Desses excertos podemos depreender dois raciocínios interessantes. O primeiro deles diz respeito à ideia de glória, que parece ser ressaltada antes mesmo do início do enredo (ao menos antes do início de seu texto base), para que já

possamos lançar um primeiro olhar, ainda que de relance, para o conceito que será explorado de diferentes maneiras ao longo da obra. Como já explicado anteriormente, até mesmo por Machado de Assis, estamos sempre de passagem pela glória. Ambrósio e Victor Heringer sabem disso, como podemos notar pela análise de que, após chegar ao auge, a única saída para continuar triunfante é, propositalmente, desejar a queda, pois qualquer outro desejo seria frustrado pela mesma, que é inevitável. Em outras palavras, se assume aqui, não apenas que a glória há de passar, mas que o melhor a se fazer é ter consciência disso, tornando a queda algo suportável ou, como ele propõe, até mesmo desejável, de modo a evitar a frustração e alcançar certa satisfação. Fazer esse comentário logo no início da obra, assim como no caso da aceitação do sim e do não, é uma espécie de ambientação, para que já estejamos em contato com tudo aquilo que nos será apresentado posteriormente, mas de maneira sutil e que não revela de antemão os mistérios do enredo, auxiliando a reflexão, sem interferir na fruição.

A segunda questão a ser destacada é o que o autor ficcional diz sobre a ideia de encomendar um romance, o que, para ele, é uma maneira engraçada de “afirmar – sem afirmá-lo de todo – que livros intencionalmente ruins são os mais engenhosos. [...] se me sai um bom romance, Silva Costa pode considerá-lo seu também; do contrário, assumo plena responsabilidade pelo fracasso” (HERINGER, 2018a, p. 14). Trata-se de algo interessante pois reforça aquilo sobre o que falávamos há pouco, a respeito da dispersão de barreiras entre o real e o fictício. Não apenas por referir-se a um trato entre autor real e personagem fictício, mas porque o próprio Victor Heringer, em um de seus textos para a *Pessoa*, disse: “considero minha tatuagem um poema visual – o único poema meu de que realmente gosto, porque não fui eu que escrevi” (HERINGER, 2021, p. 183). No texto em questão, ele se refere aos pontos riscados que possui no braço, que são “a permissão e o convite do cosmos” (HERINGER, 2021, p. 183) para as entidades da umbanda que o acompanham. Apesar de o assunto ser a sua religiosidade, o que nos chama a atenção é o autor dizer que gosta de apenas um poema seu, justamente por não ter sido ele quem escreveu.

Parece-nos que aquilo de que o autor fala em *Glória* sobre escrever por meio de outro trata-se de algo bastante real para ele, como que se o fato de Heringer ter produzido algo tirasse a fruição daquilo. A obra, dessa forma, se torna melhor para o autor na medida em que se distancia dele. Corroborando com essa

ideia, no epílogo, ele nos diz “Escrevi o *Glória* por encomenda, e o *Glória* me extorqui a alma” (HERINGER, 2018a, p. 289), o que faz sentido se pensarmos que, na contramão da ideia de distanciamento, nesse caso o autor se coloca em sua obra. Talvez por isso, em outro artigo para a *Pessoa*, no qual fala sobre obras literárias em que gostaria de viver, ele afirme que “Nem viveria em nenhum dos meus livros, não sou maluco. Quero é ser feliz. [...] Há cinismo demais no mundo e há sujeira demais em nós” (HERINGER, 2021, p. 40). Mas por que, então, escrever sobre nossas próprias sujeiras? Por que criar aquilo do que se quer estar longe? A resposta, já vimos, basta lembrar: é preciso viver o sim e o não, simultaneamente, a todo momento. É preciso abraçar o absurdo. É preciso alcançar a glória que só existe no declínio.

CONCLUSÃO

Propusemo-nos, no início desta pesquisa, a analisar a relação entre o riso, o absurdo e a glória. Ao longo do caminho acabamos nos deparando com algumas questões que se ramificaram em outras e assim por diante, até que a dissertação passou a tomar forma. Uma forma outra, diversa daquela imaginada. Não de maneira ruim, obviamente, pois, se fosse o caso, voltaríamos ao início, podendo aquilo que não fosse desejado (como de fato fizemos em certos pontos). Mas não, ela tomou forma de maneira natural, seguindo um fluxo de ideias que, apesar de não corresponder diretamente ao que havia sido delineado, se alinhava ao escopo ao seu próprio modo, formando um todo coeso. Resta-nos, após esse longo percurso, retomar tudo aquilo pelo que passamos e entender a que conclusões conseguimos chegar a partir disso.

No primeiro capítulo, sobre autor e obra, vimos um pouco a respeito da morte de Victor Heringer e sobre como ela se relaciona com sua obra, de maneira geral. Além disso, vimos também que há uma enorme lacuna a respeito do *Glória* no meio acadêmico, em contraste à quantidade relativamente alta de trabalhos (ainda baixa, mas alta em comparação com a primeira) voltados a *O amor dos homens avulsos*. Por isso, somos levados a crer que há um grande espaço para pesquisas acerca das obras desse autor, em especial, do *Glória*. Também podemos perceber que Heringer deixa ao mundo uma bibliografia que, entre outros assuntos, detém-se profundamente sobre a morte em diferentes contextos, sendo este um tema recorrente e significativo em muitas de suas obras. Dessa forma, é justificada e coerente a escolha e abordagem do objeto de pesquisa desta dissertação.

No segundo capítulo, o mais extenso da dissertação, pusemo-nos a observar a família Alencar Costa e Oliveira, dando atenção especial aos três irmãos que “protagonizam” o *Glória*. Disto, pudemos chegar a diversas descobertas, começando pela relação entre riso e absurdo em um contexto social e individual que é extensamente explorada na obra, além de estender essas reflexões, em certa medida, ao estudo do suicídio. Percebemos, nesse caso, que o riso funciona em dois níveis: tanto como ferramenta narrativa para falar sobre assuntos complexos e delicados, quanto como parte fundamental da vida para compreender e lidar com questões cotidianas. Não podemos deixar de lado, porém, o fato de que o riso, principalmente em excesso, pode ter pontos negativos na vida em sociedade e,

também, no desenvolvimento pessoal.

Mais ou menos nesse mesmo contexto, o absurdo nos é apresentado como algo de maior importância para se entender, mas que, ao mesmo tempo, deve ser absorvido e ignorado para que a vida possa ter continuidade e proveito. Esse tema é retomado ao longo da obra e, também, da dissertação, pois, embora não apareça diretamente em muitos momentos, parece ser o balizador de diversos episódios e raciocínios, assim como na vida.

Ainda ao falar da família, vemos, em mais de um momento, relações estabelecidas com a religiosidade. Seja por meio de Abel, o pastor, seja pelos nomes bíblicos dos irmãos, ou até mesmo pelo mote que assume a morte de Deus. É interessante que não se trata apenas de não acreditar em um ser superior, ou de viver uma vida sem religiosidade, mas sim de, ativamente, trazer o assunto à tona para questioná-lo. Parece-nos que há uma busca por discuti-lo não pelo seu mérito enquanto real ou irreal, mas pelo impacto que pode ter na vida das pessoas, seja por abraçar uma causa ligada a Deus, seja por negá-la por completo. As conclusões desse pequeno experimento ao qual “assistimos” ao longo da obra, parecem ser de que, embora a religiosidade tenha seus aspectos positivos e negativos e influencie a vida das pessoas de diferentes maneiras, no decorrer dos dias, ela não é fator determinante, isoladamente, para o desenvolvimento do sujeito, pois, mesmo combatendo-a, aceitando-a ou ignorando-a, todos ainda seguem suas próprias jornadas com seus muitos outros pormenores que os formam enquanto sujeitos.

Após observar como os personagens se relacionam entre si e com a sociedade ao seu redor, parece-nos que as máximas de Camus em seu *Mito de Sísifo* realmente se manifestam na narrativa e podem ser usadas para explicar seus comportamentos, bem como a vida em si. Além disso, o riso, mola propulsora de grande parte da narrativa, também se manifesta, não apenas nas relações entre os personagens, mas como uma forma de se viver a vida, influenciando tanto aqueles que usufruem de suas benesses quanto aqueles que preferem evitá-lo. O desgosto com a vida também é elemento fundamental para a narrativa e, junto com o riso e o absurdo, interfere até mesmo nas estruturas do enredo e na forma de escrita. Ao ler *Glória*, temos diante de nós uma obra que consegue tratar de determinados assuntos que muitas vezes são deixados de lado, seja por serem considerados delicados, como o suicídio, seja por serem considerados de menor importância, como o riso, além de trazer para dentro de si esses temas e criar analogias para os mesmos, levando-nos

a entendê-los não apenas pela explicação, mas pela experiência que acabamos vivendo junto com os personagens que acompanhamos.

Quanto à glória (conceito, bairro e metáfora), buscamos um percurso um pouco diferente, localizando-nos tanto geograficamente quanto temporalmente, o que nos permitiu entender de que maneira o bairro e o conceito se relacionam e como a decadência pode ser vista por meio das descrições feitas na obra (especialmente em comparação a outras obras mais antigas). Dessa forma, conseguimos depreender alguns sentidos possíveis para a escolha do título da obra, de sua localização geográfica e de seus temas. De maneira resumida, o que se destaca é a inconstância da glória e a necessidade de entender tal característica para que sua mutabilidade não nos cause frustração. Isso se assemelha àquilo que vimos a respeito do mito de Sísifo, pois ao aceitar que a glória é passageira, torna-se suportável o fardo da falência subsequente e, também, nos dá perspectiva acerca do percurso.

Por fim, há o narrador, que nomeia o último capítulo desta dissertação. Por meio dele somos apresentados a praticamente tudo o que sabemos ao longo de *Glória*, porém, sabemos também que não podemos confiar nele, o que levanta algumas questões a respeito da fidelidade da narrativa aos “fatos”. É por essa linha que seguimos nossa análise ao longo do capítulo, concluindo que o narrador é peça importante para o riso, que, por sua vez é importante para muitas outras coisas. Além disso, também pudemos ver a relação que existe entre autor e narrador, ressaltando suas associações e conflitos. Disso tiramos que há uma presença inegável do autor na obra, mas que, ao se inserir na narrativa e declarar que a autoria é de um outro alguém, no caso um personagem, o autor consegue, em certa medida, se afastar da obra. Além desse ponto, também percebemos que toda essa presença não presente funciona como uma grande metáfora para o conceito de ironia e de como ele se manifesta na obra, relacionando-se com os conceitos de glória e de absurdo e associando a escolha da narração ao conteúdo narrado.

A obra, unindo forma e conteúdo, nos entrega exatamente aquilo a que se propõe. A glória, ainda que passageira, porque não poderia ser diferente, esmiuçada em suas diferentes faces, com suas diversas significações. E, no fim, temos a estranha sensação de que passamos por um emaranhado de histórias e perspectivas, para desaguar em uma calma quase tediosa. Mas, novamente, não é isso o que é proposto desde o início? Não é essa a chamada glória: sempre passagem para o que vem a seguir? Ora, no fim, fazemos como espera de nós o autor-

personagem, ficamos “como quem sai de uma sala de cinema sem entender direito a graça da comédia que acabou de assistir [... Nota de rodapé:] Espero que o leitor tenha saído deste romance com a mesma sensação” (HERINGER, 2018a, p. 291). Não sabemos bem se temos que rir ou chorar, se ambas as coisas ou nenhuma, mas sabemos que se trata de algo nesse meio caminho, exatamente como na vida. Subimos nossa própria montanha, apenas esperando para chegar à base novamente e recomeçar nosso trajeto, porque parados não aproveitamos sequer a vista, então, que seja dos males o menor. Chegamos à nossa glória, sempre prontos a nos despedir. Sempre à espera do próximo tchau.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ALVES, Tânia Correa de Toledo Ferraz, FRÁGUAS, Renério e WAJNGARTEN, Mauricio. Depressão e infarto agudo do miocárdio. *Archives of Clinical Psychiatry*. São Paulo. [online]. 2009, v. 36, p. 88-92. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-60832009000900004>> Acesso em: 22 de Jun, 2022.

ASSIS, Machado de. A desejada das gentes: In: *O Casamento da lua*. — 1ª ed. — São Paulo: Boa Companhia, 2012. p. 11-21.

_____. *Máximas, pensamentos e ditos agudos*: seleção e apresentação de Hélio Seixas Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. *Dom Casmurro*. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019.

BARRETO, Lima. Um e Outro. In: *Contos completos de Lima Barreto*. Schwarcz, Lilia Moritz (org.). São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010. p. 65-72.

BARTHES, R. O que é a crítica. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157-163.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BERGSON, Henri. *O riso*: Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Editora Arcária, 1980.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CRUZ, Lua Gill da. *Pretéritos futuros*: ditadura militar na literatura do século XXI. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 322. 2021.

EAGLETON, Terry. *Humor*: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FRIEDMAN, Silvia. *Gagueira*: origem e tratamento. São Paulo: Plexus Editora, 2004.

GEISLER, Luisa. *19 notas sobre Victor Heringer*. [S. l.] 2018. Disponível em: <<https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/19-notas-sobre-Victor-Heringer>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

HEIDEGGER, Martin. A sentença nietzschiana "Deus está morto". In: _____. *Natureza humana*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo, v. 5, n. 2, p. 471-526,

dez. 2003. Disponível em
 <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302003000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 26 set. 2022.

HERINGER, Victor Doblás. *Enrique Vila-Matas: a ironia e a reinvenção da subjetividade*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 115. 2014.

_____. *Não sou poeta*. [S. l.] 2015. Disponível em:
 <<https://escamandro.wordpress.com/2015/08/03/nao-sou-poeta-de-victor-heringer/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

_____. *Glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

_____. *Sobre escrever, segundo métodos diversos*. [S. l.], 2018b. Disponível em:
 <<http://www.enfermaria6.com/blog/2018/3/8/victor-heringer-1988-2018>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

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

HIPÓCRATES. *Sobre o riso e a loucura*. Tradução de Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2013.

ISTOÉ. *De Victor Heringer, 'Vida Desinteressante' é mote de uma geração*. [S.l.] 2022. Disponível em: <<https://istoe.com.br/de-victor-heringer-vida-desinteressante-e-mote-de-uma-geracao/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho e Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LA TAILLE, Yves de. *Humor e Tristeza: o direito de rir*. Campinas: Papyrus, 2014.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MODESTO, Edcleberton de Andrade. *O sentimento de avulsão em "O amor dos homens avulsos", de Victor Heringer e "Terra Avulsa", de Altair Martins*. Dissertação (Mestrado em Linguística e Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 104. 2020.

PEDROSO JUNIOR, Neiverlan. *A composição narrativa d'O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer: romance, homotextualidade e memória*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste. Guarapuava. p. 91. 2021.

RESENDE, Beatriz. In: _____. *Sobre Victor Heringer*. [S.l.] 2018. Disponível em:
 <<https://blogdoims.com.br/sobre-victor-heringer/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

SARAMAGO, Victoria. *Um romance vintage. Glória, de Victor Heringer*. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 209-214, 2013.

Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17427>>. Acesso em: 01 ago. 2022.

SILVA, Eric Teixeira. *Ternura e violência em O amor dos homens avulsos, de Victor Heringer*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, p. 124. 2021.

SILVA, Samuel Lima da. *“Hei de confessar-te um dia o meu desejo”*: o romance homoerótico brasileiro contemporâneo e a estética da absolvição. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Tangará da Serra, p. 153. 2019.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio dia, Uma anatomia da depressão*. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VEJA. *Morre, aos 29 anos, o escritor Victor Heringer*. [S.l.] 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/morre-aos-29-anos-o-escritor-victor-heringer/>>. Acesso em: 31 jul. 2022.

WEEMS, Scott. *Ha!:* A ciência de quando rimos e por quê. Tradução de McSill Story Studio. São Paulo: DVS Editora, 2016.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*: Virginia Woolf. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2015.