UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CALEB BENJAMIM MENDES BARBOSA

UMA COMÉDIA SOBRE A TRISTEZA: desgosto, ironia e heresia no romance *Glória* de Victor Heringer

Recife
2023

CALEB BENJAMIM MENDES BARBOSA

UMA COMÉDIA SOBRE A TRISTEZA: desgosto, ironia e heresia no romance *Glória* de Victor Heringer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife

2023

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

B238u Barbosa, Caleb Benjamim Mendes
Uma comédia sobre a tristeza: desgosto, ironia e heresia no romance *Glória* de Victor Heringer / Caleb Benjamim Mendes Barbosa. – Recife, 2023.
202f.

Sob orientação de Anco Márcio Tenório Vieira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura Contemporânea. 2. Ironia. 3. Heresia. 4. Romance. 5. Forma. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-163)

CALEB BENJAMIM MENDES BARBOSA

UMA COMÉDIA SOBRE A TRISTEZA: desgosto, ironia e heresia no romance *Glória* de Victor Heringer

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em: 30/08/2023.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

_____
Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

_____
Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, Jônatas, Deni e Asaph pelo suporte na caminhada.

Aos professores de Literatura do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco pelos ensinamentos ministrados. Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador; e ao Prof. Dr. Tiago Hermano Breunig, por ter aceito o convite para compor a banca.

Agradeço também ao Prof. Dr. Eduardo Melo França pela leitura atenta ao trabalho e pelos comentários pertinentes.

Agradeço ao CNPq que financiou a pesquisa, possibilitando a compra dos livros citados nas referências bibliográficas.

E a T., que primeiro me deu essa matéria vertente.

RESUMO

A pesquisa procura demonstrar que em Glória (2012), romance de Victor Heringer, há um duplo procedimento através do qual reconhecemos a possibilidade de apreensão de um mal-estar característico da contemporaneidade, ao mesmo tempo que o expressa não apenas tematicamente, mas sobretudo através de elementos literários formais. Segundo Joel Birman (2012), podemos caracterizar o mal-estar atual como um sentimento de vazio de existir, e que no romance ganha corpo naquilo que o narrador chama de desgosto. Tal mal-estar apresenta-se na narrativa através da articulação formal de um herói crivado pela tragicidade e cuja ação do enredo dialoga com a tradição da comédia. Glória narra a trajetória dos irmãos Alencar Costa e Oliveira – formada por Benjamim, um artista frustrado; Daniel, um burocrata bem sucedido; e Abel, um pastor em ascensão – família cujos integrantes estão fadados a morrerem não de acidente ou doença, mas de desgosto, melancolia aguda e imprevisível que os ronda de geração em geração. Assim, como resultado, percebemos que é pela redimensionalização do herói, cujo mundo não é mais sua medida (LUKACS, 2012), e atravessado pela ironia inventiva que Heringer organiza o desgosto como traço estruturante de seus heróis e com isso não apenas problematiza as supostas panaceias que davam horizonte ao sujeito, mas traz em seu bojo uma reflexão sobre a linguagem do Romance enquanto gênero literário. Por fim, observamos como a ironia heringeriana é a resposta do autor a uma das principais questões teóricas da literatura que atravessou o debate crítico do seculo XX, a crise da representabilidade, a qual Heringer incorpora ao seu modo de expressão através da heresia formal, para refletir ficcionalmente acerca de seu tempo, e sobretudo o fazer artístico de seu tempo.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; Ironia; Heresia; Romance; Forma.

ABSTRACT

The research aims to demonstrate that in "Glória" (2012), a novel by Victor Heringer, there is a dual procedure through which we recognize the possibility of apprehending a characteristic malaise of contemporaneity, while it expresses this not only thematically, but especially through formal literary elements. According to Joel Birman (2012), we can characterize the current malaise as a feeling of emptiness of existence, which in the novel takes shape in what the narrator refers to as "desgosto" (disgust). This malaise is presented in the novel through the formal articulation of a hero marked by tragedy, whose plot action engages with the tradition of comedy. "Glória" narrates the trajectory of the Alencar Costa and Oliveira siblings - comprised of Benjamim, a frustrated artist; Daniel, a successful bureaucrat; and Abel, a rising pastor - a family whose members are fated to die not from accidents or illness, but from "desgosto," an acute and unpredictable melancholy that haunts them from generation to generation. Thus, as a result, it becomes evident that it is through the resizing of the hero, whose world is no longer their measure (LUKACS, 2012), and crossed by inventive irony, that Heringer organizes "desgosto" as a structuring trait of his heroes. With this, he not only problematizes the supposed panaceas that gave horizon to the subject, but also brings into his fold a reflection on the language of the Novel as a literary genre. Finally, we observe how Heringer's irony serves as the author's response to one of the main theoretical questions of literature that crossed the critical debate of the 20th century: the crisis of representability. Heringer incorporates this crisis into his mode of expression through formal heresy to fictionally reflect on his time and, above all, the artistic creation of his time.

Keywords: Contemporary Literature; Irony; Heresy; Novel; Form.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....8

2 HERANÇA LITERÁRIA DO SÉCULO XX.....14

2.1 A crise do narrador contemporâneo.....14

2.2 Crise e Crítica na literatura contemporânea brasileira.....25

3 O ROMANCE *GLÓRIA*.....38

3.1 Segunda edição do segundo romance do singular autor fluminense.....38

3.2 O Desgosto de d. Letícia.....45

3.3 O Desgosto do Professor Doutor Costa e Oliveira.....51

3.4 A Graça de Abel.....62

3.5 A Desgraça de Benjamim.....102

4 FUNDO FALSO.....139

4.1 Um épico opaco a Daniel in memoriam.....139

4.2 Ironia.....141

4.3 Heresia.....164

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....190

REFERÊNCIAS.....197

1 INTRODUÇÃO

1.1 O escritor Victor Heringer

Parco e contraditório rascunho é o nosso século, pois, nas palavras do crítico Victor Heringer “construção móvel e cambiante” e que “escapa as mais valentes tentativas de sistematização (…), ou mesmo de mínima coesão” (HERINGER, 2012, p. 137). Ainda assim, ao escritor fluminense, ao que parece, obseda se não a sistematização e coesão, ao menos o prazer e desafio de pensá-lo, refleti-lo verticalmente em toda sua precariedade. Victor Doblas Heringer (1988-2018) dedicou sua curta vida intelectual ao exercício de ler seu tempo e sobretudo a arte realizada nele. Nascido no Rio de Janeiro, em 1988, e criado em Nova Friburgo, formou-se em letras em 2011 pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também pós-graduou-se como Mestre em Teoria da Literatura, em 2014, defendendo uma dissertação sobre a ironia na obra do escritor catalão Enrique Villa-Matas. Atuando nas mais diversas linguagens e gêneros artísticos, escreveu críticas literárias, crônicas (V*ida Desinteressante*, 2021, coletânea de sua coluna Milímetros, na Revista Pessoa de 2014-2017), poemas (*Automatografo* 2011), contos (*Lígia*, 2014 e *Pax Domestica*, 2019), novela (*O amor dos homens avulsos*, 2016 e finalista do Prêmio Oceanos de 2017), um romance (*Glória*, 2018); plaquetes virtuais de poesia, videopoemas e fotografias (*Quando você foi árvore*, e *Canção do sumidouro*, ambos de 2010, e *O escritor Victor Heringer*, de 2015); além de tradutor (*Primeiro mataram meu pai*, 2017, tradução do romance *First they killed my father*, de Loung Ung, 2000) e de compositor (o *EP: Dois Irmãos*, 2020, em colaboração com os artistas musicais Eduardo Heringer e Dimitri BR). Foi também colaborador das revista *Modo de Usar & Co.* (Rio de Janeiro, 2012-2017) e *Enfermaria 6* (Lisboa, 2014-2017), nos quais publicou contos, ensaios, traduções, poemas e video-poemas inéditos.

Embora de curta duração a obra de Victor Heringer, publicada entre 2011 e 2021, apresenta certa unidade em seu projeto literário cuja preocupação volta-se não para as demandas e urgências sociais, mas busca problematizar o seu tempo e os efeitos de estar no mundo de uma maneira menos obvia, transformando suas principais questões em forma literária. Por meio de uma profunda relação entre contundência formal e investigação psicológica, com a qual Heringer responde às

demandas de realidade da contemporaneidade, suas narrativas destacam-se no cenário atual, ocupando um espaço privilegiado, ao lado de outros autores já consolidados, para pensar com profundidade o nosso tempo.

O mundo em que Victor Heringer viveu foi marcado pelo signo da perda. A perda de sentimento de continuidade histórica, haja vista a aceleração imagética e midiática; a perda de autenticidade, num mundo sem referencialidade e cuja aura se desfez; e a perda da crença em uma instância soberana de mediação, capaz de ainda dar um centro, uma direção ou mesmo uma "mínima coesão". A dessacralização descortina a ausência de sentidos dados aprioristicamente; é preciso construí-los com a força de seu desejo. Contudo, este jamais irá satisfazer-se, apenas de maneira metonímica e contingencial. Incapazes de alcançar e capturar o desejo, eis a condição trágica do sujeito moderno, cuja alma é maior que o mundo, mas este ainda o suplanta e a qual Heringer, que não é "lá muito otimista" (HERINGER, 2021, p. 39), compartilha. No entanto, se o niilismo implode e paralisa qualquer projeto que não seja a própria errância e despossessão de si, Heringer, ao que nos parece, converte seu desgosto particular em chave de leitura para seu tempo e em linha mestra à organização de seu projeto estético.

O tema da nossa melancólica humanidade e a adaptação do estilo ao herói possível em nosso século, i.e., a tradução do mal-estar em forma literária, atravessa o autor de maneira tal que já está presente em seu primeiro livro de poemas, *Automatografo* de 2011, a exemplo dos versos de remate no poema "Posições Desconfortáveis", no qual o sujeito poético sinaliza um desejo sem objeto – "a fila anda, eu ando atrás, não sei de que*"* (HERINGER, 2011, p. 45) –; e no último trabalho publicado em vida, no qual o narrador, a certa altura, deflagra sua desesperança e impotências do desejo ao confessar: "nasci póstumo*"* (HERINGER, 2016, p.24). Contudo, será em *Gloria*, prêmio Jabuti de 2013, o exemplo mais bem acabado de seu projeto, não apenas por tematizar explicitamente o *desgosto*, como se refere ao desconforto na existência, mas por trazer pra tessitura da forma, da configuração do enredo à criação do herói, a reflexão de uma panaceia possível em nosso século.

No romance *Glória* Victor Heringer, de maneira metaficcional, transforma-se em narrador da trajetória dos irmãos Alencar Costa e Oliveira, composta por

Benjamim, Daniel e Abel – um artista frustrado, um burguês bem-sucedido e um pastor evangélico em ascensão – família carioca cujos integrantes estão fadados a morrerem não de acidente ou doenças naturais, mas de *desgosto*, de uma melancolia aguda e imprevisível, que os ronda de geração em geração como uma maldição familiar. A narrativa enfoca principalmente em Benjamim e Abel, o mais velho e mais moço dos irmãos. O primeiro carrega como bastião o legado da família de comunicar-se apenas com humor e auto-ironia, seja em seus relacionamentos amorosos malogrados, seja no Café Aleph, fórum virtual no qual os usurários interpretam artistas consagrados. O segundo transforma o lema familiar em manual de fé e prática, propagando-o em suas pregações enquanto arrecada doações e fieis para sua futura igreja. Em ambos, a única arma contra a tristeza e a morte – o riso – torna-se também a fagulha desencadeadora de todo desamparo.

O que tentaremos fazer nos próximos capítulos é demonstrar os pressupostos da poética particular de Victor Heringer, e como ela articula-se com algumas das principais questões teóricas e filosóficas da literatura atual, a saber: a crise da palavra e da representação da realidade, num mundo que perdeu seu fundamento e complexificou-se em demasia; a criação de um herói eixado sob o signo do desgosto; a implosão e explosão de modelos de referência do narrador, em um tempo que perdeu seu caráter de autenticidade e potência de significar. Esse entrelaçamento psico-literário, a adaptação do estilo à expressão do herói, é um problema das artes miméticas que atravessou a literatura ao longo da modernidade. Os escritores contemporâneos receberam de herança não apenas a literatura do século XX, mas sobretudo seu debate crítico acerca da crise da palavra (do narrador, da representação, do fim da literatura, etc.).

A principal questão aqui levantada é como Heringer, em *Glória*, coloca-se diante da tradição da crise da representabilidade, cuja problemática atravessou a discussão teórica do seculo XX. Como ele tenciona, modula, dialoga e redimensiona os modelos de herói e narrador herdados e com qual finalidade, e sobretudo quais as implicações no que diz respeito às potências de sentido; i.e., o que a organização formal da narrativa heringeriana denuncia enquanto visão de mundo. Em seus poemas (2011) e suas crônicas (2021) ele demonstra traços latentes de uma visão trágica da vida, e que nas narrativas se traduz em um herói desgostoso, em

desarmonia consigo e com o mundo, e um narrador irônico e polimorfo que tensiona o próprio gênero Romance por meio de uma heresia formal. Deste modo, tentando averiguar a relação fundamental que *Glória* estabelece com a realidade, o livro, talvez, nos ajude a pensar o fazer literário atual, e como Heringer se coloca seja em relação à história da literatura e a tradição dos gêneros narrativos, seja ao tempo acinzentado que vivemos, com seu olhar de esguelha.

Portanto, nossa hipótese aqui levantada é que há na obra de Heringer um duplo procedimento por meio do qual observamos a problematização da representabilidade, o dialogo crítico com a crise do narrador, ao mesmo tempo em que reflete em termos ficcionais o mal-estar característico da contemporaneidade, o qual segundo Joel Birman (2012) expressa-se no regime do vazio de existir, e que no romance ganha corpo naquilo que o narrador chama de desgosto. Em primeiro lugar, buscaremos demonstrar que o desgosto não se apresenta na narrativa apenas do ponto de vista discursivo e temático, mas como dispositivo literário, por meio da redimensionalização do modelo de herói moderno – o qual Georg Lukács chamou demoníaco (2012) e Lucien Goldmann de indivíduo problemático (1976) – em uma paródia; um herói sem vocações para o ofício, crivado pela tragicidade e cuja ação do enredo é urdida a partir de estratégias formais da tradição da comédia. Depois, tentaremos investigar como a articulação da ironia criadora com a heresia formal, rastros da poética heringeriana teorizada em suas crônicas e praticada no romance *Glória*, transforma em matéria composicional a crise da representabilidade e a herança literária modernista do século XX. Neste diapasão, a ironia e a heresia formal se colocam não apenas como resposta ao desgosto da atualidade – que aos personagens do Café Aleph traduz-se em cinismo e indiferença –, antes encerram os *modus faciendi* elencados pelo autor para lidar com uma das problemáticas fundamentais da literatura contemporânea. O que colocaria Heringer, assim, em última análise, como ponto de inflexão para refletir acerca de nosso tempo atual e, por conseguinte, da literatura deste tempo atual.

Desta maneira, no primeiro capítulo deste estudo faremos uma revisão crítica sobre algumas das diversas crises da palavra que a literatura viveu em seu campo teórico no século passado e deixado de legado aos escritores contemporâneos. A partir do pensamento de Walter Benjamin (1984) e Theodor W. Adorno (2003), mas

também George Steiner (1988), Julia Kristeva (1989) e Maurice Blanchot (2005), investigamos como as crises do narrador e da representabilidade, que ditaram a tônica da literatura modernista do século XX, tornaram-se uma condição aos escritores atuais. Buscamos também demonstrar as feições que o discurso da crise recebeu na crítica brasileira a respeito da literatura atual, orbitando em torno dos signos do esgotamento estético das obras e da monumentalização do passado (SISCAR, 2010), eixos por onde o discurso da crise ganhou nuances no debate crítico brasileiro. Ao fim do capítulo apontaremos ainda algumas das principais tendencias e vertentes assinaladas nos discursos críticos acerca da narrativa de ficção brasileira do século XXI. À luz de Leyla Perrone-Moisés (2016), Helena Bonito Pereira (2011, 2013), Regina Dalcastagnè (2012) e Tânia Pellegrini (2008) observamos como a literatura incorporou a crise do século passado em modo de expressão, através de dois recursos formais que ganharam destaque na produção atual: a consciência discursiva de um narrador suspeito e a intertextualidade.

O segundo capítulo é centrado na análise dos personagens do romance *Gloria* e como a noção de desgosto redimensionaliza a figura do herói em uma paródia com o herói da narrativa moderna, cujo modelo - o demoníaco - remete ao *Don Quixote*. Aqui vemos como o desgosto se manifesta não apenas tematicamente, na epidemia de tristeza que motoriza a narrativa de Abel, mas sobretudo configura a ação do enredo de Benjamim. Herói melancólico, regido sob o signo de Saturno sem contudo as faculdades heroicas, a imagem de um herói cômico tenciona a tragicidade do caçula Costa e Oliveira, protagonista sem talento para protagonismo. Riso e melancolia caminham juntos na narrativa dos Costa e Oliveira, deste modo, sondamos a irônica relação que o livro estabelece com a tradição da comédia, dialogando com alguns de seus dispositivos formais para a organização da ação do enredo dos personagens, à luz dos textos de Henri Bergson (2001), Northrop Frye (1999, 2014) e Jean Starobinski (2016).

No terceiro capítulo, a figura do narrador será problematizada, bem como as suas estratégias de incorporação da herança da crise, debatida no primeiro capítulo, ao modo de composição e de expressão da obra. A partir do cotejo com aquilo que o narrador Victor Heringer Costa e Oliveira, máscara ficcional de Victor Heringer, denuncia no prólogo e no epílogo do livro como os signos de sua poética,

investigaremos como a ironia e heresia formal articulam-se na construção do “épico opaco” que é o romance *Glória*. Para isso, confrontaremos os conceitos de ironia e heresia – a partir da definição de ironia feita pelo próprio autor na crônica *Brasileiro, anti-irônico* (2021) e das propostas estéticas presente na crônica-manifesto *Para uma arte no fim do mundo* (2021) – com a prática do narrador heringeriano e o pensamento de D. C. Muecke (2019) e Luiz Constantino de Medeiros (2018) sobre ironia romântica, e de Severo Sarduy (1979) e Mikhail Bakhtin (2019) a respeito da intertextualidade e da paródia. Ao fim, relacionamos a opacidade da narrativa heringeriana à assimilação da crise do narrador e a tendência da prosa de ficção brasileira atual à suspeição do narrador e à intertextualidade**.**

Por fim, ao problematizar o que é a literatura contemporânea hoje a partir da obra de Heringer esperamos contribuir, de alguma maneira, para orientar aqueles que queiram discorrer sobre a prosa de ficção brasileira atual. Deste modo, as características aqui analisadas no romance *Glória* ajudam a delinear os caminhos da literatura contemporânea no Brasil; ampliando, dentro do ensino da literatura brasileira na educação básica, o que é hoje a literatura contemporânea de língua portuguesa.

2 HERANÇA LITERÁRIA DO SÉCULO XX

2. 1 A crise do narrador contemporâneo

A modernidade é uma sucessão de crises. A crise da epopeia é o Romance; das formas neoclássicas, a poesia romântica; a da pretensão da exatidão do signo realista, a do narrador moderno; a da linguagem em si vulgarizada pelo mal, a da representabilidade. Mas, as contingências nunca foram estranhas à literatura. E de sua matéria prima precária a ficção extraiu suas melhores coroas em nossa tradição: Graciliano Ramos a silenciou e obrigou a um regime minguado, mas preciso; Guimarães Rosa alargou seu protocolo até dilatar os limites sintáticos e lexicais; Osman Lins a fragmentou e tensionou num jogo erótico que descortinou sua própria referencialidade. Até mesmo Machado de Assis, em refinada ironia, teve que paralisar, furtar-se do dizer, apoucar o significante substantivando-o, e soprar silêncios em sua prosa: “Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.”, diz Brás Cubas (ASSIS, 2008, p. 124). O aquém do discurso traduzido em performance literária também não se mostra indiferente à narrativa; cada um, a seu modo, lidou com a crise transformando a contingência em motor de criação. Contudo, no momento em que a crise normaliza-se, como o Romance se relaciona com ela? Quando não conseguir narrar, mas ser obrigado a, deixa de ser um problema teórico e passa à condição mesma do fazer literário, como os escritores contemporâneos transformam paralisia em dispositivo estético; silêncio e impossibilidade em forma?

Neste capítulo tentaremos demonstrar como a crise da crise, transformada em crítica, condicionou-se; ou ainda, nas palavras de Marcos Siscar, como se dá sua “tradição” (SISCAR, 2010, p. 175). É preciso, no entanto, frisarmos a dimensão de perspectiva do próprio texto. Da ordem do contingente, não nos propomos a abarcar por inteiro o fenômeno – as crises da literatura e seus desdobramentos críticos no contemporâneo literário brasileiro. Antes, de maneira *en passant*, propomos dialogar reflexivamente com o tema, para em seguida, cotejar uma obra em especifico: a prosa de Victor Heringer. E com isso, tentar entender como, após a violação da linguagem se tornar parte do dizer da obra – uma linguagem que se reconhece arbitrária, ainda que necessariamente não se autorreferencie –, após a

crise da crise do narrador (pós)moderno, a literatura contemporânea arvora-se no esforço de dizer o indizível. E como Heringer, em *Glória*, lida com essa crise manipulando dois dispositivos literários – a saber, ironia e heresia formal – para expressar o mal estar da época que lhe tocou viver.

A crise da palavra não é novidade às artes miméticas. Cultores da retórica clássica, como Pe. Antônio Vieira, muito antes de Fritz Mauthner desvelar a crítica à linguagem que marcará o fazer literário de Jorge Luis Borges e de James Joyce, já indiciavam nas dobras de seus textos uma certa consciência linguística; uma desconfiança para com as palavras, mentirosas e insuficientes, por dizerem sempre "menos do que é"[1]. Contudo, se a crise da linguagem é o motor mesmo da literatura, se sua potência simbólica e mimética se dá justamente pela diferença, pelo ruído possível entre o dito e o dizer, a crise das formas de representação, transformada em problema teórico, é histórica. O Romance, em 1605, com o Dom Quixote de la Mancha de Miguel Cervantes, a sua maneira já põe em crise os modelos narrativos que nos foram legados pela antiguidade. O Romance quixotesco encerra a crítica à epopeia neoclássica e a novela medieval. Gênero novo e sujo, cuja forma é irônica: entre o indivíduo problemático e o mundo que lhe serve de palco e substrato para as suas ações há um ruído. O herói demoníaco, encarnado no engenhoso fidalgo de la Mancha, traria em seu bojo a representação de uma subjetividade moderna: na inadequação do sujeito com um mundo que se hauriu de significado pleno, a impossibilidade de conciliação entre o eu e o outro.

A subjetividade moderna, eixada não mais na sociedade hierarquizada da aristocracia, mas na individualidade burguesa, é o esgarçamento da ideia de comunidade pela liberdade de consciência, pedra de cal, como diz Octavio Paz, que funda o mundo moderno (PAZ, 1996, p. 63). Desencantamento do mundo, ausência de um lastro metafísico, privação da transcendência: a razão moderna[2], que despontava em Shakespeare e Cervantes e se tornará incontornável com a revolução romântica da burguesia, é a cesura que inaugura o fim do mundo fechado, da unidade ética-estética, graças aos interesses de classe e a individualidade romântica, que traz à reboque a impossibilidade de conciliação entre o eu e o outro,

1 VIEIRA, Pe. Antônio. Sermão da Segunda Dominga da Quaresma (1651).

2 Sobre o tema ver: VAZ: 2002; LIMA: 1989: 11-51; ROUANET: 1993: 46- 95; BENJAMIN: 1984; IANNI: 2001.

de modo que a ética se prolifera em éticas. Desta maneira, não cabe a esse novo herói a ética e a moral do mundo, logo, ele não está conformado com o mundo que o cerca, sente desconforto pois as verdades que ele possui não respondem às questões atuais. Há um descompasso entre seu lugar no cosmo e o papel que ele desempenha, agora que a única ética que ele domina diverge heterogeneamente do que lhe demandam. É este sentimento de imanência absoluta, isto é, de privação "da transcendência, pois com ela a vida não seria absurda, numa natureza desprovida de Graça" (ROUANET, 1984, p. 18), que, em última análise, estrutura a subjetividade moderna encerrada sob o signo da individualidade burguesa e o conflito intersubjetivo, o qual tenciona os contratos sociais, as demandas do corpo e da alma, da intensidade e materialidade, terminam por enclausurar os personagens da modernidade no dilema da melancolia e não com as grandes ações do herói épico de outrora.

Segundo Georg Lukács: “O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entra alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2012, p. 99). A reconfiguração de um herói cujo mundo não é mais a sua medida denuncia o descompasso de uma subjetividade individual, solitária e cuja liberdade de consciência e de ação choca-se com um mundo dinâmico e acelerado, com formas e dispositivos miméticos herdados de uma concepção de real que ainda cria na absoluta ordem cósmica divina e sua hierarquia. Nas palavras de Lukács, para o herói clássico a aventura e destino são idênticos e não há “separação entre homem e mundo, entre eu e tu” (LUKÁCS, 2012, p. 29); os valores do escritor e leitor são um único horizonte: a obra e sociedade, portanto se espelhariam. Eis a era da Grande Épica, cujo crepúsculo serão as novelas de cavalaria ironizadas com o Dom Quixote. Perdida a homologia entre sociedade e obra, a ironia do Romance transformaria a tragédia em condição trágica: o encadeamento da ação tentaria dar à vida de um herói, que representa apenas a si próprio e não a uma comunidade, algum tipo de unidade. Noutras palavras, se para Lukács a epopeia dava forma “a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma”, com o Romance, a moderna literatura passará a buscar “descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2012, p. 60).

No século XVIII a crise é também uma crise dos valores sociais e políticos que sustentavam ou informavam as representações estéticas. A modernidade da poesia Romântica, filha da burguesia, tensiona criticamente a subjetividade do mundo aristocrata, com seus modelos de representabilidade pautados na estrutura da Retórica e da Poética. A ruptura com o paradigma que organizou a literatura ocidental até século XVIII é também a disjunção do elo entre o autor e o leitor. A imagética comum que encerrava-se na retórica enquanto ponto de ancoragem e referencialidade, posta em suspenso, não é por inteiro sua negação, mas sua crítica. Noutras palavras, com a revisão reflexiva do Romantismo, a tradição seria mais um recurso possível ao dialogo entre autor e leitor, na reordenação da poesia moderna, cuja decodificação dá-se não pela chave da erudição, mas do jogo interpretativo; portanto, segundo João Alexandre Barbosa, “exigindo do leitor um duplo movimento de decifração e recifração” (BARBOSA, 1986, p. 18). Logo, o alijamento dos tropos e convenções retóricas que serviam de modelo preestabelecido aos escritores, e de ponto de confluência com o universo do leitor, faz com que cada obra encerre em si a reflexão crítica sobre a linguagem, tornando o receptor cúmplice deste processo de autoconsciência e curiosidade crítica.

Se a crise enquanto problema estético é uma crise histórica da modernidade, não a toa a Estética como disciplina filosófica lhe será contemporânea (a Aesthetica de Alexander Gottlieb Baumgarten é publicada em 1758), a crise da crise é sobretudo Modernista. Na poesia, a crise da autorreferencialidade; a linguagem que volta-se cada vez mais sobre si mesma, e cuja radicalização será visível, em certa medida, no Simbolismo, é tributária da perda da referencialidade retórica. Na narrativa, a insurreição não se dará contra a realidade, mas o Realismo; no qual ainda supunha-se a possibilidade de uma transparência na linguagem, da transmissão objetiva dos signos narrativos, cujo narrador tudo abarca e apreende em seu logos. Crítica à suposta, ou simulada, exatidão da linguagem Realista-Naturalista, cuja objetividade formal seria capaz não apenas de suprimir o filtro da subjetividade romântica, mas de apreender o real e oferecer uma ilusão mais próxima de como ele se apresenta; entre as palavras e as coisas uma relação natural, não ruidosa. A neutralidade da representação e transparência do discurso na dedução lógica com a qual se explicariam as causalidades da realidade objetiva

configuravam o signo natural da filosofia, das ciências, e da literatura realista naturalista. O valor de verdade contido no discurso estaria na adequação racional das premissas com uma concepção de real preestabelecido, natural, estável, universal e inamovível, a despeito de pontos de vistas individuais, subjetivos e peculiares de cada época.

Contudo, se para o Romance Experimental de Émile Zola e o Realismo de Henry James a crença não estava nas palavras, mas no método de um discurso transparente e definitivo, capaz de abarcar a totalidade perfeitamente inteligível e coerentemente organizada; por outro lado, a espetacularização da linguagem literária burla o rigor com que a logocentricidade do cientificismo é aplicado à escrita. Como no exemplo de *Os Sertões* (1902) de Euclydes da Cunha, entre discurso e história, ironicamente, a forma do texto trai o escritor, cujas palavras escapam à exatidão e unidade com que julgava apreender objetivamente a natureza dos personagens e eventos representados. Assim, a partir da obra de Friedrich Nietzsche, a suposta adequação da linguagem à realidade é implodida, trazendo em seu bojo a consciência de uma linguagem tão errática, perecível e contingente quanto a transitoriedade de um real que não se esgota numa verdade última. Se as palavras não possuem relação direta com o real, mas apenas o metaforiza, a subjetividade fundadora do cogito cartesiano, eixada no logocentrismo e na transparência do signo natural, começariam a dar lugar a um novo espaço cultural e discursivo. Novamente, a crise é crítica do cientificismo que configurava a subjetividade e sensibilidade social dos fins do século XIX.

Na linguística, Ferdinand de Saussure aclarou o longo abismo entre a palavra e a coisa: a arbitrariedade do signo escamoteia a realidade da palavra, esta é entendida apenas como sua representação. Na antropologia, Franz Boas fez a separação de raça e cultura, pondo em xeque as teorias eugenistas do determinismo e evolucionismo social. A relatividade de Albert Einstein obrigou a repensar as antigas concepções de tempo e espaço. A psicanálise de Sigmund Freud deflagrou não apenas que os atos são mais inconscientes do que conscientes, mas a própria fragmentariedade do sujeito que outrora o poeta Arthur Rimbaud denunciou – “eu é um outro”. Werner Karl Heisenberg metaforizou a linguagem no átomo regido por uma indeterminação; ver no comportamento do

átomo ambiguidade performativa é reparar na natureza uma característica da linguagem. Gaston Bachelard nos recordou que se o mundo é lógico, ele também é mágico, e devolveu a imaginação, louca da casa, lugar de assento à mesa com as demais ciências. É bem verdade, como já nos referimos, que a naturalização do signo sempre teve seus questionadores, seja em Michel de Montaigne, seja no próprio Gustave Flaubert. Entretanto, o logocentrismo, pedra angular que servia de sustentáculo à visão de mundo do século XIX, pressuposto sobre o qual organizava-se ética e estética, depois do giro linguístico de um Ludwig Wittgenstein, da desconstrução de um Jacques Derrida, do nó borromeu que é a realidade de Jacques Lacan mostrou-se cada vez mais insustentável. Deste modo, a novidade modernista estaria na profusão, na reafirmação crítica da naturalização da representabilidade, e nas consequências plásticas e formais legadas pela verticalização esgarçante dessa problemática.

Assim, segundo Theodor W. Adorno, a narrativa moderna estaria encerrada no paradoxo da impossibilidade e obrigação. O Romance, uma vez que forma literária, exige narração; o narrador, como subjetividade moderna, é incapaz. O realismo que se queria realidade neutralizava-se, o discurso apagava as marcas de sua representação, naturalizando o signo tal qual um veículo invisível, ou nas palavras de Adorno: um “palco de teatro italiano” (ADORNO, 2003. p. 60). Walter Benjamin, por sua vez, já apontava para a crise do narrador como um dos principais sintomas da modernidade: o empobrecimento da experiência é também um empobrecimento da linguagem. A língua comum, vulgata coletiva, é apequenada pela discursividade da informação; a oralidade comunitária é tensionada pela escrita popularizada da imprensa, filha da individualidade burguesa, que por fim mostra-se insuficiente na transmissão de sabedoria e experiências. O escritor do Romance, portanto, é um exilado, solitário que fala para outro solitário: o leitor, invenção do próprio Romance. Se os narradores que voltaram da guerra mal conseguiam dar conta do que viveram, ao passo que os jornais, também narrativos, assumiram o lugar da verdade factual, da eficacia e totalidade narrativa, como narrar em cima do legado do século XIX? A crítica à linguagem explicativa dos jornais descortina a crise; empobrecimento de leitura, empobrecimento crítico. Para Benjamin era

preciso que a literatura moderna, como Nikolai Leskov, mantivesse internalizado em sua forma narrativa seu caráter difuso, sinuoso, e de certa maneira, opaco e lacunar:

> Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (Pensemos em textos como A fraude, ou A águia branca). O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203).

A narrativa resguardaria sua liberdade poética; o leitor, a liberdade do jogo interpretativo; a realidade salvaguarda seu enigma da linguagem discursiva. Portanto, a crise da representabilidade é a crítica a seus próprios pressupostos. Muito mais do que uma técnica de ilusionismo formal, de um tratamento estilístico para produção de um efeito de real, é uma visão de mundo e subjetividade que estão em jogo, configurados em dispositivos literários. Visão de um sujeito faltoso, limitado, num mundo que complexificou-se em demasia, e cujos abismos se quer transpor pelo método, pela justa medida do logos, de uma linguagem calibrada tecnicamente. Quando representar se quer mais do que tornar presente, mas evidência, referenciar uma realidade domesticada pela língua, ordenada em sua totalidade, o signo adoece dos sentidos. Se por um lado o Romance, das demais formas literárias, desenvolveu uma relação quase que imediata e direta com o real – segundo Ian Watt o “realismo formal” comum ao gênero justificaria sua ascensão cultural (WATT, 2010, p. 09-36) – por outro, o ar que oxigeniza a realidade de Defoe, Richardson, Fielding e Balzac tornou-se quase irrespirável para nós. Ainda que suas obras mantenham-se vivas em nossos dias, reatualizando o seu dizer, o tempo histórico que nos é dado a ler e escrever é mais rarefeito. Nas palavras de Theodor Erwin Rosenthal, flutuamos numa realidade “imprecisa, fragmentária, multifacetada, coruscante, camaleônica” (ROSENTHAL, 1975, p. 08). Ou seja, a crise tornou-se condição. E se a condição não liquefaz mais a solidez é por essa agora gasificar-se; não apenas um mundo imbuído antes de vacuidade que fluidez, mas a própria linguagem, via de acesso a este mundo, evapora sua objetividade e concretude.

Realidade enigmática e imperscrutável, porém sedutora. A condição complexifica-se, e o narrador se torna incapaz de encerrar a totalidade das coisas

num gênero, o Romance, que aspirava dar tal totalidade por meio de um instrumento precário, incapaz de dialética que encerre qualquer unidade possível. A certeza da atomização da subjetividade moderna vem ladeada da aguda consciência crítica da insuficiência que a tradução linguística encerra; contingências que configuram o narrador moderno. Narrar, portanto, torna-se fazer da condição força motriz; entretanto, a consciência linguística leva à suspeita: se tudo é linguagem, a linguagem não é tudo: “a rebelião do romance contra o realismo”, diz Theodor W Adorno, é “uma revolta contra a linguagem discursiva.” (ADORNO, 2003, p. 56). O real contemporâneo, conjunto de fabulações interpenetradas na partilha sensível, é irônico: ao mostrar suas conexões intrínsecas reforça sua demanda interpretativa, seu sustentáculo reconstruído em arranjos verbais. A ironia, esse ruído, tornada agora não mais crítica ou crise da arte da palavra, mas condição mesma de sua existência. Desta sorte, Ortega y Gasset chama atenção ao caráter anti-ilusionista da ficção, de modo que não existiria arte, na modernidade, sem a expressão de um principio de ironia consubstancial que expões suas engrenagens e atos ficcionais a tal ponto que a própria arte tornara-se chiste (GASSET, 2005, p.72)

Contudo, se para Adorno refletir sobre a posição do narrador implicava numa reflexão sobre a própria mimésis, no que à sua época significava representar a realidade, e sobretudo, como ainda representá-la; atualmente, o descentramento do sujeito, a fragmentariedade do real e a incapacidade de plasmá-lo foram incorporados à própria forma mimética da literatura. A crise normalizou-se. Impossível narrar fingindo a objetividade e radical transparência do século XIX; desconsiderando as reflexões no campo da linguagem deflagradas com o Romantismo e acentuada nos últimos cem anos. Ainda que uma forma realista esteja no horizonte da literatura deste século, impossível narrar sem o convite ao leitor, para que este seja coparticipe deste processo, deste modo de representar a realidade tal qual o leitor do poema é chamado para fazer parte dos procedimentos de decifração e recifração que urdem a poesia moderna. A desconfiança vem à reboque da performance, denúncia da norma: “o autor hoje fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” “(LASCH, 1983. p. 42). Fazer da inteligência do leitor mais inteligência, ou seja, convocá-lo a ser coparticipe do jogo do texto, espaço de negociação e conflitos, que, pela crítica, não

procura revelar a verdade, mas construir verdades possíveis: esta é a herança que a crise do narrador moderno nos deixa.

O sábio é aquele que detêm uma verdade exemplar, aprendida pelo périplo da experiência encarnado em narrativa; o sábio responde, com sua narração, antes de ser questionado; resposta, contudo, não explicada: por onde sai o narrador, entra o crítico. Mas quando o narrador percebe em sua crise a regra cotidiana, o estado das coisas e dos dias, nem respostas nem perguntas são formuladas em seu narrar, apenas incertezas que encolhem a distancia entre o leitor, autor e obra. Como recorda Adorno, se outrora essa distância queria-se fixa, agora, "varia como as posições da câmera no cinema" (ADORNO, 2003, p. 61). Crise que compreendida pelo leitor o permite ousar estar de fora do palco, ao mesmo tempo que nos bastidores da narração. Inegável a consequência política que a opacidade do signo, sintomatização da crítica ao realismo formal do Romance, depreendia dessa nova forma de narrar. Engajamento desalienante, quebra da passividade do leitor, levando-o a duvidar da estreita correspondência entre a vida e sua representação, exigindo o que Erwin Theodor Rosenthal chamou de participação de sua "curiosidade crítica" (ROSENTHAL, 1975, p. 161). Cada autor encerrará em si a sua própria reflexão sobre o fazer literário, direta ou indiretamente, problematizando a crise da subjetividade moderna atomizada, a subjetivação da linguagem e seu caráter lacunar para plasmar efetivamente a trama do real, como queria o Realismo e Naturalismo. E sobretudo, como configurar tais dispositivos em performance literária convidativa ao leitor para tornar-se também crítico e coautor.

Portanto, a crítica da crise acompanha também sua teorização. Disciplina moderna nos cursos de Letras, a assunção da Teoria Literária é tentativa de dar folego à literatura despossuída de seu lugar de prestígio cultural na sociedade do pós-guerra. A linguagem informacional e midiática, denunciada por Benjamin, consolidou-se ao longo do século XX. Se os jornais narravam a guerra com mais eficácia que os narradores que a experienciaram, o que dizer dos signos audiovisuais do Cinema, Televisão e dos demais discursos miméticos e formas de representabilidade que desterrariam a linguagem literária à novo exílio? A condição exilada e incerta do escritor contemporâneo será reiterada por Maurice Blanchot:

> Crise e crítica parecem vir do mundo, da realidade política e social, parecem submeter a literatura a um julgamento que a humilha em nome da história: é a história que critica a literatura, e que empurra o poeta para um canto, colocando em seu lugar o publicitário, cuja tarefa está a serviço dos dias. (BLANCHOT, Maurice. 2005. p. 289).

Deste modo, a crise da crise é a sua crítica, tornada agora tradição judicativa e paradigma teórico enquanto chave de leitura da disciplina literária. Por um lado, a palavra em crise, depurada de sua representabilidade seja pela frivolização midiática seja pela autoconsciência de sua precariedade, soma-se àquilo que Blanchot chama de “injustificada” condição do escritor, cuja funcionalidade se estiolou em “simples prazer estético, ou auxiliar da cultura” (BLANCHOT, 2005, p. 289). Assim, por exemplo, encerram as narrativas de Julio Cortazár e Osman Lins, sob o signo da metacrítica: a obra que busca a si mesma; sua fonte e a impossibilidade de sua realização é vitrinada ironicamente. Ao transformar em narração a impossibilidade mesma do narrar, tematizando o seu processo, a ironia desvela mais que os mecanismos internos da obra, não mais o narrador quem fala, mas a própria linguagem que o canaliza. Por outro lado, o horror que o uso da linguagem viveu num século de Holocaustos e pulverizações atômicas leva à recusa das palavras. Como dizer em palavras aquilo que se furta à representação? Se para a história da representação ocidental, por séculos, tudo não passava de um problema formal, uma questão de método e justa adequação entre signo e objeto; a exatidão com que o discurso incidiu no real, após Hiroshima e Auschwitz, rasgou o véu da linguagem, desvelando não apenas suas insuficiências, mas nossas fraturas e contingências. Para Julia Kristeva, irrepresentável, o horror deixaria cindido, brutalizado de uma vez para sempre, o nosso imaginário, maquinário de nossa percepção e representação (KRISTEVA, 1989, p. 201-204). O espetáculo da história calara sua própria representabilidade, impossibilitando assim de reproduzir-se, conservando sua aura.

Novamente, a crise da representação, do pensamento e da palavra é a crítica incontornável à sensibilidade discursiva que organizava a subjetividade de um século de acelerados cataclismos, eixado nas falências econômicas, políticas e jurídicas; na falibilidade e aguda descrença nas ideologias, religiões e sobretudo na matéria tradutória das demais instituições sociais que é a linguagem. Em todo o caso, o narrador ensimesma-se, volta-se antes para linguagem e seus mecanismo que para representação externa; ou cala a narração, apenas evocando

obliquamente, na contrição e no não-dito, como os narradores de Albert Camus e Marguerite Duras. Deste modo, diante da desumanização da língua e da banalização e depuração da matéria-prima do escritor em manchetes, slogans publicitários e novelas sensacionalistas, para George Steiner: “Se as palavras pronunciadas no meio urbano estão impregnadas de selvageria e mentiras, nada fala mais alto do que o poema não-escrito” (STEINER, 1988, p. 74). Por um lado a autorreferencialidade irônica, por outro a paralisia. A crise condicionada, ou melhor, convencionalizada, torna-se tradição, torna-se a dramatização crítica de seus próprios pressupostos e da sensibilidade que lhe sustenta. Exaltada e bombardeada ao longo do século anterior, seria então a linguagem em crise o esgotamento da subjetividade moderna? De sua representabilidade nos mais diversos reinos da palavra, e naquela que faz-se sua morada por excelência, a moderna literatura, agora desprestigiada?

Se a perda do lastro metafísico, na modernidade, configura-se no Romance como a necessidade do herói incidir no mundo com seu desejo anêmico; no contemporâneo a perda do sentimento de continuidade histórica configura-se no Romance como a impossibilidade mesma de ler e dizer o mundo cada vez mais complexo e empobrecido de significado. Assim, se a angustia moderna ainda era criativa, reafirmava sua potência valendo-se da ironia da linguagem enquanto força criadora, arma do escritor no mundo sem deus, na ausência de uma mediação soberana e protetora, num mundo em que a tensão desejo *versus* interditos não perfilam mais um conflito, a angustia atual trabalha no empobrecimento da linguagem e do pensamento. Contemporâneo narcísico que se espetacularia numa sociedade saturada de informações e aceleração histórica. Uma realidade que testemunha o retorno do ideal comunitário enquanto promessa de reencantamento do mundo, e a dissolução da subjetividade individual num arranjo cujas relações sociais são todas mediadas por imagens. Tempo transparente, que se por um lado a reafirmação de vozes subalternizadas fragmentam os discursos; por outro, o retorno de imagens religantes descortina o apequenamento do sujeito dissolvido na história. Ademais, se as mutações materiais – tecnológicas, econômicas, sociais, etc – reconfiguram imaginários e subjetividades, até que ponto valores da modernidade literária, como o fascínio pela heresia, e o exame cerrado sobre si mesmo – apenas

para citar os dois pilares que fundam o Modernismo, segundo Peter Gay (2009) – servem como vocabulário crítico para descrever as obras atuais? E em que medida podemos nos valer de certos elementos, categorias e estruturas da tradição dos estudos literários enquanto chave crítica para ler essas obras?

2.2 Crise e Crítica na literatura contemporânea brasileira

Leyla Perrone-Moisés, no final de sua reflexão sobre o auge da crítica, momento histórico em que a subjetividade modernista e sua autoconciência da linguagem coincide com a alta literatura da modernidade, ventila a provocação: “a literatura ainda tem futuro?” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 174-215). A indagação ecoa menos o declínio da arte da palavra, da mimésis literária e sua potência simbólica e amplificadora do real, do que o arrefecimento de certa concepção moderna e modernista do fazer literário: é um problema crítico-judicativo, não criativo. A reformulação implica uma problemática metodológica: como nós (leitores acadêmicos, estudantes, professores, mestres, doutores e críticos de literatura), formados por uma sensibilidade moderna e modernista, cujas poéticas foram canonizados pela historiografia literária, lemos a produção do século XXI? Mutação de uma sensibilidade estética modernista é a mutação da própria subjetividade moderna, não contudo o seu fim, porém sintoma das transformações com as quais a crítica precisará lidar. Transformações estas não apenas no fazer e na recepção, mas sobretudo na comunicabilidade das obras – outrora julgada rompida com a sociedade –, em um modo de linguagem que está desvelando-se, ainda, para ela.

Por um lado, como tentamos demonstrar, o divórcio entre a produção poética e a sociedade, deflagrado pelo rompimento romântico com a retórica clássica, levou à guetização da literatura; por outro, o empobrecimento da palavra, o predomínio da informação descortinou a autoconciência do signo. Assim, reduzida ao utilitarismo cotidiano, a palavra põe em xeque sua representabilidade, cuja reação será a problematização do narrador realista. No entanto, se o apequenamento do grau de penetração da literatura no debate cultural público será o problema estruturante dos escritores e críticos da crise moderna; no Brasil as feições que o discurso da crise ganhará perpassam por outros tópicos. Em se tratando da narrativa, alguns deles se

clicherizam, no nosso vocabulário crítico, como verdadeiros truísmos teóricos: recorrentes, mas pouco problematizados. A reconhecida diversidade de vozes, questão sociológica da literatura, marcada por uma pluralidade não apenas de poéticas possíveis e autônomas (o fim das escolas literárias), mas por autores de diferentes recortes geográficos e sociais; a demanda social de realidade, eixado em um maior engajamento político; o retorno da subjetividade de um narrador performático e autorreflexivo, agora pela via identitária social (e não nacional) e que, em certo sentido, encerraria uma literatura egoica, voltada para os particularismo do escritor e sua grei.

Entretanto, dos demais topos de nossa crítica atual, seja nos jornais ou nas revistas acadêmicas, talvez nenhum convencionalizou-se tanto quanto o discurso da crise. Apesar da profusão de obras sendo publicadas como nunca antes, haveria em nossa ficção um empobrecimento estético. Na leitura cínica de Alcir Pécora, a literatura brasileira seguiria a deriva, sem foco, em um “mar de coisa escrita” (2005). Noutras palavras, não incólume às principais questões que a literatura pós-modernista vinha sofrendo, entre nós, a reflexão acerca do fim da literatura ganhava matizes que, de uma maneira ou de outra, encerrava-se sob o signo do esgotamento. Quer um esgotamento das formas e tópicas poéticas, tematizada na crítica concretista e reafirmada por Haroldo de Campos na imagem da literatura pós-utópica (CAMPOS, 1996, p. 243-270) que fecundaria o tom dos estudos sobre a produção dos anos seguintes à redemocratização de 1988; quer o esgotamento da qualidade mesma das obras, fórmula marcada em nosso vocabulário a respeito das narrativas depois de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, ou ainda da herança formal e estilística da linguagem criadora de Clarice Lispector e Osman Lins.

Depois destes, descobriria Silviano Santiago, o Narrador de Walter Benjamin já não seria aquele que busca em si a matéria de sua fabulação, mas, esgotado o discurso do empobrecimento da experiência no narrador, move-se agora ao outro. Na alteridade a linguagem e a experiência que configurará a narrativa e narração:

> (…) o narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade"

> a uma ação que, por não ter respaldo na vivência, estaria desprovida de autenticidade. esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autentico” são construções da linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 46-47).

Portanto, poderíamos acrescer, a possibilidade última da literatura estaria estacionada na incomunicabilidade, quer da obra e o público receptor, quer da experiência mesma tematizada na ficção e poesia. Assim, a imagem da crise aparece, e prolifera-se em nossa crítica; reafirmando-se como uma literatura à deriva, errante, carente de programa, e por isso mesmo, afastada do debate social. Nisto, uma literatura egoica, fechada em si mesma e no umbigo autoral, ou uma literatura hermética, que não comunica mais, são duas facetas da mesma questão. A crise, muito mais no discurso crítico do que na produção literária, se encerraria na égide da monumentalização do passado. Ou nas palavras de Marcos Siscar: “na tentativa de organizar o sentido de um contemporâneo carente de clareza sobre sua própria identidade” (SISCAR, 2010, p. 270). O desencanto de uma geração de leitores e estudantes de literatura que não encontra no presente a mesma grandeza literária do século anterior: o novo Guimarães Rosa, a nova Clarice Lispector, etc.

Nostalgia estética ou recalque histórico, a reprodução de valores judicativos de uma suposta alta modernidade literária, como chave de leitura para o contemporâneo, endossa o topos crítico do esgotamento das possibilidades da própria literatura; marginalizada dos demais discursos sociais que informam o debate público e político. Noutras palavras, o descompasso da produção do século XXI em relação às grandes questões que perfazem o real, ou seja, sua cisma na crítica e nas obras, estariam ligadas a uma concepção de literatura que estava no horizonte dos escritores e poetas do passado, os quais a fortuna crítica das gerações seguintes não apenas valoraram bem como sacralizaram a posteriori. De todo modo, a crise, e o seu discurso reconfigurado na passagem para crítica, é o motor mesmo do jogo literário; como sintetiza Marcos Siscar: “o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente” (SISCAR, 2010, p. 32). Elemento estruturante na forma e como ela significa o seu tempo, na organização dos mais diversos discursos que a agencia, e sobretudo no modo como ela lidará com as vozes

anoitecidas até então não somente pelo debate político, mas no próprio espaço literário; a crise é a literatura pensando-se.

O narrador pós-moderno, recorda Silviano Santiago, “existe para falar da pobreza de experiencias, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 1989, p. 56). Deste modo, a literatura, em qualquer de suas tendências, demonstra menos uma pretensa naturalização do signo, do que a consciência de uma linguagem incapaz de plasmar plenamente processos internos do mundo que vivemos. Apesar do retorno de certos procedimentos retóricos – aquilo que David E. Wellbery chamará retoricidade (WELLBERY, 1998, p. 11-47) –, o narrador contemporâneo não procura um voltar ao casamento restrito da literatura com a poética clássica, tampouco passar-se pela prosa do século XIX; sabe-se antes, à serviço dos meios e não donos das ferramentas produtivas. Qualquer dialética que não seja sinuosa, que encerre a pretensão unívoca de uma síntese apodítica, é vista com desconfiança, não importa o protocolo discursivo em que se traduza, seja no estilo cronista de Rubem Fonseca, seja na prosa poética de Raduan Nassar. Ou seja, da tradicionalização da crise, i.e., de sua transformação em reflexão crítica e criadora vertical é que a literatura continua fazendo sua força motriz.

Em ambos, visto que se é obrigado a falar, mas já não o pode, a linguagem irá carregar em si mesma a força estruturante dessa tensão. Aos seus herdeiros, a literatura da virada do século, as palavras faltam ao narrador, que voltado ao exame cerrado em si mesmo fita, mas nada compreende. É bem verdade que essa incompreensão não é nova. A novidade está na impossibilidade mesma de dizê-la, de formulá-la em perguntas e problematizações. Deste modo, a linguagem do narrador contemporâneo realiza-se no desequilíbrio; quer no excesso ou na carência, porém jamais precisa e exata. Em vista disto, a crise da relação entre o narrador e a palavra, problema fundante da moderna e modernista literatura, para contemporaneidade naturalizou-se a tal ponto que torna-se difícil dissimular toda e qualquer unicidade, ainda que artificial, entre sujeitos, mundo e linguagem. Se o signo do narrador moderno menos suplantava os abismos que perpassam o eu e o outro, do que dava a ver suas próprias fraturas e contingências como instrumento cego de religação; de que maneira, no contemporâneo, dá-se a atualização crítica

dessas poéticas por parte dos escritores? Para responder a essa questão a partir das revisões críticas de Leyla Perrone-Moisés (2016), Tânia Pellegrini (2008), Regina Dalcastagnè (2012) e Helena Bonito Pereira (2011) traçaremos aqui algumas tendências da literatura atual, buscando os seus pontos de intersecção, a fim de delinearmos, sumariamente, perspectivas a respeito da literatura brasileira contemporânea.

Para a crítica Leyla Perrone-Moisés (2016), a literatura da alta modernidade haveria encerrado o seu ciclo, de modo que os escritores contemporâneos receberam de herança as obras do século passado; assimilando todas as suas conquistas, sem, contudo, obedecerem a mandamento algum, eles misturam todos os gêneros livremente em um nível de ecletismo e mixórdia inéditos. Assim, não teríamos, segundo a autora, o nascimento de novos estilos, mas o inespecífico, fruto da hibridez, da exacerbação e convivência de propostas modernistas; cujos procedimentos formais em destaque seriam: a metaliteratura como recurso irônico; a intertextualidade generalizada mesclando de referências eruditas à cultura de massa; e a autoficção.

Preferindo o termo literatura contemporânea para designar a produção do século XXI, a crítica rejeita o rótulo de pos-modernismo, visto que estratégias poéticas como a intertextualidade, a paródia, a metalinguagem, a fragmentação, o ludismo e a ironia são praticadas pelos escritores antes mesmo do Romantismo. Deste modo, a autora aponta para o fato de que: “A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria de nosso tempo.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 45). Assim, alguns valores estéticos modernistas, como a novidade, hoje se encontrariam em segundo plano, e a liberdade de estilo, temas e modos de expressão emulados do passado ou do presente, sobrepõe-se ao afã das transformações inovadoras da língua e da técnica. Antes, manifesta-se a despreocupação com experimentações verbais ou construções linguísticas, cuja beleza dá lugar à valores como a autenticidade e a força comunicativa com os leitores, desta maneira: “as experiencias modernistas já não atraem os escritores, que em sua maioria, preferem a linguagem simples dos relatos, evitando as metáforas, as invenções verbais e os brilhos estilísticos.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 263).

Em se tratando do Romance, para Perrone-Moisés, a prosa contemporânea já não demonstra a pretensão de abarcar o mundo como uma totalidade, “nem mesmo lhe é facultada a pretensão balzaquiana de representar o conjunto de uma sociedade particular” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 108). Ainda que o realismo ficcional reapareça entrelaçando categorias tradicionais da narrativa ao estilo neutro do jornalismo informativo, ele é perpassado pelas incertezas que assombram o contemporâneo e que desobrigam o escritor da função de moralista: a ausência de verdades absolutas enquanto referenciais éticos e estéticos causado pelo gradual arrefecimento do senso de história, da perspectiva de futuro ou da memória de um passado que sirva de modelo para o presente. Logo, “a impossibilidade de compreender o mundo como uma totalidade” faz com que os escritores voltem-se cada vez mais para “representação da vida corrente, dos pormenores banais, dos sentimentos comuns” de onde deriva a proliferação das autoficções (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 261-262).

Tânia Pellegrini, por sua vez, sem rejeitar o termo pós-moderno, procura problematizar a incorporação e a recusa de algumas de suas características pelos escritores brasileiros atuais, demonstrando como são tendências que coexistem com outras (2008, p. 59-79). Para crítica, a narrativa contemporânea é uma ficção em trânsito, cujas principais vertentes apresentariam muito mais mudanças temáticas do que formais, em relação ao panorama traçado pela autora da literatura brasileira da segunda metade do século XX até o começo do XXI. Deste modo, a modernização e ampliação do parque industrial brasileiro, exercido pelo regime da ditadura militar, arrefeceu a temática da ficção regional, sem contudo eliminá-la; com a redemocratização de 1988, a literatura desprende-se do tom marcado ideologicamente pela resistência política e introduz outras questões temáticas centradas no universo dos centros urbanos. Por um lado, o brutalismo que expressa as relações sociais nas grandes cidades do país, dramatizando suas contradições internas e tensões violentas através de uma linguagem hiperrealista, em meio a uma ambientação que mescla da cultura popular urbana até a degradação de espaços marginalizados nos quais impera a criminalidade. Por outro lado, a ampliação de vozes com o surgimento de personagens, narradores e autores negros, mulheres e LGBTQIA+, cuja ficção, engajada com “micropolíticas”, encarrega-se de uma função

combativa e de resistência “a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão.” (PELLEGRINI, 2008, p. 70-71).

Em se tratando dos procedimentos formais, a tendencia a problematização da representabilidade permaneceria; de modo que esses temas seriam performatizados de três formas diferentes de compreender a linguagem “quanto ao seu poder de representação”. O primeiro, manifesta a incapacidade comunicativa da linguagem (o descrédito da mimésis) questionando a relação do texto com a realidade ao evidenciar o processo de produção por meio de recursos estilísticos como a metalinguagem. O segundo é aquela que permanece, em sua maioria, calcado no pacto realista, expressando-se nos padrões da narrativa tradicional, e por vezes aproximando-se da antiga denúncia social naturalista. O terceiro, por fim, aposta no potencial simbólico da linguagem enquanto representação “seja por meio da ironia, da paródia, do grotesco, seja por um certo reencatamento linguístico” que tensiona as fronteiras entre prosa e poesia (PELLEGRINI, 2008, p. 74-75).

A série *Ficção Brasileira no Século XXI* (2009-2019), organizada pela crítica Helena Bonito Pereira, apresenta algumas linhas de força do Romance brasileiro atual que se consolidaram com os anos: a intertextualidade; a fragmentação do sujeito e do narrador (chegando algumas vezes a multiplicar-se em vozes e perspectivas) que consequentemente fragmenta as demais categorias tradicionais da narrativa (como o herói, o enredo, o tempo, o espaço e o foco narrativo); e a ficcionalização da memória, na qual encaixa-se também a tendência à reinvenção biográfica do autor por intermédio da autoficção (PEREIRA, 2013, p. 7-18). No texto de abertura do segundo volume da série – *Breves apontamentos para a história literária brasileira* –, a organizadora traça algumas características da prosa hodierna (2011, p. 31-49). Segundo Pereira: “Diálogos intertextuais parecem ser a tônica da literatura contemporânea.” (PEREIRA, 2011, p. 45). Desta maneira, alguns dos principais temas da ficção, como o niilismo, a desesperança, a solidão e a incomunicabilidade das relações intersubjetivas são sondados por meio de um discurso intertextual seja com outras artes, seja com a mídia e as novas tecnologias. Diferente de Pellegrini, em virtude da defasagem temporal entre as publicações, a crítica observa a presença de uma espécie de “pós-regionalismo em que a migração do campo para a cidade resultou em novos questionamentos, na perda/busca de

identidade e no deslocamento com desidentificação" (PEREIRA, 2011, p. 44). Realça, ainda, o fragmentarismo de indivíduos reificados pela brutalidade do esgarçamento do tecido social e a degradação das condições de vida nos grandes centros urbanos: "As personagens, cada vez mais problemáticas, são anti-heróis em permanente dissonância com o mundo." (PEREIRA, 2011, p. 46). Em se tratando da figura do narrador, a autora reafirma a tendência "a suspeição do narrador" assinalada por Dalcastagnè (2005).

Regina Dalcastagnè delineia a literatura contemporânea como um território contestado; segundo os dados de publicação e prêmios literários trazidos pela pesquisadora, apesar de ampliada a pluralidade de vozes nos últimos anos o campo da ficção brasileira ainda é "extremamente homogêneo" (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 07). Não apenas os autores publicados e premiados são "parecidos entre si", bem como os personagens representados, em sua maioria, pertencem ao mesmo recorte social. Diante desta relação assimétrica de poder, i.e., de quem pode falar (publicar), a problemática fundamental da literatura do nosso século perpassaria pela crise da representabilidade, matizada não pela impotência da matéria-prima do escritor, ou seja, a linguagem, mas pela deslegitimação do narrador e do autor, que estariam desautorizados a falar em nome de outrem:

> De qualquer forma, é cada vez mais difícil ignorar a existência de uma crise na representação literária. Se o representante, no sentido politico da palavra, assume a função de porta-voz – é aquele que fala em nome de outros na esfera pública –, o escritor faz outros, suas criaturas, ganharem voz por meio de sua obra. No momento em que se agudiza a consciência de que esse(a) autor(a) é socialmente situado(a), e de que tudo o que ele(a) produz traz as marcas dessa situação, a legitimidade de suas representações torna-se passível de questionamento. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 49-50).

Restando o silêncio, ou a incorporação da crise à composição das obras, o narrador atual revela a consciência de suas limitações e do problema da representação. Portanto, uma das principais características da ficção contemporânea, a despeito do protocolo estilístico se tratar de uma trama realista ou experimental, seria a tendência ao narrador autoconsciente, que daria maior enfase no discurso e nas estratégias de sua legitimação (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 75-107). Assim, a consequência da crise tornada condição, ou seja, a certeza da instabilidade

e insuficiência do signo mimético do narrador, seria transformar problema teórico em criação, de tal forma que a consciência do discurso “vira tema e, em certo aspecto, um protagonista a mais na narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17). Se por um lado a herança da crise resultaria na assunção de um “narrador suspeito”, por outro, ela implica a incorporação do leitor à estrutura narrativa, convocado para que seja copartícipe e que desconfie de toda pretensão de imparcialidade e das armadilhas do discurso. Assim a perspectiva univoca, onisciente, e soberana do narrador tradicional é questionada, dando lugar a multiplicidade de enfoques, a exposição dos artifícios da construção literária, a confissão de dúvidas ou da consciência da parcialidade dos pontos de vistas e a outras estratégias de legitimação que exigem, em contra partida, um leitor compromissado:

> Se no século XIX escritores como Flaubert tentavam fazer desaparecer o narrador, com o intuito de que as cenas parecessem se desenrolar diante do leitor, sem intermediários, o século XX trouxe o problema de quem narra para o centro da obra, tornando cada vez mais evidente o impasse: toda arte é representação e como representação não pode prescindir de um ponto de vista (…). Hoje – cada vez mais –, os escritores realizam o processo inverso, interferem na narrativa de modo a ressaltar a presença daquele que fala, localizando-o em seu contexto e prerrogativas. (…) A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva deforma exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93-94).

Sobrepondo os discursos críticos citados, podemos perceber algumas linhas de convergência no que tange a prosa atual brasileira. As mutações históricas, sociais, políticas, vividas na último século, produziram uma maior desconfiança em relação ao discurso, de modo que a literatura contemporânea alijou os heróis, os grandes périplos dos enredos peripatéticos, e a linguagem engenhosa em prol de algumas tendências que demonstram um maior compromisso ético-social, tentando lidar com os problemas do país de maneira enfática. Isso se apresenta seja por um lado, por meio de uma espécie de “neorrealismo”, o qual se volta às contradições e conflitos dos espaços urbanos, com suas tragédias e brutalismo, e que de modo algum nega as pesquisas estéticas e o experimentalismo poético; seja por meio de projetos egôicos, a exemplo das autoficções, permeadas por uma reflexão e resgate da memória e do papel do escritor, misto de cronista e memorialista, na sociedade

brasileira. Ou, por fim, na tentativa de dar corpo à vozes subalternizadas por meio da reafirmação de questões identitárias, e as quais fragmentam-se em torno de diversas matizes tais como a literatura queer, literatura negra, literatura feminista, regional, e etc. (SCHOLLHAMMER, 2011; RESENDE, 2008).

Tematicamente, uma das formas de compreender a ficção contemporânea seria através da dicotomia das suas duas linhas de força mais predominante: campo *versus* cidade (PELLEGRINI, 2008, p. 15-35), e que albergam, no intervalo de suas pontas, uma miríade de expressões intercambiáveis. Apesar de aparentar ter estado fora de moda no início do século, a temática rural permanece como uma das principais características da ficção, seja em sua feição “pós-regionalista” (PEREIRA, 2011, p. 44), a exemplo da obra de Ronaldo Correia de Brito – *Galileia* (2008) e *Dora sem Véu* (2018). Seja em uma vertente mais engajada, tal qual a obra de Itamar Vieira Jr. – *Torto Arado* (2019) e *Salvar o fogo* (2023) –, que atualiza a tradição do Romance Social da geração de 30 e de 50, por meio de um revestimento que mescla elementos do realismo crítico com o mágico. São romances que deslocam a voz do indivíduo autocentrado para personagens deslocados pelo poder. Nesta seara, podemos incluir também a obra de Estevão Azevedo *Tempo de espalhar pedras* (2014), que semelhante à prosa de Itamar Vieira Jr., organiza-se dentro do pacto realista sem contudo abdicar da consciência linguísticas, consequência da assimilação crítica da crise da representação. Assim, apartados dos sonhos vanguardistas de alargar inventivamente o território da linguagem literária, esse paradigma de narrador contemporâneo apara os excessos da experimentalização para narrar as tensões sociais (de identidade, de classe, de políticas, etc.), por meio de um enredo estruturado nas convenções tradicionais do gênero narrativo (com investigações psicológicas, unidade de ação e causalidade), mas que não abre mão da instabilidade do signo, do rigor e da tensão plástica na língua.

Em contraparte, haveria no outro extremo o paradigma do narrador urbano ensimesmado, que centra-se no conflito do sujeito consigo mesmo, e dramatizam as inquietações, neuroses e incertezas da vida contemporânea nas grandes cidades. Aqui, é notável uma diferença fundamental em relação ao Romance do século passado, visto que o herói e o narrador da narrativa modernista, apesar de ensimesmado, ainda aspirava mudar o mundo – quer por meio das ações ou do

poder da palavra. O herói e o narrador contemporâneos mostram-se ainda mais deslocados: ao invés de transformar o mundo, buscam a construção de um projeto narrativo que dê significado à existência do sujeito: “Saem em busca da atribuição de sentido à sua vida, ainda que este sentido esteja afundado na caótica cena contemporânea.” (DALCASTAGNÈ 2012, p. 80). Na radicalização dessa tendência egôica da literatura atual haveria as propostas da autoficção. Contrariando o narrador pós-moderno de Silviano Santiago – “aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (SANTIAGO, 1989, p. 45) – para esses narradores contemporâneos ensimesmar-se é ampliar o vivido ao invés de sondá-lo, ante os olhos do leitor, a procura de um sentido. Como se para o nosso tempo qualquer discurso sobre o outro tornar-se não apenas impossível, mas desautorizado, deflagrada agora a crise da representabilidade. Essa tendência abarca desde o romance O *Filho Eterno* (2008) de Cristóvão Tezza; passando pela obra de Julian Fuks – *A resistência* (2015), *A ocupação* (2019) –, cuja dicção do narrador é influenciada pela linguagem rápida e fluida da cultura pop contemporânea; às narrativas de Michel Laub – *Diário da queda* (2011), *A maçã envenenada* (2013) –, que mescla gêneros como a ficção memorialista, o ensaio e o registro confessional, para tratar de questões como identidade e memória; até o projeto literário de reconfiguração autoral de Ricardo Lísias – *Divórcio* (2011), *Uma dor perfeita* (2022). Tal vertente da literatura brasileira atual deflagra que mesmo recriado por meio da biografia do autor, o eu e o relato narrado mantém um ruído, visto que na revisão da memoria o passado é organizado menos em busca de uma aporia de verdade do que a fim de atribuir significado ao presente, ainda que esse significado seja, conscientemente, uma farsa (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 81).

Em se tratando das formas dramáticas e plásticas que plasmam os temas atuais, a incorporação da crise à composição das obras resultou em um narrador suspeito (DALCASTAGNÈ, 2005), o qual figura como uma das tendências formais predominantes. A prosa de ficção brasileira contemporânea, em sua larga maioria, não demonstra um retorno ingênuo ao realismo do século XIX; pelo contrário, a consciência discursiva e a problemática da representabilidade produziram novos significados para o papel do leitor e do narrador, os quais tornaram-se mais

conscientes do jogo da linguagem. Deste modo, a ficção passou a discutir a si própria tematizando-se quer na metaliteratura, por intermédio da intertextualidade, quer através da explicitação do artifício literário, com o desvelamento das engrenagens da arquitetura discursiva e da representação social (DALCASTAGNÈ, 2012). Se a intertextualidade é um dispositivo literário desde a antiguidade, a sua presença intensificou-se na prosa atual de modo que a novidade, para Leyla Perrone-Moisés, estaria na "existência de livros que se nutrem quase que exclusivamente de obras anteriores, de livros que ficccionalizam a própria literatura" (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260). Por fim, a ausência de escolas literárias e de programas que dirijam as mutações da literatura atual, por um lado arrefeceram as propostas vanguardistas, ao passo que por outro ressaltaram a tendência da ficção contemporânea: "a abolição dos gêneros literários na prática de gêneros híbridos." (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260). A liberdade na fusão dos mais diversos registros discursivos da linguagem, que podemos chamar de heresia formal, demonstra-se uma das características fundamentais da narrativa do século XXI. Assim, entre um extremo e outro dos paradigmas, aqui sumariamente descritos, há um espectro de propostas e perspectivas que convivem, dialogam e mesclam-se nas obras. Em resposta à crise, essa diversidade de poéticas se conjugam livremente nas mãos dos escritores, a exemplo de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato (2000), e *As visitas que hoje estamos*, de Antônio Figueiredo (2013), romances cuja voz do narrador multiplica-se em vozes para expressarem temáticas urbanas, através da fragmentariedade da narrativa, da intertextualidade e da mixórdia de gêneros. Com isso, as categorias tradicionais da narrativa, enredo e personagem, esfacelam-se na coletivização de uma fala, ou melhor, de um mosaico de falas que concerne à linguagem uma performance heterogênea, e que ao fim chama atenção para si mesma e seu caráter pulverizante. Ou ainda *O avesso da pele* (2021) de Jeferson Tenório, que equilibra crítica social, identitarismo e resgate da memória com uma linguagem criativa e poética.

Trazer a crítica para dentro do fazer literário foi uma das heranças da crise do narrador do século passado; a problematização de sua matéria prima transformada em dispositivo narrativo. A herança da tradição crítica nos ensina que a condição mesma da literatura é refletir-se, colocando em crise quer sua representabilidade,

quer sua linguagem e formas discursivas, ou até mesmo os meios de reprodução material (o suporte condiciona outro tipo de linguagem; como por exemplo a crônica, gênero que nasceu e desenvolveu-se nos jornais antes de ir ao formato livro). Portanto, o Romance do contemporâneo brasileiro torna a crise sua condição estruturante, da precariedade da linguagem sua força motriz, não uma alternativa, mas na forma da composição das obras. Ele reafirma a tradição não para retomá-la ou superá-la inventivamente, mas para dialogar e pôr em conversação interminável formas díspares, aparentemente assimétricas.

3 O ROMANCE *Glória*

3.1 Segunda edição do segundo romance do singular autor fluminense

“Ó abismo, tu és o deus único”. São com essas palavras de Ernest Renan que Victor Heringer abre seu “Fundo Falso” (HERINGER, 2018, p. 285-295), Epílogo no qual autor e narrador tentam preencher as peças faltantes do quebra-cabeças narrativo que acabamos de ler. Já no Prólogo do romance ficamos sabendo que a epigrafe, retirada de “Oração na Acrópole” (1883, 1ed), também estaria presente no livro de Silva Costa – o “Édipo de segunda mão” – “romance composto somente de epígrafes” que, semelhante à *Gloria*, “começa com um fragmento de Heráclito e termina com as famosas palavras da oração de Renan” (HERINGER, 2018, p. 13). O suposto fragmento de Heráclito que figuraria no começo de “Édipo de segunda mão”, por sua vez, fica apenas subentendido se tratar do mesmo que Heringer escolhera para abrir o seu livro ao atribuir a autoria das palavras a um texto inédito do próprio Silva Costa: “Para os homens não seria melhor se lhes sucedesse tudo quanto querem?” (HERINGER, 2018, p. 15). É assim, com essa citação, sem a interrogação acrescida à frase do filósofo pré-socrático, e com a referência à “Oração na Acrôpole” do teólogo oitocentista que Heringer/Silva Costa abrem e fecham, tal qual o primeiro, “o segundo romance do singular autor fluminense” (HERINGER, 2018, p. 13); criando uma ambígua e curiosa relação de identidade entre as obras e seus autores.

Se por um lado, como descobriremos ao longo da leitura, o recurso estilístico citacional aparenta mais uma das diversas referências de que o narrador se vale como mote para iniciar e urdir seus capítulos, por outro, para além desse jogo de espelhos, a citação também parece descortinar algumas das linhas de força que organizarão a narrativa, dando-lhe uma moldura: a incontornabilidade do desejo e a inevitabilidade do abismo. Ainda não sabemos do que se trata o livro, tampouco quem é Silva Costa, contudo, se considerarmos o gesto irônico no suposto plágio do singular autor fluminense – ao introduzir uma interrogação na afirmação de Heráclito desfaz-se qualquer pretensão de síntese com o livro de Heringer – teríamos aqui os signos de uma poética que atravessam o romance: o desgosto enquanto elemento

central na construção dos personagens; a ironia no exame cerrado sobre seu tempo; a reafirmação ficcional do narrador; e a predileção pela heresia formal. Como ficamos sabendo no Fundo Falso, esses elementos configuram a visão de mundo e da arte madalenista, movimento ao qual o nome do Silva Costa estaria ligado, e cujo romance encomendado a Heringer seria um precursor.

Contudo, embora se identifique com alguns dos princípios, Heringer, “escritor de menor calibre” que Silva Costa – este sim, madalena convicto – não se considera parte de tal movimento e muito menos teórico da literatura, como ele reafirma algumas vezes no epílogo e no prólogo (HERINGER, 2018, p. 13); o que não o impede de escrever lançando mão do estilo madalena e assinar duas vezes como Costa e Oliveira, tal como os autores madalenistas. O leitor não precisa estar “minimamente familiarizado com a história da literatura deste país” (HERINGER, 2018, p. 13) para saber que Silva Costa é um autor ficcional, e personagem do romance de Heringer. Assim como o livro e movimento inspirado em sua família não passam de criações de tinta e papel deste que é o verdadeiro singular autor fluminense. No “Fundo Falso”, ficamos sabendo que o livro que temos em mãos, escrito por encomenda, é na verdade a segunda edição do romance, datado de 23 de janeiro de 2027 (HERINGER, 2018, p. 295). O dado inverossímil não apenas desmascara a ironia do prólogo, descortinando o jogo metaficcional no acordo entre Heringer e Silva Costa, mas, sobretudo, põe em xeque a confiabilidade do narrador.

Noutras palavras, por mais que se diga não teórico, e nem madalenista, o narrador não apenas inventa uma tradição – da qual se vale para escrever sua narrativa, mas com a qual não se confunde e nem quer vincular-se – bem como deixa marcas de um projeto literário maduro e consciente, que dialoga com algumas das principais questões teóricas da literatura contemporânea que procuramos descrever no capítulo anterior. A partir de uma forma polimorfa, fragmentada em narrativas paralelas e uma linguagem que mistura um pretenso hiperrealismo com técnicas de gêneros pops e midiáticos, Heringer mimetiza um tempo igualmente heterogêneo, paródico, e cuja mixórdia e repetição de linguagens deflagra seu próprio empobrecimento. Um tempo sem nome, em que as fronteiras entre verdadeiro e falso são porosas e movediças, e no qual o real se ficcionaliza constantemente em sucessivos espetáculos midiáticos. É no substrato mais

profundo deste século que o narrador vai buscar a matéria vertente de sua narrativa, os modos de subjetivação que darão molde aos seus personagens desgostosos, e o tom irônico com o qual vai expressá-los formalmente. Se por um lado a condição triste da existência informa a visão de mundo dos Alencar Costa e Oliveira, por outro a ironia do narrador Victor Heringer nos leva a “pensar as coisas de esguelha” (HERINGER, 2021, p. 43), descortinando as contingências e precariedades do nosso século de heróis e narradores sem vocação para o ofício; como demonstra o acordo ficcional entre Silva Costa e Heringer, descrito no Prologo do romance: “Se me sai um bom romance, Silva Costa pode considerá-lo seu também; do contrário assumo plena responsabilidade pelo fracasso.” (HERINGER, 2018, p. 14).

É preciso, no entanto, pensar o próprio Heringer de esguelha; em uma de suas crônicas o autor nos dá sua concepção de triste, da qual se valeu para compor o desgosto da família Alencar Costa e Oliveira; e do que compreende por ironia enquanto chave de leitura para significar o mundo de sua geração. “Estar deprimido é a moda, mas ser triste ninguém mais é.” (HERINGER, 2021, p. 74), diz a crônica de 06 de agosto de 2014, diferenciando a depressão do tempo atual, cujo contrário é a “força de vontade” tratada com “remédio para apaziguar a apatia”, dos tristes “que nunca tiveram remédio.” (HERINGER, 2021, p. 74). O triste, assim, seria alguém que “sorri tendo vontade de chorar quando lê o jornal”; que tem “certo prazer em ver o time caindo pelas tabelas”; que “se apaixona por estranhos no ônibus, mas não tem coragem de falar nada” (HERINGER, 2021, p. 74); mas também é alguém que “vive em um mundo só seu” e que tem pena daqueles que “perderam a capacidade de inventar mundos novos.” (HERINGER, 2021, p. 75). “Viva o triste, abaixo a tristeza!” (HERINGER, 2021, p. 75), finaliza o Heringer cronista tensionando sua própria definição, sem chegar a uma síntese. A ironia, por sua vez, será definida em uma crônica de 13 de junho de 2014, no qual o autor procura distinguir sua concepção de ironia do cinismo e da comicidade; mais do que uma figura de linguagem, ela seria capaz de dissolver os sólidos preestabelecidos e as polarizações enrijecidas, pois “a ironia é o acolhimento do sim e do não num mesmo ser.” (HERINGER, 2021, p. 63).

Do mesmo modo que o sujeito triste difere da moda depressiva, pois esta é curável e combatível com antídotos, a ironia se distingue do cinismo pois sua força está não na alternância, mas sim na conjugação dos contrários. Logo, se o

sentimento de um conflito insolúvel entre a inevitabilidade do desejo e impossibilidade de sua satisfação configuram a subjetividade dos heróis desgostosos do romance; a ironia, graças à reafirmação ficcional, transvaza do humor e da comicidade subjetiva presente no texto para a forma mesma do romance, tornando-se o modo de expressão pelo qual o narrador irá criticar a linguagem e o real que ela representa. Assim, a ironia formal do narrador não apenas desestabiliza a natureza e estrutura supostamente incólume das coisas, desvelando a ausência de qualquer princípio de autenticidade. Ela não tenta trazer um estatuto de realidade para o narrado, mas de ficcionalidade para o próprio real, como demonstra o acordo entre Ambrósio Silva Costa e Oliveira e o narrador Victor Heringer descritos no Prologo do livro: “O inédito por si só vale o preço do livro, indenizando o leitor pelas mais de 200 páginas que lhe sucedem.” (HERINGER, 2018, p. 15), diz o narrador referindo-se à epígrafe parodiada de Heráclito.

As mais de duzentas páginas que sucedem, organizadas em três partes assimétricas e em sessenta e um capítulos curtos e irregulares, narram a breve e muito concisa história dos Alencar Costa e Oliveira, família de classe média carioca formada pelos professores universitários Antônio Abraão Costa e Oliveira, doutor em Geografia, e D. Noemi, doutora em Literatura Inglesa; e seus filhos Benjamim Alencar Costa e Oliveira (um museólogo e artista plástico), Daniel Alencar Costa e Oliveira (formado em administração e gerente geral de uma empresa de comércio exterior) e Abel Alencar Costa e Oliveira (pastor evangélico neopentecostal). Além dos filhos do casal, há ainda doze tias, inominadas e sem muita importância no enredo, figurando apenas nos dois primeiros capítulos; e D. Letícia, tia-avó excêntrica e de caráter recluso, que deixa sua modesta fortuna para Abel, com a condição de organizar e publicar em livro suas anotações: a “Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira” (HERINGER, 2018, p. 126). Os nove primeiros capítulos são dedicados aos “Os Anos de Aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira”, uma espécie de crônica de educação sentimental, que serve para apresentar a família Costa e Oliveira, bem como introduzir os personagens principais.

Com diversos saltos temporais, a narrativa inicia no natal de 1989, e no capítulo seguinte avança para o carnaval de 1992, em seguida outubro de 1994, abril de 2000, natal de 2006, e nos últimos três capítulos do segmento concentra-se

no carnaval de 2007. O estilo fragmentado, ágil e atravessado por elipses, longe de ser afetado, cumpre uma função econômica no enredo: procura dar conta dos anos de formação dos irmãos Costa e Oliveira. A infância feliz no apartamento de Copacabana (HERINGER, 2018, p. 19-24); a morte e o funeral do pai, o professor doutor Costa e Oliveira (HERINGER, 2018, p. 25-31); a passagem para vida adulta através da escolha de uma profissão e a saída de casa primeiro por Abel, já ordenado pastor, “para a África, como missionário do Cristo” onde se casa com Ruth, “uma americana igualmente neopentecostal” (HERINGER, 2018, p. 38); e em seguida por Daniel para morar em um apartamento no Leme e casar com Ana, “filha do vice-presidente da empresa em que trabalhava” (HERINGER, 2018, p. 40), com quem tem um filho; e culminando, por fim, no primeiro episódio de desgosto de Benjamim (HERINGER, 2018, p. 51), e sua saída da casa dos pais para morar em um apartamento no Edifício Glória, no bairro da Glória (HERINGER, 2018, p. 65). Ademais, temos ainda a introdução do outro espaço narrativo no qual a ação da segunda parte irá se desenrolar, a casa de D. Letícia em Santa Maria Madalena, e de personagens menores, porém significativos, como Conceição e Ambrósio, empregada doméstica da tia-avó Costa e Oliveira, e seu neto, um rapazote no inicio da puberdade (HERINGER, 2018, p. 32-33).

A trama concentra-se principalmente na segunda parte do livro. Contendo cinquenta e um capítulos, e intitulada Glória, é nela em que a ação principal decorre, situada entre julho de 2009 e o carnaval de 2010. Dividida em duas tramas paralelas entrecortadas por narrativas menores aparentemente autônomas e de estilos diversos, porém que se interconectam tematicamente, o enredo alterna-se de uma trama para outra em um ritmo livre, sem qualquer senso de equidade ou constância, focalizando ora em Abel o irmão mais novo em Santa Maria Madalena, ora em Benjamim, o irmão mais velho no Rio de Janeiro, ora em alguma das narrativas independentes, quase como contos curtíssimos e anedóticos. É aqui que ocorre os principais eventos da narrativa: a dissolução do casamento de Benjamim com Natália, sua busca por Paula no fórum virtual Café Aleph, e a nova crise de desgosto que o levará à fuga para Europa; e também o retorno de Abel e sua esposa Ruth, a morte de D. Letícia e o nascimento da filha do Pr. Abel, além de sua ascensão como pregador graças à viralização de um vídeo na internet, e a construção de sua igreja

em Santa Maria Madalena, para evitar a suposta epidemia do desgosto que breve cruzará as fronteiras da família Costa e Oliveira e se espalhará pelo mundo. Por fim, o último capítulo, o já mencionado epílogo Fundo Falso, conecta-se com o prologo tentando amarrar as duas pontas do romance.

É, portanto, nos nove primeiro capítulos que ficamos conhecendo o tema central do livro, sugerido no prologo, bem como o fio que urdirá a trama desses personagens tristes e irônicos em um país de carnavais: o desgosto. Espécie de maldição familiar que tal como na tragédia clássica, atravessa os Costa e Oliveira de geração em geração, e cujos integrantes, uma "família de doentes imaginários" (HERINGER, 2018, p. 110), estariam condenados a falecer vitimas deste mal:

> Esta era a única real tradição dos Costa e Oliveira: morrer de desgosto. Outras famílias fazem festas memoráveis, se reúnem todo domingo para almoçar ou são conhecidas no ramo da odontologia, mas os Costa e Oliveira não. Os Costa e Oliveira se reconheciam pelo fato de morrerem todos de desgosto. Contraíam uma tristeza qualquer, que zombava tanto da medicina avançada quanto do século XX, e em dois tempos morriam dela. Era uma espécie de maldição, mas tinha a virtude de unir a família num único sentimento. Alguns morriam de amores, outros de bilhetes de loteria não premiados, outros ainda de uma substância misteriosa que as tias mais velhas chamavam de bile preta e que magoava as pessoas. (HERINGER, 2018, p. 28).

Uma tristeza qualquer, uma espécie de maldição, ou angustia fruto "de uma substância misteriosa que as tias mais velhas chamavam de bile preta"; uma parte da tradição do pensamento ocidental cunhou muitos termos para tentar descrever esse sentimento de desgosto – essa condição trágica da vida, que atravessaria a nossa melancólica humanidade. Como tentamos demonstrar no capítulo anterior, a condição trágica da existência, enquanto dispositivo literário que configura um novo modelo de herói, aparece como problema histórico-filosófico na literatura ao menos desde o romance *Dom Quixote* (1605). O trágico, a solidão e o isolamento do herói perante um mundo cuja ordem é imperscrutável, ou cuja via de acesso à transcendência é vedada, encerra a condição do sujeito moderno por excelência. Como nos recorda Lukács (2012), a separação ontológica e a inautenticidade da vida que perdeu sua essencialidade passa a ser um problema fundamental da

literatura moderna com o surgimento do herói demoníaco. A tragédia da vida é uma paródia que retrata a crise de um sujeito cujo mundo não é mais a sua medida e que precisa buscar na empiria da história a sua alma, esta, no entanto, “é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2012, p. 99).

Ora, se a tragédia é a passagem do cosmo para o caos, que se inicia com o deslocamento do herói, cujo destino já era pessoal, e mesmo sem merecer, é a efetivação do seu exílio, ou seja, do degredo da sociedade que reitera a mudança de sua fortuna em isolamento (FRYE, 2014, p. 148); o herói do Romance não mais será melhor do que nós, mas o homem comum. Anti-heróis e marginais, no sentido de serem o inverso do herói clássico e estarem à margem do seu tempo, os indivíduos problemáticos não se enquadram, não entendem onde vivem, pois o mundo se complexificou em demasia. No fundo, os Costa e Oliveira, terminam sendo vencidos da vida, simulacro do que foram um dia, ou poderiam ter sido, e cujo modelo remete ao Quixote e Hamlet. Assim, encerram-se sob o signo da inadequação com o mundo que lhes cerca – sempre lhe parece maior ou menor – pois a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada, o sujeito está aquém do sonho e do desejo. Estão sob a égide da dúvida, da luta contra um destino pessoal, não mais coletivo, pois modernidade é o esgarçamento da ideia de comunidade, cujas adversidades são materiais, não metafisicas, e deságuam na impossibilidade da conciliação entre o eu e o outro, a cesura que inaugura o mundo moderno.

O mundo moderno, portanto, transforma o que era um gênero dramático, a tragédia, na condição trágica da subjetividade moderna, da alma solitária em conflito com seu destino. A angustia de um mundo em constante aceleração histórica, cujos eventos mudam permanentemente numa velocidade maior do que nossa capacidade de apreensão. Semelhante condição trágica encerra a narrativa de Heringer, de heróis solitários, rodeados por incertezas e o desajuste entre o desejo interior e a instabilidade permanente de um mundo consciente do abandono divino. O trágico tornado dispositivo literário configurador da narrativa consome a vida, cuja totalidade intensiva da essencialidade não se resume mais a um único dia no qual o destino do herói irá cumprir-se, mas dilata-se na própria reflexão sobre sua

existência, em um conjunto de ações que alargam o hiato entre a alma do herói e a vida, traduzida na angustia da incomunicabilidade intersubjetiva.

Se a visão trágica do mundo é fruto da subjetividade moderna, realizando-se por meio de um mal-estar incurável, em *Glória* tal concepção é não apenas reafirmada, mas sobretudo problematizada; parodiada por meio da ironia formal desses heróis tristes e desgostosos que são os Costa e Oliveira – “não napoleões e nem madreteresas” (HERINGER, 2018, p. 245), mas pequenos vencedores. Heróis supérfluos destinados a morrerem “afogados no caudaloso rio de brasileiros (…) e serem esquecidos décadas depois” (HERINGER, 2018, p. 243). Neste capítulo veremos o desgosto particular, a graça e a desgraça, de cada Costa e Oliveira, e como a noção irônica de herói triste e desgostoso no país que Heringer chamou de “terra contraditória” e em meio a “um povo sem ironia” (HERINGER, 2021, p. 62), repensa e tensiona verticalmente a linguagem do Romance.

3.2 O Desgosto de d. Letícia

“Dedicara a vida à pesquisa da tristeza” (HERINGER, 2018, p. 126), diz o narrador sobre d. Letícia. Isolada na chácara de Santa Maria Madalena, em sua biblioteca, e cuja única companhia, além de Conceição e Ambrósio, são os seus milhares de livros, a última tia Costa e Oliveira voltou-se ao estudo dos sorumbáticos, caquéticos, raquíticos, misantrópicos e calundúticos membros de sua família, e sua pequena maldição, o desgosto. Apesar de ocupar poucas páginas – o autor dedica-lhe apenas os capítulos três, oito, vinte e vinte e três – a personagem cumpre uma função importante na narrativa e significação do romance. É por meio dela que o tema do calundu e da panaceia é retomado, graças a “Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira”; livro fictício que d. Letícia legará para Abel, juntamente com a casa, empregada e chácara em Santa Maria Madalena, além de considerável fortuna, e os trinta e cinco cadernos de estudos e reflexões sobre o desgosto e a epidemia por vir, com a única condição de que “se dispusesse contratualmente a organizar e publicar sua obra única e prima” (HERINGER, 2018, p. 126). A obra é peça chave no romance, visto que funciona como pedra de torque que engatilha a trama de Abel, influenciando sua personalidade como Pr. Abel, e

inspirando-lhe ideias messiânicas. Deste modo, Abel reivindicará não apenas o trabalho de editar, organizar e publicar as ideias tortas e fora do lugar da tia-avó, mas levará sobre si a missão de realizar e materializar em obras e feitos as ideias dispersas ali contidas. Ademais, como veremos, é no estilo tortuoso e inconstante de d. Letícia que o narrador irá buscar o tom de seu romance (HERINGER, 2018, p. 290). A obra, diz o narrador:

> fruto de décadas de pesquisa, e à época com mais de trezentas páginas, o trabalho consistia basicamente em anotar nome e causa mortis de todos os Costa e Oliveira com que se deparava em documentos históricos ou na memória, na própria e na dos outros. (…) Após décadas de investigação obstinada, havia chegado até a origem da família e da doença, o primeiro Costa e Oliveira a aportar no país, um lusitano que a julgar por seu diário pessoal, morrera do desgosto de ter que viver longe da amada. (HERINGER, 2018, p. 58).

Misto de árvore genealógica e obituário familiar, a biografia dos Costa e Oliveira escrita por d. Letícia conta ainda com fragmentos de especulação filosófica, metafísica, teologia soteriológica e medicina. Para além da classificação de cada tipo de tristeza que vitimou algum Costa e Oliveira, bem como seus possíveis sintomas e paliativos, nas anotações desconexas e sem muito rigor metodológico, d. Letícia esboça, em última análise, organizar e desenvolver uma teoria geral do desgosto. A tarefa de catalogação tem por objetivo “explicar por que essa epidemia, já quase erradicada no país desde o condoído século XIX, ainda corria larga no sangue dos Costa e Oliveira, matando com dó, mas sem piedade.” (HERINGER, 2018, p. 58). A explicação se perde entre o estilo tortuoso e caótico da autora e as inúmeras anotações fragmentadas, com diversas digressões que, a primeira vista, parecem apenas arregimentar, sem muita coerência, uma quantidade absurda de informações desconectadas e sem qualquer rigor científico. Junto com a catalogação dos desgostos familiares, uma nota apocalíptica: “a possibilidade de a epidemia cruzar as fronteiras da família e se alastrar pelo mundo novamente, como a peste bubônica.” (HERINGER, 2018, p. 58). Conspiração paranoica, delírio do objeto ou misticismo religioso, a suposta epidemia do desgosto, tema que organiza a ação de Abel, aparece pela primeira vez com a excêntrica e reclusa tia-avó dos

Costa e Oliveira, cujas palavras, em tom profético, não apenas prevê a doença deste século ter origem no seio de sua família, bem como o remédio para curar o mal-estar e a melancolia futura de nossa humanidade sair da mesma fonte:

> Caso nenhuma providência fosse tomada, o mundo inteiro se acabaria em suspiros desesperados. Por ora, entretinha a vaga ideia messiânica de que só um legitimo Costa e Oliveira (e restavam somente quatro), seria capaz de salvar o mundo da doença, pois veneno com veneno se combate. (HERINGER, 2018, p. 58-59).

O tom soteriológico denuncia a sátira do narrador, ironizando com o tema da panaceia medicinal contra o calundu da contemporaneidade, o que filiaria uma senhorinha carioca de Santa Maria Madalena a mesma tradição de homens de exceção como Machado de Assis, Laurence Sterne, Demócrito, Fielding, e sobretudo a Robert Burton, o qual o narrador ironicamente põe no “inferno” (HERINGER, 2018, p. 209). Como o autor de *Anatomia da Melancolia* (1621), o livro de d. Letícia destina-se muito mais do que a estudar o desgosto; antes, organizar a breve e muito concisa história dos Costa e Oliveira é combatê-la, evitar que essa maldição cruze as fronteiras genéticas da família e espalhe-se “como a peste”. O livro, portanto, conteria a forma que remediaria o mal futuro de um mundo submergido no caos da tristeza e da depressão fulminante. A forma, contudo, encarna-se em um “estilo tortuoso” e que “mudava sem sentido” (HERINGER, 2018, p. 127), o que demonstra o absurdo da questão levada à máxima seriedade. Misto de especulação metafísica, taxonomia das tristezas de que morreram os seus familiares, e enumeração caótica de informações sem qualquer fio de lógica que as associe, a prosa de d. Letícia, radicalizada ao extremo, descortina o ridículo que é o projeto do livro, encerrando em conspiração ou utopia, como demonstra a “Investigação moral, cientifica e filosófica do sentido simbólico e prático do morrer de desgosto”:

> (…) veneno com veneno se combate. E Deus é também um deus de alegria. Portanto, aquele messias do Messias, que virá a curar a humanidade da iminente epidemia de desgosto, deve ser como Epimênides de Creta (Tito, 1, 12), que falava por meio de engraçados paradoxos e disse que todos os cretenses são sempre mentirosos. E não era Epimênides de Crete um cretense? Ora, pois, sim, era-o. E não foi esse Epimênides quem livrou a cidade de

> Atenas de uma praga? Pois então. O Costa e Oliveira que salvará o mundo da epidemia do desgosto deve ter as qualidades do cretense, isto é, ser um paradoxo ambulante e gracioso. Pois as regras da boa Lógica não valem para Deus, muito menos para o diabo. (HERINGER, 2018, p. 130).

O Costa e Oliveira que salvará o mundo da epidemia do desgosto, o messias do Messias que Abel assumirá como missão anunciar ao mundo, d. Letícia não chegará a conhecer; tampouco a presenciar qualquer sinal de um surto ou febre epidêmica de melancolia para além das fronteiras de Santa Maria Madalena, apesar dos indícios paranoicos deixados como espécie de obituários; como o narrador frisa, morrerá de desgosto "seguindo a tradição familiar" (2018, p. 115). Ademais, como demostra o fragmento, o estilo difuso e disperso, abusando das digressões e do recurso citacional, desvela as engrenagens da colcha de retalhos que é o projeto de d. Letícia, para além do tratamento paródico concedido pelo narrador aos comentários pseudofilosoficos e ao distanciamento crítico, i.e., a pretensão científica com a qual a autora diletante escreve. Livro de segunda mão, tal como o Édipo de Silva Costa, feito a partir de fragmentos soltos e de uma confusão de outros livros, um caos de artigos, fotografias, trechos de jornais, comentários moralizantes e opiniões amadoras sobre os mais diversos assuntos.

O diário solitário desta senhora, que convoca a autoridade de "Dioscórides, Alcuíno e Ficino" para falar da melancolia (HERINGER, 2018, p. 59), confessa mais do que uma insuficiência para tratar da matéria com o rigor teórico-metodológico que a questão demandaria do ponto de vista científico, antes é o retrato do desgosto particular de sua autora. Noutras palavras, a obra prima e única de d. Letícia, uma mulher que aos olhos da empregada Conceição era "muito fora do juízo" pois passava "o tempo todo escrevendo e lendo, lendo e escrevendo" (HERINGER, 2018, p. 33), ironicamente revela a doença que o livro utópico busca combater. Ela escancara a tristeza de uma senhora de oitenta e seis anos que viveu uma vida solitária, sem amigos, herdeiros ou família, tampouco contato com os parentes (HERINGER, 2018, p. 32) – apenas seis pessoas comparecerão em seu velório, sendo quatro delas Abel, Ruth, Conceição e Ambrósio, e as outras duas o coveiro e "uma senhora que passava por ali [e] quis ver quem tinha morrido (HERINGER, 2018, p. 125) – e cuja única companhia foi a leitura dedicada a pesquisar uma

doença imaginaria; tornando-se, ao fim e ao cabo, vítima de seu próprio projeto não realizado: “morrerá do desgosto de não ter concluído nada” (HERINGER, 2018, p. 59).

Além da leitura, Conceição é a sua única companheira, mas não interlocutora, visto que a comunicação entre as duas é confusa e problemática. A empregada não consegue decodificar as falas ambíguas da patroa, não compreende se ao fim de uma sentença sua deva rir ou manter-se séria e em silêncio. Para Conceição, as palavras da “amiga” soam tão enigmáticas e difíceis de entender quanto aquela que as profere, seguindo de uma gargalhada extemporânea, limitando a conversa entre as duas à onomatopeias. Entorpecida das palavras alheias vindas dos milhares de livros de sua biblioteca, d. Letícia busca preencher seu vazio; e do caos tomado de empréstimo de livros escrever o seu próprio, convocando os mais diversos discursos e linguagens para legitimar e dar sustentáculo a sua obra. Assim, seguindo o delírio paranoico ironizado pelo narrador, a tia-avó Costa e Oliveira sofreria do desgosto da erudita entendiada, fruto de alguém que como Dom Quixote, Emma Bovary, ou Burton tiveram o cérebro chupado pela leitura.

Da mesma maneira que o autor da *Anatomia da Melancolia* viveu uma vida, segundo Jean Starobinski, ‘“silenciosa, solitária, sedentária e privada”’, e o seu livro “que combate a doença, é a própria obra da doença”, i.e. “vemos nessa obra florir o mal cujo remédio ele gostaria de oferecer” (2016, p. 154); assim também é d. Letícia cuja única atividade na vida consistiu em ler e escrever “nervosamente nos muitos cadernos que mantinha.” (HERINGER, 2018, p. 33). Como o Quixote ou Bovary, ela é consumida pela melancolia de ter absorvido muita leitura, pelo veneno do pensamento. Logo, o recolhimento filosófico de d. Letícia, refletir com profundidade sobre a tristeza, paradoxalmente, teria levado a reclusa tia-avó ao delírio conspiratório. Por outro lado, se o ócio é uma das grandes fontes do desgosto, a imaginação e fantasia do paranoico, que projetam o sujeito de volta no mundo, é um plano de salvação contra a maldição de saturno, que no pensamento renascentista representa “o deus destituído” que reinará na idade de ouro (STAROBINSKI, 2016, p. 135), e que se materializaria na breve e muito concisa história dos Costa e Oliveira.

Se o projeto livro é a verdadeira panaceia para o calundu, é porque temos em d. Letícia pela primeira vez a graça como remédio para a universal melancolia: “veneno com veneno se combate. E Deus é também um deus de alegria”, diz a autora. A graça aqui não é a Divina como pensada por Santo Agostinho (354-430), mas a hilaridade enquanto um antidoto para as mazelas da alma humana. Tema parodiado de Demócrito, que receitava “o riso como remédio para todos os males” (ALBERTI, 1999, p. 78), encontra não no filosofo pré-socrático um modelo, mas em Epimênides de Creta, personagem bíblico que Pr. Abel encarnará, falando por meio de engraçados paradoxos e portando-se como um paradoxo ambulante e gracioso. Portanto, se a tristeza difere da depressão, é irremediável, a partir do momento em que ela passa a ser condição subjetiva comum da atualidade, como verifica-se no presságio de d. Letícia, o único recurso possível, por mais que utópico, é o riso enquanto meio de proteção psíquico, pois “as regras da boa Lógica não valem para Deus”. Logo, rir desmantela a boa lógica, visto que contra a razão e a morte, deflagra suas contingências e a precariedade de seu funcionamento como instrumento de apreensão do mundo e de nós mesmos. Por outro lado, se o riso põe o mundo as avessas, talvez o mundo as avessas volte aos eixos por meio do riso; na hilaridade a recuperação do equilíbrio social e retorno aos limites, corrigindo as transgressões e nos trazendo de volta à “boa Lógica”.

Que o livro dará origem a uma revolução, a febre do madalenismo, ficaremos sabendo apenas no epílogo. Por ora, a ironia ao adicionar uma nota conspiratória e profética nas últimas palavras de d. Letícia – “todo mundo no mundo é um Costa e Oliveira” (HERINGER, 2018, p. 115) – parecem reafirmar menos a paranoia da personagem que a crítica mordaz do narrador. Todo mundo no mundo é um Costa e Oliveira pois o desgosto seria agora o signo de nosso tempo; é o que reforça os capítulos anedóticos e aparentemente independentes que fragmentam as duas narrativas principais do romance. Como veremos, as ultimas palavras de d. Letícia são performatizadas não apenas no catálogo do desgosto (HERINGER, 2018, p. 129), mas ao longo de todo o livro, por meio de pequenos obituários de personagens menores na trama, que entrecortam as narrativas principais[3]. Se o desgosto da tia-avó é um problema biológico, terminando inclusive com uma nota epidemiológica

3 A saber: capítulos dez, dezenove, vinte e dois, vinte e oito, trinta e um, trinta e dois e quarenta e três.

apocalíptica, e uma utopia teologal nem possível e nem realizável, e o seu riso demarca menos a superioridade de um distanciamento filosófico do que o desmantelo do juízo de uma senhora solitária que só “lia e escrevia”, o desgosto do Professor Doutor Abraão Costa e Oliveira é uma condição menos física do que metafísica, ou subjetiva do seu tempo.

3.3 O Desgosto do Professor Doutor Costa e Oliveira

“Antonio Abraão Costa e Oliveira nasceu em 1955. Ficou doutor e enriqueceu na capital. Sua esposa o presenteou com as obras de Maiakóvski e ele ficou doudo. Causa mortis: desgosto (ou Maiakoviski).” (HERINGER, 2018, p. 129). Esta é a primeira e única vez que o nome do Dr. Costa e Oliveira, pai de Abel, Daniel e Benjamim, aparece no romance, figurando no catálogo de desgosto de d. Letícia. Até então, seu nome permanece como um signo aberto, uma fantasmagoria mencionada obliquamente diversas vezes ao longo do romance, mas nunca de maneira direta. Poucas são as informações que o narrador nos fornece sobre a figura do pai dos personagens principais de sua trama, dedicando-lhe apenas os dois primeiros capítulos do livro, sendo o segundo já o de seu velório. Se levamos mais de cem páginas para descobrir o nome do patriarca dos Alencar Costa e Oliveira, não precisamos de tudo isso para conhecê-lo; já na primeira frase que abre o capítulo um o narrador nos dá uma imagem curiosa sobre ele: “Deus é, era, gago.” (HERINGER, 2018, p. 19). A piada com a gagueira de Deus, inventada por Antônio Abraão ainda quando este era estudante de Geografia, não apenas ironiza com sua versão bíblica, fazendo do personagem de Heringer seu avesso, ou seja, um herético, mas sobretudo ecoa uma visão de mundo e um modo subjetivo desencantado. Se Deus é gago seu dizer não é perfeito, e atestar sua imperfeição é verificar seu fracasso para o ofício divino; e então destituí-lo da função de reger a vida:

> Era o xingamento favorito 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, como um filho que tivesse gastado toda a pequena fortuna da família no jogo, forçando-

> os a comer frango de padaria ao molho de laranja na ceia de Natal. (HERINGER, 2018, p. 20).

A heresia, de certa maneira, podemos dizer, reverbera as palavras da oração de Ernest Renan, tornando-se seu contraponto prático, i.e., a conclusão lógica de um mundo desencantado e cético é menos a morte de Deus do que o vilipendio e a zombaria com o seu nome, com sua ausência. Diz a oração de Renan: “Um rio imenso de esquecimento arrasta-nos para um precipício sem nome. Ó abismo, tu és o deus único. (…) Aqui em baixo tudo não passa de símbolo, de sonho. Os deuses passam com os homens e não seria bom que fossem eternos.” (RENAN, 2011, p. 12). Ora, se para os Costa e Oliveira seu Deus único é o abismo, o que dizer de sua gagueira? De sua fala torpe e tortuosa para sentenciar os desígnios do mundo? Constatar a gagueira de Deus é mais do que reafirmar sua falta e imperfeição, quando este deus é o abismo, rir é fazer parte de sua substância: é proteger-se diante da impotência e irreversibilidade deste rio imenso de esquecimento que tudo arrasta para um precipício sem nome, inclusive a si próprio. Noutras palavras, a piada da gagueira de Deus repetida por Antonio Abraão denuncia a vacuidade de um mundo dessacralizado e efêmero, cuja aura e encanto se perdeu para o sujeito a tal ponto que tudo “não passa de símbolo, de sonho”, e até mesmo os deuses, como o abismo, serão um dia enrolados “cuidadosamente no sudário de púrpura” (RENAN, 2011, p. 12). Portanto, a inevitabilidade da contingência imputa ao herói uma responsabilidade que lhe parece irrealizável. Se tudo aquilo que está conectado ao rio passará com ele para um precipício sem nome, o que resta aos homens e seus desejos? Quando o abismo é o único deus todas as respostas às questões humanas se deflagram parciais e provisórias; logo, insolúveis.

Por outro lado, o abismo e a consciência de que mesmo ele não passa de sonho, de simbolo fugidio, é o fundamento da modernidade; portanto, o que estaria por trás da blasfêmia de Antonio Abraão, o que lhe dá sustentáculo e possibilidade, é um modo subjetivo filho da radicalização deste processo histórico. Marshall Berman nos recorda que o sujeito moderno está encerrado sob o signo da volatilidade e fluidez, i.e., da ausência de relações fixas e imobilizadas, e da transformação de todos os valores em valores de troca – “tudo que é solido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profano” (MARX *apud* BERMAN, 2007, p. 93). Ecoa a máxima de

Marx e Engels, apontando para a perda da autenticidade de um mundo, agora, fundamentado na incerteza mais radical sobre o que é “básico”, “válido”, e “real”: **“**a sensação de estar aprisionado numa vertigem em que todos os fatos e valores sofrem sucessivamente um processo de emaranhamento, explosão, decomposição, recombinação (…)” (MARSHAL-BERMAN, 2007, p. 117). Zygmunt Bauman (2001), por sua vez, em sua leitura sobre aquilo que chamou *Modernidade Líquida,* acrescenta duas mudanças que caracterizariam a nossa situação atual: fim das utopias e de instâncias soberanas de mediação. Para Bauman, o novo século estaria marcado dramaticamente pela descrença em um “telos alcançável”, a ideia moderna do fim da história, que enformou o pensamento de Marx, se encontraria em descrédito nos nossos dias. Ao invés do postulado da ação e da vontade, de que pela razão e por intermédio dos esforços humanos seriamos capazes de transformar a história e alcançar um estado justo, igualitário, perfeito e sem conflito, i.e., sem história, esfacela-se – ou melhor – desmancha-se no ar marcando-nos como um século sem teleologias (BAUMAN, 2001, p. 41). Ademais, a governabilidade monolítica, centrada numa figura de poder soberana, teria perdido sua legitimidade e estaria em declínio, deflagrada agora a ausência de modelos referenciais estáveis e seguros. Segundo o sociólogo polonês, portanto, viveríamos uma modernidade pós-utópica, mais do que pós-histórica, crivada sob a égide da falência das instituições de autoridade, o que traz a reboque a desautorização e pulverização de qualquer conjunto de regras totalizantes que regulem as relações intersubjetivas; dependendo agora da iniciativa particular de cada sujeito em responsabilizar-se por suas ações:

> Não mais grandes líderes para lhe dizer o que fazer e para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos; no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas consequências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro exemplo. (BAUMAN, 2001, p. 42).

Para dizermos em termos literários, se para o herói da modernidade o desgosto é “angustia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 166), pois “o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (LUKÁCS, 2012, p. 61), a blasfêmia de Antonio Abraão sinaliza o desgosto de um

sujeito atomizado pela complexificação e aceleração histórica, e encerrado sob o signo do amesquinhamento – “não mais os grandes heróis, grandes perigos, grandes périplos e objetivos” (RYNGAERT, 2013, p. 88). Concebido assim, o indivíduo problemático representa o alheamento do sujeito em face a uma existência que apresenta-se abismal, e que as perspectivas para apreendê-lo revelam-se precárias e provisórias. Neste diapasão, diz Anatol Rosenfeld, “o mundo é absurdo, ou se existir sentido e ordem, pelo menos se tornaram inacessíveis e tão remotos que o resultado acaba sendo o mesmo.” (ROSENFELD, 1994, p. 61). Ao herói demoníaco, portanto, restaria resvalar sobre esse solo incerto; patinar sem acomodar-se muito bem ao abismo que lhe circunda, nem aos acordos sociais que firmam e regulamentam as novas formas de relações intersubjetivas. Entretanto, se nosso tempo é kafkiano (HERINGER, 2021, p. 40), pois absurdo, furta-se a semantização e a apreensão por signos definidores, estáveis e que pretendem-se perenes, isso não levaria o herói deste tempo ao desespero ou paralisação, tampouco ao silêncio diante do abismo mas ao riso caustico e não resignado.

Ao fim e ao cabo, aos homens de exceção sem vocação para ofício só resta a piada – eis a lei de Antonio Abraão diante da perda de autenticidade e fecundidade de nossas ações, da contingência e precariedade como únicas certezas possíveis. A risada ao invés do mutismo, a gargalhada pela melancolia, a heresia no lugar da penitência. A blasfêmia, como mandamento paterno molda e norteia os anos de formação dos Alencar Costa e Oliveira, cuja resposta prática ao desgosto é o humorismo que despe a certeza e incerteza da morte, lição legada de herança para Benjamim, Daniel e Abel:

> Naturalmente, não era um núcleo familiar muito devoto. 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. 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. Em 1989, já quase nada escapava. Não era raro ouvir do pai que naquela família – de todas as coisas, a mais sagrada – nada mais era sagrado. (HERINGER, 2018, p. 21).

“Nada mais era sagrado” é o mandamento de Antonio Abraão em um mundo desauratizado, que se apresenta para consciência como lacunar e faltoso, e cuja única alternativa é a mais refinada pilhéria. Rir do deus abismo é, portanto, um gesto cínico; é tentar contê-lo numa forma precária, sem no entanto deixar de reafirmá-lo. Ademais, o riso destrona as hierarquias, transformando de Cezanne à luta armada em motivo para chacotas, Antonio Abraão iguala à matéria de piada assuntos dos mais heterogêneos, que ao serem colocados no horizonte comum do humor nulificam suas diferenças. Por um lado, dissemos, a risada de Antonio Abraão é uma atitude cínica, pois tem na subversão de todo tipo de estrutura valorativa a redução à sua platitude. Deste modo, a morte de Deus, ou a ausência de um fundamento “para lhe dizer o que fazer e para aliviá-lo da responsabilidade pela consequência de seus atos”, traduzido no absurdo do abismo levaria a prescrutar um silêncio perecível e sem respostas, mas aqui ela cai na zombaria sarcástica da piada pela piada, da tautologia niilista ou do pessimismo dos céticos e desabusados. O cinismo, nesta perspectiva, destrona os dogmatismos absolutos e desconstrói verdades apodíticas; porém seu procedimento é vazio, pois nada repõe na cessação para além do aniquilamento mesmo das partes envolvidas no processo.

De certa maneira, o cinismo de Antonio Abraão, enquanto lei, aproxima-se da noção de “riso trágico, como afirmação do nada, do desaparecimento, do acaso, enfim, da destruição do sentido sem que nada seja dado em troca”. (ALBERTI, 1999, p. 23). Rir, cinicamente, seria portanto destruir o objeto de que se ri, removendo toda a sua vestimenta de importância e superioridade, não para substituí-lo por outro mais elevado; mas, em última análise, para apenas apontar a ausência mesma de todo e qualquer valor axiológico que organize e estruture o real; ou seja, para reafirmar o abismo. Assim, o riso trágico é um “riso exterminador” que representa “a vitória do caos sobre a aparência de ordem: o reconhecimento do acaso como verdade” (ALBERTI, 1999, p. 22). Contudo, o “reconhecimento do acaso como verdade” é mais do que deflagrar a impotência e precariedade da boa lógica, é mais do que despir a aparência da ordem; antes é, ao tentar salvaguardar o herói do absurdo, fazer sumir todos os seus pontos de ancoragem, sem tornar-se em si mesmo um ponto seguro ou farol, naufragando o herói no caos do qual o riso tentou protegê-lo. Por outro lado, a piada do casal Costa e Oliveira, repetindo “sempre que

algo em seu pequeno universo dava errado", ou seja a cada pequena tragédia, é a mesmo de quem confunde-se com o abismo de que se ri:

> Como são pouquíssimas as coisas que dão certo neste mundo, a frase, dita muitas vezes ao longo dos anos, acabou se tornando um bordão dos Alencar Costa e Oliveira. Eram raras as brigas que não desmoronavam com a mulher gaguejando ou o marido dizendo, com a voz de Nietzsche, que estava decidido a deserdar seu criador. (HERINGER, 2018, p. 21).

A imagem de Nietzsche, que o marido reproduzia "com os dedos da mão fingindo bigodes, estufando a barriga e imitando o que ele imaginava ter sido a voz" do pensador alemão (HERINGER, 2018, p.20), é sintomática. Para o filosofo da *Gaia ciência* (1882), rir sobre si mesmo seria um movimento necessário não apenas para sair de toda verdade e razão embotada por uma tradição do pensamento, mas sobretudo para "manutenção" da existência em toda sua multiplicidade e possíveis. De acordo com Verena Alberti, em *O riso e o risível,* "as formas em que o riso aparece na obra de Nietzsche permitem de fato compreender sua 'experiência do riso' como Bataille a compreende como uma experiência do não-saber"; indispensável segundo Nietzsche à "salvação para o pensamento aprisionado dentro dos limites do sério." (ALBERTI, 1999, p. 16). Georges Bataille (1897-1962) dedicou algumas reflexões ao pensamento de Nietzsche e o riso, o qual conforme o autor francês estaria do mesmo lado da experiência interior da poesia, do erotismo e do sagrado; fenômenos que tensionam os limites do real, e de nossa forma uniforme de concebê-lo: "direi que o êxtase, o sacrifício, a tragédia, a poesia e o riso são formas que a vida se coloca à altura do impossível." (BATAILLE, 2017, p. 306).

Compreendido desta maneira, o riso figuraria não como o oposto do trágico ou como a antípoda do sério, mas justamente como inseparável destes sentimentos por conjugar em si mesmo essas contradições sem apaziguá-las. O verdadeiro riso, para Bataille, estaria para além do terror e da piedade catártica que na tradição aristotélica são o efeito suscitado pela tragédia; haveria no gesto de quem ri do trágico uma leveza e cumplicidade: rir é "o acordo (…) de nossa alegria com um movimento que nos destrói." (BATAILLE *apud* ALBERTI, 1999 p. 23). Nesta perspectiva, para os Costa e Oliveira, rir das pequenas tragédias do universo familiar é menos constatar que a natureza do real nos escapa, recusa-se à domesticação,

do que ser cúmplice com “o rio imenso de esquecimento” que tudo arrasta para um “precipício sem nome”. Entretanto, esse 'movimento que nos destrói' manifesta-se na narrativa através do apequenamento do trágico: a catástrofe e o infortúnio cede lugar aos acidentes cotidianos e incidentes banais, que na tradição clássica serviam apenas de matéria para comédia.

Em *A risada de Nietzsche,* Bataille esclarece um pouco mais a sua teoria do riso a partir de alguns comentários acerca da seguinte frase de Zaratustra: “Ver as naturezas trágicas soçobrarem e poder rir disso, apesar da profunda compreensão, da emoção, e da simpatia que sentimos, isso é divino.” (NIETZSCHE *apud* BATAILLE, 2017, p. 308). Para Bataille, Zaratustra teria elevado o riso à dimensão do sagrado, pois ao rir-se das “naturezas trágicas soçobrarem”, i.e., do “impossível que me atinge (…) sou um deus, que zomba do possível que ele é.” (BATAILLE, 2017, p. 308). Ora, se o impossível, no pensamento de Bataille, é “a morte final”, a destruição necessária para a existência e a renovação da vida orgânica (BATAILLE, 2017, p. 303); logo, rir das naturezas trágicas esmaecerem até soçobrarem é rir de si próprio e de sua condição. É não elevar a vida à altura do impossível, mas rebaixá-lo a altura da vida: é mais do que humanizar o acaso e o caos, mas compreendê-los como parte mesma integrante da existência; tornando o possível e impossível uma equidade ao reinserir neles a dimensão humana.

Deste modo, apesar da simpatia, ser capaz de fazer pilheria da desgraça e do desgosto, a começar pelo seu próprio, implicaria não uma heresia, maldade ou tampouco insensibilidade dos Costa e Oliveira, como as tias presumem na ceia de natal (HERINGER, 2018, p. 23), mas a leveza que faz da maldição de um mundo dessacralizado uma bênção. Rir, portanto, ressacraliza o mundo pelo avesso: justamente porque tudo é sagrado que tudo é passível de humor e zombaria. Para o herói herético, na figura de Antonio Abraão, a repetição da blasfêmia e do xingamento contra um Deus “gago e morto ao mesmo tempo” é assumir o acaso da existência em nosso pequeno universo. De certa maneira, o riso do pai Costa e Oliveira aproxima-se também do humor como concebido por Sigmund Freud, no texto *O Humor* de 1927. Aprofundando as ideias trabalhadas em *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente* (1905), Freud define o humor como não resignado, mas rebelde:

> ele significa não apenas o triunfo do Eu, mas também do princípio do prazer, que nele consegue afirmar-se, contra a adversidade das circunstâncias reais. Mediante esses dois últimos traços, o repúdio às exigências da realidade e a imposição do princípio do prazer (…). (FREUD, 2014, p. 265).

O humor cumpriria uma função dupla, ao mesmo tempo que protege e afasta o indivíduo da coação do sofrimento, reafirmaria de maneira narcisista a superioridade e invencibilidade do Ego diante dos infortúnios e obstáculos impostos pelo real. Na atitude de quem ri haveria muito mais do que a rejeição a ter que aceitar atingir-se pelo sofrimento e traumas que as situações e adversidades, fugidias ao domínio do humano, nos causam; mas sobretudo uma forma do Ego triunfante afirmar-se sobre o mundo externo desmontando sua autoridade e soberania ao demonstrar que é capaz de obter satisfação para além destes afetos (FREUD, 2014, p. 264). Logo, é como se o princípio do prazer se afirmasse sobre o princípio de realidade, apesar da impossibilidade de moldá-lo, a alegria em reconhecê-lo (i.e. reconhecer o real) como mera futilidade; em súmula, o riso apequena o mundo, infantilizando-o. Em ultima análise, Freud ressalta que haveria na atitude e no fruir humorístico uma filiação à instância parental, um modo pelo qual o Super-Ego protetor, semelhante a um adulto conforta uma criança, alivia e suaviza as tensões do Ego assustado e reduzido a um estado de vulnerabilidade infantil. Na analogia descrita por Frued, o Super-Ego diria ao Ego fragilizado pelos ensejos da vida: “Vejam, isso é o mundo que parece tão perigoso. É uma brincadeira de crianças, é bom para um gracejo!” (FREUD, 2014, p. 268). Sendo assim, o riso de Antonio Abraão ludificaria as pequenas tragédias apoucando-as ainda mais em simples pretextos para gargalhadas. Ademais, uma vez que o mundo não é mais a medida deste herói herético, ele compensa a falta com piadas ou zomba do excedente como forma de dispêndio; ajustando as exigências e obstáculos exteriores de um mundo absurdo, recusa-se a subordinar-se a ele, ao passo que, ao menos durante o tempo do riso, ambos se imiscuem.

Desse modo, quer na teoria de Freud ou de Bataille, rir cumpriria uma função econômica na vida psíquica ou espiritual do sujeito; regulando o seu funcionamento ao desvelar o outro lado do consciente, da razão e da crítica – i.e., a manifestação do inconsciente, para Freud –, ou revelar o impossível, indizível e impensado – i.e.,

o para além do pensamento e da linguagem, para Bataille (ALBERTI, 1999, p. 20-21). Deixado como ensinamento aos personagens principais do romance, o riso paterno dos Costa e Oliveira recorda, “sempre que algo em seu pequeno universo dava errado”, que a vida não passa de uma piada ruim. Expressa uma insubordinação, mas também um consolo protetivo que busca afastar o medo do ego atemorizado; ao mesmo tempo ensina que rir é rir do erro do qual se faz parte. Se, com tudo isso, podemos dizer que o humor que organiza e dá contenção ao anos de aprendizado dos Costa e Oliveira é cínico, pois vem a reboque da radicalização de um processo de desencantamento; por outro lado, a cumplicidade com o trágico apequenado ao cotidiano doméstico – e o fato deste suscitar o riso servindo de pretexto à repetição do bordão familiar – reafirma aquilo que se coloca como única pedagogia possível no mundo filho deste processo histórico: não apenas o fruir, mas sobretudo a atitude humorística. Rir protege de um tempo que deveria parecer ameaçador, pois é “saber colocar o boné do bufão” (ALBERTI, 1999, p. 24) para “brincar de velho testamento” (HERINGER, 2018, p. 22); uma compensação que instrui a ajustar-se ao estado das coisas, sem aceitá-los. No desgosto fruto do desacerto do interno com o externo do herói demoníaco, a responsabilidade e culpabilidade não recairia mais sobre o ego vitimizado pelos augúrios de uma exterioridade imperscrutável, aterrorizante e soberana, mas sobre o mundo externo que falhou ao cumprir as promessas de satisfação do desejo. Não há aqui um desvio de caráter ou erro trágico a ser corrigido; se as ações estiolam é porque “a voz do narrador das Escrituras” escreve torto por linhas retas: “Escrito não dá pra perceber a gagueira, mas os sinais dela estão aí pra qualquer um ver.” (HERINGER, 2018, p. 20).

Contudo, se o riso sarcástico e blasé da blasfêmia é um riso não de superioridade, mas de desinteresse e descrédito na ação, i.e., implica um niilismo, uma vez que o cinismo esvazia-se de qualquer conteúdo pedagógico; o desgosto cínico esbarra em um imperativo ético: apesar do desencanto, “é preciso ser bom”. Esta é a herança de Antonio Abraão, o novo mandamento adotado pelo patriarca Costa e Oliveira após a leitura das obras completas de Maiakovisk, presente da esposa no Natal de 1989. O cinismo do desencanto transformado na adoção de um ideal e de uma moral pragmática, no entanto, apresenta-se no romance com

profunda ironia, afeiçoando Antonio Abraão a um doudo e servindo de ponto de partida para seu trágico desgosto:

> Em 1990, ele leu a obra completa do poeta russo e, no ano seguinte, começou a degringolar. Deixou a barba crescer até a beira do ridículo, emagreceu muito, parou de brincar de Velho Testamento. "'É preciso ser bom"', dizia aos filhos, repetia aos vizinhos, repetia aos filhos, repetia à mulher. "'É preciso ser bom"', repetiu durante todo o ano de 1991, solenemente, às vezes só para quebrar um silêncio. Ligava para as tias, coisa que antes não costumava fazer, e recitava versos de Maiakóvski, explicando depois de quem se tratava. Em dezembro, com a dissolução da União Soviética, adotou um novo lema: '"Deus, que será de ti quando eu morrer?"', e repetia isso sempre que lhe dava na veneta, à mesa do jantar, ao telefone com as tias, na sala de aula. Seus alunos achavam divertidíssimo; alguns deles apareceram no velório. (HERINGER, 2018, p. 28-29).

Se a heresia como primeiro mandamento deixado por Antonio Abraão desvela um riso cínico, tenta proteger do abismo, por meio da zombaria, ao mesmo tempo em que reafirmaria sua soberania única; o contato com a obra do poeta russo modifica o personagem ao ponto que o novo mandamento tensiona e empareda o anterior sem revogá-lo por inteiro ou alterá-lo. "É preciso ser bom", i.e., é preciso fazer algo para além do cinismo cético e dezauratizado da zombaria pura e simples, esvaziada da reflexão ética e que não promove nenhuma ação concreta para alterar o estado das coisas. Na ausência de modelos de referência aptos a fornecer um rumo, a necessidade de construí-los, por mais contingenciais e contraditórios. De investir na convicção de que é possível algum tipo de desenvolvimento pessoal no personagem e acreditar em uma espécie de aperfeiçoamento moral refletido na crença e revalorização das ações, ainda que pequenas, porém suficientes e capazes de mover minimamente a história. Paradoxalmente, se trocar o cinismo pelo poder da ação é reafirmar a subjetividade e o desejo, isto é que leva Antonio Abraão ao desgosto meditativo. Assim, depois da leitura de Maiakovisk, o pai "parou de brincar de Velho Testamento", passou a ligar "para as tias, coisa que antes não costumava fazer", e adotou por lema "Deus, que será de ti quando eu morrer?"; o suposto amadurecimento, entretanto, descarrilha no cumprimento da maldição familiar:

> Em 1993,o professor doutor Costa e Oliveira teria votado pela monarquia, mas morreu antes. Antes, foi para o Carnaval fantasiado de fim de mundo. A causa mortis com certeza a Terça-Feira Gorda, sussurravam algumas das senhoras Costa e Oliveira. Mas ele

> morreu mesmo foi de Maiakóvski, retrucavam outras. Outras ainda afirmavam com toda a segurança, entre dentes, que o homem tinha era morrido de comunismo. Um desgosto tremendo, o comunismo – e fechavam os olhos, fazendo cara de condolência.” (HERINGER, 2018, p. 29).

Causas mortis, repete o narrador, terça gorda ou comunismo, “apesar do atestado de óbito rezar infarto no miocárdio” (HERINGER, 2018, p. 28). Assim, a lei de Antonio Abraão da descrença absoluta passa do desinteresse para o investimento na ação, contra a indiferença do abismo que reduz tudo a mesma platitude. Contudo, trazer o Deus gago e deserdado de volta a vida é o que faz do patriarca Costa e Oliveira sair das pequenas tragédias familiares para a derradeira catástrofe, tornando-se vítima do desgosto. Fantasiado com o boné do bufão em seu próprio velório, o deus, agora na figura do pai, gago e morto (HERINGER, 2018, p. 25), reproduz um curioso jogo de ecos: a morte do pai, após a queda do muro de Berlim, é novamente a morte de Deus e o sepultamento de uma feição da modernidade que viu soçobrarem suas ideologias e promessas, inaugurando o século desconjuntado que os protagonistas herdarão. De maneira análoga, na morte do pai restaria apenas o seu nome, este porém é um espectro. Signo vazio, o nome do patriarca Alencar Costa e Oliveira é fundamentado por uma falta, apenas mencionado, mas não nomeado ao longo da narrativa. Sua única aparição, por seu turno, é paródica, ridicularizado pelas lentes de d. Letícia: “leu Maiakóvski e ficou doido” – um bufão. Logo, na ironia do narrador, os Alencar Costa e Oliveira que terão os seus anos de formação a sombra da vacuidade paterna, também herdam a ausência de modelos e paradigmas estáveis que lhe sirvam de guia ao proceder; além do desafio de reinventá-los, a multiplicidade de caminhos possíveis, todos válidos por sua própria conta e risco. Ademais, a lei que Antonio Abraão deixa mostra-se insuficiente e ineficaz na história quando aplicada sem sua presença. Na ironia do narrador, rir-se não somente de Deus, mas sobretudo do desconhecido: “O bordão ‘Deus é, era, gago” perdeu definitivamente a graça em outubro de 1994. A mãe fez o que pôde. (…) sem o marido, o verdadeiro protagonista, a cena não surtia tanto efeito.” (HERINGER, 2018, p. 34). Noutras palavras, tal como seu representante bíblico, a lei e mandamentos do patriarca também se mostram fadados ao fracasso após sua morte. Órfãos de um século ainda sem nome a ausência do nome do pai configurará o desgosto dos irmãos Alencar Costa e

Oliveira, que buscarão devidos substitutos para abrigarem-se do abismo: a figura paterna reinventada no Deus neopentecostal, para Abel; no sogro, para Daniel; ou na nostalgia com o nome do pai, para Benjamim. Contudo, seja no imperativo ético redivivo por Deus, e repetido inúmeras vezes que “é preciso ser bom”, seja na visão herética e cínica da pilheria, as vestes do bufão passarão de pai para filhos.

3.4 A Graça de Abel

"Deus, o que será de ti quando eu me for?" (HERINGER, 2018, p. 29). A resposta para o novo lema adotado por Antônio Abraão virá quase seis anos depois de sua morte, e poucas páginas após o sepultamento da piada sobre a gagueira de Deus. É por intermédio de Abel, o filho caçula, que Deus retorna redivivo à mesa dos Alencar Costa e Oliveira. A ironia do narrador é refinada: do mesmo lar em que nada mais era sagrado, e que traz a notícia da morte de Deus, rindo e ridicularizando inclusive de Nietzsche, o mensageiro desta morte, um dos filhos não somente ressuscita o divino convertendo-se a ele, mas ainda transforma-se em um de seus sacerdotes. Noutras palavras, da casa na qual a zombaria e a heresia eram a lei familiar – e que nas palavras da mãe “mantinha a família unida” (HERINGER, 2018, p. 37) – o caçula se torna pastor evangélico neopentecostal. No capítulo quatro, dedicado a apresentação do personagem, ficamos sabendo da sua decisão em entregar a vida ao ministério divino e cursar Teologia:

> (...) Em abril de 2000, porém, o Deus, redivivo, regressou ao apartamento de Copacabana. Por obra de Abel.
>
> Era um domingo. Almoçavam. Na época, o caçula tinha dezesseis anos. Brincava distraidamente com a comida no prato e de vez em quanto olhava para o globo terrestre de plástico, já muito desbotado, em seu colo. Sempre se voltava para o brinquedo quando estava triste. Àquela altura, os litorais, nomes e fronteiras pintadas no globo estavam quase invisíveis, mas Abel se recusava a jogá-lo fora.
>
> Os irmãos e a mãe sabiam o motivo da tristeza:
>
> - Outras meninas vão aparecer – disse Daniel.
>
> - E vão durar mais que duas semanas – Benjamim disse.
>
> Silêncio longo. Ruído dos talheres nos dentes, nos pratos. O caçula estava prestes a chorar. A mãe mudou de assunto:
>
> - Já decidiu o que vai fazer de faculdade, filho?
>
> - Teologia – respondeu a seco.
>
> Daniel, Benjamim e a mãe engasgaram, tossiram e foram forçados a engolir o “Deus é, era, gago” que subiu à boca dos três

> como um refluxo. Abel pediu licença e se levantou, dizendo que queria se tornar pastor evangélico:
> - Vou me entregar a Deus – disse, atirando dramaticamente o globo no sofá. (HERINGER, 2018, p. 36).

A reação de Abel, ao sentir-se ofendido com as risadas da mãe e dos irmãos mais velhos, deixa a família surpresa mais do que a resposta informando a escolha da carreira profissional. O gesto espalhafatoso do mais novo, de jogar o globo terrestre no sofá ao declarar sua intenção de entregar-se a Deus, seguido do repetido bordão familiar pronunciado pela mãe, não apenas ressuscita a piada da gagueira divina; ele revela a diferença do caçula para os demais membros dos Alencar Costa e Oliveira. Abel é imune à zombaria, ao sistema de pilhérias, sarcasmos e depreciação humorística praticado pela mãe e pelos irmãos – seguindo o exemplo paterno – não funcionava com o caçula. Se Abel parecia ri, não era de si e nem dos outros, mas porque este era o formato natural do seu rosto: sempre com um sorriso estampado na face. Ademais, é importante destacar que Abel não possui muitas lembranças paternas, apresentando certa dissimilaridade em relação ao seus irmãos e ao genitor falecido; que o caracteriza como uma figura aparentemente deslocada e estranha no ambiente familiar:

> O caçula deveria saber que a resposta da mãe não tinha sido uma ofensa, porque não existia ofensa naquela casa, porque tudo era brincadeira. Daniel e Benjamim, apesar de suas fases terríveis de buços e rompantes adolescentes, 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. Parecia ser imune à 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. 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 ponha a culpa nos genes do falecido, todos caíam na gargalhada e assim a família tocava a vida. O risonho sistema funcionava com os mais velhos, mas não com Abel, talvez por ser o mais novo, o que menos tinha lembranças do pai. (HERINGER, 2018, p. 37)

Como se vê, a família apresenta uma dinâmica em que a zombaria e brincadeiras sarcásticas dariam forma a estrutura familiar que os manteve unidos após a morte do pai. Enquanto os irmãos mais velhos se adaptaram bem ao “risonho sistema”, o caçula demonstra não compartilhar da mesma habilidade em entender

as piadas e o tom de ironia. Talvez por não recordar do pai, é o que menos se parece com ele. Circunspecto – “a cara de sua tia-avó” (HERINGER, 2018, p. 37) – sua personalidade aproxima-se mais da rigidez e seriedade excessiva das tias-avós Costa e Oliveira, o que o torna cômico, alvo de piadas e chacota dos irmãos; brincadeiras essas que sugere não compreender, o que o converte numa “piada involuntária”. Nos anos de aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira, o único objeto que desperta seu interesse é o globo terrestre deixado de presente pelo pai, ao qual recorria sempre que estava triste, e que Abel substitui por um Deus perene, que não morre como o pai, e que diferente dos relacionamentos amorosos, duram bem mais que duas semanas.

No entanto, o Deus regresso por obra de Abel, não será o mesmo do pai, mas aquele que o substitui como modelo. Por ser o que menos tinha lembranças paternas, Abel goza da liberdade de recriar o pai na figura Divina; pois o Deus do caçula Costa e Oliveira não se parece com o das escrituras sagradas. Como veremos, a partir do livro herdado de d. Letícia, Abel reconfigura o divino a imagem e semelhança que lhe aprouver: um Deus que ri; diferente do dogma teologal em que o divino manteria a face impassível ao riso. Na teologia medieval, destaca Alberti, “o riso nos distingue não só dos animais, mas também de Deus”, pois somente os humanos possuiriam a faculdade do riso (ALBERTI, 1999, p. 69). No entanto, tal faculdade é condenada teologicamente, visto que Jesus Cristo nunca foi descrito rindo pelas escrituras sagradas, levando a uma associação entre o riso e o pecado. Como veremos, o pastor Abel, valendo-se do livro de d. Letícia como apêndice, não só contraria as escrituras e os dogmas denominacionais, como inverte essa lógica, transformando seu Deus em um “Deus de alegria e festa” (HERINGER, 2018, p. 171). Adicionando uma nota herética aos textos teológicos, Abel prega e profetiza a vinda de um novo messias que livrará o mundo do apocalipse da tristeza, por meio da santa zombaria. A aproximação com a personalidade das tias-avós, a mesma seriedade pseudo-filosófica e inflexão no caráter, faz com que, ao voltar para o Brasil já como Pastor Abel, prefira a casa de d. Letícia em Santa Maria Madalena ao invés do apartamento em que cresceu, em Copacabana. É certo que no município interiorano em que se localiza a chácara da tia-avó desenvolve-se a trama de Abel: o contato com a "*Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*"; a

conspiração paranoica da epidemia de desgosto, incitada por ele; a “viralização” de suas pregações, tornando-o um fenômeno cômico na internet; a arrecadação de doações e fieis até a construção e inauguração do templo, da Igreja Global em Cristo; e que acaba servindo de trampolim para uma careira meteórica rumo ao estrelato como televangelista no epílogo do romance.

Personagem central na narrativa, o narrador dedica-lhe aproximadamente doze capítulos[4], além das menções ao longo do livro e no epílogo. Apesar de peça chave, pouco temos de informação sobre Abel antes de ir para África como missionário. Seus anos de formação e educação sentimental acontecem à revelia da família, mas também do leitor: os anos como seminarista; as viagens pelo continente Africano (Angola, Cabo Verde e Moçambique); seu casamento com Ruth, filha de um pastor americano, igualmente neopentecostal da Carolina do Sul, e televangelista como Abel galga ser. Nada disso desenrola-se ante os olhos do leitor, mas é apenas sumarizado e nos chega tão fragmentado e lacunar quanto os cartões postais que o personagem envia para a mãe, os irmãos e a tia-avó, assinados como filho do homem, reforçando a piada involuntária e dissimilaridade com o resto da família: “Escrevia limpo e sério: as cartas não continham nenhum dito espirituoso, nenhuma piscadela irônica, nenhuma anedota curiosa, nenhum salto, nenhum erro. Nem parecia filho do pai.” (HERINGER, 2018, p. 38-39). Ironicamente, a piada involuntária, é que justamente Abel herdará a tom de voz calmo e sereno do pai, pouco depois de enlouquecer, o desgosto daqueles que sabem perfeitamente que são loucos. Por hora, sua felicidade caligráfica que “não saia das linhas pautadas” (HERINGER, 2018, p. 39) é um mistério, uma incógnita. Após um único capítulo dedicado aos seus anos de formação, voltará apenas na segunda parte do romance, oito capítulos e sessenta páginas depois. Neste ínterim, é apenas mencionado como alguém que sempre prometia mas jamais aparecia na ceia de natal, na páscoa, ou qualquer outro feriado comemorado em família. Volta da África “ainda mais bonito, quase radiante” (HERINGER, 2018, p. 99), segundo a descrição do narrador; já casado, com a esposa grávida e decidido a fundar uma igreja em Santa Maria Madalena. A “luminosidade” e simpatia do pastor Abel fazem dele, talvez, o mais carismático entre os personagens cuja intriga é motorizada pelo contato com a

4 A saber os capítulos: quatro, dezesseis, vinte e três, vinte e quatro, trinta e quatro, trinta e nove, quarenta, quarenta e um, quarenta e dois, quarenta e nove, cinquenta e cinco e cinquenta e oito.

Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira. É em seu relato, a partir da morte e herança deixada pela tia-avó, que se organiza os principais temas que orbitam o romance: a espetacularização do riso, a conspiração da epidemia de desgosto, a crítica ao retoricismo brasileiro e a leitura paranoica, e à reprodução como repetição paródica, atrelada a noção de cópia na figura do “messias” do Messias. Noutras palavras, é em Abel que as ideias desconexas e fora do lugar de d. Letícia encontram carne e ressonância no mundo. Contudo, não sem uma nota irônica: "relativizando” (HERINGER, 2018, p. 128). O livro de d. Letícia ressignifica o desgosto para Abel como um mal a ser combatido, como obra do diabo.

Antes do contato com as teorias da obra prima e única de sua tia-avó, o desgosto de Abel se manifesta atrelado à visão trágica e fatalista da vida, presente em suas pregações, e descrito ao menos em duas passagens da narrativa. A primeira, como real motivo apresentado pelo narrador para a volta do personagem ao Brasil; a segunda, no sermão das Lamentações, narrado ao irmão mais velho após a ceia de natal, no qual relata o episódio traumático que vivenciara no continente africano. No capítulo dezesseis (HERINGER, 2018, p. 97-103), após anos sem ver a mãe e os irmãos, Abel desembarca no aeroporto Santos Dumont e vai direto para a casa da tia-avó em Santa Maria Madalena. Depois de dias na casa de d. Letícia, marca um jantar com os familiares para apresentar a esposa, noticiar a gravidez do primogênito e o regresso definitivo ao Brasil, a fim de abrir uma igreja em Santa Maria Madalena, e criar o filho no país. Durante o jantar, como justificativa para o retorno, Abel argumenta que "Não aguentava mais viver longe da família, que tanto amava" (HERINGER, 2018, p. 100). "A verdade", porém, emenda logo em seguida o narrador com sutil ironia, era que o filho mais novo de Noemi não tinha se destacado como pregador em nenhuma das cidades africanas a que foi enviado pelos líderes denominacionais:

> 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. Em algumas ocasiões, chegou a dizer que só a inveja era o que movia o homem. Essas pequenas notas,

> como se pode supor, eram um balde de água fria no fogo divino. Não demorou até que os superiores de Abel percebessem que sua pregação deixava os fieis amuados. Então, foi sendo transferido para cidades cada vez menores e, finalmente, afastado do púlpito. Ao passar seis meses construindo casas e ajudando na distribuição de alimentos aos carentes, resolveu voltar, também porque sentia uma saudade danada do feijão. (HERINGER, 2018, p. 100-101)

Assim, por mais que saltasse e gritasse de maneira enfática e inflamada nos momentos corretos de sua apresentação, Abel perdia a atenção do público com sua visão negativa do ser humano, cujo caráter seria continuamente corrompido por seus vícios. Ao invés da vaidade do Eclesiastes, ou da beatitude e caridade, segundo o pastor Abel, é a inveja o motor que move o humano; no lugar da purificação pela bondade e amor ao próximo, a correção do caráter pela vergonha que estes sentimentos causavam aos sujeitos que os testemunhassem. Invertendo a lógica dos dogmas, i.e., somente pelos vícios se poderia atingir as virtudes, e não com as virtudes combater os vícios, Abel dava um nó na cabeça dos fiéis, o que era como “um balde de água fria no fogo divino”, e no brilho luminoso que ornava a retórica das palavras inflamadas e da oratória performática aprendidas pelo pastor. Noutras palavras, o caçula Costa e Oliveira, ironicamente, envenenava o discurso e a técnica da teologia neopentecostal, adquirida nos anos de seminário, com um pessimismo e melancolia – o gene do desgosto dos Costa e Oliveira – avizinhando-se à heresia, e quando não caindo em contradições. Faltava para Abel a noção de prosperidade e de abundância exigida pelos superiores para acalantar os fieis amuados. Com uma mensagem extemporânea, para não dizer herética, e incapaz de ajustar o discurso aos anseios do público e dos seus superiores denominacionais, é transferido para cidades menores, até ser definitivamente afastado do púlpito.

Nessa doutrina invertida, a motivação para santidade é negativa, pois acontece muito mais pela sensação de vergonha e constrangimento causada por não corresponder aos bons exemplos que lhes são mostrados, do que pela gratidão ou pelo amor que esses exemplos possam inspirar; e, sobretudo, pela inveja que compele o humano à santificação por meio da competitividade. A estas notas sombrias, que configuram as mensagens do pastor Abel, soma-se uma concepção fatalista da vida, segundo a qual “a vida nada mais é do que sofrer e causar

sofrimento aos outros, triturar e ser triturado” (HERINGER, 2018, p. 205). Essa visão trágica da condição humana fica evidente no sermão das Lamentações, contado por Abel ao irmão mais velho, Benjamim, no capítulo quarenta e um. No relato sobre o que aconteceu na Africa, a confissão de assassinato cometido indiretamente por Abel, temos acesso ao sermão das Lamentações, cuja pregação teria levado ao suicídio de um homem:

> O culto daquela semana havia sido planejado para arrebatar 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 o pastor 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 aqueles 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. “E vós também regozijai-vos e alegrai-vos comigo por isto mesmo!” Não há motivo para desespero, pois a espera nunca é em vão. “Cingindo os lombos do vosso entendimento, sede sóbrios, e esperai inteiramente na glória que se vos ofereceu na revelação do Cristo, o Messias.” (HERINGER, 2018, p. 205-206) *grifo nosso*.

Assim, o pastor Abel trazia uma mensagem que ao invés do conforto divino e do consolo terreno, reafirmava sempre o desalento chegando a resvalar em paradoxos, visto que nem mesmo a purificação e o arrependimento poderia salvar os fiéis da pecaminosidade congênita e imutável: “(…) era preciso combater os vícios, mas tendo em mente que a cada virtude conquistada um novo vício surgiria, porque assim era o ser humano.” (HERINGER, 2018, p. 204-205). Deste modo, no cerne desta contradição insolúvel, pouco importava as ações humanas, pois a confissão e o arrependimento são como desaprovar o designo divino: “(…) se arrepender era quase o mesmo que criticar o Senhor, que impôs o pecado aos homens para que eles se purificassem em vida.” (HERINGER, 2018, p. 205). Tal releitura herética do cristianismo mostra-se negativa: ela se dá não pela chave da

graça, perdão e bondade divina, mas que realça as moléstias, vícios e mazelas humanas, pintando os homens como animais viciosos por natureza. Além da cosmovisão catastrófica, o relato ambíguo contado ao irmão mais velho (que não podemos saber se trata-se de uma piada ou não) também nos permite entrever o método composicional dos sermões do pastor Abel, e sua forma paranoica de leitura, muito semelhante a da tia-avó que o acolhe em Santa Maria Madalena. Da mesma maneira que d. Letícia lê com o olhar enviesado, procurando o desgosto e a tristeza em tudo, e toma de empréstimo passagens díspares, de autores diversos a fim de usar em favor dos seus argumentos prévios, o pastor Abel desloca a citação bíblica do contexto semântico original e a ressignifica, forçando uma interpretação a partir de sua visão pessimista do mundo. Assim, a ironia converte o capítulo quinto das lamentações do profeta Jeremias – "passagens de pouca inspiração doutrinária, mas bonita poesia, as preferidas de Abel", como diz o narrador – em uma metáfora para nossa melancólica humanidade. Ou seja, aquilo que no texto original representava uma contingência, uma situação específica das iniquidades de Israel dentro de um contexto histórico, o pastor Abel transforma na universalidade da condição humana e no "legado de nossa miséria". Se levarmos em consideração o contexto do versículo citado por Abel (Lamentações 5:13), percebemos que na narrativa bíblica trata-se da súplica de uma geração que sofreu pelos desregramentos da anterior. Em outras palavras, o significado do verso no original aponta para o arrependimento de Israel mediante os castigos divinos por causa do pecado demasiado de seus pais e avós (LOURENÇO, 2019, p. 739-740). No entanto, na explicação de Abel ela cola-se à outras citações avulsas, formando uma mensagem cujo sentido aponta não para o arrependimento, conversão ou anúncio das boas novas, mas para o infortúnio da realidade mortal. Em súmula, para a aflição e tristeza da vida terrena, pois: "(…) somos aqueles 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." (HERINGER, 2018, p. 205). Consequentemente, a partir de referências bíblicas distintas[5] o personagem reproduz o modo de ver o mundo dos Costa e Oliveira, urdindo uma teia intertextual de citações deslocadas. Sua pregação, portanto, pode ser descrita como uma colcha

5 A saber: Lamentações 5:13; Filipenses 2:18; Lucas 12:35.

de retalhos, escrita parafraseando versículos dispersos e passagens por vezes contraditórias, cuja costura vai sendo forçada pela explicação de Abel, extrapolando na interpretação enviesada do texto. Nessa leitura paródica, pois o sentido é sempre diferente do contexto original, o significado é dado aprioristicamente: a vida seria triturar e ser triturado, nada além de sofrer e causar sofrimento aos outros. Essa visão de mundo ressentida de que todo momento de alegria é apenas um prenúncio das amarguras futuras, visto que somos obrigados pelo Senhor ao sofrimento, parece não se ajustar à audiência africana. No entanto, o discurso de Abel encontra solo fértil no Brasil, ou melhor, em Santa Maria Madalena, graças ao testamento da tia-avó.

Após a morte de d. Letícia Abel herda o "sítio, fortuna e todo o resto, contanto que se dispusesse contratualmente a organizar e publicar sua obra única e prima, a "*Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*" (HERINGER, 2018, p. 126). O contato com as teorias da autora não apenas influencia as ideias do sobrinho-neto editor – girando a sua chave de leitura de uma visão trágica para uma visão cômica do mundo –, mas se transforma no caminho aberto para ele voltar aos púlpitos. Na primeira leitura, as anotações dos trinta e cinco cadernos guardados na chácara revelam-se uma confusão, pois a escrita era de caligrafia "aracnídea, com letras finíssimas e de patas longas", além do "estilo tortuoso", e que "mudava sem motivo aparente" (HERINGER, 2018, p. 126). No entanto, relendo com boa vontade, i.e., aplicando o mesmo método de leitura que o pastor se utiliza para compor os seus sermões ao livro de d. Letícia, a sandice da tia-avó passa a fazer sentido:

> Claro que não era uma observação anatomicamente correta, *mas relativizando as coisas*, não era senão por causa do tal nervo escuro que ele havia amuado as plateias africanas com discursos melancólicos e, consequentemente, perdido o emprego. *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, 2018, p. 128). *grifo nosso.*

Logo, aquilo que o Abel pastor neopentecostal faz com a Bíblia, o editor Abel faz com o livro de d. Letícia ao transcrevê-lo: relativiza as palavras escritas a sorte da sandice da tia-avó a partir de sua própria contingência, demanda e necessidade. O personagem força a chave interpretativa projetando um sentido prévio, de modo que a obra é utilizada para validar um ponto de vista que o intérprete possuía

antecipadamente. Seguindo essa lógica interpretativa, o texto se transforma em uma grande metáfora que não é decodificada imanentemente, em um processo relacional de contrastar as ideias a fim de construir o sentido. Este, o significado, é antes decidido pelo intérprete: culpar o nervo escuro, fonte do desgosto melancólico, por mais anatomicamente que fosse errado era uma metáfora; ou ainda como as últimas palavras da tia-avó simbolizarem a fraternidade universal humana. Logo, como fizera com as escrituras sagradas, e como d. Letícia fizera antes com sua biblioteca e com o mundo circundante – ou seja, procurando o desgosto em tudo que lê – o personagem faz uma interpretação paranoica da obra, estratégia que conforme Patrick Pessoa (2008): “O método paranoico de leitura é aquele em que o leitor, a partir de uma ideia fixa – ou tese – que antecipa o sentido da obra constrói a sua interpretação de modo a adequar sistematicamente os mínimos detalhes da obra ao que já sabia desde o ponto de partida.” (PESSOA, 2008, p. 69). Com isso, poderíamos dizer que a leitura de Abel e d. Letícia trazem em seu bojo uma crítica a tradição do retoricismo à moda brasileira, a qual se vale da citação para validar o discurso. Ou seja, a partir de uma chave previamente definida, tomam de empréstimo referências deslocadas para atestar o ponto de vista já estabelecido na premissa, negando qualquer tipo de dialética. José Murilo de Carvalho ressalta que o argumento de prestígio de autoridade atravessa a história intelectual do Brasil: “Sem citação de autoridades estrangeiras, nenhum pensador nacional seria levado a sério”, de modo que a citação, por vezes fora de propósito, servia para sancionar o discurso do orador: “deturpando muitas vezes o pensamento do citado em benefício da confirmação de suas teses.” (CARVALHO, 2000, p. 127)**.** Para o autor, essa pratica comum da retórica portuguesa foi transposta para o Brasil; porém, entre nós, a deturpação da citação não se tratava de uma desonestidade intelectual, mas dava-se em virtude da ausência da prática cientifica, e sobretudo da precariedade da leitura, em sua maioria baseada em comentadores. Visto que o que legitimava o discurso era a referência à autores com maior aceitabilidade pelo público, muito mais do que o conteúdo do excerto, formou-se assim uma tradição, “talvez presente até hoje”, na qual a citação é sinônimo de autoridade, e memória erudita, o equivalente à inteligência na argumentação; esta, porém, retorce o original para que se enquadre dentro dos argumentos prévios:

> Dentro da tradição brasileira, o argumento de autoridade era um requisito indispensável, era um recurso de argumentação, uma retórica. Em princípio, portanto, a citação de um autor estrangeiro não significava necessariamente adesão a suas idéias, embora pudesse significar. Há vários casos documentados de usos de citações que não correspondem ao pensamento do citado. A operação pode-se dar por meio do recurso de pinçar frases isoladas ou aspectos secundários, ou pela pura deturpação. (CARVALHO, 2000, p. 143).

Semelhantemente o pastor e editor Abel, bem como a autora d. Letícia, aplicam a retórica à realidade, e não o contrário, valendo-se das obras – no caso de Abel, a Bíblia e o livro da tia-avó – como filtro para traduzir e explicar o mundo. Contudo, a interpretação que fazem desse filtro, a lente que se utilizam para compreendê-lo, de certo modo já é enviesada e paranoica: tudo transforma-se em uma metáfora para o desgosto. Como resultado, recusam-se a ver a realidade nas escrituras, pois querem encaixar os escrituras na realidade brasileira. Ademais, o próprio livro de d. Letícia é uma teia de citações indevidas ao acaso: “O paragrafo inicial do tomo vinte, seção um” por exemplo, “era seguido de outro que, ao que tudo indicava, não mantinha relação alguma com o que o antecedia.” (HERINGER, 2018, p. 127). O que faz da edição de Abel uma tradução da tradução: i.e., uma paródia da paródia, que é o princípio formal organizador das ideias e contenção de mundo dos personagens do romance; não somente de Abel e d. Letícia, como tentamos demonstrar, mas sobretudo de Benjamim, vide o capítulo quarenta e cinco, *Apud*, como veremos em seguida. Se por um lado a noção palimpséstica – paródia de uma paródia – realça o método composicional dos personagens, por outro ela também evidência o problema da autoria; questão posta em xeque desde o prólogo graças a relação ambígua entre Heringer Narrador e o Silva Costa.

O problema da autoria atravessa o romance, e tem suas tintas carregadas na edição da *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*. Aqui, nada garante que a transcrição feita pelo Editor Abel dos trinta e cinco cadernos deixados pela tia-avó é fidedigna. Pelo contrário, o narrador sinaliza sutilmente alguns ruídos, tal como os ruídos na interpretação do texto feito pelo pastor. Os indícios, indicados pelo narrador, de que a história dos Costa e Oliveira como concebida pela tia-avó seja a mesma contada no livro editado pelo sobrinho-neto apontam justamente para essa ambiguidade, tal como o prefácio da segunda edição, escrito pelo próprio Abel

visando “(…) elucidar algumas questões que a autora deixara em aberto” (HERINGER, 2018, p. 203). E ainda, como sugere o narrador no epílogo, ao confessar ter ganho a primeira edição do livro de d. Letícia por meio de Daniel salientando que ela teria sido “deturpada pelo irmão caçula” (HERINGER, 2018, p. 290). Afinal:

> A caligrafia era aracnídea, com letras finíssimas e de patas longas, de modo que cada linha escrita ocupava duas pautas, mas as palavras e letras estavam tão coladas umas às outras que cada linha do caderno se transformaria em três no computador, em quatro na página de um livro. E não havia uma rasura sequer. O estilo era tortuoso e mudava sem motivo aparente, o que de início o confundiu. (HERINGER, 2018, p. 126)

Se a autenticidade na transcrição não é confirmada ou descartada pelo narrador é para transformar o livro editado pelo pastor Abel em uma tradução da tradução das teorias de d. Letícia. A ironia, em se tratando da questão da autoria da *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, é dupla, pois não apenas a escritora se torna uma invenção do seu editor – o sobrinho-neto Abel –, mas o editor responsável por organizar, transcrever, e dar uma unidade às ideias dispersas da autora madalenista é também inventado por ela. A partir da influência do estilo tortuoso, da letra aracnídea e das palavras desconexas presente nas anotações de d. Letícia, Abel vai construindo a edição*,* assim como vai recriando a si mesmo, tornando-se o intérprete e divulgador das teorias contidas no livro:

> A Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira *ganhava forma nas dedicadas mãos de Abel. E como costuma mesmo ocorrer com as palavras, as da tia foram se entranhando na mente dele,* às vezes fazendo-o rir ou concordar violentamente com a cabeça.// Com o tempo, sua voz mesma foi assumindo o tom dos parágrafos. *Falava conciso e breve* quando narrava a Ruth as histórias de seus antepassados (…). *E falava em barroco ou romântico* quando debatia com os colegas de outras igrejas, com o povo ou com os vereadores da cidade. E as ideias cada vez mais eram as da tia. *Algumas eles copiava, amiúde, palavra por palavra,* da segunda parte da Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira, intitulada “Investigação moral, científica e filosófica do sentido simbólico e prático do morrer de desgosto.” (HERINGER, 2018, p. 128-130). *grifo nosso*

Deste modo, as escrituras sagradas e a *Breve e muito concisa...* tornam-se indissociáveis nas mãos do pastor Abel, que aos poucos, absorto pela influência da

ideia fixa de sua tia-avó, transmuta-se em algo mais do que o propagador das teorias desconexas contidas em seu livro. Absorver a biblioteca de d. Letícia filtrada pela sandice e sabedoria, pela seleção e combinação da leitora e autora madalenista, convertem o editor de sua obra-prima e única no emissário de sua conspiração apocalíptica. A medida que o sobrinho-neto copia, improvisa e recita os dois livros “baseando-se no que havia lido e ouvido” (HERINGER, 2018, p. 130) – ou seja, emulando a Bíblia e a *Breve e muito concisa*... “com pouca ou nenhuma variação” (HERINGER, 2018, p. 131) – as mensagens do pastor Abel se modificam. Isso faz dele não o “messias do Messias” profetizado pela tia-avó, mas o seu João Batista: aquele que o anuncia. A figura do salvador Costa e Oliveira que livrará o mundo da praga de desgosto mencionada no capítulo oito, reaparece nomeada no capítulo vinte e três, numa citação direta a um dos tomos do livro de d. Letícia: a “Investigação moral, científica e filosófica do sentido simbólico e prático de morrer de desgosto.”:

> Portanto, aquele messias do Messias, que virá curar a humanidade da iminente epidemia de desgosto, deve ser como Epimênides de Creta (Tito 1, 12), que falava por meio de engraçados paradoxos e disse que todos os cretenses são sempre mentirosos. E não era Epimênides de Creta um cretense? Ora, pois, sim, era-o. E não foi esse Epimênides quem livrou a cidade de Atenas de uma praga? Pois então. *O Costa e Oliveira que salvará o mundo da epidemia do desgosto deve ter as qualidades do cretense, isto é, ser um paradoxo ambulante e gracioso.* Pois as regras da boa Lógica não valem para Deus, muito menos para o diabo. (HERINGER, 2018, p. 130) *grifo nosso.*

Se alguma parte da “*Investigação moral, científica e filosófica do sentido simbólico e prático de morrer de desgosto”* trata de algum desses aspectos tão abrangentes não temos acesso. O trecho, contudo, repetida amiúde por Abel, discorre no estilo tortuoso de d. Letícia a respeito da versão Costa e Oliveira do Messias. De antemão, atentamos para a sutileza com o nome: não é o Messias, com “m” maiúsculo, mas uma versão menor, em minuscula – uma cópia, como deflagra a preposição subordinativa. Uma reprodução paródica, visto que como a versão bíblica original o mal deveria ser expulso pela mesma linhagem que o causou, “pois veneno com veneno se combate” (HERINGER, 2018, p. 59). Em segundo lugar, o modelo não é o Cristo, porque, como recorda o debate teológico medieval a respeito

do riso divino, apesar de possuir a faculdade de rir, não haveria indícios nos textos sagrados de Cristo tê-la exercido durante seu ministério; e seguindo a boa lógica de d. Letícia “Mas veneno com veneno se combate. E Deus é também um deus de alegria.” (HERINGER, 2018, p. 130). Então, ao invés de imitar o Messias bíblico – irreprochável em suas ações, reto e imutável no caráter – o messias do Messias teria como modelo mimético Epimênides de Creta: contraditório, mentiroso e "um paradoxo ambulante e gracioso”. Para chegarmos a seiva da argumentação de d. Letícia, i.e., a costura que urde Tito 1:12, a praga do desgosto e a historiografia de sua família teremos que nos deter um pouco na figura de Epimênides, poeta grego do século VI a.C.. O cretense é mencionado por Platão e Aristóteles – de onde provavelmente a autora retirou a referência sobre a praga na cidade de Atenas. Na epístola paulina a Tito, a citação a um poema atribuído ao cretense reaparece sem mencionar o autor, e não como um "engraçado paradoxo", mas uma advertência usada pelo apostolo para seu pupilo, como um alerta:

> É que existem muitos insubordinados, faladores de futilidades e enganadores da mente, especialmente os da circuncisão, pessoas que é necessário silenciar, eles que derrubam casas inteiras, ensinando coisas que não deviam por causa do lucro vergonhoso. Disse um deles que era profeta: *Cretenses são sempre mentirosos, bestas iníquas, barrigas preguiçosas.* (LOURENÇO, 2018, p. 424).

Deste modo, na leitura paranoica de d. Letícia, os argumentos e referências desconexas ligam-se para formar a conspiração da tristeza que o Costa e Oliveira messias do Messias viria para corrigir. Entretanto, no lugar do amor sacrificial, justiça e da bondade do Messias, seria justamente a conduta irônica de Epimênides de Creta que o novo salvador simularia como arma contra a peste futura. Não através das virtudes paulinas, alertadas pelo apóstolo a Tito e que como os versículos anteriores demonstram formam o sentido da carta, mas por meio das próprias virtudes de que “Ele-o-tinhoso” se vale para "destruir e causar a tristeza", i.e., por meio do “temperamento humorístico” (HERINGER, 2018, p. 130).

É assim que o livro de d. Letícia modifica o sobrinho-neto, o qual passa a portar-se influenciado pelas teorias da tia-avó, emulando Epimênides de Creta, alertando sobre a praga vindoura, e pregando o riso corretor contra a peste da tristeza, ao passo que anuncia a chegada do messias do Messias, provavelmente

sendo gestado no ventre de Ruth, sua esposa. Deste feito, o contato com as teorias conspiratórias e messiânicas de d. Letícia transformam o caçula Costa e Oliveira em três níveis que se interconectam: primeiro, fazem dele uma subcelebridade, alçando seu caminho para a glória; segundo, acrescentam o contraponto cômico às notas sombrias que encerravam as suas mensagens; terceiro, o assemelha à imagem do falecido pai quando caiu em desgosto ao ler as obras completas de Maiakoviski, um doudo. Dizemos que se interconectam pois tais modificações são consequentes; por causa das teorias da tia-avó, aplicadas a sua visão trágica presente nos sermões, o pastor Abel começa a afigurar-se ao bufão que o pai fora pouco antes de morrer, e consequentemente ganha fama na cidade, e em seguida, na internet. O caçula Costa e Oliveira, que parecia incapaz de rir de si mesmo e imune à zombaria, não apenas converte-se ao riso, fazendo da hilaridade sua principal característica, mas torna a si mesmo uma piada filmada: um espetáculo de bufonaria espiritual. A primeira mudança no caráter de Abel começa a evidenciar-se no capítulo vinte e quatro. Como um bobo da corte que veste suas roupas cômicas, “Abel ia aos poucos se transformando em pastor Abel” (HERINGER, 2018, p. 136), o arauto do messias do Messias, incumbido de alertar o povo da tribulação que se abateria com a epidemia de desgosto e de combatê-la, “para que o filho o sucedesse nos tempos de alegria. Terminado o café, vestia o terno cinza com gravata vermelha e já era o pastor Abel por inteiro.” (HERINGER, 2018, p. 137). Paramentado com o terno cinza e a gravata vermelha, passa a portar-se como Epimênides de Creta. Ironicamente, falar por meio de engraçados paradoxos e ser um paradoxo ambulante e gracioso, em Santa Maria Madalena, tornam o caçula de d. Noemi uma celebridade da cidade:

> Foi durante esses jantares que d. Noemi percebeu por que o filho era querido em Santa Maria Madalena. *O pastor Abel era zombeteiro com os piadistas, grave com os sisudos e amável com todo mundo. Piscava para as mulheres casadas há muito tempo e tava tapinhas nas costas de seus maridos. Ouvia lamúrias e respondia com palavras alegres; ouvia boas notícias e respondia com outras ainda melhores. Aos puritanos, oferecia vinho e citava o Eclesiastes – “bebe com coração contente o teu vinho, pois já Deus se agrada das tuas obras” -; aos alcoólatras, oferecia sucos e citava Provérbios – “não estejas entre os beberrões de vinho.”* Abraçava as pessoas, olhava nos olhos. Era bonito. Era casado com uma estrangeira. 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. 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. Muitos ficavam até de madrugada. Ao sair, todos prometiam ir aos cultos da Igreja Global em Cristo, padres e bêbados, ex-comunistas e solteironas." (HERINGER, 2018, p. 137-138). *grifo nosso.*

Em segundo, ser um "*popstar* de Santa Maria Madalena" – "uma estrela em escala divina" (HERINGER, 2018, p. 142) –, só é possível pois as notas sombrias de seus sermões dão lugar à esperança fantástica: a vinda do messias do Messias. Graças às teorias de d. Letícia, as pequenas notas sombrias e os discursos melancólicos, com os quais "havia amuado as plateias africanas" e por isso perdido o emprego (HERINGER, 2018, p. 128), colorem-se com o temperamento humorístico que o pastor Abel procura reproduzir. Se quando pregava no continente africano o personagem não conseguia terminar uma mensagem luminosa sem algum comentário pessimista sobre o ser humano, o que acabava por confundir a audiência, em Santa Maria Madalena essas reflexões fatalistas ganham um tom de galhofa, quase que de um brincalhão. Ao invés de incitar o medo realçava a alegria, ao ponto de fazer de uma profética epidemia de desgosto algo aparentemente inofensivo. É por meio do humor que o pastor reescreve sua concepção trágica do mundo, segundo a qual a vida nada mais seria do que "sofrer e causar sofrimento aos outros, triturar e ser triturado", acrescentando-lhe o seu contraponto cômico: "sorria mais uma vez e contava uma anedota engraçada ou uma piadinha para aliviar as consciências de seu rebanho. Depois, reiterava: era preciso combater a epidemia de desgosto." (HERINGER, 2018, p. 132). O caçula dos Costa e Oliveira transforma-se num piadista mais do que para combater a epidemia de desgosto, mas para cativar o rebanho e aliviar as consciências do alerta profetizado. Assim, ele se faz de bufão que sempre conta algum caso engraçado, uma anedota ou piadinha logo depois de noticiar a peste de tristeza. É desta forma que Abel se utiliza das ideias heréticas de d. Letícia, pregando como único vício a ser combatido a tristeza, e esta por meio da santa zombaria; atraindo fiéis para sua futura igreja: "Ao sair, todos prometiam ir aos cultos da Igreja Global em Cristo, padres e bêbados, ex-comunistas e solteironas.", reitera o narrador.

Essas primeiras modificações no personagem, causadas pelo "devastador contato com as teorias da tia-avó" (HERINGER, 2018, p. 134), ficam evidentes no

capítulo trinta e quatro, “Contagiante” (HERINGER, 2018, p. 169-176). Nele, o narrador coincide o espetáculo de subcelebridade, a forma cômico do sermão e a imagem de doudo bufão ao descrever uma das pregações do arauto do messias do Messias – o “trailer dos cultos que o pastor Abel celebraria na futura igreja” (HERINGER, 2018, p. 170). O culto espetáculo, apenas um trailer dos futuramente celebrados na Igreja Global em Cristo, também exemplifica o método paranoico de argumentação que serve de costura para mensagem de Abel. O procedimento consiste na leitura e interpretação da Bíblia e do livro da tia-avó a fim de compor uma tessitura de citações confirmadoras da visão que o pastor Abel possuía sobre as teorias de d. Letícia. Tomando de empréstimo passagens da tia-avó e de assalto referências bíblicas que corroborassem com a ideia daquilo que Abel traduziu por desgosto, o sermão é composto de modo a dar forma e sentido a uma heresia: a zombaria ao próximo como única salvação contra a peste de tristeza por vir, e o anúncio da chegada do messias do Messias. O mesmo procedimento de composição é reproduzido pelo narrador, que na epígrafe apropria-se indevidamente de Jeremias 9:5 – “E zombará cada um do seu próximo” (HERINGER, 2018, p. 69) –, ressignificando-o para dar a tônica do capítulo. Deste modo, o que no original indicava uma queixa ou condenação do profeta (LOURENÇO, 2019, p. 555) na reprodução do narrador sinaliza o imperativo das boas novas anunciadas pelo pastor Abel, a lei da pilheria.

Carismático, *popstar* de Santa Maria Madalena, o pastor arrasta uma pequena turba por onde passa. Paramentado sempre com o “terno cinza e a gravata vermelha, a Bíblia e o exemplar da *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira* debaixo do braço”, desloca-se em direção à praça mais frequentada, na qual uma aglomeração de pessoas se forma para presenciar um evento inédito: assistirem "um espetáculo de fazer a brasa cair do céu" (HERINGER, 2018, p. 170). Com uma estrutura montada semelhante à de um circo, contando com a presença de vendedores ambulantes, fotógrafos amadores e candidatos a cargos políticos em busca de votos, "o trailer dos cultos que o Pastor Abel celebraria na futura igreja" organiza-se tal qual um verdadeiro show gospel. A escolha lexical do narrador não é assignificante; a maneira como constrói a cena – um trailer, i.e., um aperitivo pensado para divulgar os cultos que seriam realizados na igreja de Abel – indica o

caráter performático e midiático da pregação do pastor, que "simpático, sorria cintilante para os flashes" (HERINGER, 2018, p. 170). Ademais, sinaliza a forma espetacular que o rito religioso ganha nas palavras e gestos do caçula Costa e Oliveira, remodelando-o a tal ponto de transformar o culto em um acontecimento inusitado. “Algo de fazer a brasa cair do céu”, mas também nunca visto antes, ressaltando, por fim, a questão da originalidade *versus* cópia que atravessa a narrativa. No palco improvisado a apresentação inicia:

> *Começava a discursar com a voz amistosa e serena. Primeiro, para esquentar,* dava olá-meu-povo, dava aleluias, dava glórias mil, agradecia ao Senhor pela criação da cidade, do país e do universo. Contava casos da Bíblia, aconselhava prudência, ética, retidão. Salvava casamentos e empresas com palavras de sabedoria tiradas de livros sagrados e de autoajuda celestial. Contava mais algumas anedotas. Aleluia, aleluia. Falava que o Deus deles era um Deus de alegria e festa, mas também de seriedade e milagres. Apontava para um e dizia que o Senhor o convidava para a salvação, apontava para outro e profetizava grandezas miúdas (um carro ou caminhão, saldo de dívida, paz conjugal, colocações de emprego). A plateia sorria e assentia, erguia as mãos em louvamento. *Assim que o povo começava a olhar com algum fervor, o pastor Abel ajeitava a gravata, limpava um suor inexistente na testa, dava uns pulinhos prudentes nas caixas de madeira e berrava, apontando para o céu: - Coisas grandes estão guardadas para nós! Era o início da segunda parte do culto.* Após repetir uma ou duas vezes que coisas grandes estavam guardadas para eles, o pastor Abel abria sua pasta marrom e fuçava lá dentro em busca de um recorte de jornal. (HERINGER, 2018, p. 171).

De certo modo, podemos dizer que a pregação é concebida como uma performance teatral, valendo-se de curvas dramáticas que incluem picos de intensidade muito altos e seguido imediatamente por declínios abruptos[6]. Na primeira parte do espetáculo a intensidade é gradualmente construída para preparar o público. O tópico “coisas grandiosas aguardam por nós” é utilizado como um gatilho para iniciar a segunda parte da pregação, onde o problema é introduzido. No caso em questão, o conflito apresentado é a teoria conspiratória de que a tristeza é a

6 Estruturalmente falando, o espetáculo de Abel assemelha-se com a peça benfeita como concebida por Gustav Freytag (1816-1895). Aplicando o modelo piramidal do dramaturgo à apresentação do pastor Abel teríamos: primeiro a exposição das circunstâncias; em seguida o incidente (a epidemia de desgosto) que instaura o problema e inicia o movimento ascendente ao clímax (rir para combater a tristeza), o ápice da piramide e ponto médio emocional do drama; seguido pela crise (o riso é apenas um paliativo, a peste é incurável) que põe termino ao clímax e o movimento passa a ser descendente; e pouco antes do estado final há a tensão reconciliadora, o desenlace que apazígua (CARLSON, Marvin. 1997, p. 252). Porém, ao invés de por meio de uma catástrofe, na pregação de Abel ele acontece através de uma reviravolta cômica: a promessa da vinda do messias do Messias.

epidemia do século XXI, respaldado por recortes de jornais, que nesta etapa o profético pregador Abel buscava em sua pasta marrom: "'Causa desconhecida' vira epidemia e mata mais brasileiros que a diabete." (HERINGER, 2018, p. 171-172). Durante a leitura da matéria de jornal, exageradamente performática, a voz do pastor Abel diminuía de intensidade e se tornava hesitante, simulando um estado de apreensão. A plateia espantada, por sua vez, demonstrava surpresa através de vocalizações exageradas. Nesse momento, o preletor Abel interrompia sua fala e olhava para o céu, estabelecendo um breve momento de "silêncio de suspense"; após a pausa dramática forçada pelo personagem, ele recompunha a voz em um tom mais calmo e retomava sua fala:

> A tal causa desconhecida nada mais era que o desgosto, explicava. O desgosto, a depressão, a tristeza era a epidemia do século XXI. (…) De repente, a praça silenciava quase por completo. Onze ou doze segundos depois, soltava um gemido coletivo. Sofriam por antecipação. Era iminente: morreriam, morreriam todos de desgosto! (HERINGER, 2018, p. 172)

Cativada a atenção, a audiência se deixa levar ao desespero com a profética epidemia de desgosto. Antes de oferecer uma solução ou um momento de alívio à tensão que se abatia sobre o seu rebanho, Abel permite que o sofrimento antecipado da plateia se manifeste nas mais diversas reações excessivas, beirando a desmedida cômica. Porém, evitando que a plateia se desanime e vá embora, o pastor dava um salto dialético em sua performance, subindo rapidamente de tonalidade afetiva em direção à emoção oposta a instalada sobre o público. Tal quebra de expectativa, causada pelo choque humorístico que anunciava a bonança, vinha acompanhada de gargalhadas forçadas pelo pregador, que gradualmente envolviam a multidão presente:

> 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. (HERINGER, 2018, p. 172-173).

Mesmo que os presentes não compreendessem o motivo para o riso, eram levados a rir em conjunto, não apenas pela contagiante risada do pastor Abel, mas sobretudo por causa dos trejeitos cômicos do personagem. Tal qual um palhaço, a celebridade religiosa emitia risos estridentes, contorcia seu corpo de modo a fazer graça; saltitava e gesticulava freneticamente de maneira espalhafatosa, e produzia sons engraçados. A performance afetada, como a de um louco ou a de um comediante no palco de teatro, não apenas reforça o caráter espetacular do evento religioso, com um sermão atravessado por piadas, gestos humorísticos e uma configuração cômica, mas, sobretudo, a imagem de bufão da qual o pastor passa a se valer como arauto do messias do Messias. Somente o louco, comediante ou bobo da corte tem o direito a falar o que pensa, o privilégio da franqueza: "a licença de dizer abertamente a verdade que mais fere, o direito de exercer a sátira" (STAROBINSKI, 2016, p. 177). E a sátira de d. Letícia converte a melancolia do sobrinho-neto, sua maneira peculiar de encerrar os sermões com notas sombrias, no riso capaz de reverter a peste de tristeza que já se alastrava sobre mundo. Vestido de louco, Abel é permitido pregar abertamente as verdades heréticas da tia-avó, e assim tornar-se o centro deste espetáculo, de uma festa carnavalesca, no qual ele é o protagonista absoluto. As emoções são animadas por ele; o poder de sua performance é tamanho que influencia as vendas dos ambulantes, reconcilia situação e oposição religiosa, além de angariar votos para os políticos. Como um ator de comédia ou bufão, mascara-se para tornar-se àquele que traz a verdade da palavra (de Deus); a verdade, contudo, parte dele. Da Bíblia e do livro de d. Letícia, cuja costura é feita pela tradução satírica de Abel e o seu direito de interpretá-los livremente, a chave solta. Mascarando-se, o pastor espalha a sua lei do riso, legitimada pelo fieis de seu espetáculo:

> A plateia ia à loucura. Rugindo grave, volumoso. Uns gritavam, outros choravam, outros ainda falavam línguas estranhas. Crianças corriam, comiam pipoca. Os mais suscetíveis caíam em transe, dançavam, abriam os braços, caíam rodopiando no chão. A maioria das caras era de dor e riso santo. Os vendedores de algodão-doce esgotavam seus estoques, os vereadores ganhavam promessas sinceras de votos, os padres e os outros pastores davam amém. Abel lia a Bíblia, lia o livro de d. Letícia, fazia piadas. Encorajava os fiéis a zombarem do irmão do lado, em boa-fé. (HERINGER, 2018, p. 173).

Encorajar os fiéis a zombarem do irmão do lado, i.e., a serem imitadores do pastor Abel, no entanto, não era o suficiente. Logo após o espetáculo ter atingido o êxtase divino, o que parecia ser o clímax da apresentação e por isso seu *grand finale*, Abel submetia a plateia a mais uma transição emocional[7]. Partindo do desespero em face da iminência da peste para santa zombaria – a alegria como arma para combatê-la – o sermão dá mais uma guinada dramática, indicando que a doença do desgosto era incurável. Novamente, o ponto culminante de sua mensagem é seguido por uma nota sombria – "o fim último e inevitável" nada mais era do que a morte triste – o público é confrontado com o fatalismo que Abel comumente encerrava. Contudo, antes de dispersar a plateia amuada, o pastor modifica sua abordagem substituindo o pessimismo anterior, um final trágico para seu espetáculo, por uma resolução cômica: a promessa de salvação futura. Depois que alguns poucos desapontados deixarem o rebanho, Abel transpõe novamente o tom do sermão; a plateia anestesiada pelo impacto dos altos e baixos do discurso, entrega-se sem muitas ressalvas. Saindo da desilusão à esperança, o pastor finalizava a apresentação com a profética vinda do messias do Messias. Aquele capaz de colocar fim a praga, e que semelhante a Epimênides de Creta, "o único homem que havia conseguido contar uma piada nas Escrituras Sagradas", falaria por meio de piadas e engraçados paradoxos:

> Passados os minutos de êxtase, um novo silêncio se instalava. A multidão aos poucos ia lembrando que, apesar de toda a alegria, a doença do desgosto era incurável. Segundo o próprio pastor Abel, tantas piadas e pilhérias serviam somente para protelar o fim último e inevitável, que era a morte triste. (…) Alguns poucos iam embora desiludidos, prometendo nunca mais voltar. (…) Os reincidentes sorriam: aquela era a hora em que o pastor Abel falava do messias do Messias, o filho do filho de Deus que um dia aterrissaria na Terra para salvar a humanidade da peste da tristeza. Esperança, aleluia, esperança. (HERINGER, 2018, p. 174).

Em vez de terminar a liturgia com uma oração apelativa à salvação das almas em Cristo, ou com uma benção apostólica, o evangelismo do bufão Abel converte os ouvintes em imitadores de Epimênides de Creta; paradoxos ambulantes e devotos da santa zombaria. A retórica e o discurso inflamado aprendidos no seminário neopentecostal dão corpo às sandices hipocondríacas da tia-avó, matéria fabulatória

7 Seguindo o esquema quinário sugerido: "A crise é em geral colocada, conforme sugeria Freytag, próximo do fecho do ato central da peça." (CARLSON, 1997, p. 326).

que anima a comédia do pastor Costa e Oliveira. Mantendo a plateia sempre no limite das emoções, o artifício da comédia transparece não apenas na performance exagerada do personagem, atravessada por anedotas e palhaçadas ou no discurso que prega o riso como remédio para os males da tristeza, ele é sobretudo formal: o espetáculo encerra não em notas sombrias, mas com uma resolução cômica: "- Eu sei que o messias do Messias vem; quando ele vier, nos anunciará tudo!" (HERINGER, 2018, p. 175)[8]. Deste modo, o desenlace para a praga do desgosto anunciada no inicio do sermão é um desfecho quimérico; não está na zombaria ao próximo encorajada pelo pastor – o riso como arma contra a tristeza é precário, pois paliativo –, tampouco na imitação do cretense, mas em uma heresia soteriológica: a vinda do messias do Messias. Nessa conclusão utópica, a visão trágica da existência humana e o fatalismo que configuravam as mensagens de Abel, i.e., suas notas sombrias, dão lugar à esperança. O pastor dispensa o rebanho, que em vez de amuado é convertido à lei de Abel e "cheios de futuro" (HERINGER, 2018, p. 175). Assim, os madalenenses convertem-se em devotos de um boato difundido pelo próprio pregador: o dogma do riso como veículo de salvação contra a praga do desgosto e a promessa da vinda de um salvador para a epidemia de uma doença inventada por d. Letícia. Deste modo, a doutrina do caçula Costa e Oliveira prolifera em Santa Maria Madalena como um vírus e dá um nó no mundo. Faz do praticante piada e piadista; ao mesmo tempo zombeteiros e alvos da zombaria que pregam:

> Em todos os casos, porém, os devotos saíam vitoriosos da discussão. Aceitavam o silêncio e o escárnio dos céticos 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.* (HERINGER, 2018, p. 176). *grifo nosso.*

8 Como assinala Northrop Frye, a ação da Comédia é reversível, tudo desfaz-se por meio de algum imbróglio para depois voltar ao lugar (FRYE, 1999, p. 33). Seguindo essa hipótese, Vilma Arêas acentua que a ação da Comédia é a inversão de uma ordem: representa o mundo as avessas, mas também a sua reconciliação (ARÊAS, 1990, p. 12-24). No caso do sermão de Abel a reconciliação é mecânica, acontece por intermédio de uma intervenção externa (um *deus ex machina*), flagrado na vinda do messias do Messias.

Plenamente confortável no púlpito improvisado, como um ator de comédia na praça pública, Abel discursa o seu monólogo mentalmente ensaiado sem medo de improvisar ou fazer variações, afinal, o seu rebanho desconhece o texto prévio (não sabemos quem, fora o personagem, são os primeiros leitores da *Breve e muito concisa*). Ademais, o terno cinza e a gravata vermelha, as vestes de Bufão, autorizam-no a pregar as ideias heréticas e teorias conspiratórias de d. Letícia como verdades sacramentais. Sua performance confunde-se com a de um cômico, cujo texto organiza-se em torno de ganchos, suspenses, pausas dramáticas, surpresas, reviravoltas e um desenlace climático sempre no limite das emoções. Em última análise, essa configuração cômica da pregação de Abel, laboratório do espetáculo que ele conduzirá "nas madrugadas televisivas" como televangelista (HERINGER, 2018, p. 289) coincide com o retoricismo paranoico da tia-avó. Seguindo o mesmo método esquizofrênico de leitura e composição as palavras de d. Letícia encontram eco no sobrinho-neto, que respalda sua argumentação tendenciosa em fragmentos bíblicos, nos comentários pseudo-filosóficos da autora e no floreio científico presente na *Breve e muito concisa...* – "Quando queriam saber mais sobre o que era morrer de desgosto, o pastor Abel falava científico e recitava a seguinte passagem, com pouca ou nenhuma variação (…)" (HERINGER, 2018, p. 131) –; ou, por fim, no discurso apelativo dos recortes de jornais: "Quando os interlocutores mais desconfiados faziam cara de descrença, Abel sorria e apelava para o discurso jornalístico: sacava um recorte de jornal da pasta (de couro marrom) e lia em voz alta (…)" (HERINGER, 2018, p. 132). A partir de uma hermenêutica viciada, pois nega todo o processo dialético de leitura e interpretação, a explicação do pastor sufoca o sentido das citações, que se tornam mero pretexto para obsessão do intérprete. A obsessão do pastor Abel enquadra tudo que lê como matéria-prima argumentativa que trabalhe a serviço de suas ideias; seguindo o exemplo da tia-avó, que unia citações por vezes contraditórias e referências abrangentes demais e por isso passíveis de serem aplicadas a qualquer contexto – como por exemplo os sintomas presente no "catálogo do desgosto" (HERINGER, 2018, p. 131). Do mesmo modo que as últimas palavras de d. Letícia – "Todo mundo no mundo é um Costa e Oliveira" – passam a significar, segundo Abel, a fraternidade universal **"**o princípio pelo qual todos os seres humanos são irmãos em Deus e, portanto, suscetíveis de

morrer de desgosto como legítimos Costa e Oliveira.” (HERINGER, 2018, p. 130). E a manchete de uma matéria jornalistica sobre a imprecisão na coleta de dados demográficos transforma-se em sinônimo de desgosto e embasamento que traz veracidade ao sermão especulativo de Abel (HERINGER, 2018, p. 172)[9]. Noutras palavras, semelhante a autora, o editor seleciona, recorta e ressignifica trechos tomados de assalto do discurso bíblico, jornalistico, cientifico e filosófico, para compor a colcha de retalhos que é a sua mensagem e buscando nesses fragmentos apenas a confirmação da hipótese previamente formulada pela tia-avó, e traduzido por aquilo que Abel julgou, relativizando, ser o sentido de sua letra aracnídea. As citações bíblicas presente no capitulo trinta e quatro ilustram bem o procedimento. Abel não parafraseia João 4:25, ele acrescenta, anacronicamente, informações novas ao versículo – “sei que o messias do Messias virá”; da mesma maneira que recorta Isaías 1:16 de seu contexto, mutilando o significado do versículo, para que o sentido da palavra desgosto seja aquele atribuído pelo pregador. Se na passagem original se refere à maldade do povo de Israel, fazendo do verso uma exortação contra o pecado, na interpretação viciada de Abel passam a significar um mandamento contra a tristeza. O procedimento, que ganha corpo e visibilidade no capitulo trinta e quatro, não se encerra nele; antes, perpassa toda a narrativa do personagem. Sempre que recorre a alguma citação, em geral da Bíblia, ela é utilizada de maneira indevida, tomada livremente de empréstimo para corroborar a hipótese do desgosto. No capítulo vinte e quatro, por exemplo, o dialogo de d. Noemi com Abel ilustra bem essa operação. Ao perguntar se a mãe está se sentindo triste, por causa de um resfriado, d. Noemi responde que não vai morrer de desgosto, pois não é uma Costa e Oliveira legitima, apenas por casamento, ao que o filho responde: “- Todo mundo no mundo é um Costa e Oliveira. Depois, citou 1 Coríntios 11,30: - Por causa disto há entre vós muitos fracos e doentes. - Disso o quê, meu filho? (…)” (HERINGER, 2018, p. 135). Se analisarmos o verso antecessor, veremos que a citação deslocada não apenas ratifica os argumentos

9 Na Nota 27, o narrador atribui a autoria da matéria *“Causas desconhecidas” vira epidemia e mata mais do que a diabetes* a Marta Salomon, do *Estado de S. Paulo*. Ao atentarmos para chamada logo após o título da matéria, notamos que ela discorre sobre a falha na coleta de dados e os erros médicos na declaração de óbito: “Cerca de 80 mil pessoas morrem por ano sem ter a causa da morte identificada, o equivalente a 7,4% dos óbitos do País. Índice elevado expõe imprecisão na coleta de dados, dificultando definição de políticas públicas para prevenção e mapeamento de doenças.” (SALOMON, O ESTADÃO 20/06/2010).

obsessivos de Abel, mas chega a deturpar o sentido original do autor de primeiro Coríntios 11:30, cujo contexto discorre sobre o sacramento da ceia:

> Assim: aquele que comer o pão ou beber o cálice do Senhor indignamente será culpado do corpo e do sangue do Senhor. Examine-se cada pessoa a si própria e assim como desse pão e beba desse cálice. Pois quem come e bebe, come e bebe a própria condenação ao não distinguir o corpo. Por isso, [há] entre vós muitos fracos e doentes e muitos falecem. (LOURENÇO, 2018, p. 249-250).

Portanto, podemos dizer que é por intermédio desta tessitura de citações indevidas e lhes atribuindo um sentido enviesado por aquilo que traduziu das teorias de d. Letícia que Abel organiza a sua pregação; impregnada não apenas de heresias e interpretações equivocadas, mas sobretudo de comicidade. Tal comicidade aparece quer na performance de humorista, ridicularizando-se a si mesmo; quer na forma do sermão, alternando-se entre extremos das emoções e com direito a uma resolução cômica; ou ainda no próprio conteúdo da mensagem, ensinando o riso como remédio para retardar a doença do desgosto. Por fim, a comicidade é também a doutrina, o mandamento deixado para os fiéis pelo arauto do messias do Messias até que este venha e esclareça tudo. Ressignificando Jeremias 9:5 – e zombará cada um de seu próximo – o dogma de Abel mostra-se um estratagema aparentemente infalível: enquanto promove o humor como panaceia contra o calundu, dissemina o boato apocalíptico da epidemia de tristeza e de seu redentor – rumor este que teve origem no próprio pastor Abel –, ao mesmo tempo que conquista novos fiéis para inauguração da futura Igreja Global em Cristo. Imitadores da imitação que o arauto do messias do Messias fazia de Epimênides de Creta – i.e., daquilo que o pastor Abel julgava ser a personalidade do cretense via d. Letícia – os devotos da lei de Abel repercutem suas palavras por toda Santa Maria Madalena. E graças a uma gravação anônima em um vídeo, espalha-se por toda a internet – capítulo trinta e nove, *Viral* (HERINGER, 2018, p. 191-195). Capciosa, a lei de Abel mostra-se uma armadilha praticamente irresistível. Seu ardil está no efeito paradoxal que o espetáculo do pastor Bufão Costa e Oliveira provoca. Tratando com seriedade um absurdo conspiratório – a especulação da vinda de um novo messias – ou como cômico a seriedade de uma suposta pandemia de depressão, as imagens

do culto em Santa Maria Madalena confundem o espectador que as assiste de casa, em frente a tela de um computador sem presenciar o evento:

> O anônimo se espanta com o que vê e ouve. Um pastor, numa praça lotada, fala que o mundo está prestes a ser consumido por uma praga de desgosto. A plateia ri. O anônimo ri da plateia. O tal pastor aconselha a zombaria como remédio. Os fiéis parecem zombar uns dos outros. O anônimo, provavelmente agnóstico ou católico não praticante, agora fica sem saber se ri da credulidade dos fiéis ou não. *Se rir, estará obedecendo ao pastor; se não, estará levando aquilo a sério.* Mostra um sorriso ambíguo para a tela. A plateia bate palmas e grita amém. (HERINGER, 2018, p. 192). *grifo nosso*.

A lógica paradoxal da lei de Abel é incontornável: se rir, estará concordando com as palavras do pastor, se não, estará dando relevância à mensagem do vídeo. Dissemos que é um ardil, pois a manobra é quase inescapável; não apenas pelas imagens serem bastante engraçadas, como demonstra a descrição do narrador – sua dicção e escolha lexical priorizando expressões cômicas – mas sobretudo pelo pastor Abel, um piadista, fazer a si mesmo uma piada. Logo, o anônimo não precisa considerar aquilo que o pastor diz como verdadeiro, ao rir dele já estará convertido; ao zombar de seus fiéis, nada mais faz do que obedecer à lei de Abel. A astúcia do comediante é envolver a si mesmo na própria ironia. Desta forma, Abel comediante e objeto de comédia dá “um nó no mundo”, e enlaça os seus espectadores em sua contraditória lei da zombaria. O caçula Costa e Oliveira, alvo de chacota dos seus irmãos durante os anos de aprendizado, redimensiona a tradição familiar. O hilariante sistema que segundo a mãe os mantinha unidos depois da morte do patriarca e ao qual Abel parecia imune até então, transforma-se na própria lei do pastor, que passa a reivindicar e incentivar o escárnio e as chacotas. Ao zombar dele, apenas estarão reproduzindo sua lei, pois, no mandamento do riso, tudo se equivale, desde que o homem torne-se espetáculo do homem:

> *Seu irmão, ao mesmo tempo piadista e alvo de chacotas, tinha atingido o topo do mundo.* Não havia como derrubá-lo. Pregava a zombaria como única saída, como 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 escarninho, tornavam-se fiéis à Lei de Abel sem perceber: a zombaria era a lei, e zombar da zombaria ainda era, e sempre seria, zombaria. Benjamim deixou a cabine, um tanto tonto, e voltou para a mesa de sempre. O pastor Abel tinha dado um nó no mundo. Não havia maneira de

> vencê-lo a não ser ignorando-o por completo, o que, àquela altura, era virtualmente impossível. Lá estavam as duas moças e os rapazes, rindo como boas ovelhas. (HERINGER, 2018, p. 218-219). *grifo nosso*

Por fim, se repararmos os epítetos utilizados pelo narrador para descrever o filho mais novo de d. Noemi durante os anos de aprendizado, a ironia mordaz dessas transformações que tentamos demonstrar se evidenciam agudamente. Abel, que era a cara das tias-avós, escrevia limpo e sem uma nota espirituosa, um chiste ou sarcasmo que fosse e por isso mesmo nem parecia filho do pai; após a edição da *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, passa a assemelhar-se ao falecido Antônio Abraão, depois de ter lido as obras completas de Maiakovski: um louco consciente de sua loucura. Assim, a medida que as teorias da tia-avó vão ganhando corpo, parece abater-se sobre o sobrinho-neto a mesma maldição de desgosto que levou ao falecimento do dr. Alencar Costa e Oliveira:

> (…) O filho já falava como a tia-avó defunta. O motorista parecia não ser muito experiente, o que, nas curvas, potencializava o medo. *E conhecia aquele tom de voz, o mesmo que o marido usava logo assim que perdeu o juízo: doce e lento, como se soubesse perfeitamente que era louco.* Talvez chegasse tarde demais. (HERINGER, 2018, p. 135). *grifo nosso*.

As feições de louco, no entanto, ultrapassam as fronteiras da família e fazem de Abel uma celebridade da internet. É justamente por fazer de si um bispo bufão, um pastor palhaço cuja celebração do culto mais parece um espetáculo circense, que a sua lei dissemina e torna-se viral, como demonstra os títulos das gravações em vídeo dos cultos em Santa Maria Madalena: “pastor maluco diz que o mundo vai acabar”, “pastor comédia”, ou ainda: “igreja do riso santo” (HERINGER, 2018, p. 193). Além do mais, não é apenas a feição de louco que se sobressai na performance engraçada de Abel, mas sobretudo o trejeito cômico do pai. Esta é uma imitação da cena de Antônio Abraão brincando de velho testamento no capítulo um, uma reprodução daquilo que o filho se recorda do pai antes de enlouquecer. Se compararmos as cenas lado a lado, a reprodução é nítida. Vejamos, o patriarca Costa e Oliveira durante os anos de aprendizagem:

> (…) com os dedos das mão fingindo bigodes, estufando a barriga e imitando *o que ele imaginava ter sido a voz de Nietzsche.* (HERINGER, 2018, p. 20). *grifo nosso.*

> O pai coçou a barba, *levantou uma das sobrancelhas, depois a outra, fez um mugido com o nariz e pôs a cara mais malvada que tinha.* Ergueu os braços e, *imitando o que ele imaginava ser a voz de Deus,* começou a atirar pragas de gafanhotos invisíveis no pequeno globo de plástico (…) E repetiam rindo o "*lavai-vos, purificai-vos"* que o pai dizia (…). (HERINGER, 2018, p. 22). *grifo nosso.*

Agora, o caçula, já pastor Abel, celebrando um dos multitudinário cultos na praça central de Santa Maria Madalena no capítulo trinta e quatro anteriormente analisado:

> Juntava mais gente, cada vez mais gente para ver, tirar fotos, gravar as palavras do pastor, que coçava o queixo, *levantava uma das sobrancelhas, depois a outra, fazia mugidos com o nariz e punha a cara mais malvada que tinha: "Lavai-vos, purificai-vos!"* (HERINGER, 2018, p. 173). *grifo nosso.*
>
> O pregador levantava os braços e, *imitando o que ele imaginava ser a voz que Deus dava aos profetas,* repetia aos berros: - Servi ao Senhor com alegria!, Salmos, 100, 2! (HERINGER, 2018, p. 174). *grifo nosso.*

A repetição das expressões grifadas denuncia o procedimento. Abel, refaz a brincadeira no púlpito, e assim a redimensiona. Fantasiando sobre o fim do mundo como o pai se fantasiou em seu último carnaval, ao invés de pôr o boné do bufão, veste a roupa colorida inteira: torna-se protagonista absoluto. Logo, o filho que menos lembrava o pai, talvez por não possuir muitas recordações dele, paradoxalmente se torna aquele que mais afigura-se a sua imagem em todos os sentidos: brincalhão, anedótico, piadista, carismático, sorridente, herético e, sobretudo, um louco consciente. Como nos recorda Jean Starobinski, na Idade Média e no Renascimento "a roupa colorida tem o valor de indício: quem a veste tem o poder de se excluir da hierarquia séria dos níveis sociais; o poder da ubiquidade. O louco não tem um 'lugar natural': circula por todo canto." (STAROBINSKI, 2016, p. 178). Ao fazer de si bobo da corte o pastor Costa e Oliveira reivindica mais do que a imunidade do louco, a liberdade do humorista. Deste modo, ele pode dizer o que pensa, pregar as ideias heréticas e teorias conspiratórias da tia-avó, e graças a contraditória lei da zombaria, fazer com que sua imagem de "pastor maluco" converta novos fiéis ao dogma do riso. Como um comediante que se veste de bobo da corte para exercer o direito à sátira, com o terno cinza e a gravata vermelha, o

pastor Abel combate não os vícios e os excessos, mas o mal da melancolia[10]. O humor e zombaria apregoados por ele visam menos castigar os costumes que não andam em dia com a sociedade, do que a suposta peste de tristeza que, segundo sua pregação, “já corria solta no sangue do mundo.” (HERINGER, 2018, p. 173). O humor, aqui, não é corretor, mas terapêutico; é remédio, ainda que paliativo, contra a doença do desgosto especulada por d. Letícia. Assim, ao que parece, Abel transforma a si mesmo em um objeto de comédia para dar continuidade a obra de sua tia-avó, purgar o mundo corrompido pelo desgosto, por intermédio da medicina do riso. Abel, precursor do messias do Messias, emprega o humor e escárnio para, como bufão, corrigir os males da tristeza. Nessa lógica invertida, não é o caçula Costa e Oliveira que está enfermo, nem louco, mas sim o mundo; e na sandice cômica do pastor reside o remédio para a cura que remediaria nossa melancólica humanidade. O temperamento humorístico e capacidade de rir de si mesmo, que diferente dos seus irmãos Abel demonstrava não possuir durante os anos de aprendizado, é justamente aquilo que o pastor acrescenta a sua mensagem. Ao pessimismo de seus sermões, a visão trágica presente nas notas sombrias que amuava as plateias africanas, faltava a sua complementariedade: a comédia. E isto vem por meio da sátira às arvores genealógicas e historiografias familiares que é o livro de d. Letícia.

Contudo, ao caçula Costa e Oliveira se fazer de louco conscientemente, revela uma outra camada de ironia na mudança de seu proceder. Diferente do comediante que se faz de piada para falar francamente o que pensa sobre o mundo e assim corrigi-lo, ou do bufão mascarado que na tradição satírica “mascara-se para tornar-se o desmascarador de todas as mentiras e abusos” (STAROBINSKI, 2012, p. 178); o pastor Abel, ao fazer-se de bobo, esconde interesses privados. Seu espetáculo cômico, ao que parece, não visa o aperfeiçoamento moral, tampouco o combate à epidemia de desgosto explicada no livro de d. Letícia, mas o beneficio próprio. Se parece consciente e até orgulhoso de ser alvo das piadas, diferente de quando era criança, é porque enquanto todos riem dele, por trás do terno cinza e da

10 De acordo com a teoria do riso, de Henri Bergson, o cômico e o riso caminham juntos visando castigar os costumes que não andam em dia com a sociedade. Sendo assim, o cômico “representa o desvio dos valores positivos, que merece punição, enquanto o riso é a recuperação dos valores e do equilíbrio social.” (D’ ANGELI, PADUANO, 2007, p. 276). Na pregação do pastor Abel, ao invés de moralizante o riso transforma-se em instrumento para salvação.

gravata vermelha, o pastor Abel pode rir à socapa, rir as gargalhadas com o “ar de quem já sabe de tudo” (HERINGER, 2018, p. 132). Rir à socapa, pois dentro da roupa colorida de Bufão ele esconde uma artimanha: transforma a tradição familiar da zombaria em lei doutrinária, mas essa doutrina, no cerne da sua mensagem, da qual utiliza-se para disseminar o boato da peste do desgosto e da vinda do messias do Messias, serve a um propósito: fazer fama no *showbisness* do Senhor, conquistar membros para sua futura igreja, recuperar seu emprego e torná-lo um *popstar* gospel. A consciência de que todos estão rindo dele demonstra que seu plano funciona. Como resultado, Abel, que regressa ao Brasil desempregado, emerge de volta aos palcos igual uma celebridade de Deus no final do romance. Chegando como um anônimo em Santa Maria Madalena, com o objetivo de fundar uma congregação e em pouco mais de seis meses consegue tudo: terreno para inaugurar sua própria igreja, dinheiro para construção do templo, um rebanho de fiéis e ainda a visibilidade que o faz televangelista como o sogro norte-americano. No instante em que inaugura a Igreja Global em Cristo, o pastor de sucesso meteórico abandona o livro de d. Letícia, a conspiração do desgosto e do messias do Messias, e volta a pregar a salvação das almas e a felicidade humana. O riso do caçula Costa e Oliveira, portanto, silencia suas reais intenções, do mesmo modo que ele escondeu da família a verdade sobre o seu regresso ao Brasil – o fracasso como pregador no continente africano. As pistas que Abel tinha um plano são sugeridas aos poucos e de modo sutil, por meio da manipulação que o narrador faz das informações omitindo as intenções do personagem. Primeiro, Abel mente sobre sua volta ao Brasil, alegando saudades da família, ele esconde o fato de estar não apenas desempregado, mas desigrejado; desvinculado da denominação que o enviou ao continente africano onde fracassou como pregador em todas as cidades que percorreu. Apesar de revelar o desejo de inaugurar uma Igreja em Santa Maria Madalena, os meios de que se valeu para isso, a maneira como tornou-se herdeiro universal de d. Letícia, são elididos pelo narrador. A própria forma como este narra o enterro e a herança deixada para Abel pela tia-avó é ambígua:

> *O pastor Abel quis fazer um pequeno discurso, mas desistiu. Pouca plateia.* Se o fizesse, diria que a tia-avó havia morrido exatamente como viveu: sorrindo porque assim era o formato do seu rosto (…) *Pensou em mais tarde mandar publicar essa frase, junto com uma*

> *breve nota laudatória (boa tia, boa patroa etc. E etcétera), no jornal local.* Era o mínimo que podia fazer. No testamento, a tia-avó o nomeava herdeiro universal. Receberia sítio, fortuna e todo o resto, contanto que se dispusesse contratualmente a organizar e publicar sua obra única e prima, a Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira. (…) O sepultamento foi rápido, a redação do contrato também. *Em alguns meses de juridicagens, tudo seria dele, graças a Jesus Cristo, Nosso Senhor. Esqueceu-se de mandar publicar a nota no jornal,* mas nem por isso se sentia menos grato. (HERINGER, 2018, p. 125-126). *grifo nosso.*

A falta de preocupação com a morte da tia-avó, e a prioridade em assinar o contrato e assumir a herança sinaliza as intenções de Abel. Se a pouca plateia, a despeito da grandeza da tia-avó que lhe deixara sítio e fortuna, não justifica o discurso laudatório, esquecer de fazer uma homenagem à falecida no jornal local, enquanto ao mesmo tempo agradece a Deus por em alguns meses de juridicagens tudo ser dele, reforça ironicamente a ambivalência na ambição de Abel. A transformação repentina, a partir do livro de d. Letícia, é mais um indício de seu propósito secreto. A edição que faz relativizando as ideias desconexas da tia-avó não apenas satisfaz o acordo da herança, mas torna-se ponto nodal em sua história; graças a ele consegue projetar e alavancar sua carreira de pregador. Tudo que sabemos do livro é filtrado pelo personagem que elucida algumas passagens que a autora deixou em aberto, significando-as a partir de uma especulação relativizada.

Ainda que, por um lado, o cuidado com a obra da falecida tia-avó, investindo em uma edição de luxo após perceber o poder profético do livro (HERINGER, 2018, p. 203), aparenta que o caçula Costa e Oliveira foi cooptado pelas teorias da autora, por outro, a ironia com que o narrador descreve a fala pomposa e o jeito afetado de explicar aquilo que a autora não teve tempo de vida para afirmar com todas as letras tensiona as ações do personagem, pondo em xeque suas intenções. A conspiração apocalíptica da epidemia de desgosto, a herética profecia da vinda de um salvador Costa e Oliveira, a mudança radical de tom em suas mensagens e a performance cômica do preletor, arauto do messias do Messias, pregando a lei da zombaria o faz "uma estrela ascendente do *business* do Senhor" (HERINGER, 2021, p. 89). Porém, tudo é um veículo, um meio para atingir a glória como celebridade cristã e não um fim. Após realizada a obra, Abel dispensa os meios de que se vale para sua execução. A obra em questão é a construção de sua própria igreja*:* "Do nada, ele havia erguido aquele pequenino templo de Salomão particular" (HERINGER, 2018,

p. 136). Assim é a ação narrativa de Abel, de regresso do continente africano afastado dos púlpitos para dono do próprio negócio, que um dia seria transmitida para o herdeiro: “Voltava à varanda e olhava uma última vez para sua igreja. Um dia, aquilo tudo seria do filho” (HERINGER, 2018, p. 137).

Ademais, a lei de Abel é infalível como demonstra as confissões no inferno nos capítulo quarenta ao quarenta e dois (HERINGER, 2018, p. 196-209). No diálogo com Benjamim, o personagem, consciente de ser motivo de chacota na internet, novamente omite o significado de sua risada; e sobretudo, esconde também a intenção por trás de suas ações maquinadas. Outra vez, a imagem do comediante sugere isto, não apenas pela noção do próprio ridículo a que se submete, mas principalmente por ser ele o inventor da comédia, aquele que move as cordas por trás do espetáculo. Quando confrontado pelo irmão a respeito da veracidade da história do suicídio africano, o pastor embriagado emudece com uma “careta oca” (HERINGER, 2018, p. 208), não responde a Benjamim, nem a nós leitores, se aquilo trata-se de uma piada ou não. Afinal, não importava:

> - Você só pode estar de brincadeira – disse Benjamim.
> (…) Abel sorria, porque assim era o formato do seu rosto.
> - É uma piada, né? Só pode.
> Silêncio breve. (HERINGER, 2018, p. 206-207).

A narrativa sobre o assassinato de um homem "cujo nome ele se forçou a esquecer, moçambicano ou cabo-verdiano, não sabia ao certo" (HERINGER, 2018, p. 204) e que tampouco lembrava mais o mês ou o ano (HERINGER, 2018, p. 205), é atravessada por ambivalência. Aqui, a ironia do narrador cumpre uma função dupla: tensiona a veracidade do discurso a partir do jogo com a memória de Abel, que até o nome cientifico e vulgar da árvore em que o homem foi enforcado ele preferia não se lembrar (HERINGER, 2018, p. 206), ao mesmo tempo que deixa em aberto a resposta sobre a veracidade do relato. Igual a essa anedota, narrada pelo caçula como confissão de culpa no capítulo quarenta e um, é a confissão de conversão ou não às teorias de d. Letícia. As risadas maliciosas e a resposta dúbia de Abel para o irmão despistam da verdade sobre suas intenções:

> *Ria, ria muito, com a cara dos traquinas.*
> - E então?
> - Acho que papai ficaria orgulhoso de você.

> Abel estufou o peito:
> - É?
> - Tenho certeza…
> Silêncio longo. Benjamim:
> -_*Você acredita mesmo nisso tudo?*
> - *O que você acha?*
> - Hm…
> Silêncio ainda mais longo. (HERINGER, 2018, p. 204). *grifo nosso.*

Se não podemos afirmar com certeza se Abel possui crença naquilo que prega é porque devolve a pergunta para seu interlocutor, reforçando o mistério; com a astúcia de quem mantém a verdade em segredo, pois aparenta saber o fim da piada, visto que é ele quem a escreve e enuncia. Deste modo, acreditar ou não naquilo em que prega pouco importa, da mesma maneira que não importa a natureza e veracidade da história sobre o suicídio africano. Na ironia da piada que urdia para realização de sua obra reside a infabibilidade de seu plano. Na consciência que demonstra em ser o protagonista da comédia, Abel desvela-se mais do que isso, o próprio inventor e comediógrafo. Ele não apenas espalha o riso, como tudo é animado e regido por ele, que ao fim gargalha às socapa com a cara dos traquinas:

> - Você viu que eu apareci naquela internet?
> -Não vi ainda…
> - *O povo está todo rindo de mim*, me contaram.
> Benjamim riu também. Abel encostou-se a uma das estantes:
> - *Não é maravilhoso*? (HERINGER, 2018, p. 209). *grifo nosso.*

É dessa maneira que o pastor Costa e Oliveira dá um duplo nó no mundo. E com a fama dos vídeos na internet consegue doações para erguer o seu pequeno templo de Salomão particular e finalizar a obra que um dia seria do filho do homem. Logo, enquanto o povo todo ri dele, Abel lança mão do riso para seduzi-los. Ou, para dizermos com maior ênfase, em um país de demagogos e populistas com predileção ao sincretismo religioso e ao misticismo da fé idólatra; no país da cordialidade, do retoricismo e apreço ao espetáculo carnavalesco; adepto antes ao humor escrachado e a comédia pastelão que a ironia[11], Abel se municiona justamente desses vícios à brasileira para enganá-los. Não somente para convertê-los a justa moral, mas sobretudo para o benefício próprio e a autopromoção. Em última análise,

11 Nas palavras do Heringer cronista, parodiando Paulo Prado em *Retrato do Brasil* (1928): “Numa terra contraditória vive um povo sem ironia.” (HERINGER, 2021, p. 62).

o pastor Costa e Oliveira compõe sua piada, a heresia que ele prega contra o povo madalenense, a partir dos vícios desse povo. Enquanto isso, ele se divulga, podendo dispensar a roupa do bufão – o temperamento humorístico – junto com o livro de d. Letícia assim que a obra está feita. O exame psicológico que o narrador faz do personagem no capítulo cinquenta e cinco, *Globo de Ouro* (HERINGER, 2018, p. 256-259), se não revela o arcabouço da piada que prega no povo brasileiro ao menos descortina suas intenções:

> (…) Sua obra estava completa. Sentia-se saciado, como se salivando por uma sobremesa eterna. Forçou uma lágrima emocionada, mas se descobriu incapaz de chorar de alegria. Contentou-se com os risinhos, risotas e sorrisos: *um dia, tudo aquilo seria do filho homem que, desde a semana anterior, vinha tentando gerar em Ruth. 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, 2018, p. 258). *grifo nosso.*

Como se vê, o personagem não abandona a concepção pessimista do homem como um animal vicioso, pelo contrário, ele apenas ajusta o discurso ao decoro da audiência brasileira. Em outras palavras, o pastor Abel compreende que veneno com veneno se combate e precisou valer-se dos vícios do Brasil para “seduzir o povo brasileiro para os caminhos do Senhor”. Logo, instrumentaliza-se do humor e da comédia a fim de cativar o rebanho madalenense. Ao invés de falar de pecado, ou sobre o demônio, ele pregava a alegria, sorria e contava piadas. Os meios que teve que utilizar para alcançar aquele fim glorioso, portanto, pregam uma peça dupla: se por um lado atraem o povo brasileiro para as virtudes do correto caminho[12]; por outro, fazem do pastor Abel dono de sua igreja particular, e futuramente do próprio programa nas madrugadas televisivas. Forjada por um

12 O que, de certa maneira, alinharia o humor do personagem à função corretiva como pensada por Bergson (2001).

ilusionista de púlpito e mentiroso profissional – um técnico na fé treinado nas artes neopentecostais, e mestre em oratória – a piada de Abel mostra-se grande demais para falhar e os multitudinários shows do Cristo em Santa Maria Madalena servem de trampolim para obras ainda maiores, a fim de glorificar o pai. As obras em questão: “o edifício babilônico, apesar de pequeno” (HERINGER, 2018, p. 257) e posteriormente a carreira de sucesso como televangelista (HERINGER, 2018, p. 289). O pai aqui, ao que sugere a ironia do narrador na análise psicológica do personagem, é menos Antônio Abraão Costa Oliveira, ou o Deus neopentecostal, como poderíamos depreender, mas sobretudo o próprio Abel, que transmitirá um dia tudo aquilo para o filho homem o qual, “desde a semana anterior, vinha tentando gerar em Ruth”. A herança trará em seu bojo também a explicação da piada; a narrativa heroica de como Abel precisou ludibriar o povo para persuadi-lo – tal como os vendilhões do templo, ou como a sagacidade de Ulisses. Feito, Senhor, “como mandaste” (HERINGER, 2018, p. 257) esconde ironicamente mais do que revela; assim, não sabemos exatamente quais as ordens e os desígnios foram dados ao caçula Costa e Oliveira, por Deus, para a realização daquele fim “crivado de ouro e ventiladores potentes”. Tampouco podemos afirmar qual o plano divino revelado a Abel, – se apenas a construção do templo, ou também instrumentalizar-se das ideias heréticas da tia-avó, por exemplo. Não podemos deferir o quanto há de planejado e improviso nas ações do personagem. No entanto, o que se confirma no capítulo cinquenta e cinco, *Inauguração* (HERINGER, 2018, p. 256-259), o último dedicado a sua narrativa, é o abandono dos vícios brasileiros que o personagem manipulou para edificação de sua obra, e o retorno à virtude. Ou seja, não apenas o boato que ele próprio ajudou a construir, mas principalmente o humor e a comédia que davam forma as suas pregações são postas de lado, como demonstra o culto inaugural da Igreja Global em Cristo:

> *O culto inaugural da Igreja Global em Cristo já se aproximava do fim, mas o pastor não dava sinais de que entraria no assunto da peste de desgosto ou em qualquer outro que não a salvação das almas e a felicidade humana.* (…) O povo estava aturdido. No início, Abel subiu ao púlpito e arrancou rumores de espanto dos fiéis. *Estava diferente.* O terno cinza e a gravata vermelha eram os mesmos, mas o formato do rosto tinha mudado. A expressão sorridente, que muitos julgavam eterna e involuntária, havia se transformado numa cara

> neutra, como a de todos os homens. As risadas ácidas, que corroíam os corações e deixavam vazar o sangue divino, viraram risinhos contentes. O tom de voz, antes uma sucessão de ondas monstruosas repuxando, rugindo e quebrando na cabaça 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, 2018, p. 269-270). *grifo nosso.*

Henri Bergson, em *"O riso*", nos recorda que é cômico todo o efeito pequeno de algo que se anuncia como imponente. Ou seja, o riso, entre outras causas, também proveria da desproporção de um esforço grandioso que, de repente, resulta em nulidade – "o riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada" (2001, p. 63). E é este artifício, o anticlímax, que o narrador utiliza para a resolução cômica de Abel: o descompasso entre o "trailer dos cultos que pastor celebraria" (HERINGER, 2018, p. 170) e a inauguração da futura igreja. De verdadeiros shows do Cristo a liturgias ordinárias, entre a prévia e a realização de fato há um ruído que confunde o público aturdido, enquanto descortina o fim da piada do pastor Abel. Desta maneira, ao invés dos "altos e muito, muito baixos" do espetáculo teatral que o pastor proporcionava – com mudanças abruptas e contrastes sempre no limite das comoções –; Abel pregava agora amenidades: "uma lista com treze passos para a felicidade, música inspiradora (sax meloso, harmonia, lentidão) e três ou quatro profecias que eles já tinham ouvido em três ou quatro igrejas diferentes" (HERINGER, 2018, p. 271). No lugar da comédia que era a performance de Abel, o êxtase divino que acontecia nos bons e velhos tempos na praça central da cidade, o pastor oferecia "Sessenta minutos de conselhos e júbilo" (HERINGER, 2018, p. 271). Ao fim e ao cabo, o pr. Abel amuava a audiência não com notas sombrias, mas com o mais profundo tédio. Se os bocejos da plateia deflagram a última transformação do caçula Costa e Oliveira, o tom de voz e o formato do rosto ficaram neutros, é por tal metamorfose ser calculada: sem a roupa de bufão, a imitação que ele fazia do pai fantasiado de fim do mundo pode chegar ao fim; todo o personagem arrefece. Ademais, se pela lógica do personagem é preciso utilizar-se dos vícios para atingir a virtude, pode-se dizer que para atrair o público para a verdade é necessário fabricá-la. Ou nas palavras do Heringer cronista, o trunfo do mentiroso, portanto "a fraude máxima é falsificar a ponto de dar a volta na mentira para torná-la verdade" (HERINGER, 2021, p. 29). Desta forma, a

piada de Abel ao fazê-lo de bobo, para fazer o povo de bobo, dá a volta no próprio mentiroso e o boato pregado por ele torna-se uma verdade. A heresia madalenista do messias do Messias e da epidemia de desgosto ganham vida própria, a despeito do pastor que as difundiu. Aqui, a ironia do narrador é radical. Para os devotos do pastor Abel a fraude não estava no fato dele ter inventado e espalhado o boato da peste de tristeza, antes ela reside em outro tipo de engodo. Acostumados à fogos de artifícios, sentiram-se enganados no momento em que o caçula Costa e Oliveira passa a esconder a verdade que ele mesmo revelou. Em últimas palavras, o rebanho devoto sente-se traído quando o pastor lhes nega a peste prometida, a vinda heroica do messias do Messias – uma narrativa apocalíptica em pleno século XXI e cujo palco se passaria em terras tupiniquins – e "finge que nada aconteceu" (HERINGER, 2018, p. 271). Ou, parafraseando o narrador, desconfiada, a recém formada congregação não admite que escondam a verdade:

> O povo não admite que lhe escondam a verdade. "Não se pode encobrir o descoberto: não falar do desgosto não faria sumir o desgosto. Aquele silêncio era uma enganação que o povo não aceitaria. Onde foram parar as risadas macabras e as luzes tenebrosas, a tristeza na alegria, a alegria na tristeza? O povo não é tão crédulo; sabe que tais coisas existem. E a santa zombaria? Já não precisava dela? E agora só a Bíblia era o suficiente para o pastor Abel? Onde estava aquele outro livro que ele sempre consultava e que revelava o profundo e o escondido, que conhecia o que está em trevas? Desapareceu num golpe de mágica? O povo não é bobo; não acredita em mágica. (…) // O pastor Abel deixa escapar um sorriso. (HERINGER, 2018, p. 272).

Diante da cara de bobo do povo, em virtude da peça pregada pelo pastor, este deixa escapar um sorriso "com o ar de quem já sabe tudo". Se a consciência de ser motivo de chacota, ser um bobo da corte aos olhos dos outros e ter o "povo todo rindo de si", ratificam em Abel a imagem de Bufão, não é por essa razão que devemos tomar sua narrativa por uma comédia. Bergson, ainda no *Riso*, recorda que a comédia tem por objetivo corrigir, pelo menos exteriormente, o enrijecimento social. O personagem cômico é tomado por ridículo por estar em desacerto com a sociedade. De modo que o risível viria deste desacordo interno a ser corrigido, e ao fazer isso, a comédia reorganizaria a vida social por intermédio do riso: "A verdade é que a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade. (…) Mas ele é insociável, e por isso mesmo

cômico” (BERGSON, 2001, p. 103). Logo, a comédia visaria a correção não dos vícios morais, mas a ridicularização da rigidez do personagem e a inflexibilidade do herói, seu arranjo mecânico sobreposto ao orgânico e fluido da vida. Se o desacerto de Abel com a sociedade, ao tornar-se promotor das ideias messiânicas de d. Letícia, afeiçoam o pastor a um doudo, com o mesmo tom de voz doce e lento dos loucos conscientes de sua loucura, igual ao pai antes de morrer já preocupava-se d. Noemi, aos olhos dos outros é um “pastor maluco” pregando o fim do mundo, ou ainda um “pastor comédia”, reforçando a imagem de alguém que não está em dia com a sociedade. Além disso, ainda segundo Bergson, é cômica toda personagem que se ignora, i.e., que apresenta certo automatismo em relação a si própria, uma insociabilidade, pois: “Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter” (BERGSON, 2001, p. 110). Assim, poderíamos aventar que ao ignorar as sandices que prega, tomando por verdade um absurdo conspiratório, Abel denuncia sua insociabilidade, ou seja, que lhe furta da consciência a insensatez e o disparate que são as ideias contidas na *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*. Porém, a consciência que demonstra de si, na conversa com o irmão mais velho, se não escamoteia tal hipótese, a tensiona. Com isso, podemos dizer que sua narrativa configura-se como uma comédia não por Abel ser uma piada aos olhos dos outros, ou seja, “não andar em dias com a sociedade”; tampouco empregar o riso como forma de correção moral dos vícios a fim de trazer a sociedade brasileira de volta ao reto “caminho do Senhor”; ou ainda por causa da peça que prega ao enganar os madalenenses. A narrativa de Abel é uma comédia por causa da configuração cômica que é a ação do seu enredo. É Northrop Frye quem nos recorda:

> Um enredo trágico ou cômico não é uma linha reta: é uma parábola que segue o formato das bocas nas máscaras convencionais. A comédia tem um enredo em forma de U, com a ação afundando em complicações profundas e, com frequência, potencialmente trágicas e depois repentinamente voltando-se para cima em direção a um final feliz. A tragédia tem um U invertido, com a ação intensificando a crise até uma peripécia e depois mergulhando numa catástrofe por meio de uma série de reconhecimentos, geralmente das consequências inevitáveis de atos anteriores. (FRYE, 1999, p. 33).

Estamos falando aqui, quanto à visão cômica de mundo, menos do final feliz como recompensa da virtude moral do que da incorporação de um indivíduo à sociedade desejada (FRYE, 2014, p. 158-159). Se tomarmos a epigrafe do romance parodiada por Silva Costa – “Para os homens não seria melhor se lhes sucedesse tudo quanto querem?” (HERINGER, 2018, p. 15) – teríamos em Abel o único personagem que finda na glória; que alcança o desejo no estrelado gospel nas madrugadas televisivas e encerra a narrativa, nas palavras do narrador, como “um vencedor, de acordo com os nossos parâmetros” (HERINGER, 2018, p. 291). Assim, a resolução de sua trama, o apaziguamento da antítese entre o herói e o mundo que lhe circunda, i.e., sua insociabilidade, termina pela paródia em um fim auspicioso. Uma piada para os demais membros da família, no início do romance, após o imbróglio sobre a epidemia de desgosto o herói encerra em ascensão para glória. Portanto, se Frye nos ajuda a entender a forma cômica, podemos dizer que o enredo de Abel compartilha a mesma curva da Comédia, no sentido que configurou o pensamento poético medieval, das novelas de cavalaria à Comédia de Dante:

> A epístola de Dante passa por alto os caracteres da comédia e da tragédia focalizando a linguagem e a organização dos gêneros. A tragédia “‘começa admirável e tranquilamente, mas seu final ou desfecho é abominável e terrível’” (…). *A comédia ‘introduz certas complicações desagradáveis, porém conduz seu material a um fim auspicioso”*. Na linguagem, a tragédia é “elevada e sublime” e a comédia ‘descuidada e humilde”. *Assim, a obra-prima de Dante, começando nos horríveis e fétidos limites do Inferno para terminar no Paraíso* (escrita, ademais, em vernáculo), *ele a designa como comédia.* (CARLSON, 1997, p. 32). *grifo nosso.*

Desta maneira, a matéria fabulatória de Abel é enformada pelo mito da busca. A sua redenção, passando pelos anos de provação no continente africano, o conduz de desempregado à pastor universal e televangelista. O personagem começa a narrativa recém chegado dos tempos de provação no continente africano, “como Jesus no deserto” e com a intenção de abrir uma Igreja; não apenas consegue reergue-se, mas alçar voos maiores: consegue terreno, material para o templo e ainda fiéis; tudo graças ao livro de d. Letícia, no entanto, ao terminar a obra, o abandona e não faz mais nenhuma menção às ideias que editou como condição *sine qua non* para receber a herança da tia-avó. Portanto, nas palavras do próprio narrador, o que lemos em *Glória* é a “história pregressa” do pastor Abel. “O miolo

interessante de sua vida" (HERINGER, 2018, p. 292), conta sua jornada maravilhosa de reverendo neopentecostal anônimo para uma carreira de sucesso na televisão evangélica:

> Ao que tudo indica, sua pequena empreitada provinciana deu frutos. O trabalho com o rebanho madalenense e a fugaz fama que adquiriu na internet chamaram a atenção dos gigantes (e bispos) neopentecostais. Hoje, a Igreja Global em Cristo não existe mais – fundiu-se a uma rede muito maior – e o pastor Abel é universal e televangelista. Comanda um programa de ajuda espiritual nas madrugadas: recebe ligações, aconselha o povo, abençoa copos d'água e prega a palavra de Deus. Ainda é um homem de aspecto neutro, mas de vez em quando gargalha meio sinistro. Nunca o ouvi mencionar a Breve e muito concisa…, embora todos saibam (e sentem algum desconforto quanto a isso) que ele é o responsável pelas primeiras edições da obra de d. Letícia (recebe os direitos autorais até hoje). (HERINGER, 2018, p. 291).

Por fim, a ultima relação estabelecida entre o personagem e a comédia é feita pelo próprio narrador, no mesmo paragrafo do Fundo Falso dedicado ao desfecho de Abel. O pastor já não traja mais as vestes de bufão, porém, o narrador confessa, ao assistir um dos seus "telecultos do início ao fim", não ter entendido direito "a graça da comédia que acabou de assistir" (HERINGER, 2018, p. 291). Em seguida, expressa na última nota de rodapé do livro, o desejo de que o leitor tenha saído com a mesma sensação da leitura de seu romance. Assim, Heringer denuncia não apenas o parentesco da apresentação televisiva de Abel com a tradição da Comédia, bem como a filiação da narrativa de seu herói – sua "história pregressa" – ao gênero. A ironia não deixa de reafirmar a imagem de Abel, tal como o pai, enquanto um doudo bufão – as vezes deixando escapar alguma risada macabra de sua expressão neutra –; a loucura do protagonista dessa comédia, no entanto, o faz um homem, tal o narrador, "afinado com a escolha de Deus" (HERINGER, 2018, p. 291). Por isso um vencedor, "de acordo com nossos parâmetros", entretanto, realça a ironia final, pois é uma compensação, i.e., faz de Abel não um Napoleão ou Madre Tereza, como d. Noemi previu, mas "editor, herdeiro e um sacerdote subcelebridade" (HERINGER, 2018, p. 291). Assim, por trás do véu da sátira e da crítica mordaz ao encaretamento da classe média – do mesmo lar em que nada mais era sagrado um dos filhos se torna pastor neopentecostal – o Heringer esconde, sutilmente, algo ainda mais escandaloso: Abel falsário. Ora, nem o messias do Messias surge, e nem

a epidemia de desgosto acontece, mas um movimento de seguidores do livro de d. Letícia – o madalenismo inspirou culto como demonstra o narrador no epílogo – provando que a mentira deu a volta no mentiroso e virou verdade.

3.5 A Desgraça de Benjamim

Benjamim, cara de susto. Esta é a principal característica atribuída pelo narrador ao seu "protagonista sem vocação para protagonista" (HERINGER, 2018, p. 292). A expressão aparece pela primeira vez no segundo capítulo do romance e é repetida ao longo da narrativa em pelo menos mais cinco passagens, com pequenas variações. Sempre que o narrador quer achincalhar com o personagem, ridicularizando sua falta de vocação para o papel de herói, ele recorre a essa alcunha engraçada[13]. Se a imagem de um herói com cara de susto por si só já é cômica, a designação também pode ser lida como uma metáfora que sinaliza o futuro desgosto do personagem, transformando-o inclusive em uma condição física congênita. Ademais, enquanto os heróis clássicos da literatura e seus herdeiros no cinema de ficção popular divulgam-se pelos seus feitos e predicados grandiosos, aqui o narrador rebaixa o protagonismo reforçando uma característica fisionômica patética. A primeira menção ocorre durante o velório de Antônio Abraão, para desmentir a afirmação de uma das tias Costa e Oliveira ao referir-se a Benjamim: "O mais velho é a cara dele" (HERINGER, 2018, p. 26). A semelhança com o falecido pai é rapidamente desencorajada pelo narrador de maneira sarcástica:

> *Benjamim não se parecia em nada com o pai. O marido, vivo, tinha a cara dos que não se interessam muito pela vida como ela é, o sorriso amigável dos céticos, a simpatia dos descrentes. O menino não, 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

13 A expressão aparece novamente no capítulos cinco, em resposta a uma piada da mãe: "Benjamim, cara de susto sorriu." (HERINGER, 2018, p. 40); no capítulo nove, depois do primeiro episódio de desgosto: "(…) cara de susto – boca entreaberta, olhos salientes – ficava impassível." (HERINGER, 2018, p. 64); capítulo onze, após ver Paula pela primeira vez: "(…) cara de susto coberta por cinco ou seis camadas de pavor" (HERINGER, 2018, p. 76); capítulo trinta e três, ao receber a notícia da demissão e da resenha crítica no jornal: "(…) cara de Benjamim, mais assustada que o usual." (HERINGER, 2018, p. 167); capítulo cinquenta e dois, quando reencontra Paula na Taverna da Glória: "Benjamim, cara de susto apavorada" (HERINGER, 2018, p. 249); e por fim no capítulo cinquenta e seis, depois de fugir do encontro com a vizinha: "Benjamim, cara de susto, não se importou" (HERINGER, 2018, p. 261).

> 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. (HERINGER, 2018, p. 26-27). *grifo nosso*.

Os olhos grandes e salientes, a boca entreaberta e a expressão de espanto perpetuada no rosto de quem não se recuperou do trauma do nascimento, em nada afeiçoava-se ao olhar cético e sorriso desabusado que o pai Antônio Abraão ostentava. Essa descrição de uma fisionomia em constante pânico contrasta não apenas com a postura desinteressada e a simpatia do pai, mas também com a aparência de Abel. A comparação dos epítetos utilizados pelo narrador para descrever os seus personagens é curiosa. Enquanto o caçula, carismático, parece ter cristalizado o sorriso no rosto, o primogênito, tímido, mantêm o espanto conservado na sua aparência: “Abel sorria porque assim era o formato do seu rosto.” (HERINGER, 2018, p. 207). Além disso, a mesma expressão que o filho mais novo de d. Noemi usaria para descrever d. Letícia (HERINGER, 2018, p. 125) é empregada pelo narrador para caracterizar o pastor Abel, que “mesmo sério, parecia estar sempre sorrindo” (HERINGER, 2018, p. 132-133). Porém, se no caçula a feição sorridente reforça a imagem afetada de bonachão – tanto que ao fim do romance ela se transforma “numa cara neutra” (HERINGER, 2018, p. 170) –, em Benjamim sinaliza o desgosto melancólico que o atravessará ao longo da narrativa. A condição biológica de ser um respirador bucal, não somente justificaria a lentidão irritante em reagir aos estímulos externos, mas também sua timidez, insegurança, falta de maleabilidade e inadaptação social além de ser presa fácil para os mais diversos tipos de virose, inclusive a do desgosto. Tudo isso condensado na cara de susto, uma marca visível da maldição dos Costa e Oliveira estampada no rosto amedrontado do personagem, quase que na iminência do choro, circunstancializando a inadequação do herói a uma característica física patética. Entretanto, apesar dessas diferenças na fisionomia, é Benjamim quem parece herdar a visão derrisória da vida e os traços mais marcantes de Antonio Abraão, como o temperamento humorístico. Embora não se assemelhe em nada com o pai, é o filho mais velho quem mais tenta imitá-lo e dar continuidade ao que acredita ser seu legado: a heresia de nada mais ser sagrado perante o humor:

> O filho mais velho tinha herdado muito do pai: absolutamente nada lhe escapava, e sabia sustentar a galhofa por dias, meses a fio, sem se tornar excessivo. Quando uma piada estava prestes a morrer, Benjamim achava algo inusitado nela e dava vida nova ao gracejo. Era capaz de dobrar, desdobrar e redobrar a língua como ninguém. Aos vinte anos de idade, havia superado o pai em crueldade e engenho. (HERINGER, 2018, p. 39).

Como observa o narrador, Benjamim reproduz a personalidade de comediante, capaz de zombar e fazer piada sobre tudo, e adota o mesmo caráter debochado que configurava a concepção cética de mundo de Antonio Abraão antes de ler as obras completas de Maiakoviski. O primogênito emula o modelo paterno com tamanho engenho e agudez que já o superava antes da maturidade. A superação, aparentemente, fica apenas no campo humorístico. Porém, ela molda a tonalidade da relação que se estabelece entre Benjamim e o nome do falecido pai. Neste, um modelo a ser imitado e superado. Logo, o personagem volta-se para o que imagina ser o desejo do pai, enquanto os outros irmãos buscam substitutos para ele, como a imagem do Deus neopentecostal para o pastor Abel, ou a figura do sogro para Daniel, que adere ao estilo de vida temente a Deus da família da esposa. Além disso, é no filho mais velho que mais fica perceptível a tensão da ausência paterna, a ponto de tornar-se uma metáfora para a falta de um modelo de referencialidade. A relação de símile entre o pai Costa e Oliveira e Deus, por exemplo, é evidenciada no retrato de Javé pintado por Benjamim no mural de Gomorra, e que tinha ficado “a cara do pai” (HERINGER, 2018, p. 46). E a busca por esse modelo de referência que assemelhe-se ao paterno é reafirmado no fim do romance, quando o personagem procura reproduzir o mural na Europa e tenta encontrar um modelo do pai em potencial, visto que não possuía fotografia alguma do falecido (HEREINGER, 2018, p. 275)[14]. Até o momento, o que sabemos dos anos de formação do primogênito dos Alencar Costa e Oliveira é sintetizado pelo narrador da seguinte forma:

> Benjamim se formou em museologia, não se sabe ao certo o porquê, e não arrumou um emprego na área. Desenvolveu propositalmente

14 Ou ainda em: “O senhor calvo de meia-idade era a cara de seu pai, logo antes (o logo depois) de enlouquecer. (…) Era a cara do pai também, era outro modelo em potencial, indo ao banheiro.” (HERINGER, 2018, p. 277).

> um caso de insonia 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 a sua carreira pela internet. A internet, dizia, era o futuro. Nas vezes em que Abel avisava que estaria de passagem pelo Rio, cobria as paredes do apartamento com retratos de mulheres nuas, cenas de sexo, desenhos de genitálias e ditos obscenos. Abel desmarcava sempre suas visitas, e Benjamim apagava tudo. *Tinha algum talento, segundo a mãe.* (HERINGER, 2018, p. 41-42). *grifo nosso.*

Benjamim se autodeclarava artista plástico, pois segundo ele seria a intenção do falecido pai caso continuasse vivo, educá-lo para isso. Logo, o jovem tenta copiar os hábitos daquilo que acredita ser a característica de um artista: a insônia crônica, a mania obsessiva excêntrica, a liberdade de pensamento sem prender-se à dogmatismos, a loucura que supostamente viria acompanhada da genialidade criativa, o temperamento cínico e a descrença em qualquer verdade apodítica, além da obscenidade e a predileção para a egomania. No entanto, tudo não passa de uma piada, de uma brincadeira: suas obras jamais foram expostas, seu público na internet é tão fictício quanto a história que narra para a mãe a respeito de sua exposição conjunta e a matéria de jornal (HERINGER, 2018, p. 49). D. Noemi, a propósito, é a única apreciadora daquilo que o filho mais velho insiste em chamar de sua obra artística – “tinha algum talento, segundo a mãe”, ironiza o narrador. Educado para ser artista, contudo, não alcança a glória almejada como pintor, apenas como morador de um dos apartamentos do Edifício Glória na ladeira e bairro homônimos. Dizia-se artista plástico, porém, formou-se em museologia e acabará no funcionalismo público, em um cargo conseguido por iniciativa da mãe junto ao diretor do museu, provavelmente cobrando favores da época em que este era aluno do “ilustre Dr. Costa e Oliveira”. A descrição completa deste artista enquanto jovem em formação vem sumarizado após o primeiro episódio de desgosto:

> *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.* 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.* Tinha alergia à estabilidade, costumava dizer, 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, alimentando o hábito de surpreender a si próprio e aos outros. Mas uma hora a rotina desabaria sob o próprio peso. Uma hora, a mãe descobriu, enquanto Benjamim tremia de febre e olhava para o mapa-múndi, a piada teria mesmo que perder a graça. (HERINGER, 2018, p. 53). *grifo nosso*.

Tão rápido que o desejo se satisfaz, estiola-se; i.e., perdida a graça, perde-se o sentido para o personagem. Suas conquistas se desvalorizam assim que realizadas, ou na iminência da realização, de modo que o personagem não consegue estabelecer uma relação significativa e duradoura com o mundo senão descartável e parcial; como por exemplo, os murais obscenos que pinta para achincalhar o irmão, ou ainda o relacionamento amoroso com a vizinha Paula. Junto com a cara de susto da infância, o olhar enfastiado, de quem perde o interesse pelas coisas rapidamente, completa a imagem de Benjamim. Essa característica o acompanha mesmo depois dos anos de formação, ao sair da casa da mãe para morar no bairro da Glória. Na segunda parte do romance, o personagem está casado há dois anos com Natália Falcão, uma “mulher muito feia”, atendente de telemarketing e que conheceu em um fórum de discussão sobre história da arte na internet (HERINGER, 2018, p. 65). Além do relacionamento, o emprego também é o mais duradouro. Funcionário de um museu de belas-artes, trabalha, no entanto, em um projeto que ninguém sabe muito bem do que se trata, realizando tarefas burocráticas de média importância, distante dos holofotes criativos, mas escondido em uma salinha “depois do corredor, do almoxarifado e da salinha do café” (HERINGER, 2018, p. 72). Desinteressado em sua vida profissional, Benjamim não lê os e-mails do Departamento, não participa das reuniões e tampouco sociabiliza com os colegas na sala do café ou nos corredores. Entediado e apático:

> *Passava quase todo o expediente enfurnado no minúsculo gabinete que lhe designaram, nos fundos do museu, digitalizando e organizando documentos de mediana importância, sem ser incomodado por ninguém.* Nem o Reis - chefe do departamento e idealizador do projeto - ia até sua sala. Quando ia, estava sempre de passagem: *dava duas batidinhas apressadas na porta, sorria e o chamava de "filho do homem!", em alusão ao ilustre e finado professor Costa e Oliveira. Os demais colegas mal conheciam o*

> *projeto.* Portanto, ele não tinha por que ficar sabendo dos problemas do departamento. Não lhe diziam respeito. Mesmo na época em que pesquisava e sugeria temas e obras específicas para as exposições, só lia os e-mails por alto, para ter algo a dizer no caso de topar com algum colega falante na salinha do café. Assim que percebeu que suas sugestões não seriam aceitas, decidiu levar sua própria garrafa térmica para o trabalho. (HERINGER, 2018, p. 71-72). *grifo nosso.*

Com exceção do chefe, Reis, e o porteiro Antônio, ninguém de seu ambiente de trabalho reconhece que Benjamim é empregado do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro. É assim que procede Benjamim ao longo do enredo: um anônimo querendo destacar-se, porém sem êxito. Deste modo, torna-se admirador secreto da vizinha Paula, uma estranha que ele viu uma vez na exposição Multidões. Da mesma maneira, sente-se mais confortável e consegue mais projeção e visibilidade social no anonimato de um fórum da internet. Sob a máscara de Hecateu de Mileto, no Café Aleph, Benjamim atinge uma glória passageira, ainda assim, afama-se não como artista plástico, mas piadista, um mestre do chiste e ditos espirituosos. Por trás de uma identidade fictícia – a cópia da personagem histórica Hecateu de Mileto, o logógrafo – Benjamim não apresenta as suas próprias obras originais para o modesto público de sua persona, mas descreve telas de outros artistas plásticos como se fossem pintadas por ele:

> Tintorettos, Wesselmanns, Mondrians, Duke Lees, Hoochs, Constables, Klimts, descritos pelo teclado desvirtuado de Benjamim, tornavam-se obras de estonteante originalidade. O rapaz relatava as telas dos outros com tamanha habilidade, sem revelar que não era dele, que nem os próprios autores as reconheciam. (HERINGER, 2018, p. 118-119).

Portanto, podemos dizer que a narrativa do personagem gira em torno do desejo de sair da anonimidade e ter seu nome reconhecido: de que “algo da fama do Hecateu de Mileto da internet respingasse no Benjamim Alencar Costa e Oliveira do mundo dos homens.” (HERINGER, 2018, p. 95). Todavia, o personagem não faz nada de inusitado para que isso aconteça, permanecendo um avulso o romance inteiro. E por trás da proteção que a máscara de Hecateu de Mileto lhe concede, revela-se um desinteressado; não um sujeito espirituoso, mas um homem enfadonho. Se tenta copiar as frases e ações de sua persona do Café Aleph no ambiente de trabalho, não consegue ultrapassar a ordinariedade habitual com que procede “na vida real”. Assim, Benjamim lê as colunas sociais diariamente “na

esperança de se deparar miraculosamente” com o nome Costa e Oliveira escrito nelas (HERINGER, 2018, p. 80). Quando a matéria sobre seu trabalho é publicada, Benjamim compra três exemplares e os deixa em evidência na Taberna da Glória, na esperança de que alguém o reconheça (HERINGER, 2018, p. 217). Embora deseje escrever seu nome na glória, Benjamim é autor de uma obra anônima, sem público, que permanece escondida. Ter o nome reconhecido, para Benjamim, é mais do que romper o anonimato ou superar o nome paterno – a responsabilidade de ser Filho do Homem, como o Reis o chamava em menção ao ilustre professor doutor Costa e Oliveira. Para o filho mais velho, o reconhecimento do nome é habitar a glória, é enfim, existir:

> Tudo daria certo. Seria lançado, catapultado, e estouraria lá no alto, ante os olhos dos que ficaram no chão. Em todos os coquetéis de inauguração de todas as exposições, as pessoas saberiam quem ele era. Os do Aleph saberiam seu nome. Paula, sua vizinha, saberia quem ele era. *Enfim, viveria.* (HERINGER, 2018, p. 168). *grifo nosso.*

Com tudo isso, o narrador reitera a inadequação do personagem para o protagonismo; se ele é alçado ao ofício de herói é apenas pela chave da ironia. Logo, o grande futuro de Benjamim, a década que supostamente seria dele, não acontece. O personagem encerrará a narrativa igual os outros membros do Café Aleph: como um aspirante avulso de uma vida que jamais terá, sem nenhum destaque no vasto rio de brasileiros que serão rapidamente esquecidos após a morte. Benjamim fracassa em tudo, e o que testemunhamos no romance é a sua pequena tragédia pessoal, o lento desintegrar de sua vida na Glória: a dissolução de seu casamento com Natália, que foi "estragado por causa de uma piada mal compreendida" (HERINGER, 2018, p. 221); a perda de seu emprego e o fim da breve fama que conquistou como Hecateu de Mileto no Café Aleph. Contrastando com o pastor Abel, que encerra o romance igual um pequeno vencedor “dentro de nossos parâmetros”, como destaca ironicamente o narrador, Benjamim conclui a narrativa semelhante a um pequeno perdedor, alguém que não se acostumou com a derrota. Nada que ele conquista é por fruto de suas ações ou por mérito próprio. Seu emprego “em um dos maiores museus de belas-artes da cidade”, foi alcançado por “iniciativa” da mãe, e graças ao nome “do finado professor Costa e Oliveira, pelo menos um terço do atual administrativo devia seus próprios cargos” (HERINGER,

2018, p. 65). A resenha crítica do jornal apresentando sua obra é uma compensação do Reis pela demissão e um débito com a memória do falecido pai. Além disso, ele nutre uma paixão idealizada por uma mulher estranha com quem nunca conversou, porém não tem coragem de falar diretamente com ela. Mesmo a Paula que se apaixona por Benjamim não é aquela por quem ele acredita estar apaixonado: “Obviamente, não era a mulher que havia visto no coquetel da Multidões. A Paula que estava diante dele era bem mais nova, mais baixa, mais cheia de corpo e um pouco corcunda. Não era sua vizinha.” (HERINGER, 2018, p. 146). O desejo de alcançar a glória como artista, ao fim e ao cabo, demonstra-se impossível de ser realizado, pois Benjamim é produtor de uma arte cínica. A única fama que consegue é como frasista de ditos espirituosos e tiradas sarcásticas, em um fórum da internet, cuja intenção dos participantes é fingirem ser ”nomes importantes da história da cultura” (HERINGER, 2018, p. 88). Quando a identidade do fictício Hecateu de Mileto é desmascarada pela Ex-Paula, Benjamim revela-se um homem sério, “nada além de um homem devidamente sério” (HERINGER, 2018, p. 233). Incapaz de sair da avulsão, ele termina o romance desaparecido na Cracóvia, dissolvendo-se no anonimato entre a multidão de imigrantes no continente europeu (HERINGER, 2018, p. 289).

O riso sardônico, uma das principais características herdadas por Benjamim, permeia o personagem em diversos níveis. Em primeiro lugar, a uma visão debochada da vida, a mesma concepção cínica e herética de Antonio Abraão, antes de enlouquecer por causa da leitura de Maiakoviski, que serve de contenção de mundo para o filho mais velho. As coisas só o interessarem enquanto possuírem graça revela o desinteresse do personagem em relação aquilo que o rodeia. Em outras palavras, as experiências da vida servirem apenas como entretenimento sofisticado, ou um pretexto para superar a galhofa anterior, reafirma o olhar enfastiado e a apatia de um sujeito cuja interioridade esvaziou-se de sentido. Deste modo, o humor apenas descortina o absurdo das coisas, sem reinvestir de significado o objeto cômico destronado. Em segundo lugar, a concepção cínica da existência se manifesta na figura de Hecateu de Mileto, a encarnação espiritual da grã-fina ironia do café Aleph (HERINGER, 2018, p. 94). O fórum de discussão sobre história da arte, no qual o participante se comporta como um intelectual “cosmopolita

brasileiro fingindo ser um morto indispensável para a humanidade" (HERINGER, 2018, p. 89), vitrina bem a atmosfera de indiferença que vetoriza a vida desinteressante das personas por trás do jogo de mascara do café[15]. Nesse contexto, o humor confere significado à vida insossa desses personagens menores. Ele se manifesta como arma e compensação contra a entediada melancolia existencial. Sentindo-se em casa, quase que no sentido lato do termo, Hecateu de Mileto é "irmanado aos grandes humoristas da história" (HERINGER, 2018, p. 95); "um prodígio do chiste e da facecia" (HERINGER, 2018, p. 91) que reage à apatia com escárnio erudito e zombaria elaborada. Todavia, seu humor cínico converte a ironia em sarcasmo blasé, cujo prazer consiste na elaboração e decodificação de uma piada cifrada em camadas de referências eruditas e citações à obras de arte, e refinadas com cacoetes de estilo espirituoso. Logo, o cinismo se torna uma ironia vazia que apenas reafirma a indiferença de Benjamim. Suas piadas não se comprometem com outra coisa senão com a sua própria irreverência, elas refletem o descrédito que a monotonia da reprodução nos inspira. Desta sorte, a sofisticada arquitetura do chiste esgota-se em si mesma, pois a veia crítica está voltada apenas sobre isso. Por fim, é em sua obra como artista plástico que o cinismo herético do personagem desabrocha com maior evidência. Como mencionamos, Benjamim é melhor pintor de écfrases do que artista plástico. Ele descreve as telas de outros pintores como se fossem suas próprias, com mais engenho e esmero do que se dedica a pintar. Por meio dessas paráfrases de obras alheias Hecateu de Mileto afama-se no Studeo Glória; porém, tudo não passa de uma anedota, tal qual a história de "sua acensão e queda no mundo das artes", relatada aos membros do Café (HERINGER, 2018, p. 94). A única obra original que Benjamim descreve aos frequentadores do fórum, o mapa de formigas, não passa de uma brincadeira para impressionar a namorada. Feito de improviso e com calculada aleatoriedade, o quadro é composto em menos de uma hora, mas simulado para parecer que levou

15 No Café Socity da internet, as personas atuam com rebuscada ironia e conversam através de citações indevidas. Sem as máscaras, no entanto, demonstram-se pessoas comuns de vida vulgar. Por exemplo, James Joyce é um professor de inglês em Maringá, PR (HERINGER, 2018, p. 234); Clarice Lispector, é analista de sistema de Poços de Caldas, MG (HERINGER, 2018, p. 233); Strindberg é poeta menor de Parnaíba, PI (HERINGER, 2018, p. 232); Kurt Vonnegut é um técnico em radiologia de Saquarema, RJ (HERINGER, 2018, p. 231); Bert Jansch, uma enfermeira de Amargosa, BA (HERINGER, 2018, p. 231); Modigliani é jornalista cultural em Taubaté, SP (HERINGER, 2018, p. 105); Darwin é professor de biologia de Nova Friburgo, RJ (HERINGER, 2018, p. 120); e Franz Kafka é um gerente de vendas em Chapadinha, MA (HERINGER, 2018, p. 120).

dias de estudo. Dessa forma, Benjamim interpreta o papel de um artista muito mais do que realmente pinta. Para aparentar que havia trabalhado com cuidado, ele apaga as coordenadas que adicionou a lápis, rabisca desenhos geométricos e os espalha pela casa, transcrevendo fórmulas de tratados matemáticos retirados da internet. Por fim, para chamar a atenção da visita: “Colocou o cavalete de frente para porta de entrada.” (HERINGER, 2018, p. 139). Porém, tudo é encenado para fingir que é um artista plástico sério e dedicado, e com isso impressionar a vizinha Paula. Além disso, as telas a óleo, os desenhos e o que julgava ser videoarte reafirmam a heresia e o desencanto cínico de Benjamim, ao mesmo tempo que revelam a ironia com que o narrador reflete sobre a arte do seu tempo. Desta forma, ao assinar suas obras como B.A.C.O., o personagem utiliza-se do humor como resposta a um mundo que considera ridículo e absurdo. Dentro dos procedimentos formais do artista B.A.C.O., a paródia do cânon e a metalinguagem encontram destaque. O jogo de referências, presente nos títulos, cria piadas cifradas com citações à cultura de massa e obras de arte erudita, de Virginia Wolf a Billy Wilder; do mesmo modo que personagens históricos e símbolos institucionais de autoridade são satirizados, como o Padre Cícero e o Brasão da cidade do Rio de Janeiro. Assim, a arte sarcástica de Benjamim é atravessada pela irreverência herética, sinalizando a consciência de que tudo não passa de uma piada, de uma repetição, como a gagueira de Deus que seu pai invocava sempre que algo dava errado em sua pequena tragédia familiar. Contudo, o humor do artista Costa e Oliveira nada representa, mas espetacularia a denúncia com uma elaborada hilaridade, transformando o objeto em algo cômico em suas telas e congratulando o receptor que capta a piada junto com o artista – este, que se felicita na própria engenhosidade do chiste, e nada mais. É dessa forma que Benjamim faz das artes plásticas e daquilo que julgava ser videoarte, um sofisticado gracejo que zomba das convenções da arte atual, mas nada muito além disso:

> *A premeria, sem título, era um retrato a óleo de Virginia Woolf fantasiada de nobre abissínio, cuja história a mãe lhe havia contado quando menino.* A segunda, intitulada *Buraco Negro*, era uma cena contemporânea, também a óleo: um garoto negro, de boné, sentado em posição claramente desconfortável, boca aberta, olhos entrecerrados encarando o espectador, braços em linha sinuosa, pistola na mão esquerda - falava, ou estava entre uma palavra e outra. Era um personagem real, de nome Jorge Lopes Filho, morador

> do bairro de Madureira, no Rio de Janeiro. A terceira tela, **Fome*, era uma representação de um pedaço de carne crua, com uma capa suculenta de gordura, sobre um fundo branco e amarelo. A quarta, *Fumegante*, era uma paródia do brasão da cidade do Rio de Janeiro na qual o barrete vermelho, símbolo do regime republicano, havia sido substituído pelo copo de plástico que os viciados cariocas usavam para fumar crack.* A quinta, *Mapa de Água Santa*, era a cartografia detalhada de uma ilha imaginária onde, ao que parecia, reinava o sublime anarquismo. A sexta e última, **Padim Ciço*, era um retrato de padre Cícero, maquiado como um travesti, vestindo uma túnica rosa, com o sertão acastanhado ao fundo.* Mandou também os links de alguns vídeos, nos quais aparecia sua própria imagem distorcida em espelhos quebrados, espelhos de loja de departamento, espelhos da Confeitaria Colombo etc. e etcétera. Além disso, *escaneou alguns desenhos e aquarelas - todas retratando pedaços de corpos femininos -, que, segundo explicou, faziam parte da série intitulada *The Seven Year Itch**. (HERINGER, 2018, p. 177-178) *grifo nosso.*

Se o jogo de citações contrastadas, de referências ao pop até à filosofia, destaca-se como principal temática ao lado do absurdo do amor (HERINGER, 2018, p. 179), podemos afirmar que o humor aparece como principal procedimento formal. Porém, esse humor é exclusivamente negativo. Ridiculariza as convenções do mundo da arte, ao mesmo tempo que faz da própria arte uma piada. Desse modo, o humor crítico de Benjamim aponta para todas as direções: de ídolos religiosos retratados como travestis até o Brasão da cidade do Rio de Janeiro, símbolo republicano parodiado com um copo de plástico dos usuários de crack. Toda autoridade ou instituição canônica é rebaixada e misturada ao subalternizado, de modo que nada permanece sagrado, i.e., intocável. Da representação de um garoto negro na favela (um personagem real) até a fome e a miséria, as telas de B.A.C.O. dão forma à concepção herética de Benjamim, reafirmando o absurdo do abismo e a ideia de que até mesmo a arte se tornou mera cópia e reprodução. Por mais que sua intenção seja ser irônico, o humor cínico do artista Costa e Oliveira enforma sua estética ao ponto de voltar-se sobre si mesmo; torna-se uma brincadeira de autoreferência, uma piada cifrada de citações. A mais refinada zombaria, nas telas de B.A.C.O., não passa de um ataque, incapaz de ser produtiva, pois não consegue sugerir alternativas àquilo que destrona. Ou, se quisermos usar a definição do Heringer cronista sobre poesia, a obra de Benjamim seria infértil, pois não “funda mundos no mundo” (HERINGER, 2021, p. 52). Ao mesmo tempo, por meio do

mesmo humor como recurso literário formal o narrador vai desvelando seu comentário mordaz à arte de seu tempo:

> Fez o possível para deixar claro que, se não fosse artista, morreria, pois uma coisa estava inalteravelmente atrelada à outra. Tentou ser irreprochável. *Mentiu que os cigarros que fumava eram enrolados por ele mesmo. Como fazia frio, escreveu que estava usando um cachecol felpudo e roxo.* Usou a palavra "patuá", que considerava requintada, algumas vezes. Fez um elogio discreto da pobreza e da timidez, supostos patuás de todo artista que se preza. *Confessou ser pós-moderno, porque ser pós-moderno significava aceitar o modo cultural dos seres humanos sofisticados, o que não era um elogio, mas sim uma condenação ao silêncio e à incompreensão do público.* O que ele fazia, explicou, não podia ser mais claro para ele mesmo. *Citou Schelegel. Depois, para equilibrar o discurso, citou uma entrevista de Cartola,* concedida à revista *Manchete*. Revelou que não gostava muito de Paris. Manifestou grande apreço pelos socialistas utópicos. *Escreveu que sua obra inteira não passava de um mapa para lugar nenhum, com indicações desencontradas.* No fim, agradeceu a atenção do crítico sem usar nenhuma vez a palavra "oportunidade." (HERINGER, 2018, p. 179). *grifo nosso.*

Dessa forma, a figura do Benjamim artista traz em seu bojo a ironia profunda em relação ao sistema de arte: do funcionalismo público ao arranjo de troca de favores para divulgação das obras (HERINGER, 2018, p. 96), até mesmo o valor estético e a inventividade poética dos artistas. Tudo é visto de esguelha pelo narrador, que ironiza a ironia do seu personagem, criando uma duplicação cômica, uma paródia da paródia. Ademais, o personagem é construído com o mesmo humor sardônico, tal como demonstra suas respostas à entrevista do Reis: as citações a Shclegel e Cartola, um romântico alemão e um sambista carioca, fazendo referências ao cânon erudito e ao popular; a pretensão da arte como única forma possível de viver; o uso de palavras “requintadas” como “patuá” e o agradecimento sem utilizar a palavra “oportunidade”; a falsa modéstia elogiando a pobreza e a timidez; a inclinação ideológica aos socialistas utópicos; a confissão de ser pós-moderno enquanto condição e sinônimo de incompreensão do público; e a afetação com que é descrito, mentindo sobre os cigarros que fumava serem enrolados por ele mesmo e que usava um cachecol felpudo e roxo. Supondo-se ou querendo fazer-se parecer um artista intelectual e erudito, porém bem humorado e descontraído, entre a seriedade de um academicista e a irreverência ousada de um vanguardista, no

entanto, B.A.C.O. acaba por denunciar-se artificial e pretensioso; como demonstra a "crítica dócil" do Reis, soa entre "desinteressado e desinteressante, um homem de mediocridade quase arcádica" (HERINGER, 2018, p. 214). Com base nisso, podemos deferir que o humor que atravessa a imagem de Benjamim acentua a ironia do narrador em relação à falta de aptidão para o protagonismo por parte do seu personagem, o qual "tinha algum talento, segundo a mãe" (HERINGER, 2018, p. 42). Artista sem público, apesar de mentir sobre os seguidores de seu trabalho na internet e a exposição conjunta, suas telas, desenhos e aquilo que julgava ser videoarte não saem do apartamento da mãe em Copacabana (HERINGER, 2018, p. 49). Artista plástico mediano, tudo aquilo que pinta se assemelha a uma piada ou peça jocosa, seja para zombar da fé de seu irmão caçula – a exemplo do mural Gomorra –, seja para satirizar o próprio mundo da arte, a qual Benjamim não leva a sério, falando como quem fala da própria mãe "com muito eufemismo" (HERINGER, 2018, p. 179). A obscenidade, para não dizer pornografia, é confundida com ousadia, transformando o choque, ao lado da parodia e da metalinguagem, no procedimento dominante. Assim, suas obras apresentam cenas de sexo, genitálias e orgias no Velho Testamento, mas também o retrato do Padre Cícero travestido, bem como a representação de uma ilha na qual "reinava o sublime anarquismo" (HERINGER, 2018, p. 177)[16]. Contudo, explicada a piada e passado o efeito inebriante do ataque e deboche, a obra de Benjamim cessa de produzir sentidos e é incapaz de levar a uma reflexão fecunda que ultrapasse o sarcasmo do qual partiu. Em outras palavras, uma vez descortinada a inautenticidade e artificialidade dos valores para os quais aponta, a novidade da obra se esvai. Como uma piada que, ao explicarmos a graça, morre com ela o sentido e, sobretudo, a capacidade de releitura, pois decodificada a reflexão crítica que dela se procede se esgota.

Por fim, além da "cara de susto" e do olhar enfastiado, "de quem não vê um fim nas coisas" (HERINGER, 2018, p. 217), o narrador apresenta uma última característica estruturante que compõe o seu herói sem vocação: Benjamim é

16 Como tentamos demonstrar, a arte de Benjamim concentra-se quase que inteiramente em "retratos de mulheres nuas, cenas de sexo, desenhos de genitálias e ditos obscenos" (HERINGER, 2018, p. 42). Muito dela, com o intuito apenas de ofender a fé do irmão caçula, como evidencia o mural de Gomorra, "(…) algo que havia pintado para zombar do irmão que nunca aparecia" (HERINGER, 2018, p. 63). Única obra a ser reproduzida nas paredes da Europa, nas palavras do narrador o mural representa "(…) sua obra mais imponente até então, intitulada "Gomorra", um mural pintado nas paredes do quarto que havia pertencido ao irmão caçula. Era um retrato de uma orgia na famosa cidade bíblica." (HERINGER, 2018, p. 43).

“doente de zombaria” (HERINGER, 2018, p. 83). A piada que d. Noemi conta para a nora, comparando o filho mais velho a Sísifo, define o desgosto de Benjamim. Segundo a mãe, assim como um alcoólatra sujeito a sofrer recaídas, o filho mais velho também era suscetível a ter episódios de “surtos de gracinhas”, e de tanto fazer piada acabar morrendo de desgosto. De certo modo, podemos afirmar que Benjamim é o único personagem sobre o qual abate-se a maldição familiar dos Costa e Oliveira explicitamente ao longo da narrativa. Não temos acesso a morte de Antonio Abraão, seu ataque fulminante de tristeza é apenas sumarizada pelo narrador. Porém, as cenas de desgosto de Benjamim são narradas em detalhes. O primeiro episódio, ponto culminante dos “Anos de Formação dos Alencar Costa e Oliveira”, ocupa três dos nove capítulos da primeira parte do romance; já o segundo, que encerra o clímax de “Glória”, desenrola-se por seis capítulos[17]. Assim, esses dois incidentes formam os pontos nodais da narrativa de Benjamim, que pode ser compreendida como o relato de seu desgosto.

No primeiro episódio, ficamos sabendo que diferente dos demais membros da família Costa e Oliveira – que morrem de um desgosto súbito – Benjamim é um desgostoso melancólico: o que na lógica do romance significa que irá perecer gradualmente, aos poucos, com crises espaçadas; ou nas palavras de d. Letícia: “morreria em banho-maria, de um desgosto ininterrupto” (HERINGER, 2018, p. 60). Após a conclusão da sua obra mais imponente, o mural de Gomorra, Benjamim compartilha com a mãe a história de sua carreira no mundo das artes plásticas. Uma exposição conjunta seguida de uma entrevista para o telejornal das seis, atravessada pelo sarcasmo típico do personagem, ironizando a sua própria carreira e que conclui a anedota sorrindo: “minha carreira acabou”, repetindo até dar-se conta de que não está mais sorrindo: “como não estava mais sorrindo, chorou”, convulsivamente (HERINGER, 2018, p. 50-51). Ao transformar todos os aspectos da vida em chacota, inclusive a sua própria carreira, Benjamim faz com que sua única obra seja a galhofa; tornando-se, assim, suscetível a que o mundo desmorone uma vez que a graça acabe. Encerrado o ciclo de zombaria e incapaz de iniciar outro ainda mais sofisticado, o personagem entra em crise e é obrigado a enfrentar o seu vazio interior. A fuga por meio do humor é alivio momentâneo, mas a indiferença

17 O primeiro episódio de desgosto acontece entre as páginas 50 e 62. Já o segundo evento engloba os capítulos cinquenta, cinquenta e dois, cinquenta e três, cinquenta e quatro, cinquenta e seis e cinquenta e nove.

torna-se rotina por si mesma, e a falta de significado acossa-o assim que as coisas deixam de entretê-lo. O cinismo se mostra insuficiente para salvaguardá-lo, pois somente aponta para o absurdo daquilo que está sendo ridicularizado; em si mesmo é um gesto oco e infértil. O mecanismo, portanto, em algum determinado momento falha, e o personagem é incapaz de reerguer-se e inventar uma nova piada que dê sentido às suas ações e que o motive. Então, o vazio do abismo – o desgosto de quem esgotou o campo do possível – o atravessa. O tédio se transforma em crise e a crise em doença: “horas depois veio a febre” (HERINGER, 2018, p. 52.), diz o narrador. Que o personagem é um respirador bucal, já fomos informados e por isso está suscetível a todo tipo de afecção, inclusive a da tristeza. Os médicos diagnosticaram uma virose qualquer e prescreveram tratamento medicamentoso. Durante a enfermidade, Benjamim oscila entre o riso maniaco e o choro convulsivo, entretanto os remédios não surtem efeito. Entre um delírio e outro, ele repete a máxima deixada pelo pai depois de enlouquecer: “é preciso ser bom” e o bordão dos Costa e Oliveira pela última vez no romance: “Deus é, era, gago.” (HERINGER, 2018, p. 57). Além disso, queixa-se que tudo é engraçado e que nada é engraçado. Rir de tudo, indiferentemente da distinção, é loucura; e loucura é melancolia. De acordo com Jean Starobinski, na tradição antiga do pensamento ocidental, o melancólico seria regido pelo signo de Saturno:

> A palavra "melancolia" designa um humor natural, que não pode ser patogênico. A mesma palavra designa a doença mental produzida pelo excesso ou pela desnaturação desse humor quando ele se interessa principalmente pela "inteligência". Porém, essa desordem não se dá sem algum privilégio: ela confere a superioridade de espírito, acompanha as vocações heróicas, o gênio poético ou filosófico. Essa afirmação, que encontramos nos Problemata aristotélicos, exercerá uma influência considerável na cultura do Ocidente. (STAROBINSKI, 2016, p. 22)

Assim, de Hipócrates aos tratados renascentistas, o sujeito regido pelo signo de Saturno deveria equilibrar os líquidos corpóreos, pois eles dão o balanço da compleição temperamental, mas também das doenças. O desequilíbrio humoral, causado pelo acumulo da atrabílis no organismo, resultaria na melancolia: o excesso da bílis negra, fonte das angustias e do mal-estar que perturba a mente. Entretanto, seja pelo acidente astrológico, ou seja, a influência maldita do planeta Saturno ou a corrupção dos humores causado pelo desregramento dos ritmos orgânicos da vida,

a melancolia também traz em seu bojo algumas benesses. Na tradição médico-filosófica da Antiguidade, a discrasia da atrabílis é responsável pela origem da loucura, mas também da sabedoria. Conforme Aristóteles sugere no Problema XXX, todo homem de exceção é melancólico, “porque tem em si, como possíveis, os caracteres de todos os homens” (ALBERTI, 1999, p. 50). Deste modo, a associação entre a melancolia e o caráter elevado do gênio, como a sabedoria do filosofo ou a inspiração do poeta, atravessam o pensamento ocidental até o Renascimento. Contudo, não podemos tomar a definição clássica da melancolia, via os ensinamentos de Marsilio Ficino (a quem d. Letícia cita no *Breve e muito concisa...*), para compreensão da doença de Benjamim. Se, como recorda Starobinski, a hipotética atrabílis possui ao mesmo tempo uma força de ensombreamento e uma faculdade iluminadora (STAROBINSKI, 2016, p. 133), de modo que todos os homens de exceção seriam inspirados e atormentados por ela, a ironia do narrador transforma Benjamim em um gênio menor. Pois, apesar de vítima da loucura e da tristeza do indivíduo melancólico, no entanto, ao que a narrativa nos sugere, não apresenta os traços de uma vocação heroica e tampouco os atributos de um gênio; faltam-lhe a sensibilidade imaginativa de um artista e o espírito contemplativo de um filosofo. Ao invés disso, apresenta uma cara de susto e um olhar enfastiado de quem enxerga tudo como cópia, como uma mera repetição. Como buscamos demonstrar em parágrafos anteriores, as vocações heroicas esbarram na imagem de um protagonista sem talento para o protagonismo. No lugar da superioridade dos homens de exceção, o personagem apresenta apenas a presunção dessa superioridade, mas é crivado pela mediocridade dos indivíduos supérfluos, destinados a serem esquecidos meses depois de defuntos. Desajustado, assustadiço e tímido, o primogênito Costa e Oliveira, conforme as confissões de d. Noemi, redundaria em nada, pois não desafiava o mundo o bastante; não é digno dos grandes prélios ou grandes feitos (HERINGER, 2018, p. 243-244). Portanto, pela ironia do narrador, Benjamim seria a paródia do sujeito notável, acometido e regido pelo astro negro, sofre suas mazelas sem a profundidade ou envergadura do gênio. Em se tratando da arte que pratica, esta não vai além do deboche: “tinha algum talento, segundo a mãe”, ou como demonstra a crítica dócil do Reis é um artista “entre o desinteressado e o desinteressante, de uma mediocridade quase

arcádica”. A vocação para a zombaria, apesar de engenhosa, limita-se ao sarcasmo. Ser igualado aos grandes mestres do humor pelos membros do Café Aleph diz mais sobre os membros do fórum do que a qualidade mesma de Benjamim; como por exemplo, a anedota que conta sobre sua ascensão e queda no mundo das artes plásticas, e que na análise de um dos membros passa a significar uma sátira: “uma crítica jocosa, mas pertinente, ao contexto cultural brasileiro, ao mercado de arte e à decadência da cultura ocidental.” (HERINGER, 2018, p. 94-95). Quanto ao espírito filosófico, a única contemplação a que Benjamim se dedica é observar as formigas do bairro da Glória. Fantasiando com elas subindo até o apartamento da vizinha Paula e vagar, “ainda com algum traço da pele dele nas patinhas”, pelo corpo nu da mulher que Benjamim pensa que ama (HERINGER, 2018, p. 118)[18].

A psicanálise, por outro lado, dá-nos a concepção moderna de Melancolia. Sabe-se que para Sigmund Freud, o melancólico traz em seu bojo todos os sintomas do enlutado, exceto o rebaixamento do sentimento de autoestima. Tanto no estado do luto quanto na melancolia, haveria uma reação à perda de algo como objeto de amor, porém, na patologia essa perda é inconsciente. No caso do enlutado, as causas de sua tristeza e desinteresse pelo mundo são evidentes, pois diante da ausência, o mundo esvazia-se de sentido. Já para o melancólico, que sofre uma perda sem causa aparente, ou seja, que não sabe aquilo que perdeu, é o próprio Eu que se esvazia**:**

> O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia (…). A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. Esse quadro se aproximará mais de nossa compreensão se considerarmos que o luto revela os mesmos traços, exceto um: falta nele a perturbação do sentimento de autoestima. (FREUD, 2010, p. 28).

18 O mote das formigas, que aparece no primeiro episódio de desgosto de Benjamim (HERINGER, 2018, p. 55), é desenvolvido no capítulo vinte e um, e repetido nos capítulos vinte e cinco (HERINGER, 2018, p. 140-141), e no capítulo quarenta e cinco (HERINGER, 2018, p. 222-223).

Segundo Freud, o melancólico sofreria de um conflito interno causado pela identificação do Eu com o objeto amado que foi perdido, o que leva a auto-recriminação: ele se sente culpado por desejá-lo e perdê-lo (2010, p. 33). O luto contínuo e o rebaixamento da autoestima seriam os sintomas da melancolia, na qual as queixas voltam-se contra a falta que, diante da ausência, regressa e ecoa contra o próprio Eu. Há uma carência de interesse pelo mundo externo, delírios de inferioridade e recusa em se apegar à vida, uma vez que o princípio da realidade provou que o objeto amado não existe mais, ou seja, não está mais acessível para o gozo do sujeito. Portanto, o desejo precisa desligar-se do objeto e religar-se a outro. Perda de interesse pelo mundo, luto permanente: a melancolia não tem cura. Contudo, diferente do melancólico da psicanalise que desconhece o porquê do seu sofrimento, a tristeza de Benjamim aparenta uma causa evidente: “minha carreira acabou” (HERINGER, 2018, p. 50). O desinteresse pela vida justifica-se na consciência de uma falta fundamental: a existência perdeu a graça. A sensação de abismo vem a reboque dado o esgotamento das possibilidade de entretê-lo, i.e., de surpreender a si e aos outros. Durante a crise de desgosto, Benjamim vive o esvaziamento interior, visto que não consegue manter a dinâmica do desejo em funcionamento; por isso, experimenta o desespero de quem se vê incapaz de reimaginar o futuro. A apatia é consequência da estagnação desse processo de reinvestir seu desejo no mundo exterior. À deriva de projetos, agora que sua carreira acabou e sem conseguir começar outra, como lhe sugere a mãe, o personagem sente o peso da ausência de algo que seja capaz de dar sentido ao seu tédio existencial. Embora a definição de Freud pareça adequar-se ao personagem, não é evidente que haja uma autorecriminação. A atividade autoacusatória, o remorso por amar o objeto perdido, que marca a especificidade da melancolia, Benjamim não apresenta como traço estruturante. Durante todo a crise de desgosto, ele delira e chora, mas não se recrimina. Tampouco o personagem apresenta o elemento de baixa autoestima observado por Freud, que curiosamente não é citado como referência por d. Letícia. Segundo a tia-avó, ele é um ególatra “de marca maior” (HERINGER, 2018, p. 60). Na segunda parte do romance, a partir do momento que encontra um novo objeto de amor, representado pela vizinha Paula, o jogo do desejo de Benjamim reinicia e com ela o interesse pelo mundo externo. Quer na tradição do

pensamento clássico, quanto na psicanálise de Freud, a tristeza e o pavor (a cara de susto), seguidos pelo desinteresse (o olhar enfastiado), são sinônimos de melancolia. Se ambos são também sintomas do desgosto de Benjamim, isso não significa que ele seja um melancólico no sentido que os autores renascentistas deram ao termo, ou na concepção feita por Freud em *Luto e Melancolia*. Talvez o melhor diagnóstico para a melancolia do personagem seja a fornecida pelo próprio narrador, via d. Letícia:

> *Seu sobrinho era um desgostos atrabiliário. Um melancólico. Os sintomas eram claros: estava com a pele enegrecida, tinha ardências no estômago, insônia e gritava porque ouvia um zumbido terrível na orelha esquerda.* Na secção cinco do tomo três da *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, d. Letícia se detinha na figura do desgosto melancólico, o tipo de desgostoso que *sofre a vida inteira, aos pingos,* contrariamente aos desgostosos explosivos, por exemplo, que morrem de um só golpe de infortúnio (rompimento amoroso, bancarrota, acidente doméstico, entre outros), ou aos desgostosos maníacos, que morrem por não saber o motivo de sua tristeza. *Segundo aprendeu dos textos de Dioscórides, Alcuíno e Ficino, a melancolia era causada por um sangue espesso e escuro, pelo ócio, pelo muito dormir de costas e pela influência maligna do planeta Saturno.* A essas causas, d. Letícia acrescentou a fatalidade genética, que produziria um distúrbio raríssimo no cromossomo 3p25-26 dos membros da família Costa e Oliveira, o que os distinguia dos melancólicos comuns. Assim, *além do temperamento tristonho e do zumbido de orelha (etc. e etcétera), os desgostosos melancólicos da família eram incuráveis e possivelmente contagiosos.* (HERINGER, 2018, p. 59). *grifo nosso*.

Incuráveis e condenados ao sofrimento lento por toda a vida, a melancolia dos Costa e Oliveira se distingue, segundo a definição do *Breve e muito concisa…*, pela possibilidade de contágio graças à fatalidade genética, que circunstancializa a doença de Benjamim a uma causa biológica e não psíquica. Logo, apesar do temperamento tristonho o desânimo doloroso em relação à vida, no lugar do auto-insulto e da autopunição d. Letícia acrescenta a sua definição de melancolia “ardências no estomago, insônia e um terrível zumbido na orelha esquerda”. Buscar em Saturno e na atrabílis a causa para o desgosto melancólico liga a tia-avó Costa e Oliveira à tradição peripatética sobre o tema, ao invés de como Freud procurar a resposta no inconsciente, ao qual a autora não faz menção. Nos ensinamentos de Hipócrates ao Renascimento as causas físicas da doença seriam tratadas com a

correção dos hábitos ou com o purgar do excedente de biles negra por meio de uma panaceia medicinal, o heléboro (STAROBINSKI, 2016). Contudo, para o achacado Benjamim o resultado é inevitável; incólume ao heléboro, os paliativos recomendados pela cientista de Santa Maria Madalena poderiam até ajudar a aliviar temporariamente as crises de angústia, mas não mudar o fato de que este morrerá de uma melancolia lenta e ininterrupta. Ademais, os remédios provisórios para a patologia não incluem o riso, tampouco o estímulo à prática contemplativa ou ao exercício criativo, pelo contrário, consiste em esquecer de si mesmo em um emprego burocrático; ou seja, a alienação em uma rotina mecânica, enfadonha e sem graça (HERINEGER, 2018, p. 60)[19]. Outrossim, se repararmos a sintomatologia completa descrita por d. Letícia, podemos perceber como a maior parte dos sintomas, em alguns momentos da narrativa, coincidem com o personagem:

> Deixando momentaneamente de lado a neutralidade típica do cientista, d. Letícia chegava a lamentar - no tomo 5, secção 3 - a sorte dos pobres Costa e Oliveira que nasceram desgostosos melancólicos. Eram condenados desde a mais tenra idade a sofrer de *amargura, inveja, amoralidade, prisão de ventre, arroto ácido, sonhos macabros, histeria, demência, epilepsia, lepra, hemorroidas, misantropia, sarcasmos, sarna, esperteza e mania suicida. Ainda por cima, tendiam à depravação e à fraude (…).* (HERINGER, 2018, p. 60). *grifo nosso.*

Amargura, sarcasmo, amoralidade, depravação, egolatria, esperteza, tendencia à fraude, inveja, arroto ácido e sonhos macabros são apenas alguns dos sintomas apresentados por Benjamim ao longo do enredo. Vejamos rapidamente alguns exemplos. Se a histeria marca presença durante a primeira crise de desgosto do primogênito Costa e Oliveira[20], o sarcasmo e a amoralidade, como buscamos demonstrar anteriormente, acompanham o personagem a narrativa inteira. A irreverência e a incapacidade de levar qualquer valor moral a sério evidencia-se na cosmovisão cética do personagem, o qual radicaliza a máxima familiar de que nada

19 O prognostico completo de medidas provisórias feito pela médica madalenista inclui: “(…) dormir de bruços, ingerir pouco sal, assistir muita TV, chá de bertalha ou de hortelã, fígado de ganso, diazepam, compressas mornas na testa, retenção do sêmen e um emprego burocrático. Aconselha-se também, (…), evitar golpes de vento, música barroca, trufas, gengibre e qualquer atividade que estimule a memória.” (HERINGER, 2018, p. 60).

20 Em diversos momentos de sua crise, Benjamim balbucia um magote de incoerências, repetindo que tudo era engraçado e que nada era engraçado, alternando o riso com o choro convulsivo, além de “soltar uma gargalhada funda, como se estivesse conversando com belzebu e belzebu tivesse dito algo bastante curioso.” (HERINGER, 2018, p. 57).

seja sagrado; quer em suas telas (Padin Ciço, Mapa de Água Santa, etc), quer nas brincadeiras que trama para constranger os irmãos (HERINGER, 2018, p. 47) tudo vira matéria para piada. Já o sarcasmo é uma das principais formas de humor de Benjamim, deflagrando-se não apenas no Café Aleph, mas em diversos momentos de zombaria, como em seus comentários a Natália em relação aos cartões postais de Abel: “Perguntou se Deus era contra o uso de e-mails; disse que era cruel um pastor ir para a África, uma vez que só ele receberia o maná que o Senhor jogava dos céus, enquanto o resto passava fome (…)” (HERINGER, 2018, p. 81). Em se tratando da depravação, ela se encontra, sobretudo, na arte de Benjamim. Como mencionamos anteriormente, a obscenidade beirando a pornografia é um de seus recursos estilísticos mais recorrentes: “mulheres nuas, cenas de sexo, desenhos de genitálias e ditos obscenos’ (HERINGER, 2018, p. 42); mas também “corpos nus ou seminus, escolhendo os seus parceiros ou já em ação (estupros, amores, suingues)” (HERINGER, 2018, p. 46); e aquarelas “retratando pedaços de corpos femininos” (HERINGER, 2018, p. 178). “Ególatra de marca maior” (HERINGER, 2018, p. 60), Benjamim procura todos os dias o próprio nome nos jornais. Ao ler os comentários de Hecateu de Mileto no Café Aleph, delicia-se “com a própria originalidade e, sobretudo, com o esforço que faziam para copiá-la” (HERINGER, 2018, p. 95); e quando escuta o nome Costa e Oliveira na boca de outras pessoas, acreditando se tratar do seu, exita-se experimentando um prazer “voyerístico” (HERINGER, 2018, p. 217). Quanto a tendência à fraude, essa revela-se, por exemplo, no Mapa de Formigas, simulado para parecer que levou dias de composição, porém feito em menos de uma hora (HERINGER, 2018, p. 139); além da mentira que conta sobre sua “ascensão e queda” no mundo das artes plásticas (HERINGER, 2018, p. 94) e da apropriação indevida que faz de obras alheias, descrevendo-as como se fossem suas (HERINGER, 2018, p. 118). A esperteza descortina-se em diversas passagens, como por exemplo, na tramoia que ele arma para conquistar a vizinha. Benjamim ludibria a namorada, fazendo a falsa Paula acreditar que ele também a ama, e se apropria da camiseta de Woody Allen e do anel de ouro branco com pedrinhas vermelhas que a namorada esquece em seu apartamento, inclusive mentindo sobre o seu paradeiro, e os envia pelos correios como um presente para a vizinha (HERINGER, 2018, p. 137-138). A inveja, por sua vez, manifesta-se ao descobrir

que o nome do seu irmão caçula, “cinco ou seis centímetros mais alto do que ele”, havia “atingido o topo do mundo” (HERINGER, 2018, p. 218). Por fim, o sonho macabro e desesperador “com quase todas as mulheres que conhecia” (HERINGER, 2018, p. 223-224), repetido no avião em direção à Europa ao final do romance (HERINGER, 2018, p. 275-276); ao lado do arroto acido – “”Em inglês, esse azedume é chamado “*heartburn.””* (HERINGER, 2018, p. 273) – encerram a lista de exemplos. Deste modo, a ironia do narrador para com a imagem do seu herói melancólico, sem contudo as vocações heroicas para o exercício do ofício, é reafirmada, e que sintomas tão díspares e paliativos desconexos sirvam para a mesma doença apenas acentua o procedimento. Assim, quais dos remédios receitados por d. Letícia das medicações prescritas contra a virose, ou das medidas adotadas por d. Noemi surtiram efeito não é revelado pelo narrador, esse mantém a ambiguidade quanto à doença de Benjamim. Porém, ao que ele nos sugere, a solução para o personagem é abraçar o tédio e entrar na mais enfadonha das vidas possíveis:

> Ao cabo de um mês, Benjamim estava completamente curado. Havia removido todos os vestígios do "Gamorra" e agora falava em morar sozinho, casar, arrumar um emprego como museólogo, investir na carreira de artista plástico. A mãe fez o que pôde para não perturbá-lo enquanto ele gradualmente se tornava a pessoa mais enfadonha possível no mais médio dos mundos. (…) Benjamim já não zombava de nada, nem mesmo nas ocasiões apropriadas. A cara de susto (boca entreaberta, olhos salientes) ficava impassível. (HERINGER, 2018, p. 64)

Se por um lado podemos aventar que viver sob o signo da morte paterna, essa falta fundamental, representaria em termos psicológicos uma das razões para o desgosto melancólico de Benjamim; por outro lado, as justificativas apresentadas pelo narrador dentro do romance apontam em outra direção. Além de carregar a fatalidade genética que produziria um distúrbio raríssimo no cromossomo 3p25-26 – a maldição familiar dos Costa e Oliveira –, o narrador salienta, mais de uma vez, que o personagem é um respirador bucal. A esses fatores biológicos, no entanto, acrescenta mais um via explicação de d. Noemi: o mundo em que Benjamim cresceu não tinha limites e mudava constantemente as regras de sentido. De certo modo, o escamoteamento das interdições, i.e., a heresia de nada mais ser sagrado, a imprevisibilidade e instabilidade dos códigos estabelecidos são os signos de nossa

modernidade atual. Sob essa ótica, d Noemi reflete a respeito das causas da doença do filho:

> D. Noemi, como boa mãe, decidiu que a culpa era dela. Benjamim tinha chegado à beira da morte porque ela e o marido nunca impuseram limites ao bom humor naquela casa. Acabaram por viciar o garoto em dizer sempre o contrário do contrário do contrário, o que era engraçado, mas podia levar uma pessoa à loucura. Abel e Daniel encontraram a saída, sozinhos e sem maiores dificuldades, mas seu filho mais velho era um respirador bucal, o pediatra sempre dizia. (...) *O mundo que Benjamim havia conhecido quando criança, com leis que mudavam o tempo todo, tinha deixado cicatrizes horrendas na sua cabeça. Era especialista em todo tipo de virose, o pediatra. Benjamim foi tratado do transtorno respiratório, mas a cara de susto nunca desapareceu.* Ele poderia realmente ficar deprimido - ela imaginava, sem querer pensar na palavra "desgosto" -, porque, se tudo era motivo de piada, a vida perdia todo o sentido. *Se nada parecia sólido, não havia ao que se agarrar.* Benjamim tinha quase morrido por ser espirituoso demais. E a culpa era dela. Era muito competente, no fim das contas, o pediatra. (HERINGER, 2018, p. 64). *grifo nosso*.

Desta forma, ao invés de um mundo confiável, de leis e valores duráveis, Benjamim crescera em um mundo cujas “leis mudavam o tempo todo”, ou seja, de valores oscilantes e mudanças arbitrárias. Logo, se para o filho mais velho “não havia ao que se agarrar”, é porque o sentido das coisas perdera sua solidez, definição e continuidade; com isso, é como se o próprio sujeito também perdesse sua identificação consigo. A arbitrariedade e descontinuidade histórica de leis que mudam o tempo todo, i.e., a sensação de que o passado não serve de referência e a incerteza permanente quanto ao futuro, seriam os signos do mal-estar da atualidade, responsáveis pelo sentimento de deriva do sujeito. Segundo Joel Birman: “O vazio da subjetividade atual é o correlato do mundo que perdeu o sentido, pois as regras e os códigos anteriormente estabelecidos para a promoção da sociabilidade foram subvertidos.” (BIRMAN, 2012, p. 147). Zygmunt Bauman, por sua vez, apontou para a ausência de padrões, códigos e regras estáveis aos quais o sujeito possa se adequar e que lhe sirva de orientação segura na modernidade líquida (BAUMAN, 2001, p. 14). Assim, na explicação de d. Noemi, ter que reinventar-se constantemente em um mundo cujos parâmetros não são confiáveis (pois mutáveis), poderia ter deixado cicatrizes no filho mais velho. Afinal, ele era um respirador bucal, mesmo tratado do transtorno respiratório, a cara de susto permaneceu. De qualquer

forma, marcado pela visão cética e desencantada de Antônio Abraão e desorientado em um mundo cuja cartografia e paisagens estabelecidas mudavam de fronteira aceleradamente, Benjamim reproduz a imagem de que nada parece sólido na definição de sua própria obra: “um mapa para lugar nenhum, com indicações desencontradas” (HERINGER, 2018, p. 179) – ou seja, que apenas deflagra o estado de perdido das coisas e sobretudo a ausência de qualquer ponto de ancoragem. Por fim, a melancolia também pode ser entendida como uma condição existencial, algo estruturante do sujeito. Nesta perspectiva, ela seria uma angustia natural no processo de aculturação, seguido da simbolização, no qual o sujeito reelabora essa falta fundamental em potência criadora de sentido, como na linguagem[21]. A respeito deste vazio constitutivo, Sandra Edler ressalta que é próprio do jogo do desejo a necessidade de reinvenção de novos objetos de satisfação:

> Existe algo de faltoso no centro de nosso desejo. Em busca de realização, o sujeito deve, literalmente, contornar essa hiância e fazer o movimento que, como mencionamos, só o realiza em parte, sendo a completude inacessível. Com isso não queremos negar ao sujeito a possibilidade de momentos felizes, momentos de encontro ou de conquista. Apontamos, tão-somente, a ideia de que uma complementaridade absoluta seria inatingível em termos humanos. E justamente essa incompletude, tão lamentada, é a mola do movimento incessante que revitaliza o sujeito. (EDLER, 2018, p. 91)

Incapazes de capturar e sustentar o desejo o caminho mais curto para a ruína seria, portanto, circunstancializá-lo a um único objeto. Assim ao fazer da piada com o irmão ausente o sentido de sua carreira, Benjamim se torna suscetível ao desespero da melancolia. O deficit identitário, ou seja a perda de lugar no mundo por não conseguir mais se enxergar nele, por este não apresentar nenhum objeto com o qual se identificar, e a incapacidade de reincidir sobre ele com o seu desejo anêmico marcam o registro de seu sofrer. Nesse aspecto, o personagem seria melancólico por sucumbir a essa falta fundante: **“**A condição depressiva é uma maneira de sucumbir a essa falta fundadora, numa incessante busca condenada a um malogro parcial, já que não é possível, em termos humanos, uma completa realização”.

21 É o caso, por exemplo, de Julia Kristeva, em *Sol Negro* (1989, p. 11-35). Para a autora, a melancolia é uma experiência fundamental da condição humana, e que se origina no luto do objeto materno. A angustia decorrente deste sentimento lacunar, por outro lado, engendra a imaginação e autorreflexividade do pensamento.

(EDLER, 2018, p. 87). Existência difusa, fútil e sem finalidade, o mundo não tem algo pra oferecer digno de ser vivido: as coisas só o interessam enquanto o entretêm. O herói melancólico sofre de uma carência estruturante. Vivendo em uma busca vã para acomodar-se, o seu desejo não encontra ressonância no mundo externo, que esvazia-se de sentido. Vitima de si mesmo, o sujeito melancólico torna-se refém de uma doença incapacitante e uma vida apática. Permanece assim até que surja um novo objeto de amor que desperte seu interesse. A novidade de algo que ele não realizou até então desafia o personagem em uma nova obra de arte: a conquista da mulher idealizada.

Ante o exposto, podemos dizer que apesar de ocupar a maior parte da narrativa – dos sessenta capítulos do livro trinta e dois são dedicados a ele – o romance *Glória* não é sobre Benjamim. O livro trata dos membros da família Alencar Costa e Oliveira, e sua maldição familiar, o desgosto. Logo, se o primogênito é alçado a posição de protagonista é pela chave cômica, e mesmo assim, tal procedimento deve ser visto de esguelha. A relação da narrativa de Benjamim com a comédia é acentuada não apenas tematicamente, igualando o personagem a "um prodígio do chiste e da facecia" (HERINGER, 2018, 91), mas sobretudo formalmente, visto que todo o enredo do herói é construído em cima de um dispositivo cômico: o quiproquó, i.e., **"**uma pessoa no lugar de outra" (D'ANGELI, PADUANO, 2007, p. 25). Bergson, analisando a comédia de situação, elenca três mecanismos artificiais que dão à mostra a mecanização da vida: a repetição de uma situação contrastando com o curso mutável; a inversão de papeis e a interferência em séries: "uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes", como o quiproquó: "uma situação que apresente ao mesmo tempo dois sentidos diferentes: um simplesmente possível, que os atores lhes atribuem, e outro real, que o público lhe dá." (BERGSON, 2001, 71). Portanto, se repararmos para a ação do enredo de Benjamim notamos como todo ela é fundada nessa tipologia do equívoco. Não somente a inversão de papeis, a confusão entre as personagens da vizinha Paula e da Paula do Café Aleph, mas sobretudo a repetição das sucessivas tentativas de ser notado, malogrado por algum incidente no enredo, reforçam o equivoco revelando o

ruído entre o sentido previsto pelo personagem e o atribuído de fato pelo narrador. Deste modo, a ação da narrativa, concentrada na segunda parte do romance, é motorizada a partir da aparição da personagem de Paula; contudo, se ela representa a figura de contenção do desejo de Benjamim, sabemos que é algo temporário, incapaz de estacionar a volubilidade que o narrador descreveu nos anos de formação do personagem. A trama da segunda parte do relato enfoca o lento processo de desgosto do primogênito Costa e Oliveira – do seu anonimato como artista plástico, trabalhando em uma salinha oclusa do Museu e nutrindo o desejo de ser reconhecido pela vizinha Paula, até sua fuga e o desaparecimento no Leste Europeu. A intriga amorosa pode ser resumida da seguinte maneira. Em um coquetel do trabalho, Benjamim vê Paula e apaixona-se sem nem ao menos trocar uma palavra com ela. Sabe que mora no mesmo edifício Glória, como ele, porém desconhece seu nome e nunca a notara antes. Passa a procurar o nome da mulher que viu na Multidões, primeiro nas colunas sociais; depois no elevador do prédio, onde viaja seis vezes em horários estratégicos na esperança de um encontro fortuito (HERINGER, 2018, p. 86); em seguida, caminha pelas redondezas procurando no rosto dos transeuntes, até começar a frequentar a Taberna da Glória, o bar da esquina em frente a portaria do edifício Glória, na esperança de vê-la novamente. Após descobrir que ela se chama Paula e mora no apartamento 502, ele muda a estratégia e transfere a busca para a internet, em fóruns de arte; primeiro no Pi, em seguida no Café Aleph. Lá conhece Paula Lavalle, que por trás da mascara fictícia também se chamava Paula. Esperançoso com a possibilidade de se tratar da vizinha, começa um relacionamento virtual com ela e pede o divorcio à esposa Natália. Enquanto isso, frequenta com mais assiduidade a Taberna da Glória, sempre acompanhado com algum indício que lhe denuncie a identidade, na esperança de que Paula, ao passar por ali, notasse que “aquele homem era o amor da sua vida”; entretanto, todas as vezes que a viu sair do prédio, “a mulher sempre rumou na direção oposta.” (HERINGER, 2018, p. 109). Após o divórcio, sente que tem a vida toda pela frente. Crendo se tratar da vizinha, o relacionamento com a Paula Lavalle evolui, flertam, trocam caricias virtuais, e-mails e telefones, até marcarem um encontro na Taberna da Glória para comemorarem “o aniversário de dois meses de namoro” (HERINGER, 2018, p. 140), sem ao menos trocarem

fotografias ou confirmarem suas identidades. No encontro, narrado no capítulo vinte e sete, descobre que namora a Paula errada – “não era a mulher que tinha visto no coquetel da Multidões” (HERINGER, 2018, p. 146). Apesar disso, brinda os dois meses de namoro e decide ir para casa com ela no exato “instante em que Paula, a vizinha, abria o portão de ferro para sair” (HERINGER, 2018, p. 148). No dia seguinte, revelada a identidade falsa da namorada, Benjamim envia pelos correios a camiseta de Woody Allen, sua aliança e um anel de ouro branco que a namorada esquecera em seu apartamento, de presente para o endereço da vizinha na esperança que ela compreenda a sua “sofisticada declaração de amor” (HERINGER, 2018, p. 157-159). Como se percebe, cada ação que parece aproximá-lo do objeto de desejo, na verdade o leva para mais longe. Ao se reencontrar com a namorada, descobre que a verdadeira Paula recebeu seu presente e está “vestindo a camiseta, na frente da Taberna da Glória” (HERINGER, 2018, p. 183); dispensa a companheira e quando finalmente chega ao bar da esquina a amada não está mais lá (HERINGER, 2018, p. 190). Volta a frequentar a Taberna na esperança de reencontrá-la, mas é em vão. Poucos dias depois, voltando do mercado, encontra fortuitamente a vizinha Paula “sentada à mesa que ele sempre ocupava”, ela não vestia a camisa de Woody Allen, porém usava “no anular direito, o anel de ouro branco com pedrinhas vermelhas incrustadas” (HERINGER, 2018, p. 248-249). Quando a vizinha pergunta se ele é o seu admirador anônimo, Benjamim responde que sim com a cabeça e em seguida foge “sem ter dito uma palavra sequer a Paula.” (HERINGER, 2018, p. 251). No táxi, e em fuga, telefona para Natália, a ex-esposa, e tenta reatar o casamento, porém sem sucesso. Na iminência de uma nova crise de desgosto, recebe a notícia da gravidez da ex-namorada, a ex-Paula (HERINGER, 2018, p. 265) e foge novamente, desta vez para o Leste Europeu com o intuito de reproduzir o mural de Gomorra nas paredes de cada cidade em que passar. Por fim, sofre um acidente automobilístico na Cracóvia e ao receber a notícia da morte de seu irmão, Benjamim foge do hospital e desaparece uma última vez: “Há quase dez anos, ninguém da família sabe onde está”. (HERINGER, 2018, p. 292).

Se a estrutura do enlace amoroso é inteiramente baseada no equivoco, i.e., nos desencontros entre Benjamim e a vizinha Paula, essa convenção da comédia também se repete nas demais linhas de ação da narrativa do personagem. Quando

finalmente a resenha crítica sobre a sua obra é publicada em um jornal de grande circulação, a ironia do narrador transforma aquele momento em um dia de baixas vendas para o periódico: “foi um dia negro para o jornalismo impresso” (HERINGER, 2018, p. 216). Pilhas de exemplares encalhados impedem que o nome de Benjamim circule e ganhe a notoriedade esperada pelo personagem. Ainda assim, no dia seguinte à publicação da matéria escuta seu nome, Costa e Oliveira, sendo mencionado na Taberna da Glória. Acreditando conversarem sobre ele, sente-se depravado e pensa em apresentar-se para os três homens e duas moças da mesa ao lado. No entanto, a ironia do narrador repete mais uma vez o artifício e Benjamim descobre que estão falando “do pastor Abel, o sacerdote circense, a celebridade da internet, seu irmão caçula cinco ou seis centímetros mais alto do que ele.” (HERINGER, 2018, p. 218). Aqui, a inversão simétrica de papeis acentua o efeito patético, pois coincide o instante em que finalmente o nome de Benjamim aparece nos jornais com o momento que o sobrenome da família Costa e Oliveira viraliza graças aos vídeos cômicos do pr. Abel. Ao ter o seu nome associado a imagem do irmão caçula, o primogênito começa a acreditar que ele é o alvo das zombarias, justo Benjamim que durante os anos de formação pintava murais com o único intuito de ofender a fé do irmão pastor evangélico. No entanto, o pastor Abel dá “um nó no mundo” e destrona o Benjamim zombeteiro, transformando o mestre da facecia em motivo de chacota. Neste ponto as duas narrativas interseccionam-se, de modo que uma série interfere na outra e o personagem sente-se sob o signo do mundo desconjuntado, ou seja, passa a acreditar que estão rindo dele e que “algo estava fora dos eixos.” (HERINGER, 2018, p. 238)[22]. Portanto, com o desenvolvimento geométrico dos quiproquós, a todo momento o narrador acentua o hiato entre a interioridade do herói e o mundo exterior. Uma comédia de erros involuntários, seja na busca do enlace amoroso, seja no imbróglio da publicação no jornal, a narrativa faz com que percebamos o dilatar do abismo, ao reforçar o ruído nas ações de Benjamim para realizar o desejo de ter o nome escrito na glória. Logo, entre a promessa de felicidade – “a década destinada a ser dele” (HERINGER, 2018, p.

22 Algo fora dos eixos, i.e., o mundo ficar as avessas para, ao fim e ao cabo, voltar ao lugar no final da narrativa – “algo tinha voltado aos eixos”, sente Benjamim no último capítulo (HERINGER, 2018, p. 275) –, reforça o elo com a comédia, como nos recorda Vilma Arêas (1990, p. 12-24).

225) – e a efetivação de fato, há uma série de contingências da ordem do acaso que alargam a distância entre sujeito e mundo.

A perda do emprego, a popularização do nome Costa e Oliveira por meio dos vídeos de Abel, a morte da reputação de Hecateu de Mileto, o encontro fortuito com a Paula verdadeira, a rejeição de Natália e a gravidez da ex-Paula – todos esses eventos engatilham o novo episódio de desgosto de Benjamim, culminando com a fuga para a Europa. De certo modo, este pequeno conjunto de acontecimentos é motorizado pela aparição da personagem Paula na exposição Multidões; pois é ela quem oxigeniza a vida de Benjamim, dando folego à rotina enfadonha na qual metera-se após sair da casa da mãe e ir morar na Glória. A vizinha representa a contenção do desejo de Benjamim, o signo de uma nova graça a ser alcançada, e que devolve ao personagem o interesse pela vida: “Àquela altura, ele já havia planejado toda uma nova existência, que prescindia da figura de Hecateu de Mileto, da fama e do amor da ex-Paula. Só Paula, sua vizinha, importava agora." (HERINGER, 2018, p. 239). Após vê-la no coquetel do museu, Benjamim volta a ser o risonho e espirituoso que conhecemos na primeira parte; e por causa dela, ou melhor, para encontrá-la, cria sua maior obra de arte: o Hecateu de Mileto, sofisticado piadista do Café Aleph, único lugar onde sente-se confortável. Além disso, do mesmo modo que a aparição de Paula, no capítulo onze, marca o início da intriga de Benjamim, o seu retorno, o encontro no capítulo cinquenta e dois, assinala o ponto de partida para o desfecho:

> 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. (...) Fugia sem ter dito uma palavra sequer a Paula. (HERINGER, 2018, p. 251)

Seja por causa da voz áspera de Paula ou da iminência da realização do desejo de Benjamim, como na primeira parte do romance, a piada perde a graça. Ou seja, as possibilidades de extrair algum interesse esgotam-se, e o personagem abandona, seguindo a volubilidade com que foi descrito nos anos de formação (HERINGER, 2018, p. 53). Dessarte, ao que sugere o narrador, o tom de voz da vizinha destoa da imagem que Benjamim nutria dela desde o encontro no coquetel –

i.e., da “mesma cara imperturbável, sempre no limite de algo que ele desconhecia, mas supunha ser bonito.” (HERINGER, 2018, p. 249). Ao vê-la falar pela primeira vez a imagem é perturbada pelo “tom de voz áspero, como se tivesse crescido com muitos irmãos homens.” (HERINGER, 2018, p. 250). Em outros termos, é como se a deformidade do tom de voz, em relação ao rosto bem-conformado da vizinha, produzisse um ruído que desencoraja Benjamim. A hipótese deste efeito patético, resultado do contraste dissonante entre o tom de voz e o rosto, é indiciada pela epígrafe de Bergson ao capítulo cinquenta e três (HERINGER, 2018, p. 251), e seguido pela comparação com a voz de Natália, a ex-esposa para quem o personagem telefona imediatamente depois. Por outro lado, conforme denuncia a nota de rodapé número 37 (HERINGER, 2018, p. 250), ao finalmente sentir-se prestes a se tornar o que estava destinado a ser, ou seja, as vésperas de cumprir seu destino – “enfim, viveria”, reforça o narrador –, a carreira de Benjamim acaba novamente. Então, vem a fuga e a nova crise de desgosto, desta vez manifestada não na febre ou em alucinações, mas com o mesmo choro convulsivo que a iniciou no primeiro episódio: "Benjamim chorou convulsivamente durante quarenta quilômetros." (HERINGER, 2018, p. 260)[23]. Nesta perspectiva, ter aquilo que se deseja, i.e., ser o homem que planejou ser, estaciona a dinâmica que serve de mola propulsora à própria existência. Ou ainda, valendo-nos da metáfora do narrador: “Não se permanece na Glória” (HERINGER, 2018, p. 266). Passa-se por ela, pois habitá-la é encerrar a busca: é parar “o movimento incessante que revitaliza o sujeito” (EDLER, 2018, p. 87). É o que se descortina com a brincadeira das crianças gêmeas na praia, para as quais a graça reside justamente no jogo incessante do desejo, nas tentativas novas e cada vez mais engenhosas de superar os obstáculos, de obrigar a imaginação a esgotar o campo do possível:

> Os garotos tentavam reconstruir pela enésima vez um castelinho de areia. De tempos em tempos, uma onda mais forte punha o edifício abaixo, mas os meninos não se davam por vencidos. A cada ruína, descobriam uma artimanha diferente para impedir a devastação total: um fosso, uma muralha, uma reza ou oferenda improvisada ao que batizaram de "o deus da onda". O mar, no entanto, insensível às súplicas e aos minúsculos feitos de engenharia, vinha novamente e,

23 Conforme referimos anteriormente, a primeira crise de desgosto do personagem é deflagrada por um choro convulsivo; diz o narrador: “De todas as expressões humanas disponíveis para ele ali, no chão da cozinha, Benjamim escolheu o choro convulsivo.” (HERINGER, 2018, p. 51).

> espumando a indiferença, acabava com a brincadeira. Os garotos soltavam um "ah!oooh..." desolado. Segundos depois, recomeçavam a construção. Benjamim esqueceu a timidez por uns instantes e sugeriu, rindo, mas com o lábio superior ainda inchado de tanto choro, que se afastassem um pouco do mar.
> - Aí perde a graça - respondeu um deles, como se fosse óbvio. (HERINGER, 2018, p. 262).

De qualquer forma, a fuga para a Europa, em uma quarta-feira de cinzas, tal qual o falecimento do pai, ocorre após a notícia da gravidez da falsa Paula (HERINGER, 2018, p. 265). Depois de matar Hecateu de Mileto cento e dezessete vezes e de expor a identidade de Benjamim, acabando com a reputação do lendário zombeteiro do Café Aleph (HERINGER, 2018, p. 231-233), o anúncio da gravidez seria o último golpe da ex-namorada abandonada pela Paula verdadeira, ou seja, o desfecho para sua trama de vingança (HERINGER, 2018, p. 239). A hipótese não parece absurda, afinal, ela “tinha matado seu cachorro de estimação, era capaz de qualquer crueldade” (HERINGER, 2018, p. 187). Se a morte de Pompônio, o cachorro de estimação do estúdio de Hecateu de Mileto no Café Aleph, inicia a vingança contra o personagem, uma notícia falsa de gravidez, não desmentida pelo narrador, poderia muito bem se tradar de uma piada – como a carta que envia ao ex-namorado no dia anterior ao último assassinato de Hecateu de Mileto (HERINGER, 2018, p. 239) – esta, entretanto, que Benjamim ainda não conhecia. Confirmada ou não a gravidez, o som dos genes dos Costa e Oliveira se multiplicando perturba o sono de Benjamim e o desperta a caminho de Paris:

> 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 sim 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 de 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. (...) (HERINGER, 2018, p. 276).

O mundo fora dos eixos faz do lendário zombeteiro uma piada. Estão rindo dele, seja por ser irmão do sacerdote circense – o pastor Costa e Oliveira –, seja pela matéria no jornal: a crítica dócil do Reis o pintara como um artista mediano; ou ainda, pela identidade de Hecateu de Mileto revelada, desvelando o prodígio da

facécia como um sujeito medíocre e humilhante. O narrador não desfaz a confusão entre Benjamim e o irmão caçula, mantendo a ambivalência ao não revelar os motivos das risadas; porém, realça o caráter dispensável do protagonista: o resto da gargalhada era o som da vida ajustando-se sem o primogênito Costa e Oliveira; a década destinada a ser dele acontecendo a sua revelia. De certa forma, Benjamim está sempre projetando a glória – e a glória é ser reconhecido. Primeiro, a carreira de pintor achincalhando com o irmão; depois, ter um "emprego de verdade"; em seguida, a vizinha Paula e o nome publicado no jornal; por fim, reproduzir o painel de Gomorra, pedaço por pedaço, em todas as cidades da Europa. Vestindo um sobretudo que o pai "tinha comprado, depois de enlouquecer, para não usar jamais" (HERINGER, 2018, p. 275), o personagem parte para o Leste Europeu, planejando recriar a orgia bíblica nos muros das cidades: "Desta vez, porém, todos veriam sua obra." (HERINGER, 2018, p. 275). A procura por um novo objeto de amor, que logo se mostrará passageiro e efêmero, findado o brilho momentâneo da graça tudo se esvazia refletindo a interioridade oca do personagem; pois toda sua busca para escrever o nome na glória é constantemente frustrada. Assim, o herói desgostoso de Heringer encerra sob o signo da inadequação com o mundo que lhe cerca, sob a égide da "angustia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar." (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 166). Noutras palavras, o herói melancólico desprovido das vocações heroicas, vai percebendo que sua interioridade não encontra no mundo externo a sua medida. Deste modo, a tragicidade revela-se no desajuste do herói à ação, ou ele é superior ou inferior ao seu destino, mas nunca a justa medida; entre o herói e o mundo exterior, palco de seus atos, jaz um abismo intransponível. Ora, o hiato entre interioridade e aventura, a inadequação do herói ao próprio destino, é um dos traços estruturais que configuram o Romance enquanto gênero moderno, conforme nos recorda Lukács (2012, p. 91) e Mikhail Bakhtin: "Um dos temas internos basilares do romance é precisamente o tema da inadequação da personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é maior do que o seu destino ou menor do que a sua humanidade." (BAKHTIN, 2019, p. 107-108). Se este modelo de herói, o demoníaco ou indivíduo problemático, já é por si só uma paródia do herói clássico – como dissemos no início deste estudo, vide o Quixote de Cervantes, que é uma paródia com os heróis das novelas de cavalaria – o herói sem

vocação de Heringer seria a cópia deste modelo em termos irônicos, uma piada: a parodia de uma parodia, portanto. Isto corrobora com a noção de reprodução que permeia todo o livro, da contenção de mundo de Benjamim – conforme o capítulo quarenta e cinco, *Apud,* (HERINGER, 2018, p. 220-240) – até o fim da narrativa deste protagonista, pontuado com um mapa do Leste Europeu, um fac-símile do guia de viagem (HERINGER, 2018, p. 279). Semelhante ao Quixote, a ironia reproduz o modelo dando a impressão de que o herói:

> (…) não tem qualquer poder sobre os acontecimentos: é continuamente sacudido pelos elementos naturais, num mundo submetido a leis tão inelutáveis como imprevisíveis. O obstáculo já não é aqui trampolim ou força viva para temperar um ser, mas sinal de que o universo escapa ao homem e se recusa a deixar-se domesticar por ele. (BOURNEUF, OUELLET, 1976, p. 203).

Logo, a ironia de Heringer opera, por meio do acaso, uma série de reviravoltas que finda causando o desaparecimento do herói; ela faz com que todas as conquistas sejam extemporâneas e que toda realização seja mera imitação pálida de seu modelo. O olhar do personagem é de quem não vê o fim das coisas. Assim a glória é impenetrável, vedada ao herói, ou a sua própria presença nela já a degrada, o que de qualquer modo a faz temporária, só existe enquanto não se realiza e ao materializar-se, estiola-se. A glória é lugar de passagem, como bem afirma Heringer: “não se permanece na Glória” (HERINGER, 2018, p. 226). Portanto, a desarmonia entre a interioridade de Benjamim e o mundo externo é antes reconhecida do que superada, conforme demonstra a fuga do hospital na Cracóvia (HERINGER, 2018, p. 292). Ou como evidencia a última cena de sua narrativa, no capítulo cinquenta e nove – *Todos os trens para Sodoma* – no qual o personagem termina dissolvendo-se na multidão de anônimos, cujos rostos poderiam servir de modelo para figura do Deus-pai:

> O senhor calvo de meia-idade era a cara do pai, logo antes (ou logo depois de enlouquecer. Talvez aceitasse posar para ele, para um esboço do que seria o Javé, qui-qui-qui, que queria pintar no muro de uma vila de pescadores ou no de um banco quase falido em Durres. Retratá-lo de memória talvez não fosse o suficiente. Já não tinha muitas lembranças do pai ou mesmo dos retratos do pai. (...) Era a

> cara do pai também, era outro modelo em potencial, indo ao banheiro. (HERINGER, 2018, p. 277).

Da avulsão e desinteresse ao desaparecimento: assim poderíamos sintetizar o resumo da narrativa de Benjamim descrita acima; o abater-se sobre ele a maldição familiar dos Costa e Oliveira, o qual se não morre de desgosto finaliza o romance “esquecido, a despeito do nosso modesto livrinho." (HERINGER, 2018, p. 292). Paradoxalmente, o desejo do reconhecimento como artista, da fama e da glória na década destinada a ser dele, se não o leva à ruína, o encerra em uma multidão de anônimos, como mais um. Conforme mencionamos, Birman nos recorda que a subjetividade atual encontra-se à deriva, assaltada por um sentimento de falta de significado para a vida. Bauman, por sua vez, destaca que esse fenômeno contemporâneo vem a reboque da incontornabilidade da contingência e ausência de pontos de referência duradouros. Noutras palavras, a falta de garantias, a incerteza e a insegurança da modernidade atual trazem em seu bojo o esvaziamento do sujeito, no qual a precariedade “é a marca da condição preliminar de todo o resto”, ou seja, “a precariedade, instabilidade, vulnerabilidade, é a característica mais difundida das condições da vida contemporânea” (BAUMAN, 2001, p. 201). Assim, em um mundo cujas leis mudavam o tempo todo, em que nada parece sólido e tudo era motivo de piada, a vida perde todo o sentido e o sujeito não tem a que se agarrar (HERINGER, 2018, p. 64). Eis o abismo e o desgosto da “desgraça de Benjamim”, que é acossado por uma existência parcial – as coisas só lhe interessam enquanto a graça durar. Daí o seu desgosto; na melancolia, a incapacidade de encontrar ressonância no mundo histórico, de reinventar-se e preencher o tédio a partir de um desejo anêmico. Logo, tudo passa a ser cópia, simbolo ou sonho, “reprodução de uma reprodução” (HERINGER, 2018, p. 52) – o próprio herói sente-se uma cópia entre “seis bilhões de peças que nunca se encaixam” (HERINGER, 2018, p. 203). Essa é a pequena tragédia do primogênito dos Alencar Costa e Oliveira, que termina a narrativa exilado, reafirmando aquilo que Northrop Frye chama de visão trágica do mundo (FRYE, 2014, p. 148). Se nos recordarmos da nota de rodapé número 37, durante o encontro fortuito com a vizinha Paula, vemos como o narrador realça o diálogo com a tradição da tragédia, ao recuperar a noção de destino já estabelecida no capítulo quarenta e seis, *Ano-Bom* – “Quase 2010, a década destinada a ser

dele". (HERINGER, 2018, p. 225). A tragédia é o cumprimento do destino do herói, que de acordo com Frye, efetiva-se em seu isolamento. Segundo o narrador, na citada nota: "O personagem sentiu, com perdão da expressão piegas, que finalmente se tornaria o homem que planejara ser, ou melhor, que estava destinado a ser." (HERINGER, 2018, p. 250). Assim, na ironia do narrador, entre aquilo que Benjamim acreditava ser seu destino e o final de sua narrativa, deflagra-se um ruído. O destino não é aquilo que planejou para si – a glória –, mas sim o seu isolamento trágico configurado na fuga, desaparecimento e esquecimento final[24]; ou seja, o degredo da sociedade na qual desejou ter seu nome reconhecido, ou ansiou pertencer, expressado no malogro do enlace amoroso com a vizinha Paula.

Pastor neopentecostal desempregado com um sonho de sucesso na carreira gospel e um funcionário público metido a artista plástico com mania de grandeza e desejo de fama, podemos dizer que o desejo de atingir a glória é o que organiza as duas narrativas do romance. Em ambos os personagens, a imagem do herói cômico se faz presente e se tomarmos a epígrafe de Silva Costa – "para os homens não seria melhor se lhes sucedesse tudo quanto querem?" (HERINGER, 2018, p. 15) – o diálogo da comédia com o desejo se sobressai. A comédia, conforme a hipótese apontada por Vilma Arêas, é a realização do desejo (ARÊAS, 1990, p. 15); e é em Benjamim que o eco desse diálogo melhor reverbera ironicamente. Como na metáfora de Sísifo, seu desejo salta de um objeto para outro sem conseguir preencher a lacuna que ele mesmo desconhece: depois de Gomorra a vizinha Paula e, em seguida, a década destinada a ser dele; talvez, desse modo: "enfim viveria" (HERINGER, 2018, p. 168). No caso de Abel, essa relação afirma-se narrativamente na medida em que as ações do herói o levam à glória almejada – a ser "um vencedor, de acordo com nossos parâmetros". Contudo, em Benjamim, o descompasso entre o destino e o herói, por intermédio de um artifício cômico, faz com que o personagem viva uma sucessão de erros involuntários que o levam ao exílio, em vez da glória – a ser o homem que estava destinado a ser, na década destinada a ser dele. Se para Abel ser uma piada significa criar a comédia, ou seja, não apenas protagonizá-la, mas inventá-la; para Benjamim ser uma piada reforça a

24 A relação com o destino é enfatizada no capítulo final da narrativa de Benjamim, no qual o herói em fuga projeta-se uma última vez: "No túnel do canal da Mancha, a bordo do Eurostar, consegui dormir, pensando em como esta década estava destinada a ser dele." (HERINGER, 2018, p. 275).

imagem do herói cômico, incapaz de “andar em dia com a sociedade” (BERGSON, 2001, p. 103). Portanto, faltaria a Benjamim a maleabilidade que o seu tempo exige – é um melancólico, conforme a expressão do narrador, possui uma cara de susto e a lentidão irritante de reagir aos estímulos externos. Alérgico à estabilidade, não consegue adequar-se ao mundo precário que lhe circunda, salta de desejo a desejo, zombaria a zombaria, sem jamais permanecer na glória. A inadaptação social, segundo Bergson, reflete o desacordo interno do personagem a ser corrigido, ao fazer isso o cômico organiza por meio do riso a vida social. Rimos, portanto, deste desacerto, e no riso o papel de corrigi-lo: “Seu papel é corrigir a rigidez, transformando-a em flexibilidade, readaptar cada um a todos, enfim aparar as arestas.” (BERGSON, 2001, p. 132). O herói cômico exprime uma insociabilidade: as coisas só o interessarem enquanto fizerem graça sem conseguir acomodar-se é a “rigidez mecânica quando seria de se esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa” (BERGSON, 2001, p. 08). Insociável, o personagem trabalha em uma salinha avulsa sem conseguir destacar-se e ser reconhecido no ambiente de trabalho; tampouco sair do anonimato e falar diretamente com a mulher idealizada que ama, a vizinha Paula. Em súmula, é um desajustado, conforme previu d. Noemi, “mas à maneira dos mendigos e veteranos de guerra, não à de Artuad e Qorpo-Santo” (HERINGER, 2018, p. 243), o que reafirma o efeito patético. Criamos por ele uma empatia, i.e., ao invés de torcermos por ele, nos apiedamos – temos dó. Se a significação social do riso é corrigir a rigidez do herói, aqui o riso não ajusta o sujeito ao seu tempo, descortinando uma inadaptação permanente, vínculo com o modelo quixotesco ironizado. Herói pelo avesso, nada parece preencher o sentimento lacunar que existe em Benjamim, representado na metáfora do desgosto melancólico e que é o ócio. Tudo que tentara ao longo do enredo abandona assim que o entedia, incapaz de satisfazer por inteiro esse sentimento trágico: a disjunção entre o real e o possível.

Incapazes de alcançar e capturar o desejo, aos homens querer é um sofrer inevitável: “não seria melhor se lhe sucedesse tudo quanto querem?”, parodia Silva Costa no prefácio do livro (HERINGER, 2018, p. 15). Porém, a ironia não faz do seu romance – seu e de Heringer, autor de menor estirpe contratado para descortinar o seu complexo de Édipo a sua a revelia – uma resposta monolítica ou sintética à

provocação. A incontornabilidade do desejo e a inevitabilidade do abismo caminham juntas no romance: se ter aquilo que se quer parece uma busca, apesar de fadada ao fracasso, inevitável, esse abismo que o arrasta ao precipício também molda e configura o herói melancólico[25]. Todavia, se “Desde Ficino, pelo menos, generalizou-se a ideia de um vínculo muito estreito unindo a melancolia ao gênio e às mais altas virtudes contemplativas.” (STAROBINSKI, 2016, p. 179), ao protagonista sem aptidão de *Glória* o temperamento desgostoso não aparece como um privilégio, tampouco indício de superioridade intelectual, antes é o signo da tragicidade de sua história pregressa. A narrativa de Benjamim, portanto, é aquela em que de maneira irônica, sem que o herói saltite da página, “como o leitor gostaria que saltitasse” (HERINGER, 2018, p. 289), declara a esterilidade do personagem. Na carreira como museólogo não participa de nenhuma das equipes responsáveis pelas exposições no museu, tampouco suas sugestões de temas ou quadros são incorporadas às mostras, e ao fim é demitido do projeto. Na vida pessoal, o divórcio e o malogrado enlace amoroso com a vizinha, seu casamento com Natália Falcão acaba por uma piada mal compreendida, e a única Paula que conquista é a errada. Entre suas afinidades, não conquista a fama que almeja, o reconhecimento de seu nome como artista plástico; termina fugindo de uma possível paternidade.

25 Segundo Freud, nesta tensão residiria o mal-estar permanente do sujeito, visto que o princípio do prazer que constitui o indivíduo cede ante o princípio de realidade, sem contudo deixar de tentar suplantá-lo: “O programa de ser feliz, que nos é imposto pelo princípio do prazer, é irrealizável, mas não nos é permitido — ou melhor, nãos omos capazes de — abandonar os esforços para de alguma maneira tornar menos distante a sua realização.”(FREUD, 2010, p. 28)

4 FUNDO FALSO

4.1 Um épico opaco a Daniel in memoriam

Da mesma forma que o narrador de *Glória*, ao final do livro, fala quinze anos depois da ação do romance a fim de “emendar seus erros e aclarar alguns pontos obscuros da sua história” (HERINGER, 2018, p. 288), neste espaço, apesar de concisamente, buscaremos aclarar e emendar alguns dos elementos centrais da obra que foram apenas indiciadas no decorrer deste estudo. No capítulo anterior, dissemos que Heringer assenta e corrige as bases de seu livro moldurando-o, no prologo e no epílogo, com aquilo que chamamos de signos de uma poética. Essa, que será performatizada ao longo da narrativa, é definida no Fundo Falso (HERINGER, 2018, p. 285-295) do romance da seguinte maneira pelo Heringer narrador:

> 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, com personagens que talvez não saltitem da página como o leitor gostaria que saltitassem. Admito também que tentei 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. Eu quis um épico opaco. Evidente que não consegui, pelo absurdo da tarefa (…) (HERINGER, 2018, p. 289).

Uma comédia de costumes, escrita lançando mão da ironia e na qual os personagens não saltitam da página; um épico opaco, portanto. Épico que se o narrador não consegue realizar, como confessa, por causa do absurdo da tarefa, acaba por reafirmar a opacidade do seu livro, denunciando assim não apenas a consciência de um projeto literário, mas sobretudo qual o modelo de herói, enredo e estilo irá dialogar para urdir sua obra. A opacidade, aqui, dá à mostra as costuras e amarras do livro, rasurando e expondo os procedimentos e dispositivos formais de que o narrador se vale, além de deflagrar a própria impossibilidade da tarefa: opaco pois conscientemente fracassado. Portanto, um épico precário e provisório, talvez único possível no mundo moderno para retratar o “*zeitgeisito”* que o autor tentou sintonizar (HERINGER, 2018, p. 289), e nos quais os heróis sem vocação não saltitam da página, como um Aquiles ou Ulisses saltitariam. Épico opaco pois antes

de tudo ambíguo; ou melhor, irônico, visto que a opacidade problematiza a forma épica almejada, dá-lhe uma inconclusibilidade ao mesmo tempo em que vitrina suas engrenagens ficcionais. A opacidade atravessa as páginas de *Glória* desde o prólogo metaficcional – no qual a própria concepção do livro é tematizada diegeticamente, através da ficcionalização de Heringer em narrador, e no acordo estabelecido com Silva Costa, um dos personagens e suposto autor do romance – até a última nota de rodapé de número 41: “Espero que o leitor tenha saído deste romance com a mesma sensação.” (HERINGER, 2018, p. 291). Aqui, a esperança de que nós leitores não tenhamos entendido muito bem a comédia que acabamos de ler, confessada pelo narrador, reforça a opacidade duplamente. Primeiro, demonstra a consciência de que os motivos, costuras e amarras da narrativa não estão o suficientemente claros, gratuitos ou visíveis para a compreensão passiva do leitor. Segundo, que este procedimento é propositalmente acentuado por meio de dispositivos formais – a exemplo das notas de rodapé – os quais salientam o caráter de artefato ficcional do livro. Tal procedimento eminentemente irônico, pois deixa em aberto as contradições e lacunas narrativas, despistam as intenções artísticas do autor, afastando o livro da pura sátira ou alegoria, no sentido mais raso do termo; bem como obliteram qualquer tipo de interpretação fechada, obrigando o leitor a ser coparticipe naquilo que o texto não diz, mas suscita, implicita e sugestiona. Deste modo, Heringer narrador descortina o arcabouço de seu projeto narrativo, assim como os parâmetros para a sua leitura, e cuja opacidade que lhe serve de linha mestra expressa-se em dois dispositivos literários: a ironia e a heresia formal. Nas páginas finais deste trabalho tentaremos esclarecer, ainda que brevemente, esses dois conceitos a partir da concepção sugerida pelo próprio autor ficcional Victor Heringer, e como isso, em última análise, redimensiona a linguagem do romance. Tensionando, por fim, a resenha crítica de Victoria Saramago, publicada na revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea da UERJ, e que chamou a poética do *Glória* de uma “Estética Hipster” (SARAMAGO, 2013, p. 213).

4.2 Ironia

“Tentei escapar daquela prosa de Kierkegaard de que a ironia é a negatividade infinita & absoluta, que apenas nega, sem negar um fenômeno específico, sem estabelecer nada.”, diz o autor Victor Heringer Costa e Oliveira. O leitor atento não precisa estar familiarizado com a filosofia de Kierkegaard para compreender o conceito de ironia que o narrador utilizou na escrita de seu romance. O próprio Heringer, ao confessar ter tentado afastar-se da prosa do filosofo dinamarquês, traz em seu bojo a consciência de qual modelo de ironia procurou instrumentalizar-se: não a da negatividade infinita e absoluta, conforme esclarece, nem a ironia cínica, praticada pelos personagens do romance – de Antonio Abraão antes de ler Maiakoviski, passando pelas obras de Benjamim e sua forma de humor, até as personas do Café Aleph. Como analisado no capítulo anterior, esse cinismo negativo aproxima-se do riso trágico, ou seja, da “afirmação do nada, do desaparecimento, do acaso, enfim, da destruição do sentido sem que nada seja dado em troca” (ALBERTI, 1999, p. 23). Esse tipo de ironia é quase que exclusivamente negativa, pois extermina o objeto que se ironiza, destrona as hierarquias e os valores naturalizados, sem contudo estabelecer nada no lugar. Nas palavras do romancista David Foster Wallace, a ironia cínica: “It's critical and destructive, a ground-clearing.” (WALLACE, 1993, p. 190)[26]. Porém, é pouco útil para colocar algo no lugar das hipocrisias que desnaturalizou, pois ela apenas registra o desencanto do qual se partiu; esvazia-se no jogo incessante de negativas e perde a potencia construtiva e criadora. Deste modo, caso o narrador se instrumentalize da mesma ironia de seus personagens toda a arquitetura narrativa se esgotaria em si mesma, visto que a veia crítica estaria voltada apenas para isso, o incessante jogo de negações - como para os membros adolescentes do fórum Pi[27] - sem ater-se ao fato de que a linguagem está ancorada em práticas sociais concretas. Essa, por sinal, é a crítica que a resenha de Saramago faz à linguagem irônica do romance, ao chamá-lo de “estética hipster”, acusa indiretamente o autor de ter caído nas armadilhas de seu próprio discurso e ter feito aquilo que confessou ter tentado se afastar: a reapropriação de formas do passado sem qualquer vinculo com o

26 A expressão, presente no famoso ensaio *E unibus pluram television and u.s. fiction* (1993), poderia ser traduzida como: “É crítica e destrutiva, uma limpeza do terreno.”

27 Repetindo o mecanismo descrito em “O império da piadinha sem graça sobre qualquer coisa”, conforme ironizado pelo narrador na nota de rodapé de número 14 (HERINGER, 2018, p. 89-90).

presente, apenas com um intuito de produzir um efeito “descolado” (SARAMAGO, 2013, p. 210). Ao que nos parece, faltou à resenhista atentar-se para qual o tipo de ironia o narrador estava praticando em seu livro.

Como se sabe, a ironia é discurso oblíquo, dizer além ou aquém do que se quer dizer de fato, por caminhos sinuosos (FRYE, 2014, p. 179). Entretanto, para o autor de *Glória*, esse dizer sinuoso não é um recurso meramente retórico, como o humor sarcástico dos personagens do Café Aleph, cuja ideia “é mesmo dizer o contrário do que se quer dizer o tempo todo” (HERINGER, 2018, p. 155); ou de Benjamim, que desde criança fora viciado em “dizer sempre o contrário do contrário do contrário” (HERINGER, 2018, p. 64). A ironia clássica em sua acepção retórica do termo é eminentemente verbal, encerra-se no nível semântico e sua finalidade é a persuasão e dissimulação. De maneira sintética, podemos dizer que na retórica de Cícero e Quintiliano[28] a ironia é usada como a elaboração de uma figura de linguagem num raciocínio completo, por meio dela, o orador dissimula e persuade o adversário ao afirmar uma sentença que omite o significado real intencionado por aquele que a expressa; deste modo, o sentido da frase aponta em outra direção, a maior parte das vezes opostas da afirmada. Constantino Luiz de Medeiros (2018), em *A invenção da modernidade literária,* assinala como esse conceito de ironia clássica permaneceu quase que inalterado até o século XVIII, com o surgimento da concepção de ironia romântica:

> Em seu sentido de persuasão e dissimulação, a ironia foi incorporada às estratégias da retórica clássica. A questão do decoro, ou seja, a importância de reconhecer se era adequada utilizar a ironia como forma de persuasão, também foi levantada por Cicero (106-43 a. C.), autor responsável pela introdução do termo em língua latina. Cícero descreve a ironia como uma forma de *dissimulatio urbana*, ou seja, enquanto mescla de “seriedade e jogo, que percorre todo o discurso sem que seja possível isolar os elementos de que é composta, pois se passa o tempo todo dizendo o contrário do que se pensa”. Nos livros VIII e IX de sua *Institutio Oratoria*, Quintiliano (35-95 d. C.) também trata da ironia como forma de dizer o oposto do pensado. (MEDEIROS, 2018, p. 96).

28 D. C. Muecke, em *Ironia e o irônico*, faz uma breve análise da evolução da palavra. Desde o grego *eironeia*, presente na *República* de Platão e na *Retórica* e *Poética* de Aristóteles (a ironia dramática, por exemplo), passando pela acepção latina de Cícero e Quintiliano, e chegando no conceito moderno de Irony e de Ironia Romântica (2019, p. 29-49). Para a discussão do termo, iremos nos valer aqui apenas dos já mencionados conceitos de Cícero e Quintiliano, e sobretudo de Ironia Romântica, por serem os citados por Heringer em sua crônica sobre a ironia (2021, p. 62-64).

Contudo, se a ironia verbal está presente no romance, enquanto estratégia discursiva ou figura de linguagem utilizada para configurar o humor dos personagens analisados, ela não engessa o narrador da mesma maneira que a ironia negativa engessa a contenção de mundo do Café Aleph. O discurso oblíquo e sinuoso de Heringer, a sua visão de esguelha sobre as coisas, é antes de tudo formal e expressa-se ao menos em três níveis: na reafirmação ficcional, na configuração do herói e na abertura interpretativa. Em primeiro lugar o romance é irônico pois, conforme nos recorda Muecke, é irônica toda autorreflexividade do narrador dentro de sua própria obra (MUECKE, 2019, p. 17). Ortega y Gasset, na *Desumanização da arte*, já chamava a atenção para o caráter irônico da ficção moderna, pois esta é anti-ilusionista na medida em que expõe suas engrenagens e atos ficcionais a tal ponto que a própria arte torna-se um chiste (GASSET, 2005, p. 72). Deste modo, a ironia encurta a distância estética entre o leitor, autor e a obra, evidenciando os rastros da crise do narrador e da representabilidade debatidos no início deste estudo, ao guiar o leitor, por meio do prólogo, epílogo e mais de quarenta notas de rodapé até "o palco, os bastidores e a casa de máquinas" (ADORNO, 2003, p. 61) da narrativa, corroborando com a posição móvel do narrador moderno flagrada por Adorno. Noutras palavras, a ironia de Heringer é casa de vidro, ela dá contenção, mas também visibilidade para a forma, pois descortina a ficcionalidade do romance a cada intromissão do narrador, seja no exemplo do acordo metaficcional estabelecido entre Silva Costa, verdadeiro autor do livro (HERINGER, 2018, p. 13-15); seja na tematização do próprio livro no Fundo Falso, ao retomar a palavra com o intuito de emendar os erros e aclarar aquilo que o narrador não teve tempo de corrigir durante o percurso narrativo (HERINGER, 2018, p. 285-295). Assim, no prólogo o autor inventa uma versão paródica de si mesmo como narrador e intromete-se dentro da própria obra a fim de não apenas reconhecer e estabelecer, previamente, as limitações como escritor "de menor calibre" (HERINGER, 2018, p. 13) e de sua arte. Ou seja, o prefácio cumpre mais do que a função de esclarecer os termos do acordo citado, tensionando a questão da autoria, mas de transformar o empenho consciente de fazer um livro propositalmente ruim, portanto mais engenhoso (HERINGER, 2018, p. 14), em jocosidade irônica, ao mesmo tempo que simula uma aparente sinceridade por parte do narrador: "Deste modo, se me sai um bom romance, Silva

Costa pode considerá-lo seu também; do contrário, assumo plena responsabilidade pelo fracasso" (HERINGER, 2018, p. 14). Portanto, a atitude irônica, pois consciente e arbitrária, do Heringer autor frente a sua própria criação deixa marcas da artificialidade no artefato estético, através das interferências do narrador dentro da obra narrada. O processo de composição é integrado ao produto artístico, no qual o narrador, por meio da autoparódia e da autoconsciência ficcional, descortina de maneira explícita as engrenagens desse jogo ao final do livro. Ademais, essa autorreflexividade fica patente nas intervenções irônicas feitas por Heringer presentes nas quarenta e uma notas de rodapé, que cumprem funções variadas dentro da arquitetura da narrativa. A maioria dessas notas serve de comentários e explicações ao enredo, como por exemplo a nota de número 07, logo após o primeiro episódio de desgosto de Benjamim:

> As reações à melhora de Benjamim foram diversas. Abel mandou um cartão-postal de Moçambique dando graças a Deus. Os médicos deram graças aos antivirais. Daniel disse "Que bom". D. Letícia nem telefonou para saber se o sobrinho-neto estava vivo. (HERINGER, 2018, p. 63).

Ou ainda a nota de número 31, que elucida as razões para o nome da filha de Abel: "Ruth queria batizar a filha com o nome da sogra. Abel, no entanto, após consultar as Escrituras, decidiu-se por "Mara": "Não me chameis Noemi; chamai-me Mara, porque grande desgosto me tem dado o Todo-Poderoso" (Rute, 1,20)." (HERINGER, 2018, p. 196)[29]. Algumas notas de rodapé adicionam informações que procuram conceder certa veracidade ao relato, simulando um efeito de real ao trazer referências empíricas, como a matéria de jornal citada por Abel, na nota de número 20: "A equipe de pesquisadores do King's College London responsável pela previsão também identificou relações fortes entre o cromossomo 3p25-26 e o desenvolvimento do distúrbio depressivo." (HERINGER, 2018, p. 132); a capa de

29 Cumprindo o mesmo papel de comentário ou elucidação, a guisa de exemplo, temos ainda a nota 14, que discorre sobre as origens do "império da piadinha sem graça" (HERINGER, 2018, p. 89-90); a nota 18 que expõe as reações dos membros do Café Aleph ao relacionamento de Paula Lavalle e Hecateu de Mileto - "Os membros do Café Aleph pareciam aprovar o namoro de Paula e Hecateu". (HERINGER, 2018, p. 119); a nota 39, na qual ficamos sabendo do desfecho dos integrantes da banda Nada Mais que a Verdade, personagens de menor participação na trama de Abel, após a morte do guitarrista Ricardo Alberto (HERINGER, 2018, p. 270); e a nota 10 que procura relatar, sumariamente, os acontecimentos entre o fim de 2007 e meados de 2009, quando a narrativa salta temporalmente (HERINGER, 2018, p. 69); entre outras, como a nota 16 (HERINGER, 2018, p. 101), nota 30 (HERINGER, 2018, p. 193-194), nota 35 (HERINGER, 2018, p. 230).

uma revista lida pela personagem da vizinha Paula, na nota de número 36 –“A edição de dezembro de 2009 de Marie Claire estampava a atriz Penélope Cruz na capa, bem como os dizeres ‘Horóscopo 2010: Amor e sexo em alta no ano de Vênus’ e ‘Festas com muito brilho: Looks repletos de paetês dourados e cintilantes.’” (HERINGER, 2018, p. 249) -; ou o video assistido por um anônimo pouco antes de deparar-se com as imagens do pastor Abel na internet, na nota de número 29: “No video em questão, o poeta John Berryman é entrevistado por Al Alvarez, em Dublin, e lê, em inglês, um poema intitulado "Dream Song 14", cujo primeiro verso pode ser traduzido por "A vida, amigos, é um tédio."” (HERINGER, 2018, p. 191-192)[30]. Outras desempenham a tarefa de esclarecer referências e citações à obras reais ou fictícias, tal como a nota de número 03, na qual o narrador corrige a tradução do latim de Benjamim: “A versão de Benjamim para o trecho de Vidas dos doze césares não é literal. A tradução fiel seria: “De fato, que importa onde e por quem levantas o teu sexo?” (HERINGER, 2018, p. 44); a nota de número 12, na qual completa-se a referência à obra de Francisco Muzzi: “A tela era a Fatal e rápido incêndio que reduziu a cinzas em 23 de agosto de 1789 a igreja, suas imagens e todo o antigo Recolhimento de N. S. do Parto, salvando-se unicamente ilesa dentre as chamas a milagrosa imagem de Nossa Senhora, de 1789” (HERINGER, 2018, p. 75); ou a nota de número 25, na qual elucida-se a citação indireta feita pela personagem Paula: “É uma fala do filme A rosa purpura do cairo (1985), de Woody Allen.” (HERINGER, 2018, p. 155); e a menção a uma obra fictícia, na nota de número 17, sem nenhuma distinção com as demais, tensionando assim mais uma vez a correlação de forças entre o real e a ficcionalidade do universo literário[31]:

> “Assassinada com a Bíblia na mão” é um disco do grupo de rock paulista Nada Mais que a Verdade, conhecido por utilizar manchetes do extinto periódico Notícias Populares como títulos de suas músicas. Segundo o release da banda, o grupo é considerado vanguardista por “fazer experimentações com a histeria coletiva”.

30 Seguindo a mesma função temos ainda, entre outras, as notas 11 e 27, que trazem as manchetes reais de jornais lidos por Benjamim - “10 de julho de 2009 expectativa de vida do brasileiro aumenta, diz ibge” (HERINGER, 2018, p. 72) –, e por Abel (HERINGER, 2018, p. 172).

31 Desempenhando o mesmo encargo temos as notas 5, que aclara a menção ao “sorriso de Moliere interpretango Argan” (HERINGER, 2018, p. 52); a nota nota 15, na qual explica-se que Paula Lavalle trata-se de uma personagem do romance *Los Premios*, de Julio Cortázar (HERINGER, 2018, p. 93); e a nota 28, que esclarece a referencia a Jorge Lopes Filho, uma personagem real, segundo o narrador, porém que na verdade é fictícia (HERINGER, 2018, p. 177-178).

> Sua canção de maior sucesso é “Nasceu o diabo em São Paulo.” (HERINGER, 2018, p. 106).

Entretanto, as notas que mais destacam e matizam o jogo ficcional são aquelas em que a autorreflexividade evidencia-se no diálogo direto com os leitores, quer seja por meio de interpelações ao leitor, quebrando a ilusão ficcional, como a nota de número 26: “Era o Vieira, de quem o santo leitor certamente se lembra.” (HERINGER, 2018, p. 159); e a nota de número 34: “O autor pede encarecidamente ao leitor que não atire conchas de feijão no muro do Hotel Turístico.” (HERINGER, 2018, p. 227). Quer seja por intermédio de menções explícitas ao próprio narrador e autor, como a nota de número 33 em que não apenas demonstra-se a consciência das máscaras ficcionais vestidas por Heringer, ao dissociar a figura do autor do narrador, mas sobretudo revela-se marcas dessa construção, como as referências utilizadas para composição do capítulo que estamos a ler: “O autor crê que Benjamim e o narrador estejam se referindo ao “Poema só para Jaime Ovalle”, de *Belo Belo* (1948). No entanto, parece também haver referências ao “Poema do beco” (*Estrela da manhã,* 1936) e a “Maçã” (*Lira dos cinquent’anos,* 1940).” (HERINGER, 2018, p. 221); e a nota de número 13, no qual o autor corrige uma sentença escrita pelo narrador, justificando-o do ponto de vista estético: “O narrador distorce a verdade em prol do trocadilho, o que não chega a ser condenável, ao menos não esteticamente. (…)” (HERINGER, 2018, p. 81)[32].

Em segundo, dissemos que a ironia formal manifesta-se na configuração do herói. Conforme buscamos demonstrar no capítulo anterior, de certo modo Benjamim, esse protagonista sem vocação, pode ser entendido como uma paródia de uma paródia, ou seja, como a ironia do autor Victor Heringer para com o herói moderno do Romance e que tem em Don Quixote o seu modelo, este, por sua vez, já uma paródia com o herói clássico dos épicos e das novelas de cavalaria. Nesta perspectiva, a forma da narrativa de Benjamim descortina a ironia do narrador para

32 Exercendo a função de dialogo com o leitor imagético temos ainda as notas de número 04: “o costume do inusitado, como o leitor pode deduzir, torna o costume inusitado.” (HERINGER, 2018, p. 45); seguido pela de número 19 (HERINGER, 2018, p. 121); a nota de número 40: “O narrador se refere a Paris, e a nada além de “Paris”. O narrador também quer dizer que um homem fugindo, do ponto de vista de quem está no local de destino (Paris), é só mais um homem que chega.” (HERINGER, 2018, p. 275), o destino aqui não é o da vida de Benjamim, mas o local geográfico ao qual o trem se dirige; e a nota de número 41: “Espero que o leitor tenha saído deste romance com a mesma sensação.” (HERINGER, 2018, p. 291), i.e., de não ter compreendido muito bem a comédia que acabou de ler.

com a referência do herói demoníaco. Deflagrando a visão de um mundo aberto e dinâmico, a ação do enredo de Benjamim, tal qual a do *Don Quixote*, é também:

> uma história de dissonância, colapso ou fracasso, onde a vida interior e exterior se tornou totalmente dispare uma em relação à outra. O Heroi não pode realizar seu desejo interior de compreender seu mundo ou estabelecer sua identidade, e qualquer sucesso que ele possa ter (…) prova ser ilusório ou inadequado. Daí a natureza essencialmente ironigênica do romance (MUECKE, 2019, p. 118).

No entanto, não apenas Benjamim terá a incongruência entre a interioridade e exterioridade problematizada pela forma de seu enredo. Personagens secundários, de participações pontuais na trama, transformam-se em cópias simplificadas do herói, e como protagonistas de capítulos anedóticos igualmente morrem de desgosto. É o caso, por exemplo, de Antônio Vieira, vigia do prédio do museu em que Benjamim trabalha, e que é apenas mencionado na estória: a primeira durante o evento Multidões (HERINGER, 2018, p. 73) e a segunda como pessoa em situação de rua a quem Benjamim doa um casaco sem o reconhecer (HERINGER, 2018, p. 159). Contudo, o personagem regressará no capítulo trinta e dois (HERINGER, 2018, p. 163-165), em um pequeno conto obituário, que narra sumariamente a sua história de vida: "Se alguém era merecedor do epíteto supostamente catastrófico de Costa e Oliveira, esse alguém era Antônio Vieira. Nascido no morro da Providência, sob o signo de Saturno, falhou miseravelmente em tudo que tentou fazer na vida.” (HERINGER, 2018, p. 163). Com o sonho de tonar-se técnico em radiologia e ascender social e economicamente Antônio Vieira pula de um trabalho informal para outro, sem conseguir o almejado emprego, graças a falta de formação técnica. Sem sucesso pessoal ou profissional, não se casa e nem constitui família, tampouco tem amigos ou familiares; foi vigilante, garçom, empreendedor, vendedor ambulante e, por fim, contratado, em troca de pouco dinheiro, por igrejas evangélicas para fingir estar possuído, ou contar testemunhos de vitória financeira, fantasiando com a sua própria carreira vitoriosa como dono de uma clínica de radiologia. Em nada prosperou, acabara morrendo de overdose e desgosto (HERINGER, 2018, p. 163). A narrativa desse personagem menor, versão paródica do Costa e Oliveira pois também um melancólico regido pelo signo de Saturno, da mesma forma que a do herói principal, baseia-se no ruído entre aquilo que o personagem projeta sobre sua

realidade e como de fato ela corresponde aos seus esforços. De modo que cada um dos eventos, sumariamente descritos pelo narrador, compõe uma série de contingências que servem para frustrar os esforços desse herói desgostoso para realização de seu desejo. Ou ainda, o capítulo vinte e oito que narra a “Anedota do homem vestido de século passado” (HERINGER, 2018, p. 149-152), a historieta de Flaviano Mascarenhas, personagem que figura no capitulo vinte e sete como um transeunte durante o encontro de Benjamim e Paula na Taberna da Glória (HERINGER, 2018, p. 147) e que “morrerá do desgosto de ter contado uma anedota que lhe custou o emprego de almoxarife numa firma de pequeno porte e também do século passado" (HERINGER, 2018, p. 149). Patriótico, e antiquado, Flaviano acredita estar cumprindo seu dever cívico, conforme aprendido nas aulas de Moral e Cívica no século passado, ao insuflar nas crianças brasileiras “a vontade de ser maior, de ser alguém na vida”. (HERINGER, 2018, p. 150). No entanto, ao invés de ajudar o desenvolvimento do país por meio de incentivos e elogios, o extemporâneo Flaviano as instigava com xingamentos desmotivadores. Ironicamente, o desejo de superação seria fecundado nas crianças ao aterrorizá-las, conforme o almoxarife releva aos colegas de trabalho vangloriando-se da anedota. Este herói desgostoso é demitido do emprego e abandonado por sua esposa, morrendo em seguida de desgosto, perdendo tudo de uma única reviravolta, quebrando as expectativas do personagem ao revelar suas boas praticas em prol do progresso da nação. A anedota, assim, é a pequena tragédia do personagem, pois é o dia que sua fortuna muda e este termina isolado da sociedade. O herói do século passado, alguém que acreditava em dia com a ética moral de seu país e seu tempo, de uma única ação perde tudo e caí em desgraça. Ao fim, morre em descompasso com o mundo que lhe cerca, “sentindo que a vida o havia passado para trás” (HERINGER, 2018, p. 152). A ação trágica, portanto, do herói é irônica, pois ao tentar impor sua unidade ao mundo, i.e., interpretá-lo em termos de seus desejos, teorias e ideias, o personagem sucumbe. Logo, podemos dizer que na concisa narrativa desses personagens menores e anedóticos, como pequenos Costa e Oliveiras que também padecem a maldição de sucumbirem de desgosto, a subjetividade e objetividade não integram uma unidade; antes, sua ação expressa o descompasso formal entre a comicidade da narração e a tragicidade da ação – ou seja, o verniz cômico que o

narrador atribui à linguagem com que narra e descreve o enredo trágico dos personagens. Neste dispositivo, há uma ironia radical que se deflagra no contraste destes polos que se conjugam sem dissolverem-se um no outro ou desfazer-se a contradição: tragédia e comédia, interioridade subjetiva dos heróis e mundo exterior objetivo que lhes circunda. Logo, se o riso castiga e ridiculariza os excessos, a ironia, por intermédio da reflexão suscitada graças à percepção deste contraste, descortina as faltas fundamentais que os excessos dos heróis desgostosos descritos nos capítulos anedóticos escondem, impedindo-os de andar uníssonos consigo mesmos e com o seu tempo; de tal forma que nos compadecemos deles, também, por meio da reflexão e identificação ficcional, sentimos que a vida nos passou para trás.

Por fim, a ironia formal manifesta-se na ambiguidade interpretativa que o texto suscita, transformando a estória narrada em um discurso oblíquo e sinuoso. A ironia aqui é a fusão de duas realidades contraditórias – a interioridade do herói desgostoso em descompasso com o mundo exterior –, sem que uma triunfe sobre a outra. A contradição com que encerra a narrativa em aberto, negando dar-lhe conclusibilidade, impede um desfecho efetivo para a "comédia de costumes de costumes que ninguém tem". O que caso acontecesse, ou seja, caso finalizasse a narrativa com um desenlace efetivo, apaziguaria a ambiguidade entre o herói Costa e Oliveira e o mundo, e que por outro lado forneceria um significado unívoco à matéria narrada. Antes, essa contradição é resolvida apenas por meio de uma consolidação provisória, que é a própria ironia formal – pois aberta –, e cuja síntese não está contida de antemão na tese, de tal maneira que o percurso narrativo procurasse apenas confirmá-la. Assim, ao negar o acabamento ficcional para o enredo dos Costa e Oliveira o narrador furta-se também de soluções definidoras e definitivas para as questões erigidas ao longo do livro, impedindo uma leitura fechada e homogênea do romance. Diferente do livro de d. Letícia cuja panaceia para o desgosto é utópica, ao fazer da ironia a resposta para o mal-estar de sua geração Heringer alarga as possibilidades discursivas da obra, não por meio da alternância semântica – o que aproximaria o livro da sátira visto que um signo significaria o seu oposto – mas da conjugação, i.e., da embriaguez do significado:

> A ironia neste ultimo sentido é a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas. (MUECKE, 2019, p 48).

Esse procedimento, à nível sintático, é visível por exemplo com a expressão "Paz na terra a todos os seres", a qual toma vários sentidos ao longo da narrativa, por vezes mais de um ao mesmo tempo, inclusive contraditórios e excludentes. Ironizando com Lucas 2:14, a frase aparece pela primeira vez no capítulo um, após a ceia de natal dos Alencar Costa e Oliveira (HERINGER, 2018, p. 23) e é repetida em mais oito passagens[33], sempre que o narrador quer contradizer ou problematizar com o contexto narrado anterior. "Paz na terra para todos os seres", por exemplo, cumpre um efeito cômico, como no capítulo trinta e oito em que a vizinha Paula não aparece na Taberna da Glória quando Benjamim, na esperança de encontrá-la, finalmente desce de seu apartamento, reforçando o humor na quebra da expectativa (HERINGER, 2018, p. 190). A expressão também ressalta um efeito negativo e assinala a dubiedade da cena narrada, a exemplo do capítulo cinquenta e quatro, no comentário irônico à resolução para a discussão com Natália pedindo para reatarem o casamento: "Ele desliga ou ela desliga, tanto faz agora.// Paz na terra para todos os seres." (HERINGER, 2018, p. 255); ou ao Benjamim receber a notícia da ex-Paula, informando-o que ela está grávida (HERINGER, 2018, p. 265), e deflagrando a mudança de fortuna do herói. Em ambos, a repetição de "Paz na terra para todos os seres" redimensiona e ressignifica o contexto em que é proferida pelo narrador, adicionando problematicidade e novas camadas de sentido ao manter em suspenso o sentimento de contradição. Deste modo, apesar de no Fundo Falso o narrador

33 O mote "Paz na terra para todos os seres" é repetido pelo narrador nas seguintes glosas: no capítulo quinze, para satirizar a querela dos fóruns Café Aleph e Pi – "No entanto, por serem em sua maioria crianças ou cidadãos pacatos, nunca chegaram ao ponto da violência física.// Paz na terra para todos os seres." (HERINGER, 2018,p. 90); no capítulo vinte, para acentuar o efeito cômico e patético resultante da desfecho do casamento de Benjamim com Natália por causa de uma piada mal entendida contada por d. Noemi – ao fim do dialogo ressalta o narrador: - Cristo! Era uma brincadeira, filho.// - Óbvio – disse Benjamim, casquinando.// - Óbvio.// Paz na terra para todos os seres." (HERINGER, 2018, p. 116); no capítulo vinte e nove, após revelada a confusão entre as Paulas Laville e a personagem da vizinha Paula, dilatando o contraste ao flagrar o quiprocó, cumprindo pois uma função humorística: "Ele se esquece quase imediatamente da explicação.// Paz na terra para todos os seres." (HERINGER, 2018, p. 154); no capítulo trinta e quatro como consequência do estratagema da lei de Abel, aos quais os fiéis madalenistas se convertiam todos à santa zombaria: "Todos voltavam para casa ou iam dormir sorridentes.// Paz na terra para todos os seres." (HERINGER, 2018, p. 176).

arriscar esse acabamento, informando-nos quinze anos depois que fim levou cada membro da família Alencar Costa e Oliveira, a ironia com que ele realiza tal tarefa, inclusive repetindo pela ultima vez a expressão “Paz na terra sobre todos os seres”, solapa qualquer intenção de conclusibilidade, fazendo com que desconfiemos, se não dos eventos, ao menos do sentido sugerido pelo narrador do que foi lido até então: “Guardo os caranguejos até hoje, contudo.// Paz na terra para todos os seres.” (HERINGER, 2018, p. 295). O contraste entre o desfecho da narrativa de d. Noemi, viúva Alencar Costa e Oliveira que morre no fim do livro, porém não de desgosto[34], e a melancolia que atravessara a vida desta mulher “acostumada a perder” reabre os nós das pontas soltas que o narrador tentou emendar e aclarar no Fundo Falso; dramatizado na expressão repetida pelo narrador ao revelar que não respondeu ao bilhete final de d. Noemi, contendo de presente o quebra-cabeças emoldurado e a suposta moral da história – “a vida é uma anedota ótima e engraçada, mas que contado perde a graça; você tinha que ter estado lá” (HERINGER, 2018, p. 295). Assim, todas as oscilações e os contrastes que caracterizaram o estilo da narração da comédia que acabamos de ler e que, ao fim, o autor tenta aclarar e esclarecer, são novamente postas em evidência, escamoteando qualquer pretensão ou postura de conselho; o que dissolveria o contraste, desembocando o romance em uma forma empobrecida de sátira, alegoria ou metáfora rasa para o mal-estar de sua geração[35]. Da mesma maneira que a ironia impede que o desacordo entre a subjetividade do herói e o mundo externo seja desfeito, este é apenas flagrado mas não resolvido, ela tensiona o epílogo, impossibilitando uma interpretação monolítica ou resposta estável às questões suscitadas ao longo da trama. Assim, a ironia afasta o teor satírico do livro, a qual, segundo Frye, ocorre quando o narrador assume uma posição moral elevada, e que transparece, de modo mais ou menos claro, a intenção do autor sobre qual deva ser a nossa recepção:

34 Podemos inferir, sem que o narrador confirme explicitamente, que a mãe dos heróis morreu em paz, apesar dos infortúnios que vivera, pois finalmente alcançou o descanso que almejava depois que concluiu a montagem do quebra-cabeças com uma reprodução de Dois caranguejos de Van Gogh; conforme confessou para Conceição (HERINGER, 2018, p. 243, e p. 294).

35 Antes, que o próprio significado de sua obra desemboca na sátira pura é ironizado pelo autor, o qual deseja que saiamos da leitura sem ter compreendido bem a comédia que presenciamos: “Recuso-me a acreditar, por exemplo, que a profusão de registros discursivos tem intenção paródica, que a peste de desgosto é uma metáfora ou que tudo no livro é sátira ou alegoria.” (HERINGER, 2018, p. 293).

> A principal distinção entre ironia e sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos. (…), sempre que um leitor não estiver certo a respeito de qual seja a atitude do autor ou de qual se espera que seja a sua como leitor, temos a ironia com relativamente pouca sátira. (FRYE, 2014, p. 369).

Portanto, se não podemos tomar a ironia no sentido de negatividade absoluta e infinita , i.e., que apenas nega sem negar um fenômeno especifico ou estabelecer algo, e nem no sentido da retórica clássica, ou seja, apenas como um mero tropos ou figura de linguagem na qual afirma-se o contrário daquilo que se pensa, é porque o Heringer cronista nos fornece a sua própria definição de ironia. Na já citada crônica de 13 de junho de 2014, sobre o brasileiro ser um povo contraditório e pouco irônico, o jovem autor nos sugere aquilo que compreende por ironia: “Nós confundimos ironia com comicidade, com sarcasmo, com cinismo, com apatia (…). 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.” (HERINGER, 2021, p. 62). Ao negar a ironia como sinônimo de comicidade, sarcasmo, cinismo, apatia e também atitude *cool*, blasé e antiquada o cronista oblitera não apenas a ironia cética e desinteressada praticada pelos seus personagens, mas sobretudo a linguagem irônica, ou seja, antiquada porém com o intuito de produzir um efeito descolado, que a crítica Victoria Saramago o acusa em sua resenha. O sentido irônico atribuído pela fortuna crítica, aproximando a prosa do romance *Glória* à estratégia do narrador de reapropriação de formas do passado, aqui a imitação do estilo Realista por meio de uma linguagem que se assemelha “a algo do século XIX, ou até antes” (SARAMAGO, 2013, p. 212), cumpriria para a resenhista uma intenção de aparentar-se uma narração “vintage, pouser” (SARAMAGO, 2013, p. 214): uma “atitude *cool*”, portanto. Mesmo se tomarmos a hipótese da crítica como verdadeira, a linguagem do romance não se comprova como um aspecto problemático dentro da obra, tal como sugere a resenhista, i.e., sem vínculo com o enredo, ou uma justificativa diegética que legitime o procedimento adotado, a exemplo de “uma história situada séculos atrás, um personagem-narrador com um discurso específico ou algo semelhante.” (SARAMAGO, 2013, p. 213). Sob esta ótica, a sintaxe e o conteúdo estilístico de *Glória* não demonstra-se gratuita quando confrontadas com

os diálogos e as personas do Café Aleph, de certo modo podemos aventar que esta dramatiza o tom blasé dos personagens. Contudo, caso tomemos a acepção de ironia do romance apenas pelo atribuído pela resenha, apesar de não dirimir o humor da obra, perderíamos parte da sofisticação dela, pois a piada se consumiria em si mesma, escorregando na satirização do cacoete de estilo de B.A.C.O. e Hecateu de Mileto, o sarcasmo espirituoso e cinismo apático criticado pelo narrador e cronista. Além do mais, Heringer dissocia a hilaridade da ironia, ao perceber que esta reside no contraste, na simultaneidade capaz de sustentar as contradições de maneira operacional, sem que isso resulte em cacofonia. Neste sentido, a crônica continua:

> 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 na nossa carne perecível. (…) // No final das contas, a ironia é o acolhimento do sim e do não no mesmo ser. (HERINGER, 2021, p. 63)

Em súmula, conforme buscamos demonstrar nos exemplos citados, a ironia heringeriana é a capacidade de manter ideias opostas, e por vezes excludentes, não em um estado de alternância entre os polos, mas justamente na conjugação que dissolve as polaridades solidificadas. Deste modo, ela afasta-se da ironia cínica como denunciada pelo americano David Foster Wallace, que destrona as verdades apodíticas e hierarquizadas ao desvelar às hipocrisias que se naturalizaram, sem contudo construir ou estabelecer algo no lugar. Afasta-se, também, da ironia apática e autotélica, desinteressada com relação ao agora, e que, em última análise, volta-se sobre si mesma, tornando-se um jogo de referências vazias tal como a arte praticada por Benjamim. A ironia proposta por Heringer leva à reflexão, desnaturaliza o real, mas também mascara o desespero diante dele; furta-se da alegoria, da sátira e da metáfora rasa, em que uma sentença significa o seu contrário, mas traz em seu bojo a revelação da possibilidade do contraditório. Assim, ao negar dar finitude àquilo que nos escapa, o riso irônico do narrador Victor Heringer não propõe, ao fim

e ao cabo, imagens melhores e nem corretas, tampouco soluções para o problema de nossa melancólica humanidade; ele não normatiza o sujeito e o mundo, mas descortina as nossas contradições e contingências. Diferente do livro de d. Letícia, cuja autora crê religiosamente em seu sistema de pensamento ao ponto de fazer confundir o livro com a realidade observada, e não ler a realidade inscrita na obra, o romance de Heringer não propõe uma panaceia para o desgosto. Se o faz, esta é tão precária e provisória quanto a vida é fugidia e efêmera, pois se encerra sob a égide do ato literário, fazendo com que o remédio para o mal-estar, em última análise, seja a própria obra. A ironia que erige o épico opaco de *Glória* é a forma finita com a qual o autor tenta conter o infinito do real; ao mesmo tempo que tenta dar contenção, reafirma o ruído e a opacidade ao pôr em evidência o absurdo da tarefa, expresso no procedimento metaficcional e autorreflexivo. Assim, a verdadeira maldição dos Costa e Oliveira, o desses indivíduos supérfluos e heróis sem vocação que não saltitam da página, porque não desafiam a vida o bastante como “picassos e billgates”, é serem vencedores por W.O. tal como confessa d. Noemi para Conceição no capítulo cinquenta e um (HERINGER, 2018, p. 243). O mundo recursar-se a aparecer no dia da luta – a “nem se quer lhes fazer o favor de aceitar o convite para a briga” (HERINGER, 2018, p. 244) – é a vida não dar outra coisa ao herói senão o tédio; a ausência de significados na impossibilidade de “provar sua alma”. Contudo, é através da ironia que o narrador pode reconstruir na linguagem o real que deseja; é a ficção que fecunda o abismo. Nisto, a ironia está muito próxima do conceito do próprio Heringer de Poesia, enquanto “tudo aquilo que funda mundos no mundo.” (HERINGER, 2021, p. 52). Deste modo, a ironia e o desgosto caminham juntos no romance, estão não somente tematizados, mas informam os heróis e formata o enredo narrado de tal forma que produz uma relação de equivoco no leitor: ao passo que a superfície do texto nos faz rir pois aparenta certa comicidade e humor, a performance mimética põe em evidência a tragicidade dos personagens. Logo, se o riso e a melancolia são contrafaces da mesma moeda, a ironia de Heringer é a tentativa de superação dessa tragicidade, da infinitude diante a perecibilidade da vida, não por meio da prevalência, da alternância ou da anulação de um polo ou de outro; mas da aceitação do contraste presente no acolhimento e na conjugação dessas duas faces que se dá por intermédio do gesto ficcional. A

núpcias desses opostos descortina-se na citação retirada do romance machadiano para figurar como epigrafe no último capítulo do livro de Heringer: “Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa.// Quincas Borba, CCI” (HERINGER, 2018, p. 280). A ironia do narrador, desta maneira, é problematizadora, pois funda uma síntese que não estabiliza o instável, tampouco fecha-se de modo unívoco, mas plural, na qual os contrários coexistem no signo ao conservar sua ambiguidade: “A ironia estabiliza o instável, mas também desestabiliza o excessivamente estável”, reestabelecendo o equilíbrio da vida, daquilo que está sendo levado muito a sério ou não a sério o suficiente (MUECKE, 2019, p. 19). Ao dizer que ter nascido é irônico Heringer percebe a ironia como princípio ordenador do mundo e também de seu romance; neste sentido, ela alinhava três camadas: a existencial (“É também, e simplesmente, ter nascido.”); semântico (“acolhimento do sim e do não no mesmo ser”), e ficcional (“uma comédia de costumes do costume de ninguém”, narrada “tristemente alegre e alegremente triste”).

A aproximação com os românticos alemães, sem descartar Cícero e Quintiliano como fez com Kierkegaard, mas diferenciando-se deles, é sintomática. Segundo Muecke, para Schlegel, tal qual sugere a crônica heringeriana, a forma paradoxal, aberta e dialética da ironia autoconsciente é a tentativa de dar uma contenção finita para uma realidade infinita:

> Para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível. (…) Não obstante, ele é impelido ou, como se diz agora, programado para compreender o mundo, para reduzi-lo à ordem e coerência, mas qualquer expressão de seu entendimento será inevitavelmente limitada, não só porque ele próprio é finito, mas também porquê pensamento e linguagem são inerentemente sistemáticos e fixativos, enquanto que a natureza é inerentemente elusiva e proteica. (MUECKE, 2019, p. 39).

Desta maneira, a produtividade infinita da vida encontraria no sujeito uma limitação natural, a finitude; a despeito dela, somos atraídos pelo desejo de compreensão deste “universo que tem tempo de sobra”, ou seja, de capturar o incapturável. Essa impossibilidade se dá pela perecibilidade de nossa natureza humana e a contingência de nossa linguagem e pensamento, em descompasso com o caráter infinitamente criador da natureza. Contudo, não será apenas da concepção

filosófica de ironia que Heringer irá buscar nos românticos alemães e instrumentalizar-se em sua prosa. Para Schlegel, a ironia romântica é também um dispositivo estético, o qual dá visibilidade aos artifícios e engrenagens ficcionais da obra de arte. É fazer o leitor sentir as formas do objeto artístico e reconhecê-lo como tal ao acentuar as marcas de artificialidade e realçar os rastros de ficcionalidade – o que o narrador heringeriano faz ao tematizar o livro dentro do próprio livro. Medeiros, em *A invenção da modernidade literária* (2018) aponta que a ironia romântica, para Schlegel, atua em três níveis, os quais são igualmente visíveis no romance *Glória*. Segundo Medeiros:

> Em sua primeira acepção, o termo remete às diversas estratégias narrativas que estabelecem um diálogo entre o narrador e o leitor. Esse tipo de ironia pode igualmente sinalizar a quebra proposital da ilusão ficcional ou a problematização da representação artística (…). O segundo modo de ironia romântica é aquele que surge como problematização sobre a arte inserida na própria arte. Nesse caso, a obra pode expor, por exemplo, a teorização sobre o fazer artístico, sobre procedimentos literários, efeitos estéticos ou sobre a crítica de obras. (MEDEIROS, 2018, p. 92).

O primeiro diz respeito aos artifícios narrativos que indiciam a presença do autor dentro do texto, como através da consciência poética demonstrada, por exemplo, no prólogo, ao desvelar os termos do acordo metaficcional com Silva Costa que motivaram a escrita do romance; e na autocrítica realizada pelo autor ficcional Victor Heringer, no epílogo do livro. A presença do autor é tão marcada que este ficcionaliza-se, convertendo-se em um personagem da obra, ao ponto de adentrar em sua própria criação no final. Enfiar um mundo dentro de um livro é não apenas duplicá-lo, mas refundá-lo, alargar suas possibilidades pela ironia imaginativa: “Visitei Santa Maria Madalena pela primeira vez muito tempo depois de inventá-la aqui.” (HERINGER, 2018, p. 285)[36]. Ou ainda, seja por intermédio da intromissão autoral repentina, cuja aparição guia a atenção do leitor estabelecendo um dialogo com ele; o que acontece quando Heringer interpela diretamente a nós leitores nas notas de rodapé previamente comentadas[37]. Como por exemplo na nota

36 Essa consciência poética evidencia-se também na autorreflexividade com que o narrador revela as referências literárias que serviram modelo mimético para composição de um dos capítulos da narrativa: “Aquela cena que estava protagonizando, sentado diante da Glória, por exemplo, não passava de uma cópia malfeita de um poema do Manuel Bandeira.” (HERINGER, 2018, p. 221).

37 A saber, as notas de número 04 (HERINGER, 2018, p. 45); número 19 (HERINGER, 2018, p. 121); a nota de número 40 (HERINGER, 2018, p. 275); número 41 (HERINGER, 2018, p. 291); número 26

de rodapé de número 24, na qual o narrador, para referir-se a um personagem secundário já mencionado anteriormente no romance, ironiza com uma coincidência no enredo, artifício fácil e preguiçoso que desobriga o autor da composição: “O mesmo que providencialmente passava diante da Taberna da Glória no capítulo anterior, aliviando o autor, aliás, da tarefa de inventar a história de ainda outro desgostoso moribundo, o que, acredite o leitor ou não, é muito extenuante.” (HERINGER, 2018, p. 149).

Em segundo lugar, a ironia romântica encerra em si o pensar sobre o próprio fazer literário, é a obra que traz em seu bojo uma reflexão crítica não apenas sobre si mesma, mas principalmente sobre a literatura e a criação artística. Nesta perspectiva, um romance é, antes de tudo, a teorização sobre o fazer do romance; deste modo, a obra traz a definição daquilo que o autor compreende pelo seu ofício. É o que acontece, por exemplo, no Fundo Falso, quando o autor ficcional Victor Heringer chama seu livro de épico opaco, e descortina os elementos que serviram de matéria-prima vertente para sua composição, como a primeira edição da *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, a história que lhe foi contada, e o seu desgosto próprio (HERINGER, 2018, p. 289). A teorização daquilo que o autor acredita ser um romance é dramatizado no interior desse epílogo, no qual Heringer abre sua oficina poética ao conceituar e dar as diretrizes da construção e arquitetura ficcional de sua narrativa, e definir qual o modelo de seus personagens: heróis que não saltitem da página, ou seja, rebaixados do empolamento heroico: “Não havia espaço para ninguém além de homens nem muito altos nem muito baixos aqui.” (HERINGER, 2018, p. 292) – i.e., de indivíduos intermediários e ordinários, “vistos da altura da plateia”, seguindo o dialogo com a tradição da Comédia (ARÊAS, 1990, p. 17).

Por fim, a ironia é a impossibilidade de comunicação e controle total sobre o discurso; da mesma maneira que o autor não tem domínio absoluto sobre a linguagem – instrumento que manuseia – também não possui controle sobre aquilo que deseja dizer em sua obra, pois esta, produto da linguagem, abre-se em possibilidades de leitura. A ironia aqui se manifesta no malogro do desejo de realização do autor em relação à obra, na sua confessada incapacidade de capturar

(HERINGER, 2018, p. 159); e as notas de número 34 (HERINGER, 2018, p. 227); número 33 (HERINGER, 2018, p. 221); e de número 13 (HERINGER, 2018, p. 81).

o incapturável, e o esforço conscientemente fracassado de tentar alcançar isso, apesar do “absurdo da tarefa” (HERINGER, 2018, p. 289). Conforme Medeiros:

> A terceira concepção de ironia romântica representa um princípio filosófico ou simbólico de compreensão dos limites da existência e da comunicação humana, ao mesmo tempo que aponta para o jogo lúdico que possibilita a intuição do todo. Nesse caso a ironia é a percepção do caos infinito onde se harmonizam elementos aparentemente contraditórios e a consciência de que, apesar de impossível, é preciso buscar a comunicação total. (MEDEIROS, 2018, p. 93).

Em última análise, os três níveis de ironia romântica interconectam-se: a intromissão do autor na narrativa dialogando com o leitor; a autocrítica, i.e., a reflexão sobre o fazer artístico inscrito dentro da obra; e por fim a consciente afasia poética e tentativa de superá-la, ou seja, de dar forma finita àquilo que é infinito por intermédio de algo precário que é a linguagem. Eles convergem para que todo romance seja uma teorização sobre o romance e uma reflexão crítica sobre a linguagem, pois encerraria a impossibilidade de controle absoluto sobre o discurso e a coexistência dos contrários. Portanto, ao Heringer expor a casa de máquinas de sua comédia ele não procura uma indulgência por parte do leitor, ou justificativa para as pontas soltas da narrativa; pelo contrário, a ironia é um convite à reflexão, ao pensamento conjunto sobre o próprio perfazer artístico. Um diálogo que não esgota a interpretação e nem estaciona o jogo de produção de sentidos da obra. Essa consciência a respeito da ludicidade poética e de sua autocrítica, i.e., a lucidez sobre a reflexão dialógica realizada no interior da obra, como procuramos demonstrar está presente em toda a narrativa de *Glória*, como se o romance estivesse se pensando, e sobretudo no prólogo e no Fundo Falso do livro. A ironia romântica, desta maneira, acrescenta novas camadas de sentido à ironia heringeriana, ao estilo madalena que o autor lançou mão para escrita de seu romance, afastando-a da pura negatividade ou de uma simples figura retórica. Com tudo isso, não haveria uma verdade da obra, mas sim um poetizar em conjunto, pois a ironia enquanto problematização artística, reflexão filosófica e atitude autocrítica inscritas na obra – e em relação a ela própria – “realiza o efeito de uma suspensão de qualquer pressuposição metafísica de verdade” (MEDEIROS, 2018, p. 97). Por fim, valendo-se da imagem do Bufão da *commedia dell arte*, Schlegel propõe o conceito que alinhave essas três noções de

ironia romântica e que significam a postura do autor para com sua criação – a bufonaria transcendental:

> O Bufão representava ainda o papel do dramaturgo, apontando para eventuais enganos ou excrescências na encenação. Ao atuar como o próprio autor, a figura do bufão personafivaca o deslocamento do âmbito da crítica para o centro da encenação. (…) A bufonaria transcendental indica o autor que reflete sobre se modus faciendi de composição. (MEDEIROS, 2018, p. 101).

Através do deslocamento intencional da representação mimética, ocorre uma ruptura na encenação da narrativa que cria um espaço privilegiado no qual o autor, trajando a máscara de um Bufão, emerge e dirige-se diretamente ao leitor imagético; realizando, em última análise, a reflexão crítica a partir de seu ponto de vista na criação literária. Dessa forma, graças ao diálogo que se estabelece com o leitor, a ironia enquanto bufonaria transcendental traz a multiplicidade de ângulos e enfoques para o problema do “modus faciendi de composição”. É neste aspecto que podemos entender o Prólogo e principalmente o Fundo Falso da narrativa, como o locus problematizante no qual o autor Victor Heringer, semelhante a um Bufão, mascara-se de Heringer C.O., autor-personagem e narrador feito de tinta e papel, e reflete sobre o processo de composição da obra; reforçando, deste modo, a estreita relação com a tradição da comédia ao dizer coisas sérias por meio de gracejos, a fim de manter em aberto o sentido sobre aquilo que diz. Logo, o distanciamento estético face ao objeto artístico, ao mesmo tempo teoriza e dramatiza o épico opaco, trazendo a crítica literária sobre os limites de sua criação para dentro do livro. Acentuando a ironia, a problematização do artista sobre sua própria obra deflagra a todo momento a consciência da impossibilidade de ter realizado a tarefa. Assim, a bufonaria transcendental se traduz na atitude que o autor adota em face à sua obra, transformando-a em uma perpétua paródia, na qual não se aparta autoconsciência da ficcionalidade da própria criação. O fato de que a obra realizada está sempre aquém do esboço projetado é dramatizado diegeticamente através da autoironia do autor ficcional Heringer em relação ao livro. A autoparódia é encenada, por exemplo, no acordo metaficcional que Victor Heringer estabelece com Silva Costa, verdadeiro autor de *Glória* e supostamente já estabelecido no meio literário ao ponto de que sua fama pagaria o trabalho de Heringer, um artista que é, segundo o próprio narrador

do romance: “um escritor de menor calibre”. (HERINGER, 2018, p. 13). Ou ainda quando o narrador ironiza com o fato de seu romance ser “um livro propositalmente ruim”, e que “os livros intencionalmente ruins”, dentro da linguagem da obra, “são os mais engenhosos” (HERINGER, 2018, p. 14). No contraste que vem a reboque da ironia, descortina-se aqui uma estratégia narrativa ardilosa e da qual o leitor é inescapável: se concordar com o autor e assumir que o livro que acabou de ler é ruim, terá que em seguida admitir a engenhosidade de Heringer/Silva Costa, pois propositalmente o fez assim; do contrário, se o leitor aceitar que o livro é uma peça artística bem-feita será obrigado a dar os louros ao narrador, pois este, apesar de falhar na sua tarefa de escrever uma obra propositalmente ruim, conseguiu, mesmo com uma matéria-prima fabulatória ordinária, e uma forma precária, elaborar um grande livro. De qualquer forma, ao fazer esse jogo de máscaras o Heringer narrador mantém ironicamente a genialidade do Heringer autor intacta. Este dispositivo irônico, a estratégia formal de aparentemente diminuir a própria obra, atravessa o romance inteiro tensionando com a narrativa. Ele desdobra-se pelo prólogo na provocação que Heringer faz ao Silva Costa: “se me sai um bom romance, Silva Costa pode considerá-lo seu também; do contrário, assumo plena responsabilidade do fracasso.” (HERINGER, 2018, p. 14); além da postura de rebaixar a obra no epílogo, ou seja, enquadrá-la como um livro ruim, mas paradoxalmente engenhoso, ao chamar o romance duas vezes de “modesto livrinho” (HERINGER, 2018, p. 292) – i.e., algo menor em relação aos modelos mimetizados e às expectativas projetadas – e confessar não saber se Silva Costa “considera este nosso livro a duas mãos como parte de sua obra” (HERINGER, 2018, p. 287). Assim, a ironia formal que configura o romance é dupla: não apenas o protagonista da narrativa é um herói sem vocações heroicas e nem aptidão para o ofício de protagonismo, mas o próprio narrador e autor não estão a altura da tarefa de escrita e composição do livro. Desta maneira, a falta de envergadura de Heringer para sua função é colocado em xeque no Fundo Falso, quando, por exemplo, este confessa a possibilidade de não ter retratado com fidedignidade a sociedade de seu tempo, pois pode ter cometido um equivoco e sintonizado o “*zeitgeisito*” errado: “Não copiei nada, nada me influenciou mais do que o espírito do meu tempo, e mesmo quanto a isso tenho cá minhas dúvidas. Posso ter sintonizado o espírito errado.” (HERINGER,

2018, p. 289). Ademais, o próprio livro é ironizado diegeticamente, ou seja, dentro da narrativa, a exemplo do comentário da personagem Paula Lavalle, no capítulo dezessete, que satiriza com o esgotamento dos romances que analisam psicologicamente o mal-estar e a apatia de uma geração. A observação da personagem dubiamente pode ser atribuída à autocrítica do autor bufão em relação àquilo que o próprio romance *Glória* realiza, i.e., refletir sobre a indiferença característica de seu tempo:

> Foi no Glória que Benjamim conheceu Paula Lavalle. A primeira coisa que ela disse ao entrar foi que, sim, sim, estava todo mundo cansado, em resposta a uma mensagem de J. D. Salinger – aspirante a escritor de Santo André (SP) –, que havia perguntado a Jack London – aspirante a cineasta de Suzano (SP) – se as pessoas nunca se cansavam de *"romances que dissecam o tédio existencial de uma geração"*. (HERINGER, 2018, p. 105). *grifo nosso.*

Por outro lado, todo esse tencionamento para com as engrenagens da obra, a autoparódia, não significa simples jogo narrativo, uma estratégia para fisgar a atenção de um leitor menos avisado. Antes, tensionar as fronteiras entre o verídico e o ficcional transforma a ironia na resposta heringeriana, mesmo que contingente, para a crise do narrador; em um convite para que o leitor torne-se coparticipe deste processo criativo sobre o fazer literário. Nesta perspectiva, a ironia formal se manifesta antes mesmo do Prólogo, na dedicatória do livro feita "A Daniel in memoriam" (HERINGER, 2018, p. 05), o irmão Alencar Costa e Oliveira com menor destaque no enredo. Apenas no final do livro, por meio de uma confissão do autor no Fundo Falso, o leitor descobre que o Daniel ao qual o narrador se refere é um dos personagens criados por Heringer, além da fonte do relato que acabamos de ler: "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, 2018, p. 290). Ao trazer um estatuto de realidade para uma personagem feita de tinta e papel, o narrador tensiona a confiabilidade do relato, e se exime da responsabilidade pelos eventos narrados; afinal, semelhante a um dos maiores ironistas que já existiu: "só o que fiz foi relatar os fatos como Swift queria: exatamente." (HERINGER, 2018, p. 290). Em outras palavras, essa atitude irônica em relação à autoria e à veracidade

da história demonstra a aguda consciência do narrador em relação a um dos principais desafios teóricos da narrativa contemporânea: a crise da representação, debatida no inicio deste estudo. Dessa forma, o narrador tensiona a condição do narrador moderno ao sugerir que o leitor desconfie de sua versão da obra, e também tome partido no jogo da significação:

> O autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade. (…) O escritor acena com o direito de ser levado a sério, fugindo, ao mesmo tempo, às responsabilidades que estão implícitas no ser levado a sério. Pede ao leitor, não compreensão, mas indulgência. (LASCH, 1983, p. 42).

As informações que o leitor dispõe a respeito do irmão do meio dos Alencar Costa e Oliveira são poucas. Filho predileto de d. Noemi, o personagem mal aparece no enredo do romance, tendo apenas um capítulo dedicado a si nos anos de formação – capítulo cinco, *A graça de Daniel* (HERINGER, 2018, p. 38-40) – e figurando em três cenas da narrativa: a primeira no capítulo seis, durante o almoço de sábado de aleluia (HERINGER, 2018, p. 41-49); a segunda no jantar de regresso do Pastor Abel (HERINGER, 2018, p. 97-103) e a terceira já na inauguração do templo da Igreja Global em Cristo (HERINGER, 2018, p. 270)[38]. Empresário carioca, casado com a filha do vice-presidente da empresa de comércio exterior em que trabalha, o personagem configura toda sua contenção de mundo a partir do casamento, tendo na figura do sogro – a quem chama de pai (HERINGER, 2018, p. 40), e que o chama de “meu garoto” (HERINGER, 2018, p. 44) – o substituto para a ausência paterna. Anti-irônico, com um senso de humor “incapaz de se lembrar de piadas que não fossem de cunho racista, homofóbico ou misógino” (HERINGER, 2018, p. 39)[39]; e temente a Deus, tal qual os pais da esposa (HERINGER, 2018, p. 44), Daniel faz da família – “a coisa mais importante do mundo” (HERINGER, 2018,

38 Ademais o personagem é apenas mencionado sumariamente na nota de rodapé de número 07 (HERINGER, 2018, p. 63); no capítulo vinte, para informar da morte de d. Letícia (HERINGER, 2018, p. 115); no capítulo vinte e quatro em um agradecimento de Abel pelo irmão do meio ter “entrado desinteressadamente com o capital inicial” para a construção do templo (HERINGER, 2018, p. 136); e no capítulo quarenta, numa justificativa dada pelo narrador para sua ausência na ceia de Natal dos Costa e Oliveira (HERINGER, 2018, p. 196).

39 Diferente dos irmãos, o personagem apresenta um humor mais apelativo e escrachado, rindo, por exemplo, de programas de auditórios: “A TV apresentava uma sequência quase interminável de pessoas caindo. Crianças caindo de cara no bolo, gordos caindo em rios, velhos caindo de cadeiras, mães caindo em piscinas com os filhos no colo, adolescentes caindo de bicicletas, noivos caindo de emoção no altar etc. e etcétera. As risadas da claque mecânica picotavam o silêncio, as de Daniel, um pouco mais escandalosas, também." (HERINGER, 2018, p. 98).

p. 40) – o sentido de sua existência ao ponto que quando perde o matrimônio e divorcia-se da esposa abate-se sobre ele o infortúnio da tragédia familiar dos Costa e Oliveira. O filho do meio cai em desgosto, sentindo-se órfão 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 levou ao ato último de orfandade, que é ficar órfão de si mesmo. Morreu na terça-feira de Carnaval, como o pai biológico.” (HERINGER, 2018, p. 290). Portanto, é este personagem de menor envergadura o oráculo do épico opaco de Heringer, que pouco antes de morrer de desgosto deixa uma última peça contra a maldição de sua família – publicizá-la em um livro; conforme ressalta o narrador: “Contou-me toda a história sem medo que eu a publicasse. Talvez até quisesse vê-la nas estantes e nos e-readers alheios.” (HERINGER, 2018, p. 290). Por um lado, podemos aventar que a revelação por si só é insuficiente para pôr em xeque a fidedignidade do relato, o qual é legitimado pelo narrador quando sugere que o personagem que serviu de fonte “compensava a falta de imaginação com uma memória assombrosa” (HERINGER, 2018, p. 39). Por outro lado, a confissão de que a fonte da narrativa veio de um Alencar Costa e Oliveira tensiona a credibilidade da autoria, problematizado ao longo do prefácio, e fazendo de Heringer, semelhante a Silva Costa, um falsificador ao se valer do discurso alheio de empréstimo para compor o seu próprio. Portanto, podemos rematar que é através da ironia, enquanto reafirmação ficcional, que Victor Heringer modula e decompõe a crise do narrador. Ele cria um dispositivo metaficcional no qual outra máscara sua teria sido contratada por um autor famoso e de grande estirpe literária (porém que ficamos sabendo se tratar de um personagem seu), o Silva Costa, para escrever um romance cuja matéria fabulatória é atribuída a Daniel (também personagem seu e a quem o livro é dedicado), membro da família que serviu de base ao épico opaco escrito por Heringer C.O.. Por fim, o fracasso consciente desta empresa é a todo momento denunciado pelo narrador, ao expor as pontas soltas do procedimento e rebaixar a sua própria obra, ele não somente deflagra sua falta de vocação para o ofício, tal como os heróis de seu romance, mas nos leva a questionar a forma como ele executa a sua função.

4.3 Heresia

Em último lugar, a segunda linha mestra que reforça a opacidade sobre a qual *Glória* foi escrito é a heresia formal, o diálogo irônico que o autor ficcional Victor Heringer estabelece com outras obras de arte e linguagens discursivas. Deste modo, todo o romance pode ser analisado sob o signo da reprodução; i.e., o narrador é paródico, utilizando-se de citações indevidas para costurar e construir validação para o seu discurso, ao mesmo tempo em que a visão de mundo dos personagens representados é a da intertextualidade irônica, ou seja, da citação da citação, conforme demonstra o capítulo quarenta e cinco, *Apud* (HERINGER, 2018, p. 220-224). Se a reprodução da reprodução, como o quadro de Konrard Miller pendurado na parede do apartamento de Copacabana dos Alencar Costa e Oliveira (HERINGER, 2018, p. 52) é o signo que urde feição pessoal do narrador e a cosmovisão subjetiva dos personagens da narrativa, é porque ela também designa uma característica do tempo atual; e sobretudo da arte e da condição do artista nesse contexto atual. Conforme sugere Joel Birman, o nosso tempo é marcado pelo registro do espetáculo, de modo que: “a cena pública se desenha sempre pelas imagens. Desta maneira, não se pode mais opor o original à cópia, pois o simulacro perpassa a totalidade do tecido social, constituindo uma nova concepção de realidade e do que é real.” (BIRMAN, 2020, p. 201). Logo, os personagens do romance vivem sob a égide do simulacro, i.e., da cópia de uma cópia; a exemplo dos membros do Café Aleph cujos diálogos são construídos na lógica das citações indevidas, pois em contextos irônicos; mas também do capítulo trinta e nove, *Viral*, em que a imagem do pastor Abel viraliza como um “*meme”*, seguido por paródias, e depois por paródias das paródias, produzindo uma cadeia *ad nauseam* de replicação e reinterpretação do original (HERINGER, 2018, p. 194-195). A definição para a arte do nosso tempo vem do próprio Victor Heringer, em uma crônica de 08 de Fevereiro de 2014, na qual o contemporâneo pode ser entendido enquanto todos os tempos contidos e sobrepostos no aqui e agora. Noutras palavras, graças aos recursos tecnológicos que o artista tem disponível, a exemplo da internet que assemelha-se a uma imensa biblioteca de Babel, nosso século carrega o privilégio do acesso rápido, para pesquisa, às conquistas estéticas da história da arte, mas também o desafio em relação a essa “overdose de informação”, como delata a preocupação na crítica

dócil do Reis: “lidar com imenso repertório de obras de arte disponível a qualquer ser humano alfabetizado e com acesso à internet”. (HERINGER, 2018, p. 215). Logo, o excesso de modelos de referência poderia acabar turvando o artista ao invés de guiá-lo. Diante da fluidez e reprodutibilidade deste século “ainda sem nome”, as tradições, formas e linguagens artísticas não apenas dialogam entre si, mas se realimentam, de modo que o artista deste século, eixado sob o crivo do hibridismo, ressignifica técnicas múltiplas:

> Poucos séculos anteriores foram mais ecléticos do que o nosso infame XXI. Romancistas fazem HQ, poetas fazem vídeo, desenhistas fazem poesia, um muito promissor et cetera desponta no horizonte. O artista total parece renascer, após sua morte prematura no Renascimento e breve despertar na mítica era das vanguardas. E, por sua vez, o tempo deste novo artista não tem uma só linguagem extrema que o defina; ele é definido, justamente, pela babel de linguagens, todas extremas, todas significativas. (…) A poesia possível do nosso século XXI, por sua vez, é aquela mais todas as outras. O nosso é o tempo em que possibilidade encontra possibilidade. (HERINGER, 2021, p. 23).

Contudo, ao invés de uma concepção ingênua da arte deste século como uma espécie de “vale-tudo” estético, ou seja, da dissolução das linguagens e tradições em meros dispositivos de composição sem qualquer princípio de reflexão poética, ou da adesão cega à alguma vanguarda salvadora, o jovem cronista alerta para a exigência de uma postura crítica redobrada. Antes, é justamente por nosso momento histórico ser o da overdose de poéticas possíveis que precisamos pensá-lo de esguelha. Noutras palavras, é porque “possibilidade encontra possibilidade” que se faz imprescindível ao artista atual aprender a ouvir o século com atenção, para não confundir-se com ele, i.e., não estar completamente inserido nele ao ponto de ser incapaz de perceber as suas penumbras. Assim, se o nosso século se encerra sob o signo da reprodução, ou seja, da sobreposição e multiplicação acelerada de informações ao ponto de pasteurizar os processos e as subjetividades e reduzi-los à platitude da cópia e esterilidade da repetição, somente a partir da não coincidência absoluta com o seu tempo, da escuta atenta e da interrogação do presente seriamos capazes de nomeá-lo. Essa concepção do artista contemporâneo aproxima-se da concebida por Giorgio Agamben, como aquele cuja função é perceber as sombras

do seu momento histórico – ou seja, a porção oculta de vida não vivida, mas existente. Para o filosofo italiano:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com ele nem se adéqua às suas exigências e é, por isso, nesse sentido, inatual; mas precisamente por isso, exatamente através dessa separação e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e de apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2014, p. 22).

Portanto, seguindo a afinidade eletiva entre o pensamento do filosofo italiano e do cronista brasileiro, poderíamos concluir que a arte atual seria aquela cuja performance mimética dramatiza e descortina essa desconexão, i.e., que expressa formalmente a discordância entre o sujeito e o tempo que lhe tocou viver. Tal definição de literatura contemporânea converge com a do crítico brasileiro Karl Erik Schollhammer, para quem:

> O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da lógica. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 9-10)

Portanto, se Victor Heringer deparava-se com inúmeras poéticas disponíveis, todas igualmente legitimas, – ou seja, com uma “overdose de informação” –, o caminho que o jovem autor escolhe é o de nutrir-se do máximo possível das linguagens e tradições a fim de pensar e propor a sua própria, feita a partir dos retalhos e da colagem de outras. Desta forma, se a crônica *Este tempo ainda sem nome que começa agora,* de 08 de Fevereiro de 2014, traz a concepção de Heringer sobre o nosso século inominado, na crônica *Para uma arte no fim do mundo*, de 08 de Julho de 2014 – posteriormente transformada em vídeo-manifesto –, o autor propõe uma poética antes de tudo herética. O tom apocalíptico baliza a escrita da crônica, ironizando com a iminente ameaça de cataclismo ambiental que o século XXI vive, e sobretudo com os discursos acadêmicos que marcaram o início do

século ao decretarem “o fim do fim do mundo” (HERINGER, 2018, p. 69). Seu conteúdo aponta para apropriação e assimilação crítica e criativa da alteridade enquanto incontornáveis, haja vista as feições catastróficas de nosso século: “só o fim nos une” (HERINGER, 2021, p. 68). Aberta à pluralidade de tradições poéticas, a obra de arte do fim do mundo é, antes de tudo, herética, pois não se fecha em uma única linguagem, tampouco escamoteia o nosso passado estético; seja em suas formas miméticas canônicas ou seja nas apócrifas, da mesma maneira que reivindica nossa herança linguística em suas diversas modalidades. As fronteiras axiológicas entre o erudito e popular, hegemônico e não-hegemônico, decompõem-se diante de um fazer artístico dialógico e relacional. Assim, a arte proposta no manifesto seria aquela que traz à reboque a oxigenização das tradições poéticas e a remoção do musgo da língua sem, contudo, resvalar na reapropriação acrítica e simplista do passado, com o intuito apenas de produzir um efeito irônico – portanto, “hipster” ou “pouser” se quisermos nos valer dos termos da resenha crítica de Saramago. Pelo contrário, a arte herética heringeriana opõe-se às formas de ironia atacadas por Heringer em outros textos, tal como a ironia cínica, a cética, a blasé e a negativa em sua expressão meramente verbal, assim como ao processo de parodização vazio, o qual confunde-se com o signo da reprodutibilidade que criva a modernidade atual, e que, em última análise, limita-se a reciclar o passado sem qualquer vínculo vivido com as demandas e contingências do presente, desconectado com os problemas do agora (HERINGER, 2021, p. 70). Logo, Heringer propõe a babel das linguagens diante de um tempo cuja história esgotou sua linearidade e noção teleológica de progresso; que, semelhante a um palimpsesto, contém simultaneamente todos os outros tempos inscritos nele – “Este é tempo líquido, tempo enchente, tempo tudo.” (HERINGER, 2021, p. 68). Se todas as poéticas já foram realizadas, o artista do fim do mundo é aquele que não as rejeita em virtude de uma suposta originalidade ou novidade vanguardista, tampouco que fica preso à monumentalização do passado, restrito à obediência e cega reverência aos modelos miméticos de uma única tradição; antes, nutre a sua arte de tudo que lhe precede ou lhe é contemporâneo, a fim de reinterpretá-lo:

> Se nada é novo debaixo do sol, inventar um sol novo de novo. (…) Todas as poéticas são possíveis. Não haverá mais nada de novo

> debaixo do sol, tudo está disponível. Dos desenhos nas cavernas ao gif, não há interdições. Salvar tudo, lembrar tudo o que fizemos, a arte no fim do mundo é o domínio público. (HERINGER, 2021, p. 69)

Assimilando todas as expressões artísticas dos “desenhos das cavernas ao *gif*”, a arte do fim do mundo é a própria ampliação do cardápio de técnicas, formas e linguagens miméticas; ou seja, a partir de uma atitude reflexiva e dessacralizadora, aceitar a pluralidade de propostas e releituras críticas na diversidade de falas. É mister ressaltar que apropriar-se, para Heringer, não significa repetição, a reprodução acrítica que o autor denuncia como signo de seu tempo. Conforme recorda-nos Octávio Paz: “se a imitação se torna simples repetição, o dialogo cessa e a tradição se petrifica” (PAZ, 1996, p. 134). Portanto, apropriar-se de todas as tradições poéticas disponíveis, de “Bispo do Rosário e Horst Ademeit” até “o espólio perdido de Vivian Maier”, implica menos copiá-las do que ressignificá-las, i.e., renovar o significado dos textos – “das marcas e rastros” – deixados pelos outros artistas que escreveram – que “tocaram nos fonemas e nos ritmos” – uma sentença nova no palimpsesto que é a história das artes. A imagem de Bispo do Rosário não é assignificante; ela denota mais do que o desafio de ultrapassar modelos impostos a fim de criar um modelo próprio, mas a atitude radical de assumir na precariedade de nossa escassez a força de nosso desejo ao ponto de ampliar as possibilidades de sua realização. Noutras palavras, denota a metamorfose da precariedade de sua circunstância e contingência em potência criativa, a exemplo do artista plástico que fez dos objetos encontrados disponíveis nos hospitais psiquiátricos em que fora internado a matéria-prima de sua arte – lençóis, uniformes, pedaços de madeira, cabos de vassouras, chinelos, tênis, talheres, canecas, etc. –; e desta forma, a adaptação do modelo às circunstâncias, e não o contrário. A arte do fim do mundo, portanto, tem na reprodução a promiscuidade da paródia, e na heresia formal, a mixórdia de gêneros, linguagens, técnicas e formas poéticas, a força estruturante de sua arte: “Tudo o que foi nosso nos interessa. Os acumuladores, Bispo do Rosário, Horst Ademeit, o espólio perdido de Vivian Maier, os arquivistas, os catadores de papéis, os museólogos, os ratos de sebos, os colecionadores de areia.” (HERINGER, 2021, p. 69).

Artista daquilo que acreditou ser o fim do mundo, é a partir da mistura e fusão de matérias vertentes díspares e de uma pletora de referências distintas que Victor Heringer escreve o palimpsesto chamado *Glória*, tendo na heresia formal a sua segunda linha mestra. O termo, reelaborado a partir de Peter Gay (2009), é utilizado para designar um dos pilares do Modernismo, ao lado do exame cerrado sobre si mesmo[40], e que significa a ousadia inventiva contra o convencionalismo, ou seja, a autonomia artística na qual a orientação criadora nasce quase que exclusivamente "do íntimo do artista". A heresia manifesta-se na predileção pela inovação, pela transgressão das regras tradicionais da arte, seja na vulgaridade dos conteúdos expressos em formas clássicas, ou na ridicularização e insubordinação à autoridade do gosto burgues vigente (GAY, 2009, p. 20). Aqui, no entanto, nos valemos do termo acrescentando o sentido que o manifesto poético de Heringer, e sobretudo sua prática literária no romance *Glória*, nos sugere, i.e., a liberdade criativa na assimilação crítica de todos os modelos e poéticas disponíveis – "Tudo que foi nosso nos interessa" – e que se reflete formalmente em performance literária. É a heresia não mais em relação àquilo que significa arte, mas na mixórdia de referências, sem qualquer hierarquia valorativa, que é flagrada no romance graças à noção de reprodução. Para o narrador a reprodução é a maneira de romper com a repetição. Reproduzir é produzir algo novo a partir do dado, é fazer com que um texto da tradição produza novamente outras camadas de sentido. O narrador mostra suas referências menos para validar o discurso do que para dá a ver suas costuras, amarras e emendas, e como a tensão desses fragmentos contraditórios vão sendo ressignificados em combinações novas. Deste modo, como veremos a seguir na análise do capítulo quarenta e cinco – *Apud* – a concepção de reprodução põe em evidência a principal linha de força da heresia formal, a saber, a mimésis de segunda mão. Essa concepção de imitação tem como modelo não a realidade tal como ela se apresenta, mas os discursos sobre o real, ou ainda, a cópia artística dessa realidade, fazendo com que o resultado, em última análise, seja a imitação de um espetáculo, que por sua vez é baseado em outro espetáculo, e assim sucessivamente. É o que acontece com o capítulo trinta e nove – *Viral* – no qual as

40 Segundo Gay, as duas linhas mestras que se vale para alinhavar as obras modernistas seriam: "primeiro, o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais; segundo, o compromisso com o exame cerrado de si mesmos por princípio." (GAY, 2009, p. 20).

paródias das paródias imitam não o vídeo do culto ministrado pelo pastor Abel em Santa Maria Madalena, mas as cópias plagiadas desse vídeo, que por sua vez já é a imitação que o personagem Costa e Oliveira faz do pai brincando de velho testamento. A mimésis de segunda mão, enquanto configuração formal da ideia de reprodução, fica evidente com a imagem do mapa-múndi de Konrard Miller presente no apartamento de Copacabana dos Alencar Costa e Oliveira, e que na verdade é "a cópia ampliada de um mapa-múndi do século XIX, de autoria do cartógrafo alemão Konrad Miller, composto segundo as descrições do geógrafo romano Pompônio Mela, que escreveu no século I, o seu *De chorographia*." (HERINGER, 2018, p. 52). Mas, também, com a própria composição do livro *Glória*, cuja autoria é atribuída a Silva Costa, porém foi escrito por Victor Heringer, à revelia das vontades do autor madalenista. A figura do escritor de *Édipo de segunda mão (2010)* enforma as ideias de reprodução e mimésis de segunda, visto que este teria escrito um livro inteiramente de palavras alheias, de citações (HERINGER, 2018, p. 13); ou seja, cuja modelo mimético foi o recorte de outros livros, colocando em xeque a noção de autoria e de originalidade – de autoridade sobre o discurso e de autenticidade em relação a sua origem. É sob a égide da reprodução, a qual alinhava esses termos, que tais questões são problematizadas e tensionadas ao longo da narrativa de Benjamim. Não apenas as versões tupiniquins de grandes nomes da cultura, as personas emuladas no Café Aleph, mas o enredo do personagem é contraposto às noções de falso e verdadeiro, a começar pelo quiprocó da vizinha Paula com a ex-Paula/Paula Lavalle[41]; ou ainda na imagem da Taberna da Glória, reprodução do famoso restaurante carioca frequentado pela boemia artística da cidade:

> Benjamim teve pena de dizer que a Taberna da Glória original, que toda aquela gente histórica frequentava, ficava a algumas quadras dali e havia sido destruída nos anos 70 para dar lugar a uma estação de metrô. O bar em que estavam tinha o mesmo nome, mas não era o mesmo – mais ou menos como ela, cuja virtude principal era quase ter sido outra mulher, na imaginação dele. (HERINGER, 2018, p. 146-147).

41 Durante o primeiro encontro com Paula Lavalle, ao menos duas vezes Benjamim questiona a autenticidade dos personagens em resposta a namorada: a primeira, em relação às personas históricas que frequentam a Taberna da Glória e suas versões digitais do Café Aleph: "- Nós conhecemos todos esses personagens – disse Benjamim, rindo.// - Os verdadeiros, amor.// - Os do Aleph não são verdadeiros?" (HERINGER, 2018, p. 146-147); a segunda, já depois do encontro, durante um diálogo pós-sexo: "- Você é de verdade, Teu?// - Hm… Você é, Paula?" (HERINGER, 2018, p. 154).

A tensão falso *versus* verdadeiro dilata-se ainda no capítulo seguinte ao encontro dos personagens. No capítulo trinta, *Ninguém rouba ninguém de ninguém*, quando Benjamim envia de presente para a vizinha Paula – a verdadeira, pois original – a camiseta de Woody Allen, sua aliança e o anel de ouro branco com pedrinhas vermelhas incrustadas, retomando a imagem da Taberna da Glória como referência:

> Para Benjamim, os significados de seu gesto não poderiam ser mais claros. O número 1 da rua do Catete já não existia há décadas, mas havia sido o primeiro endereço da Taberna da Glória. Portanto, ao remeter os presentes daquele endereço, declarava a Paula que seu amor por ela *não admitia falsificações*. Todos os dias, ao sair de casa, a mulher via o letreiro e os clientes da Taberna da Glória atual, sem saber (ou sem lembrar, tanto fazia) que antes dela existira outra, *mais original e, portanto, mais verdadeira*. Seu amor, ele queria dizer, era como a taberna que ficava na rua do Catete: *mais original e mais verdadeiro* que o amor que ela conhecia ou achava que conhecia. Não tinha precedentes. (HERINGER, 2018, p. 158). *grifo nosso*.

Nessa tensão entre o falso e o verdadeiro, o próprio narrador se comporta como um falsário ou plagiário – um Pierre Menard em menor grau – pois fala em nome de Ambrósio Silva Costa e Oliveira, verdadeiro autor de *Glória*, e narra uma história que lhe foi contada por Daniel, baseada em um livro escrito por d. Letícia; ou seja, semelhante aos seus personagens, ele discursa em nome de outrem e a partir de palavras alheias. A mimésis de segunda configura a heresia formal e expressa-se como performance literária em *Glória* através do dispositivo da paródia, a qual atua em três níveis: intertextual, intratextual e diegeticamente enquanto cosmovisão exercida pelos personagens do livro. Em *Glória*, a paródia não cumpre o simples papel de duplicação, de cópia passiva ou reprodução harmônica do modelo, mas é antes a apropriação crítica e redimensionamento emulativo de outras obras da tradição das artes plásticas, da música, do cinema e, principalmente, da literatura. Ademais, ela é a deformação, inversão e remodelagem de gêneros literários e extraliterários, que se misturam e intrometem um nos outros ao ponto de expandir-se de maneira dialógica, a exemplo do discurso midiático parodiado nos capítulos dez, *Homem que estava desaparecido é encontrado morto em sua residência* (HERINGER, 2018, p. 69-70), vinte e dois, *Santinho matou aposentado, diz viúva*

(HERINGER, 2018, p. 123-124), trinta e um, *Canal aberto, anteontem, 03h33 (reprise)* (HERINGER, 2018, p. 160-162), e quarenta e três, *Cancelamento de Nada Mais que a Verdade provoca "onda mística"* (HERINGER, 2018, p. 210-212). Paródia, para o narrador heringeriano, significa a intervenção irônica no modelo de referência, pois ressignifica passagens de outros textos, reais ou fictícios (como a Bíblia Sagrada, as matérias de jornais citadas pelo pastor Abel, e o próprio livro de d. Letícia) ao ponto de que o procedimento extrapola o mero refuncionamento do já existente, o que reduziria toda e qualquer inventividade ao rearranjo das referências; antes, é a partir de uma montagem inusitada e da revitalização do modelo, que o narrador procura a produção de diferenças.

Para o poeta e pensador cubano Severo Sarduy, o processo de parodização mais direto é a citação, implícita ou explícita, diretamente na malha discursiva da intertextualidade de forma que frases retiradas de outras obras são incorporados abertamente ao texto, ou ainda citações nominais à obras, personagens, locações ou relatos (SARDUY, 1979, p. 71). Deste modo, no primeiro nível intertextual da paródia heringeriana, na camada superficial do palimpsesto, teríamos as citações explícitas presentes nas mais de 60 epígrafes que abrem cada capítulo, transcritas literalmente, e que servem de mote, pois ditam a tonalidade dos fragmentos narrados. Ademais, destacam-se dentro da narração diversos trechos de passagens bíblicas, como as citadas pelo pastor Abel em suas mensagens ou diálogos que são reproduzidas fidedignamente, porém distorcidos a nível semântico, visto que recortados do contexto original, mutilando partes dos versículos, ou ignorando os anteriores e posteriores, e replicados em um sentido diferente[42]. Por fim, há ainda uma pletora de citações nominais, uma gama de referências diretas à nomes de autores e obras de diversas tradições artísticas[43]. Para se ter uma pequena amostra

42 Apenas para ilustração, recordamos o diálogo já analisado entre Abel e d. Noemi, no capítulo vinte e quatro *Igreja Global em Cristo*, no qual o personagem cita 1 Coríntios 11,30 (HERINGER, 2018, p. 135). Ou ainda o diálogo com Benjamim, no capítulo quarenta e um *No inferno*, em que o irmão caçula cita fora do contexto Ezequiel 14,9 e Miqueias 2,11 (HERINGER, 2018, p. 203-204).

43 À guisa de exemplo, Samuel Beckett, Vladimir Maiakoviski, e Paul Cézanne são citados nominalmente no capitulo um (HERINGER, 2018, p. 19-24). Os nomes de telas e artistas plásticos são mencionados nos capítulos onze (p. 71-76), como a tela *Fatal…* de Francisco Muzzi (HERINGER, 2018, p. 75); e no capitulo quarenta e quatro, no qual o trabalho de B.A.C.O. é definido pelo crítico Reis como "hibrido de William-Adolphe Bouguereau e David Hockney" (HERINGER, 2018, p. 215). Há ainda referências nominais à personagens mitológicos: "Era como Sísifo, tentou uma aproximação mitológica, mas Natália disse que só conhecia Sísifo de nome." (HERINGER, 2018, p. 83); à peças teatrais, como *O doente imaginário*: "Benjamim respondeu com o sorriso de Moliére interpretando Argan" (HERINGER, 2018, p. 52); à poetas: "John Berryman entrevistado por Al Alvarez, em Dublin, e lê, em inglês, um poema intitulado Dream Song

da quantidade de referências nominais que Victor Heringer arrola, apenas no capítulo vinte e sete, *Taberna da Glória*, são mencionados os nomes de Mario de Andrade, Pixinguinha, Noel Rosa, Ari Barroso, Otávio Dias Leite, Dante Viggiani, Clementina de Jesus, Moacir Wernrck, Madame Satã, Lamartine Babo, Lúcio Rangel, além de Woody Allen e Hecateu de Mileto (HERINGER, 2018, p. 145-148). No capítulo trinta e cinco, *Um homem sério*, para listar as influências artísticas de B.A.C.O. são citados os nomes de "David Hockney, Bill Viola, Nam June Paik, Andy Warhol, Bruegel, Brueghel, Carlos José de Reis e Gama, Robert de Vougondy, Pedro Reinel, Hiparco de Alexandria, Hecateu de Mileto, dito o Logógrafo, Gerardus Mercator e Tom Wesselmann" (HERINGER, 2018, p. 178-179). Contudo, o exemplo máximo do procedimento citacional é dramatizado nos seis capítulos dedicados ao Café Aleph[44]. Nesse espaço em que os personagens reproduzem personalidades da cultura há uma "profusão de Caravaggios, Malatestas, Ionescos, Alighieris, Monks, etc." (HERINGER, 2018, p. 88); i.e., sobeja nomes de artistas, referências e citações diretas à obras de arte. À guisa de ilustração, no capítulo quinze introduz-se a figura de Paula Lavalle, paródia da personagem homônima do romance *Los Premios*, de Julio Cortázar (HERINGER, 2018, p. 93); no capítulo vinte e um há menções nominais às telas "Mulher com papagaio" de Édouard Manet e "Dois cães numa rua deserta" de Pierre Bonnard (HERINGER, 2018, p. 119); e no capítulo trinta e seis o personagem de Benjamim replica os versos do poema "To a Bull-Dog", do poeta inglês John Collings Squire: "citando uns versos melosos de J. C. Squire ("We shan't see Willy any more, Mamie,/ He won't be coming any more")" (HERINGER, 2018, p. 181).

14, cujo primeiro verso pode ser traduzido por A vida, amigos, é um tédio." (HERINGER, 2018, p. 191-192); filósofos e músicos: "Citou Schlegel. Depois, para equilibrar o discurso, citou uma entrevista de Cartola…" (HERINGER, 2018, p. 179). Como se percebe, pintores, dramaturgos, escritores, filósofos e cineastas são aludidos ao lado de manchetes de jornais, como a que figura na nota de rodapé de número 11 (HERINGER, 2018, p. 72), e da matéria do *O Estado de S. Paulo*, na nota de número 27 (HERINGER, 2018, p. 172), ou ainda capas de revistas, como a edição de dezembro de 2009 de *Marie Claire (*HERINGER, 2018, p. 249). Tudo isso coexistindo juntamente a referências fictícias, como a obra de Silva Costa, o livro de d. Letícia e a menção ao disco *Assassinada com a Bíblia na mão*, da banda Nada Além da Verdade (HERINGER, 2018, p. 106).

44 A saber: capítulo quinze, *O Café Aleph* (HERINGER, 2018, p. 88-96); capítulo dezessete, *Reforma* (HERINGER, 2018, p. 104-107); capítulo vinte e um, *Formigas* (HERINGER, 2018, p. 117-122); capítulo trinta e seis, *A morte de Pompônio* (HERINGER, 2018, p. 181); capítulo quarenta e oito, *A 117 morte de Hecateu de Mileto, o Logógrafo* (HERINGER, 2018, p. 229-234); e capítulo cinquenta e sete, (HERINGER, 2018, p. 266-268).

Segundo Sarduy, há ainda uma outra forma de intertextualidade que age nas camadas mais profundas da tessitura do texto, alterando, de maneira centrifuga, sua textura e substância, deslocando a citação em uma tradução difusa, incongruente ou fraudada que, ao fim e ao cabo, reitera seu caráter paródico de reminiscência. Aqui, conforme nos recorda Sarduy: “ao parodiar o código a que pertencem, deformando-o, esvaziando-o,” empregando-o em contexto desviado de sua finalidade original acaba por remeter “à sua própria artificialidade” e assim denuncia a ilusão, o engodo daquilo que se supunha estático e natural (SARDUY, 1979, p. 72). Assim, em uma camada mais sofisticada e densa do palimpsesto teríamos a citação indireta, a apropriação e recriação de trechos de outros livros a fim de compor, pela tradução difusa e fraudada, o livro de Heringer/Silva Costa, como o *Édipo de segunda mão*. Deste modo, a própria epígrafe do romance deflagra o processo intertextual da citação deslocada, ao apropriar-se de uma frase de Heráclito e reproduzi-la no final do Prólogo, porém de maneira deturpada, com a intromissão de um ponto de interrogação que ressignifica o original, e cuja autoria é atribuída a Silva Costa, o que descortina a releitura paródica do narrador:

> O inédito por si só vale o preço do livro, indenizando o leitor pelas mais de duzentas páginas que lhe sucedem:// Para os homens não seria melhor se// lhes sucedesse tudo quanto querem?// A. Silva Costa e O. (HERINGER, 2018, p. 15).

Seguindo essa perspectiva, o diálogo com Machado de Assis, em especial as obras da maturidade, vai além da mera referência citacional, como a realizada abertamente a *Quincas Borba*, cuja famosa passagem que encerra o romance machadiano figura também no último capítulo de *Glória*: “Eia! chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso ri-te! É a mesma coisa.” (ASSIS, 2008, p. 325). A citação, misto de homenagem e empréstimo, é reproduzida na epígrafe do capítulo sessenta da narrativa heringeriana: “Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa.// Quincas Borba, CCI” (HERINGER, 2018, p. 280). Esse diálogo intertextual dá-se também de forma indireta, através da paródia que o narrador heringeriano faz do estilo plástico do narrador machadiano na reinvenção do capítulo “Ao Leitor” de *Brás Cubas*, presente na abertura do Prólogo de *Glória,* e que tem no dispositivo do

narrador autoconsciente um modelo a ser banalizado e convertido em mais um de sua coleção de referências*:*

> Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte e, quando muito, dez. (ASSIS, 2008, p. 39).

Assim, para tratar do problema da autoria, e da tarefa de explicar ao leitor quais seriam as suas principais influências, motivações e intenções, Heringer abre o seu livro citando não Stendhal, mas um autor fictício, Silva Costa, e ainda tenciona as noções de cópia, original e autêntico, plagiando ele mesmo a abertura do romance de Machado de Assis: “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, 2018, p. 13). Logo, se o autor brasileiro é uma das principais fontes a serem metabolizadas por Heringer, a obra do escritor argentino Jorge Luís Borges também será deglutida plasticamente não apenas na referência ao título de alguns de seus contos, como o *Aleph*, *Pierre Menard autor do Quixote* ou as *Ruínas Circulares*, mas por meio de recriações paródicas de seus escritos. Deste modo, o Aleph, “um dos pontos do espaço que contém simultaneamente todos os pontos” (BORGES, 1998, p. 91), transforma-se pela ironia heringeriana em um fórum virtual, e seus participantes em avatares que se valem descaradamente do discurso alheio para construir o seu próprio, i.e., tornam-se pierremenardes, tal qual a figura de Silva Costa, paródia do Pierre Menard borgiano: “o nosso fragmentário Pierre Menard, que reina soberano nesta era de pierremenardes” (HERINGER, 2018, p. 288). Ademais, o próprio autor Jorge Luis Borges é apequenado a “um professor secundarista de Botucatu (SP)”, fundador e administrador do Café Aleph (HERINGER, 2018, p. 89), e que tenta ao final do romance salvar o fórum virtual reescrevendo sobre o reescrito, i.e., fazendo palimpsesto de sua obra. Como se percebe, o texto de Borges também terá que ser rebaixado, contrastado com calculada ironia, tornando-se mais um dos tantos diálogos paródicos propostos,

explicita e implicitamente, ao lado de Nietzsche[45], Shakespeare[46], Keats[47], Casimiro de Abreu[48], Alfred Jarry[49], Goethe[50], entre outros[51]. Não apenas escritores, mas outras obras de arte, numa ponte intersemiótica, serão intertextualmente assimiladas ou referidas, como a fala de uma personagem retirada do filme *A rosa púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen: "Não dá pra aprender a ser real. É como aprender a ser um anão.// Benjamim riu. Conhecia essa frase de algum lugar." (HERINGER, 2018, p. 155); ou ainda, em se tratando de obras cinematográficas, o título do filme do cineasta francês Alain Resnais *Hiroshima, mon amour*, (1959) cuja tradução será convertida em *Heresia, meu amor,* a fim de intitular o primeiro capítulo do romance

45 A figura de Nietzsche é parodiada na piada sobre a gagueira divina: "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, 2018, p. 20). A repetição e correção do tempo verbal deflagram a ironia com alguns temas da filosofia de Nietzsche como a morte de Deus.

46 "Meu reino por um cavalo", a frase de Shakespeare, presente em Ricardo III, é perifraseada por um dos usuários do Café Aleph, de modo a rebaixar-se à epitáfio do reinado de zombaria de Hecateu de Mileto: "O reinado de Hecateu estava por um triz. "Um cão, um cão!" *Ri*. Meu reino por um cão!", postou Ricardo III, ator amador de Londrina (PR)" (HERINGER, 2018, p. 182).

47 Os versos de "Ode a uma urna grega", do poeta John Keats, aparecem pela primeira vez como epigrafe ao capítulo em que Benjamim descobre o nome da vizinha Paula: "Thou still unravish'd bride o quietness." (HERINGER, 2018, p. 86). Os versos regressam traduzidos em uma citação indireta, sem mencionar o título do poema, quando Benjamim reencontra a amada no capítulo cinquenta e dois: "Tu, ainda intacta noiva de quietudes, ele pensaria, parafraseando Keats, se conhecesse Keats. Tu, filha adotada do silêncio e da demora." (HERINGER, 2018, P. 249).

48 No capítulo quarenta e oito, alguns versos de Casimiro de Abreu são citados com a seguinte disposição: "Tendo n'alma atroz desgosto//E as leves sombras de infantil desgosto// E uns doces longes, como dum desgosto,// A sombra fugitiva dum desgosto,// Nalgum remoto desgosto." (HERINGER, 2018, p. 230-231). Os versos que compõe o quinteto, retirados de poemas esparsos do livro *As Primaveras* (1859), são colados em uma montagem que evidencia a paródia não apenas com a obra romântica do poeta do oitocentos, mas com a própria temática do livro de Heringer, o desgosto.

49 Alfred Jarry é citado nominalmente por Benjamim no capítulo seis: "Contou que deu como desculpa o fato de que o pai lhe havia ensinado que o vermelho se chamava verde, que o verde se chamava amarelo e que o amarelo se chamava Alfred Jarry" (HERINGER, 2018, p. 49); sua obra, no entanto, volta em uma citação deslocada no Epílogo: "Achei parecido com um palácio em miniatura, uma paródia de casa maçônica ou um colégio de 'patafísica disfarçado." (HERINGER, 2018, p. 286).

50 A exemplo dos "Anos de aprendizado dos Alencar Costa e Oliveira" (HERINGER, 2018, p. 19-65), cuja paródia não é apenas ao título da obra de Johann Wolfgang von Goethe – Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (1795-1796) –, mas a própria noção de Bildungsroman, que segundo Lukacs: "Seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado por sua experiência vivida do ideal, com realidade social concreta. (...) O tipo de personalidade e a estrutura do enredo são determinados pela necessária condição de que uma reconciliação entre interioridade e realidade, embora problemática, seja não obstante possível; que tem que ser procurado em lutas duras e aventuras perigosas, ainda são finalmente possíveis alcançar." (LUKACS, 2012, p. 138). Na versão heringerinana, são os anos de formação de heróis que não se formam, não terminam aptos para vida. O amadurecimento espiritual do herói é visto de esguelha, de modo que a relação de Benjamim com o mundo exterior, ao fim do seguimento, não se reconcilia nem com a resignação a "arrumar um emprego de verdade, seguir de verdade a carreira de artista plástico, agarrar-se de verdade a algo, amar de verdade." (HERINGER, 2018, p. 54).

51 Reconstruir toda a malha intertextual de citações indiretas do narrador, bem como a devida análise comparativa com suas referências, requer um esforço de erudição hercúleo e que infelizmente não dispomos neste breve espaço. Cientes de nossa limitação, e que por si só tal empresa valeria um novo estudo, tentamos apenas arrolar alguns exemplos, ainda que de modo *en passant*.

(HERINGER, 2018, p. 19). Ou, por fim, trechos da música *Canto de Iemanjá* (1966) de Baden Powell e Vinícios de Morais, que toca no rádio do táxi durante a fuga de Benjamim, e são reproduzidos pelo narrador: “O rádio:// Iemanjá a cantar, na maré que vai// E na maré que vem (...)// Do fim, mais do fim, do amor// Bem mais além// Bem mais além do que o fim do mar// Bem mais além.” (HERINGER, 2018, p. 252).

Há ainda uma outra camada mais profunda da escrita deste palimpsesto, na qual a paródia atua no nível intratextual, i.e., na apropriação e reinvenção de técnicas, estilos e linguagens que fundem-se em uma densa heresia formal. Segundo Sarduy, a paródia intratextual é a paráfrase à outros códigos discursivos, logo, não frases ou trechos, mas estruturas, formas e até mesmo gêneros e tradições inteiras são mescladas e sobrepostas numa ironia autorreferente (SARDUY, 1979, p. 74)**.** Ou seja, a paródia chama atenção para sua artificialidade, ao passo que deflagra a afasia poética, a incapacidade de representação tranquila, serena e harmônica que vem à reboque da crise do narrador contemporâneo. Assim, ao valer-se deste dispositivo literário enquanto força estruturadora o narrador heringeriano não somente desnaturaliza e desauratiza os modelos com que dialoga para composição do romance, ele antes de tudo reafirma a opacidade de seu épico; uma vez que essas formas, técnicas e estilos parodiados serão desconstruídas e ressignificadas graças a guinada autorreflexiva e autocrítica do narrador. Através da adoção de estilos e registros discursivos diversos para composição dos capítulos – da linguagem midiática até a reprodução do estilo antirretórico dos fóruns virtuais – a paródia chama atenção para sua própria artificialidade, para o fato de ser signo que fragmenta, a todo momento, a ilusão da transparência realista obscurecendo sua forma, para que agora, tornada opaca, a narrativa seja lida em sua plasticidade. A liberdade da paródia heringeriana possibilita a mixórdia de diversos estilos, como por exemplo dois contos anedóticos estilizados como obituários: o capítulo vinte e oito, *A anedota do homem vestido de século passado* (HERINGER, 2018, p. 149-152), e o capítulo trinta e dois, *A morte de Antônio Vieira* (HERINGER, 2018, p. 163-165); e um capítulo inteiramente em branco, representando o silêncio e a quietude do feriado do dia primeiro de Janeiro – o capítulo quarenta e sete, *Dia da Fraternidade Universal* (HERINGER, 2018, p. 228). Mikhail Bakhtin, em *A teoria do romance*

(2019), nos recorda que esse tipo de parodização é característico do romance enquanto gênero literário**:**

> O romance parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os. (BAKHTIN, 2019, p. 68).

Portanto, a plasticidade do romance permite que o narrador heringeriano estilize outros gêneros do discurso e, por meio de um processo dialógico, introduza neles problematicidade, reinterpretado-os ao descortinar sua incompletude e convencionalismo. Assim, é por meio da livre intervenção e reinvenção analítica e experimentável dessas linguagens que Heringer narrador ultrapassa as fronteiras entre o artístico e o extraliterário, e convoca outras matizes discursivas, como a recriação da linguagem de fóruns virtuais baseados na interpretação de papeis: “HECATEU DE MILETO, O LOGÓGRAFO: *Entra no salão Artemisa.* Saudações, Heráclito de Éfeso, filho de Blóson, ou, segundo outra tradição, de Heronte.// BLAISE PASCAL: [Heráclito] Saudações. *Panta rei*! Tudo Flui!// JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Ergue os olhos para o teto e suspira.* (HERINGER, 2018, p. 92). Ou ainda a replicação do mapa do Leste Europeu, cópia do mapa de viagem de Benjamim que encerra sua narrativa (HERINGER, 2018, P. 279); e a reprodução de um comunicado, escrito à mão, aos condôminos do edifício Glória, repetindo inclusive rasuras e erros gramaticais:

> É com pesar que o condomínio Glória comunica aos residentes o falescimento do sr. Olavo Antunes do Nascimento do 103, que aconteceu anteontem (dia 21). O sr. Olavo, que era conhecido por tôdos nós como o simpático e sempre amável e engraçado e gentil dono da Padaria Pão da Glória. A maneira que êle escolheu para partir para o plano ~~superior~~ de lá choco nossos corações, porque como ele próprio dizia nós éramos também a familia que êle tinha nas reuniões do condominio Glória, além da ~~sobrinha amiga~~ moça que vivia com êle. […] Já que não dá para fazer a missa para o sr. Olavo, convidamos os amigos dêle e nossos para uma reunião em homenagem ao sr. Olavo. Pede-se aos condôminos que tragam bebidas e comidas (~~menos pão~~) para a gente poder homenagear nosso querido amigo que se foi de maneira tão triste.// *Maria Gorete Costa dos Santos*// Síndica (HERINGER, 2018, p. 112-113). *sic.*

Além da autorreflexividade no recorte e colagem dos diversos registros discursivos que compõe o *Glória*, a ironia do narrador se encerra também na relação ambígua que mantém com as formas e gêneros parodiados, i.e., com o verniz sério-cômico conferido à representação do discurso alheio, a exemplo da linguagem midiática, apropriada de jornais – capítulo dez, *Homem que estava desaparecido é encontrado morto dentro de sua residência* (HERINGER, 2018, p. 69-70) –; de tabloides sensacionalistas – capítulo vinte e dois, *Santinho matou aposentado, diz viúva* (HERINGER, 2018, p. 123-124) e capítulo quarenta e três, *Cancelamento de Nada Mais que a Verdade provoca "onda mística"* (HERINGER, 2018, p. 210-212) –; e de programas religiosos televisivos da época – capítulo trinta e um, *Canal aberto, anteontem, 3h33 (reprise)* (HERINGER, 2018, p. 160-162) – dramatizadas de maneira a manter o duplo sentido dos conteúdos enunciados. Mesmo procedimento que o narrador irá realizar com a forma do épico e da comédia, mescladas para compor a opacidade de seu projeto narrativo. A paródia, conforme nos recorda Bakhtin (2019), desidealiza o modelo revelando as suas limitações, sem desvalorizá-lo; ela critica o modelo ao completá-lo com sua contraparte, desvelando o que ele oculta, mas também dinamizando e desnaturalizando aquilo que no protótipo parecia estático e natural. No caso da linguagem midiática mencionada, o narrador satiriza a montagem espetacular desses programas televisivos evangélicos, ridicularizando a sua pretensão de verdade ao desmascarar o testemunho fraudulento do Antonio Vieira no capítulo seguinte (HERINGER, 2018, p. 163-165). A ambivalência está não apenas no conteúdo enunciado, mas na forma da enunciação, na montagem que manipula as informações de modo a construir um discurso univoco, que não plante dúvidas no receptor, e que sobretudo o convença à adesão das ideias propostas. A ironia do narrado heringeriano, portanto, trabalha para não apagar os rastros dessa construção discursiva, mas acentuá-los, dando visibilidade à manipulação do corte e da montagem, ou seja, para seu caráter proselitista e de construto, para sua hipocrisia:

> Vinheta: música bombástica, pessoas de olhos fechados, mãos para o alto e ar de dor divina, fogo dentro das letras, que pouco a pouco vão aparecendo na tela: "Show de Cristandade na TV". Corta para: pastor Washington, terno e gravata, corda enrolada no corpo, tenta abrir os braços e não consegue. Pastor Isaque diz: "Sua vida está

> assim, amarrada? Ligue para a gente, em nome do Senhor Jesus sua vida vai desamarrar.” Pastor Washington se desamarra sozinho (…) Pr. Isaque: E você não sofre mais?// Antônio: Olha, pastor, a gente sempre *sofr- Corta para:* paisagem bucólica, vinheta: Filipenses 4,13.// Corta para: estúdio. Pastor Washington diz “O irmão está vendo histórias só de vitória. (…) (HERINGER, 2018, p. 160-161).

Desse modo, a ambiguidade que o narrador mantém em relação à palavra alheia, seja no que diz respeito as linguagens midiáticas, seja a forma épica e a tradição da comédia, traz em seu bojo não apenas reverência e zombaria, mas uma ironia profunda com a qual ele reelabora esses gêneros. Segundo Bakhtin (2019), toda paródia altera o sistema de acentos parodiados, pois implica em um diálogo entre linguagens, entre o estilo parodiado e o parodiante; ou seja, implica a interação com o modelo, entre a admiração e a ridicularização, atua antes de tudo a estilização. Logo, ao incorporar e mesclar em seu romance a linguagem dos espetáculos midiáticos e a tradição do épico e da comédia, a partir de um revestimento irônico, o narrador atualiza formas aparentemente obsoletas por meio da estilização: o épico é rebaixado ao nível de situações do cotidiano, enquanto a comédia é elevada à heroificação; isso significa, para Bakhtin, ler o mundo ao nível da atualidade (BAKHTIN, 2019, p. 111). É o que acontece, por exemplo, com a narrativa ordinária de Benjamim, herói melancólico sem vocações para o ofício, artista plástico regido pelo signo de saturno, e apaixonado por uma mulher idealizada com quem jamais conversou; o personagem não consegue exercer plenamente a função de protagonista do épico, limitando-se a paródia de uma paródia – releitura do herói demoníaco, ou, o mais provável, imitação dos heróis desajustados das comédias americanas de Woody Allen. Para Bakhtin (2019), o Romance enquanto gênero apresenta um dinamismo, por estar em contato imediato com a realidade, por ser um gênero plástico e aberto, cada novo Romance redefine as suas formas constitutivas, alarga a nossa compreensão daquilo que entendemos como um romance; ou conforme nos recorda a ironia romântica, todo romance é a teorização sobre o que significa fazer um romance, de modo que o gênero estaria continuamente repensando-se, em oxigenização, ao apontar para a complexificação e aprofundamento da singularidade do real e o inacabamento do sujeito; i.e., para a desintegração daquilo que supúnhamos integral, unívoco e monolítico no mundo, e

daquilo que o senso comum toma por pronto, estável e até universal no sujeito (BAKHTIN, 2019, p. 110-111). Noutras palavras, o romance desnaturaliza o que se apresenta como natural, pois investiga, com verticalidade, a relação fundamental do sujeito com o mundo, repensando nossos pressupostos e concepções de realidade, e sobretudo as formas de expressão do sujeito na realidade a partir da linguagem, que no romance é sempre onívora, visto que absorve e estiliza os demais substratos discursivos, desde os literários (como a comédia, o épico, etc.) aos extraliterários (como a linguagem jornalistica, dos programas televisivos, etc.).

Logo, é desta forma que o romance heringeriano *Glória* atualiza e estiliza o modelo épico e a tradição da comédia, por meio da autoironia e autocrítica presentes na paródia intratextual de onde decorre sua opacidade. Segundo Bakhtin (2019), o Romance é uma crítica aos outros gêneros do discurso:

> (…) uma crítica do ponto de vista do romance a todos os outros gêneros e relações com a realidade, à sua heroificação empolada**,** ao seu convencionalismo, à sua poeticidade estreita e irreal, à sua monotonalidade e abstração, aos seus personagens já prontos e imutáveis. (BAKHTIN 2019, p. 74).

Portanto como procuramos demonstrar, em *Glória*, Benjamim, protagonista sem vocação para protagonismo, não é heroico no sentido épico ou trágico, tampouco imutável, no sentido de acabado, mas em educação pela vida. Antes, alberga tanto esses predicados quanto os atributos cômicos – sua ação, apesar de construída baseada em recursos da comédia encerra uma tragicidade, haja vista o seu degredo final. Ademais, o próprio narrador, no Fundo Falso, descortina indiretamente o tamanho da medida de seus heróis desgostosos – “Não havia espaço para ninguém além de homens nem muito altos nem muito baixos aqui.” (HERINGER, 2018, p. 292) – de modo que englobem tanto as qualidades sérias e elevadas, quanto as negativas e baixas. Logo, a consciência do fracasso na realização do seu épico contemporâneo, por parte do narrador, ironiza com a tentativa de atualização do gênero, a crítica ao convencionalismo do próprio romance, confessando inclusive que pode ter sintonizado o “zeigezito” da época errada, ao ponto que até isto será uma apropriação indevida, uma citação da citação. Cópia mal feita, pela ironia os superlativos dão lugar às miudezas na

exaltação do pequeno: tudo terá que ser rebaixado, o modelo terá que ser diminuído, passado pela chave inversa da paródia que faz com que até o herói, Benjamim cara de susto, seja uma caricatura, uma citação na linguagem baixa da atualidade, feita a partir do travestimento das poéticas disponíveis a Victor Heringer para constituir a heresia formal; da mesma maneira que a *Breve e muito concisa história da família Alencar Costa e Oliveira*[52] .

Contudo, será no capítulo quarenta e cinco, *Apud* (HERINGER, 2018, p. 220-224), em que o procedimento paródico da mimésis de segundo grau se explicita, visto que a cosmovisão dos personagens e performance do narrador se entrelaçam psico-literariamente para decompor a heresia formal. O *apud*, a reprodução de uma citação por meio de outra citação, ou seja, a releitura que acerca-se da frase de um autor, fragmentando-a de seu contexto original e servindo-se de sua expressão, é não apenas tematizada na narrativa – o processo de composição das pinturas de Benjamim é paródico, assim como o livro escrito por d. Letícia, e os sermões do pastor Abel[53]. Antes, o narrador torna patente, na forma, a reprodução intertextual que organiza a composição de seu livro, e a intratextual que configura a estrutura da narrativa dos Alencar Costa e Oliveira, paródia do épico e da comédia. Neste capítulo, a mimésis de segundo grau, a imitação da imitação, é performatizada abertamente em uma guinada autorreflexiva de Benjamim. Através da análise psicológica do narrador, o personagem descortina as costuras e amarras das

52 D. Letícia é motivada a escrever a história de sua família pois percebe que todos os seus integrantes têm a invariável da tristeza. Tal percepção, leva a autora a dedicar a vida ao estudo do desgosto e assim redigir a *Breve e muito concisa história da família Costa e Oliveira*, árvore genealógica dos Costa e Oliveira, que ao invés dos feitos heroicos dos antepassados elenca suas infelicidades. Contudo, ler o desgosto em todo lugar degringola o tino da autora madalenista ao ponto de levá-la à paranoia, tornando a doença em conspiração apocalíptica. A ironia do narrador, de que uma epidemia capaz de causar o fim do mundo e cuja única salvação possível é uma versão paródica do Messias, transforma Santa Maria Madalena no epicentro do cataclismo. Noutras palavras, a extinção da humanidade iniciada na periferia do terceiro mundo, e anunciada ao Ocidente por uma autora igualmente periférica, reforça a heresia formal pois implica a margem reescrever o centro, semelhante ao que o narrador faz com autores canônicos como Shakespeare, Keats e Goethe, por exemplo. Apesar da peste que ela profetizava não ter acontecido “Um surto aqui ou ali. E só.”, as ideias da autora madalenista inspiraram culto (HERINGER, 2018, p. 294).

53 Como vimos anteriormente, a lógica citacional informa o modo de composição do livro de d. Letícia, e de pr. Abel, contudo, entre o mundo dos fatos e o da especulação existe um ruído que a leitura paranoica de ambos os impede de considerar. Assim, Heringer ridiculariza o retoricismo, herdado dos Jesuítas pela demagogia política, e encarnado atualmente nos pastores neopentecostais. O retoricismo é o falar em nome de, o uso deliberado da citação, não apenas para abrilhantar o discurso, mas também para afiançar as palavras com o poder da autoridade citada; o que, em última análise, encobriria o vazio e cumpriria o papel de dar-se ares de importância, escamoteando as intenções escusas do falante. Em todo caso, o retoricismo composto a partir de uma leitura paranoica dos textos tentaria forçar uma correspondência entre os pressupostos enviesados do autor e a realidade, camuflando, ao fim e ao cabo, a esterilidade no pensamento do autor retoricista, sua incapacidade de engendrar uma reflexão profunda sobre o tema.

referências que compõe o capítulo, ao passo que problematiza a sua concepção de mundo. Aqui, a escrita palimpséstica acontece igualmente de modo intertextual e intratextual; em primeiro lugar a citação ocorre a nível da frase, ou seja, na camada mais superficial do texto e da maneira mais explícita possível, pois cita nominalmente a exemplo de Manuel Bandeira e Woody Allen (HERINGER, 2018, p. 221). Em seguida, em uma camada mais profunda, o narrador repete imagens e passagens de outros textos, no capítulo em questão a Bíblia, seja intacta – a exemplo do Eclesiastes 1:9: “Não havia nada de novo debaixo do sol” (HERINGER, 2018, p. 221) –, seja com pequenas variações que subvertem e modificam as imagens deflagrando a ironia na apropriação – como a versão Costa e Oliveira do Messias que é “um salvador de segunda mão” (HERINGER, 2018, p. 221). No último nível do palimpsesto há a emulação de formas, que denunciam a autoconsciência ficcional de Benjamim, e do narrador, ao citar as referências imagéticas utilizadas na construção da cena do capítulo:

> Aquela cena que estava protagonizando, sentado diante da Glória, por exemplo, não passava de uma cópia malfeita de um poema do Manuel Bandeira. […] O autor crê que Benjamim e o narrador estejam se referindo ao “Poema só para Jaime Ovalle”, de *Belo Belo* (1948). No entanto, parece também haver referências ao “Poema do beco” (*Estrela da manhã,* 1936) e a “Maçã” (*Lira dos cinquent’anos,* 1940) (HERINGER, 2018, p. 221).

Portanto, a partir da ótica de Benjamim (e por isso o procedimento é psicoliterário) o narrador problematiza a forma de subjetivação irônica e paródica do personagem em que a forma de vida, de ser e estar no mundo, entrelaça-se com a forma da expressão literária. O jogo entre cópia e original, falso e autêntico, iniciado com a confusão em relação à vizinha Paula e a Paula Lavalle, tensionada com a imagem da Taberna da Glória, retorna no capítulo, a começar pela epígrafe de Cioran: “Qualquer um que fale em nome de outrem é sempre um impostor. Cioran” (HERINGER, 2018, p. 220). Essa, ironiza com a possibilidade do pastor Costa e Oliveira ser um impostor, visto que fala em nome do messias do Messias; e inclusive do próprio narrador ser igualmente um falsário, pois, semelhante ao personagem, fala em nome de Silva Costa. A paráfrase indireta, sem mencionar a fonte a Eclesiastes 1:9, dramatiza o raciocínio de Benjamim, pois converge com a heresia

formal exercida no capítulo pelo narrador. Assim, ao fim de sua reflexão sobre a reprodutibilidade de seu tempo, o personagem, por meio de uma citação furtiva, põe em prática a ideia de que no nosso contexto atual, e sobretudo a forma de arte atual (conforme nos recorda o Heringer cronista), só nos resta a cópia malfeita, a citação roubada, o retrato de segunda, ou seja, o *apud*, como o realizado por Silva Costa em *Édipo de segunda mão*, um livro a partir somente de outros livros:

> Não era por acaso que os frequentadores do Café Aleph inventavam personas para viver suas vidas por eles num café imaginário, copiado de cafés passados. Não havia nada de extraordinário em fazer de si próprio uma citação de outra pessoa ou personagem. O mundo mesmo, como a paisagem da janela, era uma citação de outras coisas – filmes, livros, canções, quadros, fofocas, notícias de jornal. Ele, Benjamim, era igualmente uma contrafação – de Sísifo, segundo Natália; dos humoristas históricos, segundo a café society; dos artistas de sua geração, segundo o Reis. Aquela cena que estava protagonizando, sentado diante da Glória, por exemplo, não passava de uma cópia maleita de um poema do Manuel Bandeira. Seu casamento com Natália, por mais inusitado que parecesse, era também um retrato de todos os casamentos do mundo: estragado por causa de uma piada mal compreendida. Suas telas eram simulacros das obras dos grandes mestres. Mesmo o messias do Messias do pastor Abel era uma citação, um salvador de segunda mão. Não havia nada de novo debaixo do sol.// Paula, sua vizinha, também seria uma paráfrase de outra pessoa, talvez da mãe ou de uma tia por quem nutria um carinho imenso. A ex-Paula, não restava dúvida, era toda construída de citações roubadas dos filmes do Woody Allen. Daniel, seu irmão desaparecido, parecia se esforçar muito para imitar os modos e pensamentos do sogro. A mulher, Ana, emulava as divas do cinema das décadas de 1940 e 1950. Etc. E etcétera. Os membros do Café Aleph ao menos não tinham pudor em assumir que eram cópias deslavadas de pessoas que eles nunca teriam coragem de ser. (HERINGER, 2018, p. 221-222).

Como se percebe, para Benjamim a virtude das personas do Café Aleph era de ao menos serem simulacros autoconscientes, em um mundo que não era outra coisa senão a cópia mal feita, a “citação de outras coisas – filmes, livros, canções, quadros, fofocas, notícias de jornal”. Assim, o personagem inverte a lógica, de modo que o real é criado e moldado a partir de recortes e fragmentos da ficção, e da ordem simbólica. Ou seja, não é a ficção, a arte, que é inventada a partir da imitação do real; mas a própria realidade, aquilo que tomamos como natureza do real, i.e., a vida – é moldada e formada a parti da mimésis das obras de arte, de ficções, da

cultura – logo, aquilo que os autores fazem ao criar a partir do real é uma imitação de uma imitação, uma mimésis da realidade que mimetiza “filmes, livros, canções, quadros, fofocas, notícias de jornal”; portanto de segunda mão. Assim, o narrador, por meio da ironia na reflexão de Benjamim, sugere que o espetáculo hodierno enforma a vida, e as formas da vida passam a ser antes de tudo formas de arte, a partir da imitação do mundo simbólico: não mais a arte imita a vida, mas a vida imita a arte. De acordo com Christopher Lasch:

> Para o eu atuante, a única realidade é a identidade que ele pode construir a partir de materiais fornecidos pela publicidade e pela cultura de massa, temas de filmes e de ficão populares, e fragmentos tirados de vasto espectro das tradições culturais, todos eles contemporâneas à mente contemporânea. (LASCH, 1983, p. 122-123).

Logo, para Benjamim, todo mundo faz de si mesmo uma citação de outros personagens, uma imitação feita a partir de um processo de seleção e combinação, as pessoas do Café Aleph ao menos: “Não tinham o pudor de assumir que eram cópias deslavadas” – diferentes do irmão do meio, Daniel, que mimetizava o sogro; e da esposa do irmão, Ana, que tentava reproduzir as divas dos anos 40 e 50. O narrador, então, começa a declinar a lógica citacional da visão paródica que molda o mundo de Benjamim ao ir desvelando as referências que compõem o capítulo. Assim, o narrador dramatiza, no discurso indireto livre do primogênito, a noção de reprodução que atravessa o romance: a ideia de que o mundo tornou-se cópia, uma malha de citações de citações semelhante ao Café Aleph cujo princípio ordenador é o da intertextualidade paródica; ou ao mundo da cibercultura, como nos sugere o capítulo viral, em que as imagens do espetáculo protagonizado por Abel se transformam em meme, em paródia das paródias do salvador de segunda mão. Aqui a noção messiânica também terá que ser rebaixada, apequenada e lida pela chave inversa da ironia. Em seguida, o narrador acrescenta uma citação ao Eclesiastes, novamente questionando a autoridade canônica que não só corrobora o procedimento mencionado, como se perde no meio das referências nominais presentes na mesma página. Por essa razão, chamamos herético, pois tenciona a autoridade canônica, aqui em questão as escrituras sagradas, e as nivela em uma série de outras citações diretas e indiretas à obras de arte; ou seja, não apenas os

canônicos como a Bíblia, mas também os apócrifos serão reproduzidos, a exemplo de Woody Allen que vem não da tradição literária, mas do cinema. Neste caldeirão de citações, as referências se mesclam, dialogam e interconectam-se, diluindo as origens e autoria em um jogo contínuo de reprodução. A guisa de exemplo, Aleph vem de Borges, Sísifo de Camus, há citações a poemas de Bandeira, referências à temas religiosos, como o messianismo, e a nomes bíblicos, como Abel, Daniel e Benjamim.

Em seguida Benjamim ventila a possibilidade conspiratória das teorias da tia-avó por meio do qual o narrador reafirma a tragicidade do desgosto, pedra angular da contenção de mundo dos Costa e Oliveira. Se tudo é cópia, logo o destino mais provável da humanidade é uma epidemia de tristeza. O personagem desconfia, no entanto, da panaceia; do remédio ser atrelado a um messias, um salvador divino, pois o universo não passava de uma muito elaborada pegadinha da qual somos vitimas. Logo, não há um principio ordenador no mundo, tampouco uma lógica salvacionista que dissolva as contradições internas do nosso tempo e o seu mal-estar característico, a indiferença. Falsário, Deus teria achado a cópia tão perfeita, ao ponto de ter dado a volta em si mesmo e sua anedota cósmica, a muito elaborada pegadinha da criação teria ganho vida própria. Restada a cópia a invenção surpreende o original, de modo que “não seria surpresa para ninguém se Deus de repente morresse de desgosto.” (HERINGER, 2018, p. 222); reverberando a piada com a morte de Deus parodiada por Abraão Costa e Oliveira no início do romance.

Em última análise, podemos dizer que a ironia e a heresia formal, características de sua obra, resultam assim de um esforço reflexivo sobre “a época que lhe tocou viver” (HERINGER, 2021, p. 183); ou seja, o autor Victor Heringer cria ficcionalmente a partir da especulação sobre o século ainda sem nome que o envolvia, e as feições da arte deste século, transformando a inquietação em crítica e criação ficcional, na forma literária do épico opaco que é *Glória.* Heresia, por fim, também é o princípio ordenador do romance, pois a condição do artista de seu tempo é “ser fragmentário Pierre Menard em uma era de pierremenardes”. A imitação, por esse ângulo, assinalaria não a dívida com a fonte de influência, mas a sua diferença. Ou seja, ao emular a tradição dominante, canônico e erudito, mas

também a apócrifa, marginalizada, pop e popular, por meio da paródia intertextual e intratextual que buscamos demonstrar, o narrador não reitera, não produz novamente o já feito – caso o fizesse a tradição petrificaria, conforme nos recorda Octavio Paz – mas produz novamente camadas de sentido; ressignifica. Para Silviano Santigo, em *O entre-lugar do discurso latino americano*: “O escritor latino americano brinca com os signos de um outro escritor, de outra obra.” (SANTIAGO, 2019, p. 23). A noção de Santiago acentua a ideia palimpséstica proposta pelo autor Victor Heringer em suas crônicas, e praticada, como buscamos demonstrar, no romance *Glória*. A paráfrase de outras obras, visto que não há nada de novo debaixo do sol, no entanto, pode revitalizá-las e oxigenar formas obsoletas, ao ponto de ainda serem capazes de expressar e refletir, de modo crítico e plástico, sobre o nosso *zeigeisito*. Segundo Santiago, o modelo é tudo aquilo que incita ao trabalho, que serve de organização e é integrado ao discurso (2019, p. 22). Portanto, quando Heringer afirma, em sua crônica-manifesto, que todas as poéticas são possíveis, ele coloca como chave de leitura crítica das tradições disponíveis a validade delas nos dias atuais para o fomento e fermento do trabalho poético. Em outros termos, a validade do modelo, enquanto referência particular para o artista, está na sua capacidade de fertilizar o trabalho criador, o estímulo à escrita é o que faz com que o modelo seja fértil e relido. Assim, a desobediência à norma, fusão de reverência e ridicularização em relação ao modelo parodiado, está na singularidade expressa por meio da remodelagem das citações feita pelo narrador heringeriano, a forma como reconfigura e cola as citações indevidas de modo intertextual e intratextual deflagra a ironia deste narrador opaco. Conforme Santiago:

> O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria intenção ideológica, sua visão do tema apresentado de inicio pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar em sua obra. (SANTIAGO, 2019, p. 22).

Tentar surpreender o texto original nas suas limitações, preenchendo suas lacunas e faltas pela emulação é a função do artista do fim do mundo, e a prática

que o narrador heringeriano, por meio da desarticulação e rearticulação (a desconstrução e ressignificação) do texto original de acordo com suas necessidades, contingências e intenções, exerce na composição de seu épico opaco. Desta sorte, a heresia formal de *Glória* encerra uma escrita palimpséstica pois têm no exercício do *apud,* a meditação cerrada sobre outro texto, uma reflexão irônica e paródica que tenta acrescentar ao protótipo discursivo àquilo que lhe falta. A liberdade da cópia, contudo, é controlada pelo modelo de origem, pelo dever lúcido de transgredi-lo e por vezes pervertê-lo: “No espaço da cópia se o significante é o mesmo, o significado circula outra mensagem, uma mensagem invertida.” (SANTIAGO, 2019, p. 25). Em outras palavras, se a camada superficial do significante é uma reprodução *ipsis litteris* do original, conforme faz Pierre Menard, no significado profundo do gesto da cópia há um sentido irônico, pois rebaixa o original ao nível da atualidade e eleva a paródia da mesma forma que a literatura menor apequena a literatura canônica. Ou seja, se ao parodiar o outro o texto também altera seu doador, não apenas o receptor seria transformado, mas a fonte doadora tem seu estatuto problematizado, sua autoridade e força desnaturalizados, e sobretudo, sua tradição apoucada, ressemantizada e reinventada à luz da obra que engatilhara essa emulação. Emular, aqui, possui o mesmo sentido que a concepção de mímese ganhou no mundo latino; ora, o artista mimético aprendia num processo de *imitation*, de imitar o modelo, para logo em seguida, exercer a *emulation*, ou seja, inscrever-se no modelo, alargando-o. Tal processo, no entanto, não implica uma descaracterização do “original”, da raiz; o modelo ainda está presente e é reconhecível, mas agora jaz dilatado, envenenado, não às reafirma, mas as acrescenta; não as repete, as alarga, põe no meio delas algo que não estava no manuscrito original: faz palimpsesto. Reproduzir, portanto, é emular; não repetir, é produzir novamente de modo a acrescentar. Apropriar-se do outro hegemônico, transformando-o em estímulo para criação artística, assinalando uma diferença, ao ponto da formação de uma unidade nova e contraditória na qual alto e baixo, sacro e profano, tudo seja engalfinhado e mesclado pela emulação singular que reinventa o objeto. Desta maneira, a obra, fruto da assimilação inventiva de conteúdos selecionados, não reitera, mas oxigeniza o herdado, é uma sentença nova escrita nesse palimpsesto. A situação do escritor atual, portanto, encerraria o desafio duplo

de sobrepor a overdose de informação, de tradições e linguagens possíveis; ou seja, o desejo de transgredir poéticas impostas para propor uma poética particular a partir da metabolização crítica do máximo de tradições disponíveis “Tudo que foi nosso nos importa”. A heresia formal, assim, não inviabiliza ou silencia o modelo de sua cópia, este ainda se faz presente, não nega o débito com o original, pelo contrário, a heresia se manifesta através da reverência crítica à referência; mistura de homenagem, ridicularização e empréstimo daquilo que é sacro, elevado, mas também vulgar, profano e pop: do *gif* as pinturas nas cavernas. O narrador expõe essa fratura, destacando as semelhanças e diferenças e a assimetria ao transformar o modelo original por meio de acréscimos, subtrações e reorganizações, à semelhança do personagem Pierre Menard que modificou o Quixote. Em uma era de pierremenardes, a originalidade do narrador de Heringer face ao texto que lhe suscita o trabalho, consiste na produção de diferença através da emulação paródica, nesse pequeno suplemento que violenta o original ao rebaixá-lo, de modo que a tragicidade dos Costa e Oliveira é apequenada a uma comédia de costumes de costumes de ninguém, ou na mudança dos acentos parodiados ao transformar Standhal em Silva Costa, o que assinala a ruptura entre o modelo machadiano (“Ao leitor” de *Brás Cubas*) e sua cópia que abre o prólogo ficcional de *Glória.*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Joel Birman (2012), a modernidade atual seria marcada pelos registros do narcisismo (LASCH, 1983) e do espetáculo (DEBOARD, 1997), o que se traduz na dissolução da subjetividade num arranjo cuja todas relações sociais são agora mediadas por imagens. Deste modo, o sujeito é condenado ao sentimento de inexistência de futuro, na repetição do aqui e agora da *mise-en-scène* do espetáculo; ou seja, a produção e consumo desenfreado de imagens que mina nosso senso de realidade e continuidade histórica. Assim, soçobrada as certezas enunciadas pelas utopias do século anterior (BIRMAN, 2020, p. 243), a noção do tempo como uma linha reta rumo ao progresso dissolve-se em um mundo sem significado ou padrões coerentes. A perda da referencialidade em modelos passados, os quais não se apresentam mais como pontos seguros de ancoragem, agudizado pela ausência de projetos estáveis e duradouros que apontem um horizonte, realça o princípio da incerteza que criva a atomização do sujeito, o qual encerra-se sob o signo da inautenticidade. Disto, para Christopher Lasch, decorreria uma das principais características do nosso tempo, o narcisismo: “O narcisismo significa uma perda da individualidade e não a auto-afirmação; refere-se a um eu ameaçado com a desintegração e por um sentido de vazio interior.” (LASCH, 1987, p. 47). Este sentimento de vazio é reforçado pela multiplicidade e perecibilidade dos valores que, conforme nos recorda Bauman, eixam o contemporâneo: “Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes” eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes” (BAUMAN, 2001, p. 15). Tais discursos coadunam com aquilo que Birman chama, numa perspectiva lacaniana, de perda do nome do pai, uma ausência de mediação soberana que forneça proteção e, por consequência, entrega os sujeitos “as bordas da sensação do abismo” (BIRMAN, 2012, p. 116).

Deste modo, o mal-estar da atualidade não mais se inscreveria no regime do sofrimento e da perda, como notou o Freud de *Luto e Melancolia* (2011), as quais são de caráter alteritário e se encerram no âmbito da culpa e da autoacusação; mas da dor, que é solipsista (BIRMAN, 2012, p. 120). Ou seja, na medida em que os interditos saem de cena e não mais perfilam o conflito, o regime que organiza a

melancolia atual é da dimensão do vazio de existir, deflagra-se sob a impotência e apatia ante a vida esvaziada de sentido. Deste modo, haveria um empobrecimento da reflexão e da linguagem, de tal maneira que o corpo torna-se lugar de expressão do mal estar, resultando numa perda das potencias de unificação e simbolização, que entregariam os sujeitos aos jogos de suas próprias intensidades sem que os mediadores de simbolização, fragilizados, possam regular. Essa perda de domínio mínimo de si elimina do sujeito a dimensão da fantasia, do sonho e, em última instancia, do desejo (BIRMAN, 2012, p. 22-23). Desembocado, portanto, o sofrimento em dor, fruto do vazio e não da contingência, deflagra-se a incapacidade de significar, de ler os signos do mundo e encontrar correlatos em seus repertórios de referências. Logo, como resultante haveria uma paralisia, uma sabotagem primeira no projeto desejante do sujeito, que incapaz de ligar-se ao outro, e ao mundo, termina pois ensimesmado, encerrado no seu próprio desalento em uma espécie de exílio interior. Ademais, se há um empobrecimento na fala e no pensamento, o sujeito contemporâneo não conseguiria elaborar em linguagem seu mal-estar, sem capacidade de significar sua existência ligando os fragmentos que o compõe.

Esta é a feição do mal-estar atual, voltado antes para impotência e vazio interior do que para culpa e conflitualidade, e que no romance *Glória*, como procuramos demonstrar, expressa-se através do desgosto de Benjamim, um deficit identitário com o mundo que lhe cerca pois este se hauriu das possibilidades de encantamento para o herói, o qual precisa incidir sobre a exterioridade com seu desejo anêmico. Sob essa ótica, o herói da contemporaneidade estaria cindido entre o absurdo da vida e a banalidade dos interesses imediatos, sendo incapaz de escolher curso a se trilhar, pois aqui, não há destino afiançado, a existência não está mais predeterminada, toda busca é resposta temporária aos anseios que apaziguariam a nossa melancólica humanidade. Esta indeterminação, ambiguidade, dessacralização e perda de encantamento, como procuramos demonstrar ao longo deste estudo, pode ser flagrado em *Glória*, cujo herói melancólico, sem as vocações heroicas, também se apresenta em descompasso com seu lugar no cosmo, incapaz de organizar o seu desejo, como já problematizado ironicamente no prefácio do romance: “Para os homens não seria melhor se lhes sucedesse tudo quanto

querem?*”* (HERINGER, 2018, p. 15). O desgosto configura a narrativa de Benjamim, a paródia da vida íntima de um herói cujo mundo não é mais sua medida, descortina que a vida intima do sujeito já não pode ser levada a sério, pois esta esvaziou-se. Benjamim, tal como o narcisista delineado por Lasch, é cronicamente entediado: “insaciavelmente faminto de experiências emocionais com as quais preencher um vazio interior” (LASCH, 1983, p. 63-4). Protagonista sem aptidão para o ofício de protagonista, Benjamim patina em desacordo consigo e com o que o cerca, tencionando com a tradição da comédia ao desvelar a inadequação permanente enquanto signo de sua tragicidade**.** Deste modo, a década destinada a ser dele, e a conquista do enlace amoroso, quando em vias de acontecer o paralisam. Dona Noemi, mãe dos irmãos Alencar Costa e Oliveira, a certa altura da narrativa afirma tê-los preparado ao confronto com a vida, contudo, esta nem ao menos deu-se o trabalho de apresentar-se no dia da liça (HERINGER, 2018, p. 244). Este sentimento de desgosto, de terminarem vencidos da vida, simulacros do que foram ou poderiam ter sido, também configura os personagens menores da narrativa de Heringer, protagonistas dos capítulos anedóticos dez, dezenove, vinte e oito, trinta e dois e quarenta e três, que também veem sobre si abater-se a mesma maldição dos Costa e Oliveira.

Deste modo, se o desgosto apresenta-se como a condição do herói atual é por meio da estruturação da ironia e da heresia formal que o narrador Victor Heringer organiza a ação de sua narrativa como tentativa de síntese, de resposta precária e provisória à tragicidade de nosso tempo. A ironia, no entanto, não se encerra sob a égide da negatividade cínica, o que reafirmaria a indiferença e dessensibilização, signos do mal-estar da geração de Heringer; tampouco é um simples jogo verbal – o “despetalar a flor do não” (HERINGER, 2018, p. 289). Assim, a ironia expressa-se não apenas através de um discurso oblíquo e sinuoso, perpassado por chistes e citações parodiadas – a exemplo da piada sobre a gagueira de Deus (HERINGER, 2018, p. 19) ou o uso de versículos bíblicos em contextos deslocados, como “paz na terra sobre todos os seres” (HERINGER, 2018, p. 116). Ela é eminentemente formal, pois alinhava a reafirmação ficcional, a configuração dos personagens, e a abertura interpretativa; e com ela Heringer nos

recorda que o riso sardônico é muito mais do que remédio ou zombaria contra a melancolia, não apenas mascara o desespero e desnaturaliza os discursos ao destroná-los, mas é inventivo. Portanto, a ironia manifesta-se como ato criador que reafirma a ficcionalidade do livro já na dedicatória – a um dos personagens – e presente no prólogo, epílogo, e nas mais de 40 notas de pé de página. Aqui, a ironia de um narrador autoconsciente (DALCASTAGNÈ, 2005) e a intertextualidade (PEREIRA, 2011; PERRONÉ-MOISES, 2016) presentes na heresia formal, algumas das principais características praticadas pela narrativa brasileira atual, são também um diálogo com uma das tópicas fundamentais que atravessou o debate teórico-crítico da literatura do XX: a crise do narrador e da representabilidade.

Como dissemos, a história da moderna literatura é uma história de sucessivas crises de representação, pois as formas são históricas e envelhecem quando perdem seu correspondente com a realidade que mimetizam. Filha de uma subjetividade problemática, a moderna literatura encerra em si a reflexão crítica de sua própria condição e representabilidade, na consciência de sua contingência, a consciência de uma sociedade cada vez mais contraditória, complexa e dinâmica. Se, ao fim e ao cabo, a subjetividade que configura o nosso tempo ainda compartilha mais continuidades que descontinuidades com aquela que organizou a modernidade do século XX, os escritores atuais herdam do século passado não apenas suas obras, mas a certeza da cesura abissal da linguagem, e o desafio de incorporarem ao modo de expressão os mecanismos da crise – a problematização das formas de articulação do real no discurso literário. Conforme procuramos demonstrar, o narrador heringeriano expõe ironicamente os rastros de sua poética, pondo em evidência sua própria inaptidão. Quer no acordo metaficcional com Silva Costa, quer descortinando as emendas e pontos obscuros de sua obra no Fundo Falso, o narrador reafirma através da ironia a impossibilidade de realização de seu épico opaco, “pelo absurdo da tarefa” (HERINGER, 2018, p. 289). Aproximando-se daquilo que Dalcastagnè chamou na literatura brasileira contemporânea de “suspeição do narrador”: “o narrador tradicional não nos daria tanto espaço para questionamentos. Até porque, sua presença no texto não estava em questão. Com visão e conhecimentos superiores, era dono absoluto do enredo e do destino das personagens.” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 93). Deste modo, a cada intromissão no

pé da página, ou na tematização do livro realizada no prólogo e epílogo, o narrador heringeriano confessa sua incompetência para o oficio, dramatiza a crise e insere-se em uma das tendências predominantes da literatura brasileira atual, a de incorporar ao dizer da obra a problematização da linguagem e da representação.

Por fim, a ironia apresenta-se de maneira formal na conjugação – e não na alternância ou oposição – da tragicidade e comicidade, o revestimento cômico, plural e ambíguo, de uma aparente visão trágica da vida, que configura os heróis sem vocações heroicas. A ironia organiza a narrativa em uma abertura interpretativa, i.e, que não se fecha num sentido unívoco, pois não apazígua as contradições, tampouco oferece solução nem panaceia, mas mantêm o jogo de ambivalência verticalmente aberto. Assim, por meio do discurso da tragicidade, que tentaria explicar o mundo ao reafirmar o cosmo, Heringer o tenciona com o riso que não reafirma, mas desconstrói a imagem naturalizada do real, intervindo nela. A ironia formal é esta tentativa de dar forma finita a algo infinito, na qual o riso e a melancolia são não apenas contrafaces da mesma moeda, mas a revelação da possibilidade de um outro discurso, naquilo que ela tem de provocatória, pois como diz Bakthin “o riso problematiza”, traz a reflexão (BAKTHIN, 2019, p. 103).

Para Silviano Santiago: “(…) apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original.” (SANTIAGO, 1982, p. 21). Ou seja, ao reproduzir o modelo frisa-se não a dívida e sujeição a ele, mas o exercício e a inauguração de uma diferença em reação a ele, o desejo de contribuir com algo no jogo de artefatos artísticos que não estava no original ao ampliá-lo. Assim, a ironia e a paródia da heresia formal que encerra-se na apropriação crítica do alheio, a fim de reescrevê-lo no palimpsesto chamado literatura, é uma produção de diferença; pois acrescenta aquilo que não existia no original, de modo a produzir um choque, a problematizá-lo e a atualizá-lo aos nossos dias, tal como o narrador faz com a linguagem televisiva de sua época, a especulativa, a da internet, de jornais, de tabloides, o retoricismo pseudointelectual dos pastores neopentecostais. Heringer apropria-se das formas de todos eles para pensar com profundidade o seu tempo. Diante da profusão de poéticas disponíveis e da overdose de informações

que caracteriza a modernidade atual, a heresia emerge, para o narrador, como uma realidade inescapável. Por essa razão, o uso do signo da reprodução, do "*Apud*", transcende a mera expressão de uma arte do nosso tempo, adquirindo relevância também para o gênero Romance em si. Segundo Bakhtin (2019), o Romance é um gênero intrinsecamente conectado à realidade, que assimila de forma voraz outras linguagens e perpetuamente reavalia sua forma discursiva para exprimir a realidade. Logo, quando o narrador Victor Heringer menciona sua tentativa de criar um "épico opaco" na atualidade, essa declaração implica a reflexão crítica da linguagem do gênero Romance.

Deste modo, ao organizar o *desgosto* como traço estruturante de seus heróis, Heringer problematiza as supostas panaceias do nosso tempo, presentes no discurso artístico (Benjamim), religioso (Abel) e burocrático (Daniel) – no qual os irmãos se recolhem à procura de horizontes – e deflagra o seu esgotamento para aplacar o mal-estar atual. Portanto, se os demais discursos – as religiões, as ideologias, etc. – procuram, em última instancia, colocarem-se como panaceias às contradições e efeitos de estar no mundo, a ironia e a heresia herigeriana, enquanto elogio à ficção, de uma maneira menos obvia, transforma suas principais questões não em discursos monolíticos fechados, mas em forma literária. Se a subjetividade contemporânea é marcada pelo *desgosto* e anseio à panaceias, e este por uma espécie de nostalgia do absoluto, i.e. haveria no sujeito de nosso século uma busca por imagens religantes, que podem nos dar a aparente sensação de integração e conforto por meio daquilo que podemos compreender como promessas de reencantamento do mundo – haja vista o desejo de um messias do Messias; a ironia é casa de vidro, nos recorda que o nosso único horizonte é a errância, a contingencia, na qual, essa arma contra a negatividade do mundo sem Deus – diria Lukács – é pouco mais que tenda frágil no deserto. Essa ironia provocatória, que nasce da consciência de que a vida está em desacordo consigo mesma, conforme nos recorda a crônica heringeriana (HERINGER, 2021, p. 62-64), e com a qual pode-se incidir no mundo, diz que a realidade é um recorte, e a literatura, uma intervenção que descortina novas possibilidades do real formalizada em uma das suas compreensões possíveis. Logo, se a resposta ao calundu de nossa

melancólica humanidade é a panaceia, esta, contudo, não se encerra em um herói épico rocambolesco, “a flor do seu e do meu século” (ASSIS, 1994), mas assim como em Machado de Assis não é o emplastro, mas o romance do “defunto autor”, aqui a cura para o *desgosto* é também o livro, escrito com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia”, no qual a lagrima e a gargalhada “é a mesma coisa” (ASSIS, 1980, p. 367), e cuja os contrários coexistem na potência do signo. Ao nosso ver, é esse caminho do riso e da reinvenção por meio do ato literário que Victor Heringer trilha para a Glória.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento.** Rio de janeiro, Jorge Zarar Ed., 1999.

ASSIS, Machado. **Quincas Borba**. São Paulo: Ática, 1980.

_____. **Obra Completa de Machado de Assis, vol. III.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Memorias Póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Globo Livros, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1991.

ÂREAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**. **A representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 1946.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o Contemporâneo?” In: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário.** São Paulo: Editora 34, 2019.

BARBOSA, João A. **As Ilusões da Modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche: vontade de chance.** Belo Horizonte: Editora Autêntica. 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: **Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e pobreza. **In: Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar.** A aventura da modernidade. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA, volume I: **Novo Testamento: os quatro Evangelhos.** Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BÍBLIA, volume II: **Novo Testamento: apóstolos, epístolas, Apocalipse.** Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BÍBLIA, volume III: **Antigo Testamento: os livros proféticos.** Tradução do grego, apresentação e notas por Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BIRMAN, Joel. **O sujeito na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BLANCHOT, Maurice. **O Livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Jorge Luis Borges - obras completas. 1 v.** São Paulo: Globo, 1998.

BORNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do romance.** Coimbra: Almedina, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O poema Pós-Utópica. In**: O Arco Íris Branco.** São Paulo: Ed. Imago, 1997, p. 243-270.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: Unesp/Prismas, 1997.

CARVALHO, J. M. de. **História intelectual no Brasil**: a retórica como chave de leitura. Revista Topoi, Rio de Janeiro, v.1, n.1, set. 2000.

D’ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. **O cômico.** Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

DALCASTAGNÈ, R. Narrador suspeito, leitor comprometido. In: **Entre fronteiras e cercado de armadilhas**: problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Finatec. 2005.

_____**.Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. 1. ed. Rio de Janeiro, Vinhedo: Editora da UERJ, Horizonte, 2012.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia**: à sombra do espetáculo. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2018.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. O mal-estar na civilização. In: **O mal-estar na civilização; Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936).** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. O Humor (1926). In. **Obras Completas [tradução Paulo César de Souza]**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, vol. 17, p. 263- 269.

FRYE, Northrop. **Fabulas de Identidade.** São Paulo, Nova Alexandrina, 1999.

_____. **Anatomia da Crítica**, São Paulo, É Realizações. 2014.

GAY, Peter. **Modernismos: o fascínio da heresia.** São Paulo: Claroenigma, 2009.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

HERINGER, Victor. **Automatografo**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2012.

_____. **Cartografias do desejo. Engano geográfico, de Marília Garcia.** Revista fórum de literatura brasileira contemporânea, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7 (2012).

_____.**Enrique Vila-Matar: a ironia e a reinvenção da subjetividade. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras)** – Universidade Federal doRio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____.**O amor dos homens avulsos.** São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

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

_____. **Vida Desinteressante.** São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime, tradução do prefácio de Cromwel**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

IANNI, Octavio. **Teorias da Globalização.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: Depressão e Melancolia.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LASCH, Christopher. **A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em Declínio**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

_____. **O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis.** 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LIMA, Luiz Costa. **O Controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formasda grande épica.** Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2012.

MEDEIROS, Constantino Luz de. **A invenção da modernidade literária:** Friedrich Schlegel e o romantismo alemão. 1. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2018.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** São Paulo: Cortez, 2005.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

PÉCORA, Alcir. **O inconfessável: escrever não é preciso.** Cronópios, 13/10/2005. http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id_usuario=11&id=657 Consultado em 06/12/2021.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. Fapesp/Annablume, 2008.

PEREIRA, Helena Bonito., org. **Novas Leituras da Ficção brasileira no século XXI**. São Paulo:Editora Mackenzie, 2011.

_____. **Ficção brasileira no século XXI:** História, Memória e Identidade. São Paulo:Editora Mackenzie, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas:** escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Patrick. **A segunda vida de Brás Cubas.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

RENAN, Ernest. **Oração na Acrópole.** Tradução João Gama. Covilhã: Lusofiapress. 2011.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. Casa da Palavra, 2008.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: **Letras e Leituras.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **O universo fragmentário.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

ROUANET, Sérgio Paulo. Prefácio à Origem do Drama Barroco Alemão de Walter Benjamín. In: BENJAMÍN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

RYNGAERT, Jean- Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. O entre-lugar do discurso latino americano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural.** Recife: Companhia Editorial de Pernambuco, 2019.

SARDUY, Sarduy. **Por uma ética do desperdício.** In: Escrito sobre um corpo. São Paulo, Perspectiva, 1979.

SARAMAGO, Victoria. **Um romance vintage.** Revista fórum de literatura brasileira contemporânea, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 2013.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise.** Campinas: Editora Unicamp, 2010.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia:** Uma história cultural da tristeza. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. 1a ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

STEINER. George. **Linguagem e silêncio.** Ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VAZ, Henrique C. de L. **Raízes da modernidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

VIEIRA, A. Sermão da Segunda Dominga da Quaresma. In: **Obra completa padre Antônio Vieira: Sermões da Quaresma.** Direção de José Eduardo Franco e Pedro Calafate. 1 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2015, Vol 3, Tomo II.

WAAT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. **Review of Contemporary Fiction**, v. 13, n. 2, p. 151-194,1993.

WELLBERY, David E. **Neo-retórica e desconstrução.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.