



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

**A ESCRITA LITERÁRIA NO SÉCULO XXI:
UM ESTUDO COMPARADO DAS OBRAS *ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU*
E *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*, DE DANIEL GALERA**

Felipe Fernandes Ribeiro

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS VERNÁCULAS

**A ESCRITA LITERÁRIA NO SÉCULO XXI:
UM ESTUDO COMPARADO DAS OBRAS *ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU*
E *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*, DE DANIEL GALERA**

Felipe Fernandes Ribeiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2019

CIP - Catalogação na Publicação

R484e Ribeiro, Felipe Fernandes.
A escrita literária no século XXI: um estudo comparado das obras "Até o dia em que o cão morreu" e "Barba ensopada de sangue", de Daniel Galera / Felipe Fernandes Ribeiro. -- Rio de Janeiro, 2019.
101 f.

Orientador: Adauri Silva Bastos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, 2019.

1. Estudos da narrativa. 2. Daniel Galera. 3. Literatura Brasileira Contemporânea. 4. Teoria da Literatura. 5. Estética da Recepção. I. Bastos, Adauri Silva, orient. II. Título.

**A ESCRITA LITERÁRIA NO SÉCULO XXI:
UM ESTUDO COMPARADO DAS OBRAS *ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU*
E *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*, DE DANIEL GALERA**

Felipe Fernandes Ribeiro

Orientador: Professor Doutor Aauri Silva Bastos

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Banca Examinadora

Professor Doutor Aauri Silva Bastos – orientador – UFRJ

Professora Doutora Maria Lucia Guimarães de Faria – UFRJ

Professor Doutor Pascoal Farinaccio – UFF

Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ, suplente

Professor Doutor Victor Manuel Ramos Lemus – PPLEN/UFRJ, suplente

Aos bichos.

Agradecimentos

Os diálogos mantidos ao longo da jornada acadêmica foram muitos e foram muitos também os nomes que contribuíram para minha formação. Nomes que acrescentam à memória significado e erudição, liberdade e paixão, destreza e rigor. Por esse motivo, seria de extrema arrogância e total indelicadeza pular esta parte da dissertação, pois não se faz absolutamente coisa alguma sem o outro, ainda que nos fechemos em nossos próprios mundos como uma ostra em sua concha. A busca por uma universidade democrática, pública e de qualidade começa a partir de pequenas atitudes que vão da sabedoria de ouvir com mais acuidade (sem pedras na mão) e de enxergar nas mudanças ocasião para a escrita séria de um projeto e formação de círculos de estudos que promovam a troca de conhecimento, a conversa produtora e a presença de todos na construção da educação que queremos. À mudança, única constante em nossa existência. Fica aqui, então, meu muito obrigado aos queridíssimos mentores que me forjaram enquanto pessoa e profissional e às pessoas que estiveram presentes em toda minha trajetória estudantil. Ao orientador Dau Bastos, pela generosidade e retidão que me serviram de exemplo. À Juliana Dantas, pelo afeto, reciprocidade e companheirismo. Aos docentes e discentes, aos técnico-administrativos e aos demais integrantes da universidade, cuja relação se deve muito às experiências compartilhadas no biênio 2017-19, de representação discente e organização do SEDITA (Seminário de Dissertações e Teses em Andamento). Aos amigos que se revelaram como uma injeção de ânimo em tempos escuros e me deram apoio sincero na difícil transição da UFF à UFRJ. Aos bons e significativos momentos vividos com Tiago Ribeiro, Rosane Ferraz, irmãos Vilela, Anélia Pietrani, Godofredo, Lilica, Nicolau, Otávio Meloni, Mariela Rígano, Pascoal Farinaccio, Adalberto Müller, Aroldo Magno, Ceila Maria, Sonia Monnerat, Jussara Abraçado, Mariela Starc e Paulo Máttar. Além, claro, aos alunos das escolas públicas, ao projeto *Emancipa* de educação popular, ao *Fórum de Literatura Brasileira*, aos participantes do zine *Ácido Plural* e do movimento *Contemporâneos*, à UFF, à UERJ, à UFRJ, ao CNPq e à CAPES, pela acolhida pontual e necessária. Que o universo continue girando com toda a voracidade que lhe é permitida. Que tenhamos um deus que não seja são. E um cavalo que seja páreo. Que possamos ter energia para lutar contra este mundo desigual sem titubear. Que desfrutemos de condições igualitárias e de um mínimo de dignidade. Que consigamos travar um elo dialógico em que

as diferenças, jamais como espaço de preconceitos e irracionalidades, sejam um lugar de encontro e respeito mútuo. Portanto, ajamos, acima de tudo, como seres humanos de carne e osso. Deixemos de lado a prepotência, a frieza e a indiferença porque no fim das contas não passamos de um minúsculo ponto no meio do nada.

RIBEIRO, Felipe Fernandes. **A escrita literária no século XXI: um estudo comparado das obras *Até o dia em que o cão morreu* e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2019.

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo traçar uma leitura das obras de Daniel Galera a partir do viés da teoria da literatura. Logo, estudar os livros *Até o dia em que o cão morreu* (2007) e *Barba ensopada de sangue* (2012) reflete uma aproximação maior com a produção literária, de modo a compreender a relação entre a escrita, dentro do contexto do século XXI, e a realidade que irrompe de cada página em branco, ora preenchida por palavras, ora por questionamentos que contemplam diferentes perspectivas. Portanto, a fim de vislumbrar a literatura de Galera, buscamos pensar o processo ficcional e observar a potência criativa de sua linguagem. A metodologia tem como pressuposto o aprofundamento de referenciais teóricos e a análise crítica de romances. Para tanto, percebemos a necessidade de utilizar conceitos de vários estudiosos com o intuito de construir uma base teórica que possa dar conta do assunto. Entre as referências encontram-se Antonio Candido, Hans Robert Jauss, Jean-Paul Sartre, Karl Erik Schøllhammer, Leyla Perrone-Moisés, Mikhail Bakhtin, Regina Dalcastagnè, Regina Zilberman, Umberto Eco e Wolfgang Iser. Cabe ressaltar que nosso trabalho se propõe a servir de fomento a investigações subsequentes e se apresenta como passível de desdobrar-se em outras leituras, contribuindo, assim, para o aprofundamento da reflexão sobre a ficção brasileira contemporânea. Afinal, é por meio da pesquisa que se torna possível encontrar o caminho para se aproximar do conhecimento e aperfeiçoá-lo.

Palavras-chave: Daniel Galera; estudos de narrativa; ficção brasileira contemporânea.

RIBEIRO, Felipe Fernandes. **A escrita literária no século XXI: um estudo comparado das obras *Até o dia em que o cão morreu* e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera**. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2019.

Abstract

This dissertation intends to read Daniel Galera's works through the perspective of the literary theory. Consequently, studying the books *Até o dia em que o cão morreu* (2007) and *Barba ensopada de sangue* (2012) reflects a bigger approach to the literary production, in order to comprehend the relation between the act of writing, within the context of 21st century, and the reality which overflows from each blank page, either it is filled in with words, or with questions that contemplate different perspectives. Therefore, with the purpose of glimpsing Galera's literature, we attempt to think his fictional process and observe the creative force of his language. Its methodology consists in the investigation of theoretical references and the critical analysis of novels. For this reason, we realized the necessity of using concepts of many scholars with the aim of building a theoretical base which is able to deal with the assumption. Among the references, there are Antonio Candido, Hans Robert Jauss, Jean-Paul Sartre, Karl Erik Schøllhammer, Leyla Perrone-Moisés, Mikhail Bakhtin, Regina Dalcastagnè, Regina Zilberman, Umberto Eco e Wolfgang Iser. It should be emphasized that our work is intended to stimulate subsequent research and presents itself as capable of unfolding in other readings, thus contributing to the deepening of the reflection on contemporary Brazilian fiction. After all, it is through research that it becomes possible to find the way to approach knowledge and perfect it.

Keywords: Daniel Galera; narrative studies; contemporary Brazilian literature.

Sumário

Introdução	11
1. Os duelos de um jovem escritor: a literatura contemporânea em debate.....	23
1.1. De cerveja em cerveja: das possibilidades afetivas ao desconcerto do mundo.....	36
1.2. As minúcias da literatura brasileira contemporânea.....	45
1.3. A linguagem como redenção: escolhas do processo de adaptação.....	53
2. O tênue fio da existência em <i>Barba ensopada de sangue</i>	61
2.1. A narrativa como esgrima: uma batalha minuciosa.....	75
2.2. A violência como metáfora.....	86
2.3. O imbricamento entre escritor, livro e leitor.....	88
Considerações finais.....	92
Referências.....	98

Introdução

Há universos que se expandem nos interstícios. A literatura, cujos tecidos diegéticos arrastam o que veem pela frente como um furacão impiedoso, desdobra-se no espaço simbólico e articulado das metamorfoses. Matéria pulsante e insólita que suscita os mais variados disfarces e que reside nas inconstâncias dos labirintos, dos esqueletos, das membranas, das respirações. Bússola que transcende a mera capacidade de guiar e que, na escuridão de “qualquer curva de qualquer destino que desfaça o curso de qualquer certeza” (Antunes: 2006, 272), torna-se linguagem viva de uma liberdade que acende candeias na imaginação e se realiza na escrita como laço de persistência e ressignificação.

Desenvolve-se, nas esferas do fantástico e nas possibilidades interpretativas, a habilidade do autor em evocar imagens e recriar realidades, convertendo-as, ainda que de modo inconsciente, em frutos maduros que vicejam no solo prolífico da criação. As palavras saltariam da tela com a ferocidade dos primeiros homens se a vida, ao deslizar os dedos sobre as teclas do computador, pudesse expressar na página em branco tudo o que carrega na mente e na carne. No entanto, como provocação àqueles que desfrutam do livro, a limitação humana, independentemente da vontade, impõe ritmos mais lentos (ou até inalcançáveis) em que a inteligência reconhece – na velocidade imposta – infundáveis abismos.

De natureza alegórica e movediça, o texto se emancipa ainda sem forma e é moldado tal qual o barro para, enfim, transformar-se em vaso nas mãos do oleiro. O ato de escritura, nesse sentido, se refaz ao desnudo como quem olha absorto o céu em uma tarde densa, para tocar as nuvens em silêncio. O silêncio que existia antes de tudo, mas que agora é manifestação repleta de ânimo e comprometimento. É na tentativa de fazer deste estudo uma fonte de consulta e inspiração aos que leem que se encontra a motivação, apesar dos inúmeros percalços, para buscar o conhecimento.

Dos conflitos familiares, dos riscos emocionais, do cotidiano fugaz, das ilusões perdidas e angústias derradeiras, é disto que trata esta dissertação. Assunto amplo e impreciso que provoca no receptor a expansão do imaginário, tendo em seus desdobramentos a transfiguração das experiências narrativas. Pesquisa que surge com a intenção de visitar as produções contemporâneas, especificamente as da primeira metade do século XXI, cujo ecletismo de formatos, recursos, gêneros e mídias caminha lado a lado

com a técnica, a arte e a própria experimentação estética. Podemos dizer, portanto, que o ficcional enquanto percurso e resistência estabelece uma interação com a história, a cultura, a memória, a sociedade e com seus antecessores e coetâneos, sem muito pudor ou vínculo com manuais e regras.

Considerando tais colocações, a presente abordagem tem como propósito os romances *Até o dia em que o cão morreu* (2007) e *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera. A partir da leitura comparada, movimento de confluência e reflexão, e à luz da teoria literária, buscamos evidenciar a tensão existente em sua literatura em distintos momentos de sua carreira, bem como os elementos que dão conta desses escritos, recorrendo a mecanismos de problematização com embasamento filosófico e científico. Assim sendo, os livros constituem um lugar privilegiado para se pensar uma série de temas que estruturam o fazer literário. A investigação, em virtude disso, propicia o entendimento a respeito do ritmo, do discurso, do espaço, do tempo, do personagem, da metáfora, da intertextualidade, da polissemia, do foco e da ação narrativa – entre outros tantos pontos passíveis de esclarecimento. Assim se justifica que, ao atentarmos para as estratégias de materialização e manutenção da narrativa, os encontros e desencontros são postos em primeiro plano ao explorar ao máximo os rastros que se apresentam como oráculos das intermitências verbais.

As visões apocalípticas advindas de uma análise radical e igualmente conservadora de pensadores do século XX compunham um quadro sombrio acerca do futuro do livro e da prática leitora. A virada do milênio como um período marcado por transformações históricas e culturais viu o anúncio da morte dos grandes nomes (os ditos “monstros da prosa”, como nomeou Silviano Santiago, em uma conferência na UFRJ) e da escrita “séria”. Em meio a olhares de desconfiança e na ausência de modelos canônicos, a prosa brasileira no contexto da era digital, sem revelar o pulo do gato, vai alcançando pouco a pouco e pelas beiradas um lugar ao sol.

Como encarar o contemporâneo diante de feitos como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Macbeth*, de William Shakespeare; *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; *Ulisses*, de James Joyce ou *O processo*, de Franz Kafka? Como driblar o medo, o desassossego desses novos escritores com relação aos “monstros intocáveis”? Perguntas que estão em relevo na discussão e geram um enclave entre a ficção atual e os ditos modelos literários.

Partindo desses pressupostos, as conversas brotam (tecedura de múltiplos vieses) e as perguntas, que de simples não têm nada, vão surgindo. O que é literatura? Como diferenciar uma obra que seja literária de um arremedo? Como traçar um panorama que indique que autor se mantém ao longo dos anos através das reedições, surpreendendo pelo viço e pela intensidade?

Ao mostrar-se receptivo ao amadurecimento das ideias em torno da criação enquanto manifestação artística e fruição, o processo se descortina. Ter em conta tais pensamentos talvez seja a chave para a compreensão, mas simultaneamente a queda, conforme deixa entrever a comparação feita por Jonathan Culler em *Teoria literária – uma introdução*:

O que é uma erva daninha? Há uma essência de “daninheza das ervas” – um algo especial, um *je ne sais quoi*, que as ervas daninhas partilham e que as distingue das ervas não daninhas? Qualquer pessoa que já tenha se oferecido para ajudar a limpar as ervas daninhas de um jardim sabe quão árduo é diferenciar uma erva daninha de uma erva não daninha e pode se perguntar se há um segredo. Qual seria? Como se reconhece uma erva daninha? Bem, o segredo é que não há um segredo. As ervas daninhas são simplesmente as plantas que os jardineiros não querem que cresçam em seus jardins [...]. Talvez a literatura seja como a erva daninha (1999, 29-30).

A erva daninha que incomoda e germina incansavelmente é a mesma da batalha travada pelo leitor no ato de leitura, visto que implica a busca incessante e carregada de imprevisibilidades e vozes, mas também de silêncios e vazios. Sob esse prisma, em vez de estabelecer definições enciclopédicas ou demasiadamente verborreicas quanto ao que é ou não literatura, melhor seria manter a lucidez e o equilíbrio para perceber que o que distingue o literário do não literário passa pelo refinamento da linguagem e nela se amplia a partir da tensão entre o projeto de arte e a atitude reflexiva presente no interior da própria construção narrativa.

Atribuir valor, portanto, a determinadas obras, deixando outras de lado, faz cogitar que o que torna um trabalho em algo valoroso de fato não condiz com a preguiça, tampouco com a falta de esforço do autor no cuidado com a lavoura, com a semente. A terra, fértil e apossada, permite entrever suas grossas raízes em um caminho de letras cujo

grande aporte está nas representações possíveis do que não foi dito e está calado, mas poderia ser no universo simbólico que estrutura o ficcional.

Nos anos 80 e 90, resultou cada vez mais patente o desenvolvimento tecnológico no mundo, principalmente nos setores de informática, robótica e eletrônica. A disputa das grandes metrópoles pelo progresso, pela inovação e pelo domínio *high-tech* ocorre em um ritmo acelerado e isso acaba reverberando no estilo de vida das pessoas e na conversão efetiva dos padrões de consumo, abrindo, assim, perspectivas pautadas em práticas elitizadas e mercadológicas. O entrelaçamento entre o homem e a máquina em paralelo com a revolução digital constitui, em pleno século XX, uma etapa de renovações e códigos complexos. Sabemos, pois, que a internet desponta no auge da Guerra Fria e com ela novas configurações socioeconômicas vão aparecendo.

No Brasil, as mudanças também ocorreram com força – consequência das mobilizações coletivas –, trazendo significativas contribuições para o país. Na história e memória do povo brasileiro, a passagem da ditadura militar à democracia foi o principal enfrentamento. Posteriormente, as conquistas se deram (mesmo que tais melhorias estejam suscetíveis a críticas e debates) por meio da promulgação da nova Constituição Federal (1988), dos benefícios sociais, dos direitos e garantias do indivíduo, da eleição para presidente por voto direto, do Mercosul, do Plano Real, da LDB e, ainda, do início da internet e rápido crescimento e popularização da tecnologia. Em tempos de transições políticas e tecnológicas, encontram-se artistas sintonizados com essa época, dentre eles, Daniel Galera.

Romancista, tradutor – de língua inglesa – e um dos precursores da publicação literária por intermédio da rede, Galera nasceu em 1979 em solo paulista, apesar da família gaúcha. Formado em publicidade na UFRGS, fundou a editora Livros do Mal ao lado dos amigos Guilherme Pilla e Daniel Pellizzari após o desfecho, em 2001, do *mailzine/e-zine CardosOnline* (elaboração eletrônica e colaborativa de fanzine difundida por e-mail). Através desse selo independente dedicado à escrita contemporânea, lançou seus dois primeiros livros e possibilitou o acesso à publicação a outros tantos escritores que surgiram em seu curto período de existência (2001-2004).

Ao mover-se entre o conto, a tradução, a novela, a narração, o ensaio e a expressividade dos quadrinhos, além da intimidade com o cinema, a diagramação e as artes visuais, o autor, que começou muito jovem, fez da carreira artística um lugar de experimentação e distanciamento dos clichês. Trajetória de quem encontrou na lida com a

literatura a possibilidade, diante de um quadro irredutível e desleal, de escancarar as portas do mercado editorial.

A dissertação como produção ensaística está organizada em três partes: “Os duelos de um jovem escritor: a literatura contemporânea em debate”, “O tênue fio da existência em *Barba ensopada de sangue*” e “Considerações finais”, que tratam das inquietudes de uma geração e esboçam uma possível resposta mediante o cotejo das obras. Dedicamos os primeiros segmentos à análise dos dois romances e, na última parte, procuramos responder acerca das proposições encontradas em ambas as propostas pelo viés da estética da recepção. Por fim, explicitamos o que os referidos trabalhos trouxeram de inovador, com a intenção de dar consistência e precisão ao objeto de investigação dentro do escopo acadêmico.

Isto posto, a relevância da pesquisa deve-se a dois pontos cruciais: o fato de serem obras pouco conhecidas e por se tratar de concepções representativas da literatura brasileira, lançadas nas primeiras décadas do século XXI, que apresentam informações pertinentes ao público em relação à leva de novos escritores. Conforme apontado até aqui, o estudo transita entre as expressões do contemporâneo e o vasto repertório oriundo de fontes heterogêneas que, ao romper com a predominância das editoras, se estabelece em distintos meios de circulação.

O primeiro romance de Galera, lançado em 2003 pela editora Livros do Mal e relançado em 2007 pela Companhia das Letras, teve boa acolhida de público e ganhou uma adaptação para o cinema intitulada *Cão sem dono*, dirigida pelos diretores Beto Brant e Renato Ciasca. Influenciado por autores ingleses e norte-americanos (inspiração que o levou a traduzir vários títulos), nosso autor surge no cenário que ficou conhecido como o da geração advinda da internet que se estabelece no formato livro. Traduzidos para diferentes línguas e conversando com a linguagem das HQs, seus textos foram muito além do universo virtual e tiveram sua existência em distintas miradas, representações e verves.

Ambientada na zona urbana, em um apartamento vazio e malcuidado, *Até o dia em que o cão morreu* salienta a vida em sua fragilidade e violência, sem se esquecer da inconstância das paixões, das intimidades humanas e familiares. Ademais, o estilo desenvolvido pelo autor abre passagem para se compreender a juventude de agora em seus momentos mais nevrálgicos: em suas inseguranças, ansiedades, medos, insulamentos e desejos. De cerveja em cerveja, a prosa toma rumos inusitados, em que as possibilidades afetivas são marcadas por inquietações e riscos. Nessa perspectiva, revela-se um jovem

atoradoado cujo isolamento social desencadeia sentimentos díspares, totalmente inesperados, que culminam em uma profunda crise existencial.

Tendo consciência dessa complexidade, dedicamos o capítulo inicial principalmente a analisar a literatura contemporânea, assim como o tempo fictício e o espaço, sublinhando a relevância desses elementos para o desdobramento da ação narrativa. Além da unidade (tempo, espaço e ação), observamos a presença de personagens quanto à caracterização e ao papel desempenhado no enredo.

Para tanto, mostra-se a necessidade de utilizar referências de alguns estudiosos a fim de adensar o debate e corroborar os argumentos levantados. Em vista disso, destacam-se vários nomes, tais como Antonio Candido (1976), Giorgio Agamben (2009), Karl Erik Schøllhammer (2009) e Regina Dalcastagnè (2012), para sair do lugar-comum e pensar, fundamentado na leitura do primeiro romance, os tópicos elencados anteriormente. Objetivando o entendimento do papel do leitor no processo de interpretação da obra literária (e dos limites da interpretação), os conceitos apresentados por Hans Magnus Enzensberger (1995) e Umberto Eco (2005) servirão como gatilhos.

Ao considerar o ficcional pelo viés da teoria da literatura, observando as estruturas textuais e os diálogos em seus pormenores, intentamos progredir no que tange às ponderações críticas do tema aqui proposto, vale dizer, produzir conteúdo novo sobre ele. Buscamos, pois, sinalizar os obstáculos percorridos por Galera, ao longo da carreira, demonstrando os traços estilísticos que perpassam a arquitetura de sua prosa.

Dessa maneira, trazer ao conhecimento e ao crivo do público trabalhos que, independentemente de não pertencerem ao cânone, merecem ser lidos e apreciados desvela a vontade de se atentar para o que está sendo produzido atualmente. Nada disso deve ser encarado com preconceito ou visão fechada, mas como oportunidade de se estreitarem os vínculos entre a ficção contemporânea e a crítica, haja vista que o texto reside na reflexão criadora e, por sua vez, a crítica se encontra imersa nesse enlace reflexivo.

O fato de que tanto o escritor quanto o crítico desempenhem um papel de criação e raciocínio torna o crítico um coautor da obra? Pode-se dizer que sim, pois o exegeta participa ativamente do direcionamento dos rumos da literatura. Todavia, a intenção não é traduzir os escritos ficcionais, senão esboçar caminhos que atribuam algum sentido a essa produção.

Ainda no primeiro capítulo, a atenção se volta para a tentativa de entender as relações humanas dentro do contexto da cidade, visto que os personagens da história,

sujeitos à deriva pela metrópole, se descobrem desgovernados, perdidos em seus apartamentos vazios e suas grandes avenidas. Levando em conta a tríade espaço, tempo e sociedade, percebemos que o enredo espelha o desconforto desses personagens em um ambiente caótico e implacável. O intuito é desenvolver uma análise cuidadosa da escrita imaginativa, dos mecanismos linguísticos usados pelo autor. Em outras palavras, procuramos evidenciar como Galera constrói a narrativa, com suas camadas e sobreposições, estabelecendo uma leitura comparada de suas obras. Por último, discorreremos sobre a proximidade entre o livro e a projeção do material filmico, a partir das escolhas do processo de adaptação.

Tendo como principais realizações *Dentes guardados* (2001), *Mãos de cavalo* (2006), *Até o dia em que o cão morreu* (2007), *Cordilheira* (2008), *Barba ensopada de sangue* (2012) e *Meia-noite e vinte* (2016), Galera – reconhecido nas esferas do blog e da divulgação independente – se firma no que ficou conhecido como “Geração 00”, rótulo que, no entanto, não chancela o que se passa com a ficção recente.

Acrescente-se que a faina literária e o pensamento que circunda a chamada “geração do milênio” pressupõem o contato com os videogames, os televisores, os smartphones com seus variados aplicativos e os computadores; tudo isso com base em uma comunicação ágil e ao vivo. Não obstante, exploramos os temas que perpassam seus textos, bem como as técnicas que desenvolvem como escritores de romance. Muito longe de trazer respostas definitivas e fechadas a respeito do contemporâneo, o objetivo é compreender como os autores (especificamente os que foram publicados a partir de 2001) se comportam e veem a literatura na era das novas tecnologias.

Ao esquadrihar as referidas especificidades, é importante destacar que surgir na web não significa que o autor não mantenha uma postura prudente em relação ao que se produz nesse meio. Pelo contrário, leva em conta as oportunidades que o espaço oferece de modo a construir um nome que seja mais de busca e dedicação, qual farsa e arremedo. Afinal, por se tratar de um campo extenso e democrático que, direta ou indiretamente, acaba servindo de laboratório para escritores iniciantes, as experimentações, os debates e até mesmo as interações com o público quanto à escrita se estendem de maneira intensa e aberta à discussão.

A experiência anárquica propiciada pela internet surge como revolução histórica nos campos social, político, cultural, artístico etc. Na era das redes sociais, do consumismo e do capitalismo recente, o mundo assiste a uma transformação considerável nas produções

artísticas, nas formas de pensar e se comunicar. Há fontes de divulgação por todos os lados: dos (hoje em dia) menos envolventes blog, twitter, tumblr e wordpress, aos requisitados instagram, whatsapp e facebook.

As plataformas digitais representam a conexão com outras áreas, com outras mentes, isto é, uma interação on-line. Mas o que isso significa? Significa que “todos” podem ter acesso à informação, ser formadores de opinião ou críticos, e que a facilidade de edição e publicação tornou-se um fato. Produzir material ao vivo direto do youtube ou instagram, por exemplo, já faz parte do cotidiano das pessoas. A transmissão de ideias, em texto ou audiovisual, assim como o excesso de conteúdos disponíveis na web, no entanto, dificultam a assimilação dos produtos que ali se encontram. Refletindo, então, acerca dessas questões é que se consegue chegar a uma análise não ingênua do assunto.

No segundo capítulo, o estudo versa sobre o foco narrativo, a caracterização das personagens e a entidade narrativa, a partir de uma leitura atenta da estrutura textual de *Barba ensopada de sangue*. Em seguida, caminhamos no sentido de problematizar pontos importantes da linguagem, do gênero romance e da concepção de enredo, procurando investigar algumas definições de teóricos como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Silviano Santiago, além de contribuições de Beatriz Resende e Flávio Carneiro. São muitos os desafios lançados, a começar por esta apreciação, já que a maior parte da jovem literatura quase não tem leitores.

Ao levar em consideração esta perspectiva, daremos destaque também às descrições do cenário e à hostilidade da região (a cidade de Garopaba), com o propósito de entender a dificuldade do personagem (que apresenta um quadro de doença neurológica) em reconhecer a si mesmo e as pessoas que o cercam. De mais a mais, a incompreensão e a intimidade assentes na relação dicotômica (lembança/esquecimento, cidade/natureza) traçam um perfil humano marcado pelas sombras do mistério familiar envolvendo avô, pai e filho.

Evidenciamos, assim, uma história cuja fluidez alterna do rio calmo às ondas insólitas de um mar bravio, tendo como ponto de partida a jornada de um professor de Educação Física e sua tentativa de desvendar o quebra-cabeça em que se tornou seu passado. Considerando isso, a prosa se concentra em uma sequência de ações que convergem em um provável desfecho trágico. Paralelamente, a sensação de impunidade e a experiência do horror suscitadas pela narrativa estão ligadas ao rastro de sangue e de ódio que permanece na memória local.

Outra temática que cabe ressaltar encontra-se na noção do termo autoficção¹ nas narrativas contemporâneas e, nesse quesito, Leyla Perrone-Moisés (2016) servirá de leitura inicial. Ao contrapor ideias, utilizamo-nos de referenciais teóricos para entrever os detalhes da comparação. A discussão acerca do entrelaçamento entre autor e personagem (o “eu” na escrita), antes que nada, mostra-se presente nesse conjunto de trabalhos em que a crítica vem passando “a peneira” ao longo dos últimos anos, tornando-se, portanto, um ponto-chave para confrontação. A impossibilidade de definir de maneira incisiva o conceito de autoficção traz ao estudo a encruzilhada de várias contradições em que as obsessões do mercado editorial e dos veículos de comunicação se alimentam (e ao mesmo tempo se esboroam) na suposta intimidade e espetacularização do “eu” estabelecida entre a obra e a vida desses autores.

No último momento da dissertação, pontos importantes da estética da recepção serão esmiuçados para que se possa pensar a literatura como interlocução entre o destinatário e o texto. Com o intuito de compreender essa mudança no paradigma da investigação literária, nomes do calibre de Wolfgang Iser (1979), Regina Zilberman (1989), Hans Robert Jauss (1994) e Luiz Costa Lima se mostraram basilares para despertar uma conversa.

As palavras em seu estado de consciência exigem do leitor um caminho a ser percorrido, ou seja, um envolvimento maior, uma bagagem que supere o óbvio, o contato superficial. A participação ativa do público permite maior proximidade no que tange ao produto artístico, promovendo – além de diferentes enfoques e manifestações – compreensão e intimidade no processo de imersão. Conseqüentemente, ao largar a condição de mero observador e aproximar-se da composição literária para se apropriar do corpo do texto, o receptor deixa de ter uma postura engessada, passiva e apenas contemplativa, para trilhar com autonomia.

Rompendo com o autoritarismo de uma única interpretação, limitada aos espaços especializados, há lugar para muitas e diversas linhas de apreciação. A estética da recepção, por esse ângulo, vem dar conta da argumentação referente à literatura enquanto

¹ O termo *autofiction* foi formulado pelo francês Serge Doubrovsky, em 1977. Leyla Perrone-Moisés explora o tema em seu livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016). Daniel Galera, em coluna semanal no jornal *O Globo*, discorre sobre a ideia de “superação da autoficção” (2013).

produção, recepção e comunicação. Conforme nos esclarecem os estudiosos da estética da recepção, o ato da leitura precipita-se por dois ângulos: “o provocado pela obra e o idealizado pelo leitor de determinada sociedade”. Ao propor ao leitor participar ativamente do decurso de formação de sentidos de um texto, amplia-se a visada, possibilitando a quem lê tornar-se também “autor”, na medida em que constrói algo diferente do estabelecido.

Podemos, num primeiro instante, ter a noção rápida e errônea de que a apuração minuciosa aliada à teoria redunde em parecer formal sobre uma elaboração artística. Entretanto, ao tecer considerações sobre o romance a partir de uma observação cuidadosa, reconhecemos a vontade de esquadrinhamento dos temas que envolvem a criação ficcional.

Uma frase de Ezra Pound que sempre me vem à mente é de que a literatura é novidade que permanece novidade e, como linguagem, está carregada de significados cuja função é nos nutrir de impulsos. Conjugados todos os verbos ao fluxo da liberdade, descortina-se o código para que a imaginação flua na sensibilidade dos ritmos, das formas, das descobertas.

Desde uma contemplação sensível da vida e da morte, da solidão e do amor, das relações do homem com a sociedade e a família, o escritor expõe as incertezas e angústias de uma juventude que nasceu na era da informação e da internet. É possível que, como terreno das pulsões humanas, a literatura tenha mais perguntas que respostas, surgindo como elemento de incitação à dúvida. Afinal, é um ato de constante devoração do mundo e do outro em que os pensamentos se chocam nas palavras-páginas que ultrapassam as fronteiras geográficas justamente para falar com outras culturas e outros lugares sobre assuntos universais.

Pensando nisso, interessa-nos acompanhar o amadurecimento do autor ao longo dos anos quanto ao jeito de conduzir o tecido narrativo seja nas noventa e poucas páginas de *Até o dia em que o cão morreu*, seja no calhamaço de quase quinhentas de *Barba ensopada de sangue*. Logo, a obra literária, como estro dialógico, aproxima-se das construções muitas vezes perturbadoras de Galera para expor as dissoluções de sua produção.

O raciocínio empreendido nesta investigação passa por um minucioso levantamento do *corpus* e pela seleção de todo o material bibliográfico a fim de dar início à leitura, tendo como fonte principal livros da área de literatura, filosofia e teoria literária. Com a intenção de enfatizar a tônica discursiva do contista, romancista e tradutor Daniel Galera, buscamos evidenciar as influências e as técnicas que afinaram seu olhar enquanto escritor. Diante da diversidade de assuntos a serem debatidos e da vasta gama de reflexões que envolvem os

personagens, esta dissertação oferece um recorte das obras elencadas tendo em vista o emissor e o receptor, mas levando em conta também as peculiaridades estruturais do gênero romance.

O recurso bibliográfico objetiva acrescentar informações que possam dar relevância e rigor à abordagem de nosso objeto de estudo, em conformidade com os propósitos já explicitados. A preferência pela temática é, sem dúvida, uma escolha que permite pensar como caminha a escrita criativa na atualidade, quais são suas motivações e seus enfrentamentos. Dessa forma, planejamos discutir tópicos pertinentes de ficção e teoria (unindo-se à tradição, mas como meio de mudança) a fim de dar início ao diálogo sobre a ficção contemporânea no Brasil, sem, no entanto, esquecer a linguagem como matéria-prima fundamental de acesso ao ficcional, cujas sinuosidades desembocam no ostracismo ou na aceitação.

Tratando-se Galera de uma das vozes que tiveram destaque no início do século XXI, procuramos preencher certas lacunas das indagações feitas anteriormente acerca de sua criação. Por tais razões, ratificamos que ninguém poderá julgar ou tirar conclusões categóricas sem conhecer a fundo seus escritos. Ao lado de referências nacionais já conhecidas como Milton Hatoum, Lourenço Mutarelli, Marçal Aquino, Cristovão Tezza, Veronica Stigger, Ana Paula Maia, Sérgio Sant'Anna e Daniel Pellizzari, Galera vai construindo seu nome com cautela, mesmo que explore ou experimente as tensões do espetáculo (das aparições públicas) e da expressão artística popular.

Ao rastrear o universo das letras que sustenta cada página em branco, que ora vem preenchida por palavras, ora por questionamentos que incidem sobre o discurso, a escrita carrega uma diversidade que vai desde a manifestação livre até o lema punk: “Faça você mesmo” [“Do it yourself”]. Em vista disso, ao juntar todas as peças do quebra-cabeça, a dissertação tem como ambição servir de apoio a investigações subsequentes; além, claro, funcionar como ponte para outras leituras possíveis, contribuindo para o desenvolvimento de material inédito no que se refere à prosa contemporânea brasileira.

Ademais, tentamos esclarecer alguns pontos no que diz respeito à literatura em seus diversos matizes. Ao refletir sobre questões pontuais das técnicas e temáticas que estruturam todo o romance, observamos alguns aspectos acerca do narrador e do personagem, do espaço e do tempo, da obra e da recepção. Ao reler, seguindo a cadência de um rito antropofágico, as intervenções literárias e culturais inglesas, estadunidenses, escocesas e latino-americanas, para engendrar, com base nesses paradigmas, sua própria

linguagem, Galera vai escrevendo sem se preocupar com rótulos ou prognósticos. Razão pela qual explorar as histórias desse autor pode se mostrar relevante para aqueles que desejam se arriscar na jornada de reconhecimento da prosa contemporânea. No entanto, mostra-se demasiadamente complexo atentar para todas as particularidades da composição artística. Logo, a ideia é oportunizar uma leitura coesa que motive o leitor a enveredar por suas obras, tendo em vista uma relação mais duradoura e realizável no nível intelectual e discursivo.

O cotejo proporciona, nesse sentido, o alcance das múltiplas camadas de expressão, quer dizer, uma aproximação maior com as formas de se enxergar diferentes narrativas. Tal proposição possibilita pensar, frente a essas propostas literárias, a relação entre a criação do período de 2007-2012 e a linguagem no âmago da era digital. Assim sendo, tal encontro se distende a partir do contato dos leitores com os livros, sem que isso signifique que esteja fechado no âmbito subjetivo, funcional ou meramente didático.

Em suma, podemos dizer que esta pesquisa visa aproximar os estudiosos do assunto de perguntas fundamentais da literatura e seus possíveis enredamentos, assegurando sempre um posicionamento propício ao diálogo. Dessa maneira, almejamos trazer considerações relevantes sobre os textos de Galera, bem como acerca das transmutações inventivas de sua produção dentro de um contexto marcado pelo avanço da tecnologia, pelas experimentações estéticas e pelo desnudamento da noção de autoria.

Os duelos de um jovem escritor: a literatura contemporânea em debate

Neste capítulo trazemos à baila, visando ao debate de ideias, diversas definições teóricas que abarcam o contemporâneo, das quais podemos inferir uma gama de elementos presentes no diálogo com os estudos literários. Não temos a pretensão de esgotar o tema, tampouco apresentar saídas reducionistas, mas sim realçar a reflexão crítica embasada na teoria. Para tanto, acreditamos que seja válido identificar os aspectos que dão conta da produção brasileira recente com o intuito de traçar um paralelo com as variadas formas de experimentação com o gênero romance. Em seguida, pretendemos entender um pouco do processo de interpretação da obra literária (e dos limites da interpretação), a fim de enfatizar a importância de o leitor suplementar as lacunas textuais, as ausências do não dito. No último momento, debruçamo-nos – embora sucintamente – sobre as escolhas feitas na adaptação fílmica, levando em conta o livro, na qualidade de projeto estético distinto do texto de origem.

Para lidar com as demandas da ficção contemporânea, tentamos alcançar a fina matéria da qual é feita. Nesse espaço, portanto, a escritura se torna mobilidade e desejo que, em vez de nos distanciar, nos aproxima e nos consome. Das abordagens acerca das minúcias da literatura contemporânea, destacamos três pontos basilares: o contemporâneo na percepção de Giorgio Agamben; o mapeamento das últimas gerações exposto por Karl Erik Schøllhammer; por fim, as mutações literárias no século XXI, de Leyla Perrone-Moisés, que se dedicou às investigações das concepções da modernidade. Dando sequência às elucubrações, atentamos para os conceitos de “interpretação” e “superinterpretação” levantados por Umberto Eco e para as questões inerentes ao cinema e à literatura desde o olhar de Beto Brant e Renato Ciasca. Alicerçados nesses princípios norteadores, procuramos ler a prosa de Daniel Galera a partir do cruzamento dos aportes teóricos e filosóficos.

Os duelos de um escritor com seu texto quase sempre deixam cicatrizes irreparáveis. Os encontros, não menos importantes, são todos em campo aberto. Ainda que o corpo esteja ferido nas batalhas necessárias, uma força misteriosa empunha fatalmente a lança no escuro, para rasgar sem trégua os monstros que acometem os passos. Em *Crítica e verdade*, Roland Barthes desfere um golpe certo, ao afirmar que “a literatura não

permite andar, mas permite respirar” (2007, 171). E a respiração, como bem sabemos, é o que mantém o cavaleiro andante na luta contra os moinhos de vento.

A substância escrita e a liberdade aérea adentram o terreno da ficção como dispositivos que engenam uma sólida ponte mediada pelo procedimento estético e pelos eixos principais da narrativa. Instâncias que requerem a sensibilidade de tocar vazios, de caminhar por escombros, de se perder por frases inundadas, de cingir despenhadeiros. Atitudes cuja franqueza de busca se torna desbravamento de zona inóspita em prol da materialização artística e de conhecimentos livres de imperativos. Descobertas que sobrepujam as limitações e rompem com o marasmo como mãos calejadas que afinam os instrumentos de criação, atribuindo movimento e densidade.

Uma boa história sempre expressa muito mais do que o pretendido pelo autor e, com o tempo, já não pertence àquele que cunhou devido à impossibilidade de evitar a rebeldia e o andamento insólito das palavras e das figuras que compõem a prosa. Os personagens criados, em trânsito, ampliam o sentido do texto literário, indo muitas vezes além da vontade do autor, ganhando vida e autonomia. Enquanto sangue que corre dentro das veias, páginas e páginas em branco são invadidas pela profusão violenta de sons, ritmos, olores, dicções, imagens – compondo o tênue limiar da escrita. É nesse fluxo que o signo dá vazão à manifestação estética e ao distanciamento dos clichês, e sem excesso ou escassez estimula o interesse em torno da composição.

A despeito de classificações, gêneros ou rotulações esvaziadas de sentido, é o escritor que permanece em seu esforço diário com a linguagem, é o escritor que está por trás das técnicas e que desenvolve um jeito específico de conduzir sua arte. Afinal, não se constrói algo sem um propósito que não seja o de se comunicar, de certo modo, com o outro ou consigo mesmo. É a partir de tal premissa que as vidas renascem no sacrifício imenso e inevitável de escrever com as tintas (ou seriam teclas?) da invenção, recuperando o fôlego para desfazer a palidez derradeira. É nessa provocação antitética que a criatividade pode assumir, paradoxal e humanamente, feições plurais e desafiar as convenções.

Ao conferir novos patamares ao que está consagrado, o código se reinventa. A mistura de estilos e o trânsito espontâneo entre diferentes linguagens não ficam em segundo plano e são recursos usados à exaustão, dando continuidade ao que já está estabelecido. Tais informações são essenciais para compreendermos que a literatura contemporânea, apesar de não rejeitar as disposições do passado, não se fecha em um

único lugar. Aí residem dois pontos-chave para entender a conjuntura marcada pelo advento da internet como ferramenta de divulgação e de rompimento das barreiras editoriais e pela despreocupação dos autores em relação ao estabelecimento de cânones:

Italo Moriconi destaca a importância do suporte da internet e a ausência de modelos canônicos. Às vezes, nem existem referências literárias, a inspiração pode estar vindo do próprio umbigo do escritor, como no caso dos blogueiros. Mas num ponto eles concordam: não há mais espaço para uma nova Clarice Lispector ou um novo Guimarães Rosa. Essa cobrança por um novo cânone, que normalmente parte dos próprios críticos, é por eles condenada (Schøllhammer: 2009, 17).

Dessa forma, a postura desses sujeitos diante de questões relativas ao espetáculo – que se soma ao duplo movimento supracitado (a inserção da internet e a inexistência de padrões fixos) – representa “uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’ quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (Schøllhammer: 2009, 13).

Entretanto, cabe ressaltar que o flerte desses novíssimos autores com os clássicos – fruto da herança dos séculos XIX e XX – e a relação com a cultura pop são marcas que convivem livremente num passeio que percorre a digressão, o confessional, o ensaio, a ficção, a filosofia, a poética, exigindo-nos uma bagagem cultural que possibilite galgar, com mais segurança, as muitas referências implícitas ou explícitas em torno do texto literário. Em meio a tanta tagarelice e balbúrdia para conseguir espaço nos palcos de celebridades, a literatura ainda consegue ser tudo o que foi um dia, sobrevivendo na memória da humanidade? Alguns trabalhos indicam que sim e, no cerne de um envolvimento meticuloso e consciente, trazem em si o peso do legado. Todavia, só o tempo poderá dizer quais obras irão perdurar séculos a fio por sua relevância e qualidade e quais irão se extinguir na total falta de interesse.

Muito se tem dito, na atualidade, em relação à ruptura das fronteiras que demarcavam os espaços do ensaio, da escrita acadêmica e da ficção. Nesse ínterim, deparamo-nos com escritores cujas obras indicam o entrelaçamento desses gêneros, isto é, certa hibridez e versatilidade no âmbito da articulação ensaística e ficcional. Partindo desse viés, embora os projetos de Galera não se prendam a isso, de alguma maneira acabam

ressoando essa consciência no ato de criação, ainda que, de acordo com o escritor, a intenção seja mais borrar e confundir os limites entre autoria e obra do que estabelecer um jogo premeditado com regras e provocações claras.

O que são as palavras em seu estado de sono dentro de um livro fechado e à espera do primeiro contato? O conhecido contista de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” discorre sobre o assunto ao afirmar que um livro fechado não era absolutamente nada além de papel, mas quando aberto e lido era algo especial, uma oportunidade de mergulho na esfera do ficcional. Sem todo esse acervo cultural disponível não teríamos a lembrança de outros tempos, senão um retrato desgastado da história, e nossa existência não valeria tanto a pena.

Sabe-se, por outro lado, que o texto reflete as densas camadas do fazer literário nos caminhos da alteridade, dando lugar e voz a pensamentos que muitas vezes se perdem na floresta experimental de tortuosas visagens, com seus inúmeros enigmas e contrastes. Enfim, complexa e necessária em diversos âmbitos, a literatura não pretende responder ou ser algo definitivo, nem se deixa entrever facilmente nas armadilhas do ficcional, porém reivindica conhecimento por parte de seus receptores.

Trabalhos como *O cheiro do ralo* (2002) e *O natimorto* (2004), de Lourenço Mutarelli; *Mãos de cavalo* (2006), *Cordilheira* (2008) e *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera; *Grand Cabaret Demenzial* (2007), *Os anões* (2010) e *Opisanie Świata* (2013), de Veronica Stigger; *Digam a Satã que o recado foi entendido* (2013), de Daniel Pellizzari; *O tribunal da quinta-feira* (2016), de Michel Laub; e *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia, são bons exemplos do vasto repertório da prosa brasileira contemporânea. Material que acrescenta consistência ao conjunto de produções desta época e abre passagem para se pensar a amplitude de nossa literatura.

Da crítica à aceitação pública, tais grafias nunca são peremptórias, muito menos a esmo, e exigem um destinatário disposto a realizar a caminhada por conta própria, transpondo labirintos de hermética arquitetura. A leitura, que é complementar à prática de escrever, prefigura as veredas do engenho pelo traspasar das descobertas. O desconhecido, a ser percorrido por quem escreve e lê, revela-se como incursão solitária e jamais se propõe como saída. Por prezar a liberdade, e enredado nas dúvidas que convergem em experimentações discursivas isentas de estruturas fixas e automáticas, a ficção se aproxima de eixos temáticos que configuram características transgressoras.

Por esse ângulo, qual o vínculo que se mantém entre essas obras e que as torna tão particulares? Além de serem publicações que compreendem o decurso temporal de 2001 em diante, os autores flertam com múltiplas artes: os quadrinhos, a pintura, a instalação, o cinema, a poesia, o teatro, a atuação, os fanzines, a colagem, a fotografia, o trato editorial (a diagramação) etc. É importante lembrar que o intercâmbio com esses diferentes códigos são gestos significativos que contemplam maneiras, aparentemente multifacetadas, de conceber o ficcional e reúnem, a um só tempo, a manifestação de procedimentos híbridos e o contorcionismo verbal que não se enquadra nas linhas fáceis de uma única chave de leitura.

Publicado em 2003 e reeditado em 2007, *Até o dia em que o cão morreu* é o primeiro romance de Galera. Seu segundo livro, em termos cronológicos, se levarmos em consideração a coletânea de contos *Dentes guardados*, de 2001. Oriundo da internet, o autor soube circular das HQs (*Cachalote*, em parceria com Rafael Coutinho, é um bom exemplo de seu envolvimento com esse procedimento artístico que conjuga ilustração e texto) e do fanzine eletrônico à fundação de uma editora sem, no entanto, se deixar emaranhar nas armadilhas do mercado editorial.

Nessa história, somos levados a adentrar o dia a dia sufocante de um homem de uns vinte e cinco anos formado em Letras e freelancer em vários empregos capengas. Como conseguimos ver, apesar do diploma, ele se sustenta de trabalhos informais que lhe rendem alguns trocados – como traduções eventuais, aulas em “cursinhos falcaturra” de inglês e assistência de produção de curta-metragem – e de recursos providenciais do pai. As dificuldades para se manter sem a ajuda paterna e a falta de iniciativa em várias áreas comprometem seu desenvolvimento emocional e profissional. Ademais, a situação implica certo distanciamento de escolhas arriscadas em que as cobranças são frequentes e as decisões devem ser tomadas.

Os dados alarmantes no que tange à educação no contexto brasileiro acrescentam prognósticos negativos: o desprestígio do professor e do estudante, a baixa remuneração e os péssimos ambientes de trabalho. Condições patentes que acentuam uma forte sensação de desamparo, esmorecimento, inferioridade financeira e injustiça, corroborada pela cética constatação de que não há nenhuma solução, uma vez que “tudo continua na mesma” (Galera: 2007, 40), similar a um câncer terminal. Contudo, é preciso ponderar que a estagnação não é apenas sua, mas de toda a sociedade, pois ao pegar o jornal se depara

com o fato de que está tudo “a mesma coisa de sempre. A cada três dias, as notícias se repetem” (Galera: 2007, 40).

Entregue à inércia e tomado de um esgotamento emocional que se converte numa vida de excessos, o que se verifica é um jovem que, na flor da idade, já não sustenta o ritmo implacável dos velhos pactos sociais: serviços medíocres, contas a pagar, planejamentos de longo prazo e amores baratos. Não obstante, embora tenha seguido à risca os passos da cartilha do capitalismo recente, nada parece ser suficiente em um mundo sublinhado pelo consumismo, pela produtividade e pela eficiência a qualquer custo:

Onze anos de colégio, quatro de universidade. Fiz minha carteira de identidade, meu título de eleitor, meu CPF, abri minha própria conta no banco, fiz carteira de trabalho, registro no INSS. Aulas particulares de inglês, três anos praticando remo, carteira de motorista (Galera: 2007, 33).

Há, portanto, na composição discursiva, intrincados questionamentos fundamentais para compreender a anestesia que envolve toda uma geração considerada a mais letrada, a mais informada, a mais preparada e, ao mesmo tempo, a mais insatisfeita e apática. A fumaça do cigarro e o abuso do álcool mostram – avassaladora e agressivamente – não a resposta, mas a brevidade dos instantes em que os corpos e as identidades são consumidas por uma dor que parece inconsolável.

Em contrapartida ao quadro desolador de uma Porto Alegre melancólica, podem ocorrer encontros. Em companhia de um cão vira-lata e uma modelo estonteante, o rapaz, que é engolido pela imensidão da metrópole e pela pequenez do mercado globalizado e competitivo (em que os lentos são classificados como inaptos), cai diante do universo como Ícaro, filho de Dédalo. Porém, sua queda não resulta em morte, mesmo que a direção explorada indique a corda bamba dos abismos mais profundos. De fato, a derrocada torna-se explícita, pois

vivemos o tempo da impaciência e da não reflexão. Mais: a vida moderna transforma a fisiologia do nosso espírito, da nossa percepção e principalmente daquilo “que fazemos e do que se faz conosco a partir de nossas percepções”. Adeus trabalhos infinitamente lentos... Adeus perfeições da linguagem. É tempo de impaciência, rapidez da realização, variações bruscas da técnica. O

homem transforma-se em “entidade bem-definida” e, como tal, “mais que objeto de especulação, transforma-se em verdadeira coisa”. A máquina nos governa; mas o depressivo se recusa a fazer parte dessa máquina. Para a máquina, passado e futuro não contam. Lembremos que o mundo moderno nos impõe um “presente eterno” que tende a abolir aquilo que Valéry definiu como as duas grandes invenções da humanidade – o passado e o futuro. Ao criar o tempo, diz ele, o homem não apenas constrói perspectivas “aquém e além dos seus intervalos de reação, mas, muito mais que isso, vive muito pouco no instante mesmo. Sua morada principal está no passado e no futuro. Vive no presente apenas forçado pela sensação: prazer ou dor. Pode-se dizer dele que lhe falta indefinidamente o que não existe”. É essa a rebeldia do depressivo: buscar indefinidamente o que não existe (Adauto *apud* Kehl: 2009, 6).

Completamente impotente diante do mundo, o personagem principal se engalfinha, contra a velocidade imposta, com as metas de investimento dos indicadores do mercado financeiro e a obsessão por dinheiro. Práticas que se coadunam com a demanda globalizante de inovação, cuja constante é a busca cega pela felicidade, pela maximização do desempenho e pelo sucesso (que, no viés atual, opera nas redes como autopromoção exacerbada e embasada no aspecto viral da atração e do fingimento). Desconsolo que alude a dores irremediáveis, já que ele se vê alheio a tudo isso e se sente “cansado. Velho, em certo sentido. No sentido de que era tarde demais pra morrer jovem” (Galera: 2007, 91).

Em uma sociedade performática que “atua individualizando e isolando” (Han: 2017b, 71), o cansaço é tanto solitário quanto desprendido, mas é tudo menos “um estado de esgotamento no qual estaríamos incapacitados de fazer alguma coisa [...], pois o ‘cansado’ habilita o homem para uma serenidade e abandono especial, para um não fazer sereno, *que* desperta uma visibilidade específica” (p. 73). Clareza que reverbera nas atitudes do personagem em relação a Marcela e seus sonhos planejados de um futuro diametralmente distante do agora. Enquanto ela se nutre de uma ansiedade corrosiva sobre o que ainda está por vir, o rapaz só considera “a tranquilidade ao *seu* alcance no presente, ali dentro do apartamento. Era só acender um cigarro e esvaziar a cabeça de qualquer expectativa e pronto, *ele* a sentia. Acabou se viciando nessa tranquilidade” (Galera: 2012, 24).

A depressão, conhecida metaforicamente como “cachorro negro”, e o silêncio em torno do suicídio evidenciam o esgotamento e as condições extremas que assolam as mentes daqueles que sofrem desse mal da modernidade. Além disso, é possível notar que temas recorrentes como paixão, tristeza, solidão e morte dão vazão a uma série de questionamentos universais, compondo o cerne conjectural da narrativa. Atrelada a ações que expressam o vazio existencial e a instantaneidade dos sentimentos, a prosa abre espaço para as mais variadas leituras, sugestões e reticências. As palavras usadas no livro de Galera incidem sobre a técnica e a imaginação, procurando entender a literatura não apenas como ferramenta de comunicação com o outro, mas como intercâmbio cultural.

À literatura não interessa o convívio desabitado e insubstancial das travessias superficiais, e sim o pesar cuidadoso que se permite tocar pela fúria das tormentas. Escancara-se aí, pois, a ideia de que a elaboração criativa enquanto verve dialógica pressupõe a interação livre e próxima do receptor. Tendo em vista isso, o texto literário, como força de renovação do conhecimento e do patrimônio cultural, tem que ser um hábito de comparação de realidades: a do leitor e a do livro. Assertiva que mantém viva a postura de curiosidade intelectual, tão cara nos dias de hoje, como a soma inconfundível de todas as práticas, visto que a

leitura é um ato de anarquia. A interpretação, principalmente a única correta, existe para frustrar esse ato. Sua expressão, conseqüentemente, sempre é autoritária, produzindo subordinação ou resistência. O objetivo da leitura é trazer reflexão para os leitores. Nesse sentido, o leitor sempre tem razão e ninguém pode lhe tomar a liberdade de usar um texto de modo que lhe for mais conveniente (Enzensberger: 1995, 17).

Nessa linha, a apropriação do discurso denota que o leitor (seja ele um especialista ou não) tem autonomia para se embrenhar num terreno de muitas alternativas, já que a obra enseja mais de uma leitura. Acrescente-se, ainda, que a interpretação nunca se limita a uma maneira de ler, devido à amplitude das reflexões suscitadas, mas isso não significa que qualquer leitura seja válida. Em face disso, o leitor ativo (o que se envolve a ponto de criar raízes profundas) só realizaria as interpretações que o texto assegurasse ou que fossem coerentes com o desenvolvimento da história, havendo, nesse sentido, ressalvas no que tange às apreciações.

Em outras palavras, é importante esclarecer que o conceito de “interpretar” nada mais é do que travar uma conversa verossímil com o texto, partindo de um posicionamento “atenado” e crítico. De modo que, num exercício cuidadoso com a linguagem literária, a busca permita suplementar as lacunas, os hiatos do não dito (implícitos). Por tais razões, ratifica-se que “superinterpretar”, definição utilizada por Umberto Eco, desconsidera as intenções do texto, ao mesmo tempo que leva em conta tópicos supostamente irrelevantes.

Jonathan Culler defende a “superinterpretação”, ao salientar que a

interpretação em si não precisa de defesa: está sempre conosco, mas, como a maioria das atividades intelectuais, a interpretação só é interessante quando é extrema. A interpretação moderada, que articula um consenso, embora possa ter valor em certas circunstâncias, é de pouco interesse [...]. Umberto Eco ligou a superinterpretação ao que chamou de “excesso de assombro”, uma propensão exagerada de tratar como significativos elementos que podem ser apenas fortuitos. Esta *déformation professionnelle*, como ele a vê, que inclina os críticos a investigarem elementos de um texto, parece-me, ao contrário, a melhor fonte de *insights* em linguagem e literatura, uma qualidade a ser cultivada, e não evitada (*apud* Eco: 2005, 130; 146).

Ao contrapor os argumentos de Eco, mostrando-nos que essa *déformation professionnelle* seria uma qualidade a ser cultivada, Culler amplia o leque sobre o tema ao declarar que as investigações deveriam seguir o mais longe possível, correndo todos os riscos em vez de ficarem encasteladas. A “superinterpretação”, então, estaria na possibilidade de encontrar outras chaves de leitura do texto. Por outro lado, o fato de o texto ser plurívoco não significa, em nenhuma instância, que desse conteúdo se possa realizar qualquer interpretação, ou seja, o ato requer um olhar sensível em relação à literatura. Arriscar-se, atendo-se ao que o texto sugere, não violando, portanto, sua coerência, nem cedendo aos caprichos de uma leitura rasa.

Durante o processo digestivo, o organismo se encarrega de absorver os nutrientes e eliminar os resíduos. Da mesma maneira, a análise literária – na busca por esmiuçar os aspectos indispensáveis que compõem a narrativa – passa por uma digestão das partes estruturantes de uma obra, considerando um conjunto que pende ora para o arroubamento linguístico/místico/literário, ora para uma circularidade venenosa e, muitas vezes, estéril.

Se de um lado temos escritas que despertam emoções e pensamentos que ficam na lembrança, instigando a vontade de releitura, por outro temos trabalhos de qualidade questionável que a experiência e a história terminam por dispensar. Experiência essa que nos torna mais exigente quanto às nossas escolhas. Afinal, a leitura, por exemplo, de um Kafka, um Machado de Assis ou um Dostoiévski – que, por reivindicar uma aproximação atenta e demorada, “provoca reflexões mais profundas sobre as grandes questões com as quais qualquer ser humano é confrontado em sua vida” (Perrone-Moisés: 2016, 63) – jamais será equivalente à de autores mais preocupados com as vendas e o reconhecimento do que com a linguagem. Não que tais justificativas não sejam relevantes – vender e ser reconhecido –, mas percebemos que as escritas, que carregam dentro de si um *je ne sais quoi*, um não sei o quê inexplicável, têm um brilho ofuscante que as faz especiais e densamente simbólicas, diferenciando-se por comparação dos jogos fáceis e repetitivos das estratégias de mercado e das disposições comerciais, com seus best-sellers.

Em uma perspectiva ampla, “a leitura crítica se pauta pelo mais alto padrão de qualidade da obra porque, se ela aceitar todos os padrões, ela é comentário, e não crítica” (Perrone-Moisés: 2016, 65). Além disso, a compreensão da literatura não presume, ao contrário do que a maioria supõe, um modelo preestabelecido que sirva de base, mas sim a leitura dos livros disponíveis para cotejo. Ainda que os rastros sejam difusos, o escritor, não como mero brinquedo do universo consumista ou ferramenta de produção em larga escala, desvela a ação corajosa que movimenta a cultura, a arte, o sonho, bem como as engrenagens do saber e da criação literária, em razão de não se tratar de

um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visa, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Podemos, portanto, dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto (Barthes: 1997, 16-7).

A escrita literária como recriação e resistência “transvê” o mundo pelos mirantes da imaginação, rompendo com o frágil véu que encobre a palavra. Dessa forma, ao desnudá-

la, escritor e leitor acabam se entregando por completo à volúpia das experimentações engendradas pela linguagem. É essa necessidade humana de se comunicar que promove um amanhecer dos sentidos. Tal provocação, no entanto, nunca é gratuita porque possibilita enxergar com olhos livres de paradigmas e preconceitos.

A literatura contemporânea se aproxima de constituintes estéticas entregues à mutabilidade e à fragmentação não linear e descontínua. Consciência que se funde ao corpo sensível das letras, em tentativa de percorrer as entranhas do processo criativo no instante mesmo de sua prática, fazendo da criação um monumento erguido que desmistifica a ideia de que o autor recebe tudo pronto, como que tomado por um arroubo de inspiração. Como vemos, trata-se de uma jornada laboriosa e intensa que exige a máxima concentração tanto de quem transforma as palavras em comoção e urdidura quanto de quem as recebe.

Compete a quem escreve, pois, a transgressão e o delírio, mas não o delírio circunscrito e comedido, e sim o que desperta estranhamento diante do universo reelaborado e transvisto por olhos primevos. Só assim a arte toma seu lugar, alargando-se e se libertando das amarras das fórmulas prontas. Na passagem de Barthes que acabamos de reproduzir, supomos que a dinâmica de escrever como o “grafo complexo das pegadas de uma prática” seja o ressoar da diversidade e do aprendizado de ver/transver/pensar e metamorfosear-se. Sensibilidades que a linguagem viva traduz como veio original que subverte a lógica imperativa ao brincar num longo voo de silêncios e falas, como também de resiliência e de emancipação.

Estipular parâmetros à literatura contemporânea que sirvam para determinar modelos ou caminhos a seguir não leva a nada e limita a criatividade, tornando-a um apanhado de regras em torno de um ideal, pois

quem lida com literatura sabe que só há verdades relativas e é imbuído desse pensamento que se deve olhar para o presente, sem a pretensão de dar explicações definitivas ou cair na armadilha de tentar estabelecer futuros cânones. Nesse caso, ao contrário do que rezam os antigos manuais, a instabilidade deve ser entendida não como adversária, mas como aliada (Carneiro: 2005, 33).

Com uma participação marcada por muitas vozes e em constante reconstrução, a ficção contemporânea vai palmilhando, a passos lentos, lugares inóspitos. Em verdade, esse estranhamento, motivado pelo caráter ambivalente e pela imprecisão, enseja indagações provocativas que coalescem os valores do passado e as exigências do presente em um ato de transmutação em que a heterogeneidade e o hibridismo das construções se manifestam como recursos e expressões opostas ao paradigma convencional.

A tensão entre a dita “alta” literatura e a literatura de massa é um debate extenso e de longa data que passa por uma grande pergunta: “o que é literatura?”. Interrogação que nos faz ponderar sobre a importância de uma obra e sobre as razões que nos levam sempre a julgamentos de valor embasados em gostos subjetivos, em noções superficiais, em vendagem ou em propaganda e marketing.

Todavia, sabemos que a “fruta madura” livre de agrotóxicos não se compara com a que consumimos no mercado, com suas estampas portentosas cobertas de veneno e dissabor. Ou seja, o “biscoito fino” que conjuga reflexões e sentimentos mais profundos não pode nem deve ter a mesma medida que a gralha dos lapsos humanos, muito menos servir como mera mercadoria ou mecanismo de glamourização do autor na contabilidade dos likes, dos espetáculos e dos seguidores da internet.

Conforme afirma Terry Eagleton acerca das tentativas de definição da literatura, “trata-se de uma escrita ‘imaginativa’, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica” (2006, 1). Nesse caso, vemos, para além da explicação de Eagleton, que a conceituação faculta um ponto de vista amplo que, ao invés de esclarecer, acaba suscitando debates que se somam às muitas questões levantadas pela humanidade.

A esta altura, porém, mais fecundo do que apontar definições abrangentes seria buscar caminhos que viabilizassem a elucidação do texto no âmago de uma coletividade, pois, como bem destaca Antonio Candido, a literatura

aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independentemente da nossa vontade. E durante a vigília a criação ficcional

está presente em cada um de nós, como anedota, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular. Ela se manifesta desde o devaneio no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (1995, 242).

Como dito acima, o ser humano não consegue viver sem esses momentos de fabulação. Afinal, a expectativa em volta do contato com o ficcional é que permite respirar. A apreciação do objeto artístico, nesse sentido, propicia àquele que o explora uma infinidade de agudezas, uma vez que se aproxima do incognoscível e, enquanto trajeto, é tudo aquilo que incomoda o leitor, tirando-o de sua zona de conforto. É nesse teatro simbólico que a invenção alcança o improvável, expondo suas vísceras e engendrando, nas reentrâncias de que é feita, a combinação incontornável das distorções e dos ruídos.

Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, pergunta “de que autores e textos somos contemporâneos”, esclarecendo que

pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo (2009, 58-9).

Tal excerto apresenta argumentos que se sobressaem, tornando possível o esclarecimento do conceito de contemporaneidade. A partir da proposição de Agamben, podemos depreender a relação entre o contemporâneo e seu tempo. Um exemplo que serve para elucidar a questão levantada pelo filósofo se encontra na simplicidade da comunicação: “quem vê de fora consegue enxergar com mais acuidade”.

A priori, essa visão externa, que não significa desprovida ou desatenta, seria a capacidade de avistar terras distantes estando, como nas grandes navegações, em um mar aberto de imprevisibilidades, tormentas e imensidões, ou melhor, estando em “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (Agamben: 2009, 59). A imensidão que toma conta das retinas fatigadas não são as pedras no caminho, não são os obstáculos, senão a sabedoria para perceber as luzes

como a chama viva que reacende o ânimo humano; contato inevitável com o tempo que “a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (p. 59).

1.1. De cerveja em cerveja: das possibilidades afetivas ao desconcerto do mundo

Alguns quesitos são fundamentais para o desenvolvimento e a consistência de um romance, dentre eles: as ideias que organizam a narrativa, a sucessão de acontecimentos que preenchem as urgências do jogo verbal e os personagens, elementos que dão sentido à sequência de eventos da história. Isto posto, consideramos como tais marcas são estruturadas na obra e atuam de maneira conjunta, constituindo um movimento coeso e bem organizado.

O narrador autodiegético, que propositadamente não tem nome (mantendo o anonimato), intervém de forma direta no texto ao representar, em diversos momentos, seu modo de pensar e agir quanto aos acontecimentos manifestados e ao expor suas emoções e sua subjetividade. É interessante notar que o leitor, mesmo sem intenção, vai caminhando junto com o personagem, presenciando e, às vezes, até sentindo suas dores e contradições. Tanto é assim que a trama expõe – em primeira pessoa – a crueza de uma rotina recheada de dilemas vividos não somente pelos sujeitos do livro, mas por toda uma parcela da juventude classe média e letrada, dentro do contexto brasileiro. A identificação com o protagonista é facilmente comprovada pela inteligência dos leitores de se colocarem no lugar do outro, entendendo, experimentando e certamente se compadecendo de suas preocupações.

Inacabados e frágeis, os personagens desesmaranham, na longa jornada percorrida no interior da narrativa, os fios que compõem o texto literário, desmistificando a ideia de que o escritor tem o domínio total da criação e de que é um ser genial e intocável, isto é, um poço de inspiração infinita, pois

escrever não é fácil, mas também não é difícil, ou pelo menos nunca pareceu difícil para mim. As dificuldades inerentes ao processo – processamento introspectivo constante da imaginação, o confronto autoterapêutico das próprias angústias, a fé em que alguma verdade ou significado haverá de brotar da bagunça incoerente, a vontade de imitar escritores melhores sem fazer papel de palhaço e acrescentando algo particular ao que foi dado por eles, esforços de

pesquisa, o trabalho alternadamente fluido e truncado no texto propriamente dito, a necessidade de refazer trechos, capítulos ou mesmo aspectos de um romance inteiro – costumavam representar pra mim elementos transitoriamente penosos de uma atividade essencialmente prazerosa. Sempre se sobressaía algo agradável na maneira como essas dificuldades se conectavam, no movimento de atacá-las uma a uma (Galera: 2019).

Daniel Galera, ao explicitar suas apreensões e suas angústias em relação aos bloqueios do processo de escrever e aos esforços que envolvem a produção literária na contemporaneidade, acaba refletindo também sobre o papel desempenhado pelo autor na feitura do romance. A escrita que não flui, o truncamento das falas e das descrições, as frases que sucumbem no vazio da página e persistem em não sair do lugar são os maiores medos enfrentados. Ao considerar a elaboração do livro (tendo em conta o elo possível com o público) como uma tentativa de mergulho no interior da linguagem, os recursos criativos, cujos gestos de intimidade se mostram como um grande repositório de sensações, revelam procedimentos de construção mental e subjetiva em que o autor, desnudado, já não se enquadra em rótulos predeterminados. O produto artístico inserido, portanto, em determinado contexto se relaciona com o mundo que o cerca, libertando-se de seu tempo para construir universos distintos.

A solidão sustentada entre as paredes de um apartamento em Porto Alegre e a postura antissocial desse jovem, decorrente da falta de projetos pessoais e de um cotidiano sem grandes novidades, ampliam o sentimento de abandono, vergonha, inadequação e desassossego. Fazendo jus à questão, notamos que, na composição ficcional, os narradores do romance contemporâneo (incluindo aí o narrador-personagem de *Até o dia em que o cão morreu*) são

cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado [...]. Assim, o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos (Dalcastagnè: 2003, 33-4).

Tendo como pano de fundo a cidade, vista do alto de um apartamento que dá para o Guaíba e a chaminé de uma usina, deparamo-nos com um sujeito sem ambições, que vive isolado do contato social e enfrenta as dificuldades corriqueiras de todo jovem em transição para a fase adulta. Apesar de seus vinte e poucos anos, sua personalidade é de um garoto ainda perdido na adolescência, que não encontra a chave certa para se integrar na sociedade. Figura desnordeada e declaradamente alheia às pessoas que o cercam – é esse perfil que ocupa as páginas do romance aqui analisado.

Acresce a isso a tragicomédia que – embotada pelo lampejo de mudança e pela sensação de um enorme buraco no peito – emerge das profundezas, deixando entrever as máscaras de um jogo encenado por um tristíssimo palhaço. Palhaço esse que se permite tocar pelo ar rarefeito das monções, mas não tem forças para sair do lugar. Atentemos para o que ele diz: “são as expectativas que fodem tudo” (Galera: 2007, 24). Não à toa, esses efeitos devastadores produzem a dessubjetivação desse “eu” multiforme e deslocado.

Do décimo sétimo andar, a delicada linha que separa a quimera da realidade descortina, no silêncio inabalável e recôndito dos prédios e das avenidas, o vazio tangível das ruínas e da aridez destruidora “talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência” (Dalcastagnè: 2003, 33). Afinal, o anti-herói criado por Galera não tem nenhuma saída, tampouco um lugar que sirva de alento para voltar, uma vez que os ambientes preponderantes são os do apartamento claustrofóbico e das ruas vazias e escuras do grande centro urbano.

Na tela absurda das efemeridades, o vira-lata, como a metáfora de sua existência solitária e inconstante, penetra subterrâneos desconhecidos e segue, sem direção, o tilintar dos instantes. Nesse sentido, o rapaz se assemelha à imagem do cachorro, peça importante na composição do romance, porque assume, nas distâncias da metrópole, o caráter errático, carregando nos olhos a sensação de desamparo e de desespero.

O percurso tortuoso do anti-herói, revelado sob a marca do câncer (o cachorro e a modelo Marcela sofrem as consequências dessa doença), descobre na falibilidade dos corpos o cenário possível para exteriorizar as tensões existentes. E é nessa gangorra de sentimentos, em que a carne fria dos rostos se torna prenúncio de morte, que a vida abre lugar para o convívio, para o acaso, para o sorriso sem nenhuma ocasião.

Os diálogos acrescentam dinamismo ao andamento da trama, servindo como desencadeadores da ação. Como resultado, instigam o leitor duplamente: primeiro, ao fazer

com que, tocado pela curiosidade e compadecido dos acontecimentos, passe a seguir os passos do personagem, compartilhando seus momentos e tropeços; segundo, por abrir espaços para conjecturas, prendendo dessa forma a atenção ao que está sendo dito. Por esse viés, percebemos uma ponte entre a teoria literária e a literatura a partir do afloramento das potencialidades do texto. Dialética que é estabelecida por meio de ideias inscritas *ipsis litteris*, de abordagens ficcionais estruturadas e de falas capciosas dos personagens.

O protagonista contrasta com a vivacidade e independência de Marcela, mulher que conheceu por acaso, na recepção de formatura de um amigo, de um modo beerrão e bem-humorado que beirava o ridículo. Todavia, o tom brincalhão, do encontro inesperado no bufê com comida e bebida à vontade, dissipa-se diante das inquietações humanas e dos imbróglis do cotidiano.

Com temas ancorados nas angústias da juventude e nas dificuldades rotineiras (pagamento de boletos, procura de emprego, bolsa de estudos), a narrativa traz uma linguagem tomada por situações conflitantes na tessitura dos disfarces. O corpo, por exemplo, ao anunciar a existência em sua finitude, resvala nas sombras funéreas cujas ações de defesa do organismo se chocam na crueza dos laudos médicos e da quimioterapia, dos inchaços e da total incapacidade humana de contornar o próprio destino, já que a

doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar (Sontag: 2007, 6).

O discurso ao redor do câncer – doença que, inclusive, acometeu Susan Sontag nos anos 70 – está carregado de metáforas: desde a moral que incide no espectro do contágio até a incurabilidade. A estigmatização da doença e o medo levam o paciente muitas vezes à resignação e ao pessimismo. Mesmo que se aproxime da ideia de sentença de morte, Marcela assume o linfoma e seus sinais de degradação, em que a “palidez, a postura desmontada pela fraqueza dos músculos e a magreza fulminante a deixavam mais parecida que nunca com o padrão de beleza das passarelas de moda” (Galera: 2007, 86).

Seguindo um movimento de espelhamento, as figuras do homem e do cachorro se contrapõem à de Marcela. A representação desses personagens dentro do cenário urbano é

construída de um jeito revelador da sociedade. Se de um lado temos Marcela como mulher decidida, independente e cheia de si (que trabalha em algo que odeia e ganha seu próprio dinheiro sem se importar com as humilhações que sofre), de outro temos um protagonista – que não tem a menor vontade de fazer o que não gosta – cabisbaixo, hesitante, desempregado e entregue a uma profunda crise existencial e metafísica, reiterado na imagem de abandono exposta nas pegadas de um vira-lata.

Enquanto a modelo sustenta uma rotina com metas para o futuro – que se aproxima da euforia desmedida e da febre da conquista – e junta suas economias para viajar e obter bens materiais, o homem (o seu “ficante”, expressão mais adequada ao contexto), que padece de um dos maiores males do século XXI (a depressão), só se preocupa em ter cigarros, bebidas alcoólicas, sexo casual e um apartamento que seja um ambiente de tranquilidade e que sirva para deixar tombar seu corpo em madrugadas de bebedeira e porra-louquice. Ambos os personagens, independente de qual seja a postura, são marcados por desejos consumistas e transtornos que aniquilam a saúde mental de boa parte da população mundial: a ansiedade e a depressão. Afinal, como diz Byung-Chul Han, no livro *Sociedade do cansaço*,

cada época possui suas enfermidades fundamentais. Desse modo, temos uma época bacteriológica, que chegou ao seu fim com a descoberta dos antibióticos. Apesar do medo imenso que temos hoje de uma pandemia gripal, não vivemos numa época viral. Graças à técnica imunológica, já deixamos para trás essa época. Visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal. Doenças neuronais como a depressão, [...], transtorno de personalidade limítrofe (TPL) [...] determinam a paisagem patológica do começo do século XXI. Não são infecções, mas enfartos, provocados não pela *negatividade* de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de *positividade* (2017b, 7-8).

No século XXI, a depressão, despertada pelo contato dos genes com o ambiente, pressupõe um enfrentamento que vai de dentro para fora, um encontro marcado que sucumbe na austeridade e no cinismo da positividade (do superdesempenho, do excesso de produção) e da eficiência (da condenação e ocultação dos erros humanos e das intermináveis metas a seguir em prol do êxito profissional). Ou seja, trata-se de uma

sociedade que não pode se dar ao luxo de falhar, que não tem tempo para nada, que exerce muitas funções e sabe de tudo um pouco, mas simultaneamente é engolida por uma quantidade exorbitante de informações, produtos, propagandas, *fake news*, negócios, planilhas, cotações da bolsa, culto à forma física, assim como *hashtags* e aplicativos que trazem o mundo para perto de todos em apenas alguns cliques.

O controle excessivo como exercício de poder, de opressão e de adestramento dos corpos evidencia a inércia e o convívio frívolo diante das alteridades. Dormem mal, trabalham muito, são frágeis emocional e financeiramente, acumulam inúmeras frustrações. Sem uma saída possível, tais sujeitos, que estão sempre conectados, compõem o social ao passo que cedem sua liberdade e sua qualidade de vida em troca de títulos, cargos, dinheiro, que resultam na intransigência e no sentimento de culpa. Exatamente o que o personagem de *Até o dia em que o cão morreu* repele com veemência. Apreciando o agora sem grandes preocupações, ele vive o presente, negando-se a aceitar os valores impostos pela “sociedade do desempenho”, que o avalia e o classifica como máquina pronta para vencer.

Outro ponto que vale mencionar se dá no linguajar depreciativo do protagonista no tocante ao trabalho de modelo. A comprovação de seu desprezo, revelada na abordagem tosca de anúncios de jornal do tipo “converta suas amizades em dinheiro” (Galera: 2007, 40) demonstra que o mercado e as práticas de consumo são questões pungentes na vida do casal. No entanto, se ela tranca a universidade justamente para tentar uma carreira mais rentável, seu “ficante” não persegue nenhum caminho após se formar, experienciando, assim, o tempo presente e aceitando tudo como está.

Sem ser identificado dentro da história, esse homem, que vagueia pela cidade totalmente atordoado e perdido, sofre a supressão não apenas do nome, mas de sua própria identidade, pois

a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadia. Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute, “todos os seus atributos e prerrogativas”, aí incluídos “suas roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome” (Dalcastagnè: 2005, 27).

Os protagonistas do romance não são obviamente os mesmos das epopeias, com suas guerras, suas longas viagens, suas aventuras e seus feitos heroicos; não há mais espaço, na produção contemporânea, para histórias de exaltação, para entoação dos êxitos ou celebração de um passado de glória e conquista. Esse apagamento, que cabe no discurso, são os restos mortais de sujeitos vacilantes tanto na comunicabilidade quanto na atitude em face das dificuldades. Suas quedas se apresentam não mais no plano dos embates sangrentos e territoriais, mas sim no da sobrevivência na selva de pedra em que a briga de foice se dá desde um mundo competitivo e duro.

Ao se deparar com os bifurcamentos em torno do sucesso/reconhecimento, da estagnação/punição, da vitória/do fracasso experienciados no contexto citadino, tais protagonistas se veem como “herdeiros de seus malogros, de sua insanidade. Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas” (Dalcastagnè: 2001, 114).

Cabe ainda mencionar a associação da cidade ao ambiente claustrofóbico que se diferencia da imagem da chácara do vô Vito (que sai da metrópole para o campo), um lugar de sossego e distanciamento do estresse e da agitação dos grandes centros urbanos. As interferências do passado, feitas por meio de *flashbacks* introduzidos no texto, revelam a dualidade entre a Porto Alegre de fábricas e arranha-céus e o pequeno pedaço de terra do avô, que tinha a lavoura como meio de sustento.

O caráter confessional confere um tom realista à narrativa, ao transitar da intimidade ao logro, apoiado numa estrutura textual que vai de ritmos ágeis a trechos pausados. O entendimento dessa especificidade delinea o andamento do romance ao sugerir, com seus cortes abruptos, um vagar que – de descrente e niilista – se mostra questionador das agruras do mundo. Em razão dessa realidade, a variedade dos assuntos trazidos pela escrita se multiplica na recomposição dos rastros, fazendo com que os sujeitos da narrativa se confundam nos melodramas do cotidiano.

O afastamento emocional desse jovem em relação à vida é o retrato de uma geração sem lugar, que não tem mais para onde ir, muito menos saber qual a melhor escolha. São seres confusos, titubeantes, cuja índole pode ser mentirosa e fingidora, isto é, um enorme borrão indistinto. Enquanto criatura presente no corpo da narrativa, ele encara as ausências e negações como únicas medidas, mantendo sua irredutibilidade, até certo ponto, a partir de uma postura árida e imóvel diante de situações emocionais e rotineiras em que a frivolidade transforma o discernimento em afasia, tendo em vista que ele

não consegue conviver muito tempo com ninguém. E tinha isso em mente ao decidir que não teria telefone em casa. Se houvesse a possibilidade das pessoas me ligarem, eu sofreria demais nas noites em que ninguém ligasse. Quando ligassem, eu me irritaria por estarem me incomodando. Então apenas acendia um cigarro, ou abria uma garrafa de cerveja, sentava no sofá e me concentrava em nada, até que uma relativa sensação de paz se estabelecesse. Meu objetivo, ultimamente, era me preocupar apenas com as coisas que realmente importam, e não são muitas. Pouco mais do que cigarros, uma garrafa de cachaça ou vodca no congelador, uma foda de vez em quando, um lugar quieto de onde fosse possível observar as coisas de cima (Galera: 2007, 12).

A futilidade de seus objetivos, vinculada ao sexo casual e ao consumo de drogas, associa ao rapaz uma imagem de conformação ou rejeição da vida, já que “nada o impedia de trabalhar, ou até mesmo de disputar uma bolsa de mestrado, exceto a [...] falta de vontade, a plena convicção de que nada disso o interessava” (Galera: 2007, 64). Sua indiferença fica ainda mais visível na passividade com que leva seu relacionamento com Marcela e o cão. Animal que, aliás, ele não adota, nem põe um nome, pois o considera um amigo cujo vínculo não passa de encontros fortuitos, assim como acontece com a modelo. Esse descomprometimento é corroborado pela omissão e total hesitação do personagem em suas decisões.

Os recursos e as técnicas utilizadas na arquitetura das representações no romance passam pelas palavras, estejam elas nos planos da realidade ou do sonho. A concretude dos personagens só é possível, então, por uma linguagem que exponha sua presença, suas ações, seus processos psíquicos etc. São várias as formas de que o escritor se utiliza para compor um personagem e, em todas elas, a figura do narrador se mostra fundamental para entender como se dá essa materialização para o papel.

Como dito antes, o narrador de *Até o dia em que o cão morreu* está comprometido com as situações narradas e conduz a história no mesmo instante que a vive. Logo, a impressão é de que os cenários e episódios, bem como as emoções, características e fisionomias dos demais integrantes fictícios, perpassam (ao passo que se aglutinam) a visão desse ser que se manifesta em primeira pessoa e, simultaneamente, se afasta de qualquer adesão que seja excessiva ou cause algum tipo de aborrecimento.

Ao flertarem com toda uma tradição literária, os romancistas buscam se distanciar da receita pronta, que restringe a criação. Assumindo o formato, ainda que não intencional, de relato íntimo, as impressões do narrador autodiegético são expostas a fim de salientar as circunstâncias desenvolvidas na escrita. Para além do ato de enunciação, observamos que esse narrador cumpre uma tripla função: a de contar e ser voz dentro da narrativa, afetando efetivamente os eventos narrados; a de ser aquele que participa da própria história sem, no entanto, se valer obrigatoriamente da verdade; e a de expor sua versão dos acontecimentos, o que acaba gerando desconfiança sobre o que está sendo dito devido à possibilidade de o discurso ser manipulador e subjetivo. Apesar de não ser novidade, tal recurso partilha movimentos que se legitimam no plano psicológico, cujos elementos expõem a interioridade desse sujeito a partir de lembranças, quimeras, pensamentos e sensações.

A começar pela tensão entre a noção de gênero romance e a ambiguidade do discurso que ora se confunde no imbricamento do espaço-tempo, ora nas muitas vozes que surgem nas páginas em branco, a prosa anuncia um mundo (re)inventado, trazendo personagens oscilantes, porém verossímeis. A sensibilidade na caracterização dos agentes da narrativa, figuras que rondam a literatura e passam a existir por conta do aparato verbal, concede ao escritor a capacidade de estilhaçar espelhos, formando, assim, múltiplos rostos. O porteiro Elomar, “com sua cara vermelha de shar-pei, cheia de gomos enrugados” (Galera: 2007, 17), é um desses rostos que se amalgamam ao texto em ângulos imprevisíveis. Arquitetando pequenas intervenções em torno do protagonista, as personagens secundárias (que em alguns casos assumem uma representação alegórica) alicerçam e dão cadência à obra, possibilitando a ação.

É evidente o contraste entre esse homem inominado, que repele as coisas e é desapegado de tudo, e o porteiro Elomar, que, pelo contrário, tem costume de juntar coisas – haja vista que em sua casa vemos um monte de livros, móveis, esculturas, quinquilharias, quadros, vinis, materiais de pintura etc. O encontro entre os dois não se dá à toa, pois o cruzamento de gerações tão distantes proporciona uma maturação e um entendimento maior desses diferentes Brasis. Seu Elomar já com sessenta e poucos anos e o protagonista na casa dos vinte acabam se entendendo nas diferenças, travando uma ligação afetiva mais potente até do que a relação do rapaz com o pai.

Considerando tais colocações, quase ao final do livro Seu Elomar oferece, ao descrever Marcela, um perfil contundente de determinada época em contexto global: “parecia sempre preocupada, ansiosa. Esse pessoal mais novo, da idade de vocês, tá

sempre assim meio nervoso, meio perdido, né?” (Galera: 2007, 89). A leitura feita pelo porteiro do prédio – que nas horas vagas era pintor e escultor, porém desconhecido e à margem do sistema – permite visualizar em poucas linhas a ideia central do romance.

Outro aspecto não menos relevante reside numa informação oportuna para a construção da trama que é a aproximação de elementos eruditos (a pintura, a literatura, a escultura em argila, a história dos vinhos censurados no tempo da ditadura) e populares (o rádio, os programas de televisão, as fotografias de revista ou o Buscopan a ser comprado na farmácia) num mesmo plano, estabelecida pela cultura de massa como argumento crucial dentro da produção na América Latina. Dessa forma, as práticas e as reflexões mais elaboradas se mesclam a experiências de cunho popular sem que isso seja uma regra tácita, aproximando, assim, o receptor para o que está sendo dito. Os contemporâneos, nesse sentido, são capazes de captar a lógica que permeia tais estratégias narrativas, abrindo passagem para um olhar distante e igualmente próximo da criação.

1.2. As minúcias da literatura brasileira contemporânea

Com enredo simples, estilo minimalista e dividido em blocos curtos, em vez de capítulos, o texto ganha contornos inesperados. *Até o dia em que cão morreu* – trabalho mais intuitivo, espontâneo e bem construído literariamente – anuncia as primeiras tentativas de um jovem escritor que, em curto espaço de tempo, conseguiu dar corpo ao livro que o lançou como romancista. Expondo as inquietações de sua geração, dos anos 90 e início dos anos 2000, sua literatura coincide com o boom da internet e das redes sociais. Eventos que foram um divisor de águas para a formação de autores em início de carreira, na medida em que as novas tecnologias

ofereciam caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os blogs, que facilitavam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras [...]. Com casos de escritores que iniciaram seus experimentos aí e só depois foram integrados às editoras, como, por exemplo, Ana Maria Gonçalves (*Ao lado e à margem do que sentes por mim*, 2002), Ana Paula Maia (*Entre rinhas de cachorro e porcos abatidos*, 2009), Daniel Galera (*Dentes*

guardados, contos, 2001) e Clarah Averbuck (*Mtújuma de pinball*, 2002) (Schøllhammer: 2009, 13-4).

É na interação com ferramentas de alta tecnologia, com a página da internet ou até mesmo na relação hipertextual, com suas colagens, *hyperlinks* e estruturas não lineares, que a ficção assume sua descontinuidade. No mundo atual, não estamos distantes da sedução pelos dispositivos de informática, como disse Pierre Lévy. É na ausência de sujeitos, portanto, que ocorre a emancipação da máquina, na qual “a informática não intervém apenas na ecologia cognitiva, mas também nos ‘processos de subjetivação’ individuais e coletivos” (Lévy: 1993, 34).

A disposição textual, que incide na proposição do discurso, se utiliza de meios de difusão muito mais amplos se comparamos com as projeções do passado. Nos suportes digitais, o contato ocorre em formato não sequencial, possibilitando o diálogo entre som, imagem, texto e vídeo em um mesmo material. Devido à expansão das plataformas e à facilidade, digamos assim, do acesso, as implicações culturais proporcionadas pelas novas tecnologias modificaram a forma de ler e escrever literatura. Mudanças que, no entanto, não interferiram na manutenção de uma prática exigente da produção ficcional, distinguindo o literário de um texto para consumo ou entretenimento rápido.

Em um país de tão poucos leitores, como se costuma enfatizar, o livro disputa espaço e atenção com mecanismos de interação diversificados (como o computador, a televisão, o videogame, o tablet ou o celular). Logo, a leitura enquanto processo de construção do saber requer atenção às forças expressivas da linguagem e um diálogo mais próximo com o receptor, que sirva de incentivo ao hábito de ler. São exatamente tais linguagens midiáticas, articuladas na comunicação, que sustentam o mercado, estimulando seu público a condescender com a mediocridade.

Seja um clássico ou uma criação contemporânea, a compreensão da literatura não engloba somente essas delimitações, mas um conjunto de fatores que propiciam o esmiuçamento dos componentes da ficção no Brasil. Por esse viés, a apropriação do livro é muito mais que a compra de um bem material; é uma conversa que prima pelo compromisso com os desdobramentos dos universos inventados.

Ainda que seja uma obra curta, de pouco mais de noventa páginas, não há ausências, tampouco pressa no processo criativo. O certo é que há, sim, um romance que leva a pensar sobre os aspectos que compõem o ficcional. Analisando a questão do tempo

fictício, vemos que a abordagem de *Até o dia em que o cão morreu* lança luz sobre um núcleo psíquico que pode se estender ou se abreviar consoante o humor de quem narra.

Com elementos do passado que amiúde explicam os dilemas enfrentados no presente, a prosa reflete memórias e percepções desse personagem-narrador. Estruturalmente desencadeada em múltiplas realidades que se misturam na imaginação e na imprecisão, tem no escritor um personagem que desenvolve tais criaturas que podem muito bem se perder de seu domínio na complexidade dos fios que invadem a trama. Afinal, como pensar a narrativa em tempos de tópicos abrangentes como jogos eletrônicos, internet, rede social, edição dos genes humanos, comunicação ao vivo, ciberterrorismo, nanotecnologia, inteligência artificial, óculos de realidade virtual etc.? O escritor de hoje convive com esse turbilhão de informações e recursos tecnológicos em constante atualização e digere como pode o que recebe goela adentro.

Imaterial, imensurável e relacionado às experiências e aos sentimentos individuais, o tempo psicológico está intrinsecamente enredado nas características desse sujeito que organiza a narrativa. A tecedura em camadas, cuja focalização se dá em 1ª pessoa com um narrador-personagem, explora os movimentos, as sobreposições e as rasuras do jogo verbal para reafirmar sua presença dentro do cosmos literário, recompondo os fragmentos da memória para extrair novos sentidos.

Sem uma tendência clara, as articulações mostram algumas peculiaridades que possibilitam o funcionamento da história e trazem consistência às escolhas feitas. Nesse universo, em que a linguagem é uma ação em que transitam noções mentais, psíquicas e comportamentais, conscientes ou inconscientes, o uso de organizadores textuais típicos da fala ou da linguagem coloquial dá ares mais espontâneos e significação mais clara às palavras em seu grau mais íntimo e revelador.

A língua, ora coloquial, subjetiva, curta, fragmentária e informal, ora crítica e filosófica, expõe o sofrimento desse anti-herói cidadão em que a verossimilhança do diálogo e do monólogo, da incompletude e da exatidão, da lembrança e do esquecimento comunga da perspectiva embrionária das multidões. Diante disso, notamos que a escrita parte de uma série de inquietações e conflitos internos atrelados às leituras (sobretudo de Georges Bataille) empreendidas pelo autor nos quatro meses dedicados à feitura de seu romance de estreia, bem como de argumentos a respeito da classe em que estava inserido e de mitos instaurados por ideologias de progresso pessoal e de liberdade.

Até o dia em que o cão morreu não havia a lembrança dos sonhos e, como folhas ao vento, cada imagem se dissipava sem significado, desperdiçada naqueles poucos segundos do despertar. No entanto, algo tinha mudado completamente o rumo das coisas, pois desde então uma visão se repetia com frequência:

Sinto um tremor leve nos órgãos internos [...]. As contrações ficam cada vez mais intensas, os órgãos se movem, o estômago quer trocar de lugar com o pâncreas. Minha pele esfria, e começo a transpirar um suor nojento. Entendo que algo fora do comum está acontecendo. Meu sangue dispara pelas veias, os órgãos enfurecidos se espremem contra o esqueleto. Uma protuberância começa a crescer perto das minhas costelas, do lado esquerdo, causando uma dor intensa que irradia por todo o tórax e o abdômen [...]. Enquanto o calombo cresce nas minhas costelas, como se o corpo tentasse expulsar um feto maligno [...]. A dor aumenta, tenho receio de desmaiar, ou morrer, e aquele calombo vai crescendo até se tornar uma extensão do meu corpo, a pele esticada, a carne se mexendo por dentro. Do meu lado, no colchão, a massa de carne que sai de mim se assemelha muito a um ser humano (Galera: 2007, 8-9).

Ao levar em consideração tal perspectiva, destacamos o pensamento de Georges Bataille no contexto da produção do romance, recorrendo às argumentações acerca da morte e da continuidade do ser arroladas em *O erotismo* (1987). A fim de elucidar tais ideias, tendo como objeto a idiosincrasia humana diante da libido, exploramos a possível intimidade do casal, tendo nos corpos um só corpo na conjuntura terrena das paixões, com o intuito de expor a voluptuosidade da cena e a representação do ciclo de reprodução enquanto sensação de dor e de orgasmo permitida pela atividade sexual.

Rompendo com a finitude e eternizando sua permanência na junção dos corpos, o ato encerra juntamente o fenecimento das células e a formação de uma nova vida. É a partir da proximidade com o outro que a natureza se deixa tocar pelo instinto de sobrevivência em que o erotismo, como marca de transgressão e consciência, se revela como desnudamento do enlace existente no (re)nascimento, no prazer e na ruína, pois “a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, isto é, está intimamente ligada à morte” (Bataille: 1987, 11).

Como dito anteriormente, devemos levar em conta que ao se interligarem, as células reprodutivas geram uma nova existência a partir do exício dessas células. Portanto, o fosso que nos separa uns dos outros se reafirma na máxima popular de que a solidão é a nossa verdadeira, una e intransferível condição. Prendemo-nos, adaptamo-nos e nos afeiçoamos a tudo que nos cerca por insistentemente negarmos o fato de que nascemos, vivemos e morremos sós. Por esse viés, o impulso instintivo ou a reação espontânea e direta de satisfazer as vontades mais basilares promove a manutenção das pulsões ulteriores que coincidem com a sobrevivência da humanidade.

Em contrapartida, a nostalgia de uma “continuidade perdida”, do homem que é igualmente social e animal, coletivo e individualista, criador e criatura, mundano e besta-fera, incide na deflagração do abismo. Dessa forma, a tentativa frequente de vencer a morte, distanciando-se desse deserto pela raiz, se origina no resquício de uma comunicabilidade que nos conciliaria novamente com a existência. Continuidade que nos concederia a possibilidade do reencontro a partir de um novo ser e, como consequência, nos afastaria por completo da solidão e do isolamento. Esperança que é, contudo, totalmente distinta da proposta ensejada pelos cristãos e seus estudos sobre Deus e a criação divina. Ao se fundir numa mistura de sofrimento, gozo e violência, em que o erotismo das pulsações afetivas impele a lascívia dos amantes (livres na procura de um impossível), os seres tomados pelo arroubamento soçobram no vazio e se deixam levar por tais sentimentos.

A experiência do êxtase erótico, para além da capacidade reprodutora do sexo, pressupõe o prazer que pode ser proporcionado, visto que “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem” (p. 20), uma atividade exclusivamente humana. Prazer cuja fusão dos corpos se dá, no espaço fulcral da narrativa, mediante o ato sexual e a união arrebatadora e intensa das paixões. Bataille indaga, então, sobre os interditos (ligados à ordem e à disciplina), assim como acerca da transgressão (da ruptura, do excesso, da desordem) associada ao erótico; ideias que se complementam e são distintas da ótica da religiosidade cristã e do sacrifício que relaciona o sexo ao pecado e à dor. Os interditos, nessa lógica, seriam caminhos para manter o homem resguardado do contato erótico, da transgressão, ou seja, uma intervenção na sexualidade com a intenção de separar o homem do animalesco, do primitivo.

Na cena exposta acima, os amantes, no entanto, se permitem desfrutar – face a uma tela viva que se expande em cores, articulações e devaneios – de um sonho consciente

marcado por instantes de excesso em que a racionalidade dá vazão à experiência dos sentidos e do ânimo interior. Envolvimento em que o sagrado e o profano se completam na sinceridade e crueza dos gestos, das contrações, das dilatações e da pele que se revela como chama inapagável. O eros que

possibilita uma experiência do “outro” em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista. Ele dá curso a uma denegação espontânea do si mesmo, um esvaziamento voluntário do si mesmo. Um sujeito do amor é tomado por um tornar-se-fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza. Mas esse sentimento não é o desempenho próprio de si mesmo, mas o dom do outro (Han: 2017a, 11).

Paradoxalmente, os corpos tomados pela voluptuosidade e pela expectativa de infinito se libertam da tragédia anunciada e da clausura narcisista, para descobrir na sensação de gozo – cuja atmosfera mágica se avizinha do apetite voraz e da morte, da salvação e da derrocada, da sanidade e da loucura – o significado de liberdade que faz estremecer as bases dissonantes da humanidade. No intervalo entre o sono e a experiência do inconsciente, a escuridão, bem como a dinâmica violenta do encontro como projeção que nos desperta, se manifestam no espaço fragmentário e desconexo dos desejos mais arraigados e

esses pedaços de sonho, esses fragmentos de espaço onírico nós os justapomos depois nos quadros geométricos do espaço claro. Fazemos, assim, do sonho uma anatomia com peças mortas. Perdemos, desse modo, a possibilidade de estudar todas as funções da fisiologia do repouso. Das transformações oníricas retemos somente as estações. E, no entanto, é a transformação, são as transformações que fazem do espaço onírico o lugar mesmo dos movimentos imaginados (Bachelard: 1994, 189).

Na abertura do romance, o narrador-protagonista desvela a necessidade de sonhar. Desatino que mantém os sentidos aguçados e se materializa nas sombras do imaginário a partir de uma prosa que rompe as artérias, que altera o curso do sangue, que invade os órgãos internos, que liberta a poesia escondida na palavra e que – no suor, na protuberância

que não para de crescer – expelle a massa incerta e proliferante da natureza. Vereda do fazer criativo que nos leva ao imprevisível, ao insondável, ao assombro que é se perder na confusão de sonhos recorrentes que não passam de alerta sobre algo que está sendo evitado. As relações afetivas, ao que tudo indica, são os conflitos internos desse rapaz, que se esquiva de seu destino e se nega a aceitar as exigências da idade adulta.

Em poucas páginas, *Até o dia em que o cão morreu* carrega a constatação da perda física e simbólica – reforçada no acabamento gráfico utilizado na capa do livro e que traduz visualmente o conteúdo. Física porque a concretude do câncer, tão presente no cotidiano do personagem, atinge diretamente entes próximos: o cachorro e Marcela. Simbólica porque marca um período de transição da vida do rapaz em que as escolhas e responsabilidades da fase madura tomam seu lugar de protagonismo, desfazendo a ilusão pueril e proporcionando, no desenvolvimento de sua personalidade, uma compreensão maior de si mesmo como ser urbano e coletivo.

Em tons escuros, percebemos que o título da obra não indica um começo ou um fim, mas um meio do caminho que está sempre em aberto e que, acima de tudo, se recompõe, por meio do uso da preposição de movimento “até”, na expectativa de novos acontecimentos. O romance remete a certa violência, pois a dor da perda pode ser devastadora. À medida que a história avança, os personagens vão tomando forma no palco das intimidades, deflagrando territórios antes inexplorados. Seja com o protagonista com sua realidade desregada, imatura, inconsequente e talhada pelas incertezas dos relacionamentos amorosos; seja com Marcela, que passa a lutar contra um linfoma; ou até mesmo com a família, que precisa lidar com o filho e seus conflitos internos, suas tristezas e descobertas.

Em *Até o dia em que o cão morreu*, o cachorro possui uma função alegórica e quase que sobrenatural dentro da estrutura narrativa, uma vez que padece também de um câncer e implicitamente morre para que Marcela reviva. O “sacrifício” simbólico do vira-lata, digamos assim, é corroborado pela cura improvável de Marcela, dando ares místicos à cena, pois a “doença começou a desaparecer. De uma hora pra outra. Minhas dores foram diminuindo. Os médicos não entenderam nada, eles tão até agora estudando o meu caso, me fazendo exames” (Galera: 2007, 97). Ainda em relação a essa situação, vale mencionar a estupefação da fala dela, ao reafirmar o absurdo que foi sua recuperação imediata: “O que eu tou te dizendo é que a doença sumiu em poucos dias. Parece que não existe nenhum caso parecido na história” (p. 97). Sabe-se, por outro lado, que a própria personagem

desconstrói a imagem miraculosa, ao dizer não acreditar em “nenhuma dessas bobagens de que eu nasci de novo, de que um milagre aconteceu, ou Deus enviou anjos pra me salvar. Não acredito em nada disso” (p. 97).

Toda família clássica se vê na obrigação de ter um fracassado, pois sem um fracassado não há legitimidade na entidade da família, ressalta o narrador de *Mamíferos* (2005), de Pierre Mérot. Frase que ironicamente ecoa na prosa de Galera ao recordarmos a ovelha desgarrada do rebanho que inspira compaixão. Quer na procura por emprego ou sob o jugo familiar, quer na instabilidade das paixões e das perdas, o personagem transporta para o enredo o cansaço que carrega, estando em uma sociedade marcada pela bandeira da vitória e da prosperidade. Porém é quando menos se espera que desabrocha a chance de um recomeço, oferecendo à ficção a esperança redentora. É nesse bojo que a trama desenvolve um olhar sensível e apurado no que concerne à existência.

Além disso, a similaridade da narrativa com as vivências humanas, com personagens que parecem realmente existir além do ficcional, torna a obra atraente e mais próxima da realidade do leitor, uma vez que

da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (Rosenfeld: 2007, 53-4).

Os personagens dúbios, porém humanamente reconhecíveis em suas vulnerabilidades, estão em permanente estado de torpor e, na maior parte das vezes, sem forças para reagir. Ciro, tomando emprestado o nome atribuído no longa-metragem, é esse narrador-personagem confuso que ronda a escrita contemporânea e faz com que o leitor tenha dúvidas sobre os relatos que ora aparentam ser verdadeiros, ora dissimulados, ambíguos ou escorregadios.

A linguagem sem floreios, os verbos no presente do indicativo sustentados pelo discurso direto e pelo monólogo indicam, a partir das marcações de ritmo e das abrangências vocabulares, os percursos do ficcional. Nas entrelinhas do literário, a tessitura é legitimada na dissonância imposta pela farsa. Tendo em vista que se trata de um ser vacilante que detém a voz e que exterioriza os acontecimentos, a narrativa parece registrar suas vísceras, ao passo que acompanha seu amadurecimento diante das situações expostas. No entanto, não podemos distinguir o real do imaginado, a verdade da mentira a partir do que é dito pela figura central do romance.

Alternando os episódios intencionalmente do sexo à amizade com um cão, do uso abusivo de drogas às relações amorosas e familiares, do popular ao erudito, da vida à morte, da apatia e solidão à chance de mudança, o protagonista tenta se reencontrar ainda que haja a

consciência de que [...] uma parte do teu organismo está se deteriorando, de que teu corpo é temperamental e pode simplesmente se rebelar contra ti, e de que agulhas e químicos e instrumentos de metal serão enfiados em locais desagradáveis [...] pra tentar resgatar aquela ilusão de que o corpo é um veículo sob o nosso controle (Galera: 2007, 50).

Em meio a tantas confusões e tantos desacertos, “tinha chegado a hora de enfiar uma câmera pela minha goela para dar uma espiada no que estava errado” (Galera: 2007, 49). A metáfora se faz presente ao adentrar o íntimo, a fragilidade da carne, em movimento que ocorre de fora para dentro e de dentro para fora. Por esse caminho, o texto dá a entender que se trata de um mergulho em si por parte do protagonista, cujo esfacelamento de ego pressupõe, no exame minucioso da existência, os destroços da alma.

1.3. A linguagem como redenção: escolhas do processo de adaptação

Torna-se perfeitamente claro, mesmo que ainda não manifeste em sua completude, que o cinema não tem a pretensão de tomar o lugar da literatura, muito menos engendrar uma colcha de retalhos marcada pela repetição do texto de origem. Dessa maneira, quanto mais perto se chega do objeto de estudo, menores são as chances de se deixar perder por esses questionamentos sem finalidade. Ao nos lembrarmos da frase de Manoel de Barros –

de que imagens são as palavras que nos faltaram –, reconhecemos a necessidade de penetrar de esguelha esses reinos habitados pela inventividade. Por conseguinte, a conexão entre texto, imagem e som, assim como a depuração dos procedimentos técnicos, permitem o trânsito entre o livro e a linguagem cinematográfica.

Os códigos verbais constituídos de som e grafia e seu decorrente uso estético possuem raízes antigas, que diferem da simples exposição esquemática, impossibilitando que a escrita literária se enquadre numa categoria objetiva e seja uma coisa só ou aquilo que queremos que ela seja. Ao considerar esse ponto de vista, podemos constatar que a expressividade do discurso fílmico na construção de significados está concomitantemente associada ao rompimento da moldura e à sonoridade natural do improvisado e da verossimilhança das cenas, promovendo uma visão renovada que, acima de tudo, anuncia, com muita sinceridade e firmeza, as mazelas de um mundo hostil, porém mutável e humano. Logo, a literatura externada na mídia visual comporta, além de mecanismos dialógicos que se complementam na liberdade das interseções estéticas, os enfoques de cunho teórico que se somam à fortuna crítica do autor.

Tanto a literatura quanto o cinema são espaços de interação em que a linguagem está em primeiro plano, cada qual explorando seus limites específicos de comunicabilidade, ou seja, um encontro que conjuga as sensibilidades dos fazeres literário e cinematográfico. Levando em conta o caráter fecundo dessas duas manifestações, percebemos que as abordagens são completamente distintas. Roteirizado por Marçal Aquino e dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, *Cão sem dono* (2007) surge como material à parte, propiciando desenlaces sugestivos cujas marcas estéticas e posicionamentos ideológicos dedilham uma canção autodestrutiva, mas igualmente libertadora.

Por ser outra obra, mas também consequência do texto, o longa-metragem – com seus ângulos, planos, sequências, enquadramentos, dinâmicas de câmera, closes e recursos de montagem – não se preocupa em ser fiel ao livro que dá origem à produção, apesar de travar uma conversa. Desse modo, proporciona uma imersão despretenhosa e naturalmente poética, cuja franqueza nas atuações rebate o pessimismo e a secura dos relacionamentos humanos preponderantes no texto-base, dando, assim, contornos mais íntimos, em que as escolhas insinuam saídas possíveis.

O cinema tem o poder de transformar a obra literária em imagens, sonoridades, cores, luzes, vozes, ruídos. Sendo assim, o adaptador dispõe de inúmeras perspectivas

técnicas, o que faculta à realização uma visão única no sentido de concatenar esteticamente formas de narrar que brincam com as especificidades das imagens em movimento. Por meio de uma sequência de diálogos que forjam atmosferas complexas e asseguram o intercâmbio entre esses diferentes gêneros, as cenas expressam o ambiente pesado, vazio e tomado pela angústia do personagem que, se no livro não tem nome, no filme passa a ser chamado de Ciro.

Na verdade, a questão da adaptação é um debate longo, pois há aqueles que a consideram de grande valia artística, enquanto outros não compreendem seu propósito. Críticos como André Bazin, por exemplo, participam de maneira direta dessa discussão. Ele nos diz que a literatura tida como base só tem a ganhar com a adaptação, posto que ambas as criações (literária e cinematográfica) alcançam maior visibilidade: o filme correspondente contribuiria ainda mais para o relevo da obra, ao fazer com que leitores que ainda não a conhecem passem a procurá-la e os que já a conhecem tornem a lê-la. Para Bazin, seria uma homenagem prestada pelo cinema à literatura.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo amplia a conversa, ao tratar da forte influência que esses suportes exercem na sociedade, observando

o movimento crescente do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais – não só roteiros de narrativas cinematográficas, publicação e reedição de obras literárias adaptadas pelo cinema, como diários de filmagens e volumes híbridos que reúnem matérias de naturezas diversas (2010, 23-4).

É claro que a mudança e a subtração de cenários, movimentos e personagens etc. podem parecer arbitrárias ou agressivas aos olhos de um leitor leigo, quando se devem justamente à diferença entre literatura do cinema. Os diretores Brant e Ciasca, ao fazerem uso do texto literário para a construção de um filme, tornam-se os responsáveis por determinar os temas fundamentais da obra a serem utilizados filmicamente, visto que

cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavra. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos

daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (Pellegrini: 2003,15-6).

A linguagem fílmica demonstra, então, que o processo de adaptação implica a transmutação das estruturas expressivas, uma vez que a literatura se utiliza de técnicas distintas. Na manifestação heterogênea da narrativa e nos *insights*, a proposta imprime uma tonalidade mais espontânea e visceral no produto artístico. Gravado numa sequência de closes fechados e baixa iluminação para dar conta do cenário claustrofóbico e cinzento da cidade grande, o longa abre com uma cena de sexo entre Ciro e Marcela na sacada de um apartamento; em um espaço que conta com pouquíssimos móveis, alguns livros, bebidas, cigarros e um violão.

No transcorrer das ações, o contato, não menos perturbador, do projeto fílmico com a obra literária se revela na similaridade dos conflitos humanos com a inospitalidade dos grandes centros urbanos. Expondo um mundo às avessas que se desmorona na tortuosidade das distâncias e no apagamento do indivíduo, o filme mergulha nos abismos de uma geração que sente na pele os impasses de uma existência baseada em cobranças e responsabilidades em que o sucesso e a prosperidade são as únicas metas a serem atingidas.

Há, pois, no contraponto entre a vida e a morte um jogo enigmático e indissolúvel. A fronteira do real e do imaginário se enleia na composição fragmentada e trágica das vivências. Nota-se que é a escrita, atenta e imersa nesses dois planos, que irá assegurar o desvendamento desse quebra-cabeça de muitos lados. Ao atentarmos para os personagens de Galera, notamos que seus dilemas talvez sejam mais reais para nós que a realidade cotidiana, por isso acabamos tomando suas dores como se fossem nossas e enfrentando seus monstros como se fossem um compromisso inadiável com a verdade, percebendo nas falhas e nos desvios do outro a constatação de nossos próprios erros.

Não por acaso, o desenraizamento psicológico e afetivo confere ao protagonista, tanto no filme quanto no livro, a sensação de estagnação e total letargia perante a sociedade. Entretanto, a possibilidade de salvação para Ciro, indicada no filme, modifica as páginas sombrias que constituem o romance, dando fôlego a uma história que, pelas linhas que a enredam, é bem mais perturbadora. Citemos, por exemplo, o trecho final da obra para que seja possível identificar as nuances, as reticências e os mistérios que a envolvem:

Tou com a passagem, já, pra daqui a doze dias. E já pensei muito sobre isso, então tenho certeza do que vou dizer: queria muito que tu fosse comigo. Nossa, eu já imaginei isso de tantas maneiras. Essa minha amiga tem contatos que podem me ajudar a conseguir trabalho, e tu poderia dar aulas de português, é certo que ia conseguir alunos, ou senão tu pega um desses empregos que os brasileiros pegam por lá, tipo entregador de comida, pedreiro, faxineiro, balconista, ah, sei lá, qualquer merda, só não quero que tu venha me dizer que é impossível porque não é. É só tu conseguir uma passagem de ida, não pode ser tão difícil assim. A gente pode ficar na casa dessa minha amiga por um tempo, nós dois, ela tá avisada dessa possibilidade. Enfim, acho que tu já entendeu. E eu cansei de falar, nem lembro mais por onde comecei, espero não ter falado muita merda. E antes de desligar eu só quero que tu me diga se topa ou não topa o que eu tou te propondo. Alô, tu tá aí? Me responde. Eu posso esperar, não tem problema. Ahn? Fala pra fora, porra. Isso foi um sim ou foi um não? (Galera: 2007, 98-9).

Nesse momento, a voz é dada a Marcela, ao passo que Ciro não esboça nenhum tipo de reação, ficando inaudível ou mudo. Nesse último episódio, a modelo ressurgue, após um longo tempo sem entrar em contato com ele, a partir de uma ligação telefônica. A história recomeça pelo ponto de vista dela, que, em tom de monólogo, despeja o que estava engasgado. Notamos que a tomada de decisão fica em suspenso, pois não se sabe se o personagem optará por manter tudo como está ou se se arriscará na instabilidade dos enleios amorosos. Convém salientar que a linguagem visual, ao empregar dramaturgia e fazer uso de seus recursos ficcionais, esboça uma possível resposta a essa questão, pois filmicamente Ciro lança um breve sorriso, permitindo que o espectador tire suas próprias conclusões.

Além dessas pequenas variações, o filme oferece novos ângulos sobre a ficção de Daniel Galera. Em virtude disso, atemo-nos apenas a um aspecto que se distancia no processo de adaptação, agregando outro significado à narrativa. Um exemplo claro disso reside no destaque dado aos vínculos familiares de Ciro, tendo em vista que no romance isso é posto em segundo plano:

Meu pai e eu o visitávamos de vez em quando no sítio. Nessas ocasiões, ele carneava uma ovelha pro churrasco. Pendurava o bicho amedrontado num galho de árvore, abria o pescoço com a faca e deixava sangrar por alguns minutos. Rachava um talho em cada um dos quatro cascos, depois abria o couro da virilha até o pescoço. Com a lâmina e com as mãos, descolava todo o pelego da carne e, por fim, cortava a barriga e deixava cair o bucho sobre o capim encharcado de um sangue grosso vermelho-claro. Aquele ritual de sacrifício me encantava. Eu o acompanhava de perto. O sangue derramando e o som da carne sendo cortada me causavam um horror quase intolerável, que eu superava com grande esforço. Antes do abate, eu gostava de afagar a ovelha, olhar nos seus olhos, atento à sua respiração. Tinha a impressão de que ficavam resignadas com seu destino, embora estivessem apenas paralisadas pelo medo. E quando estavam com o pescoço aberto, eu acompanhava a vida escapando-lhes lentamente do corpo, obcecado em identificar o ponto exato em que já não estavam vivas, não estavam mais ali. Aí a tensão desaparecia. Eu tocava o corpo. Já não era uma ovelha (Galera: 2007, 35-6).

Como podemos observar, no romance a relação familiar é áspera e apagada. No filme, dá lugar a um envolvimento mais próximo com a história paterna. Em *Cão sem dono*, esses momentos são de intimidade e troca, sinalizadas por gestos de confiança e cumplicidade em que as experiências do passado dialogam com o presente de Ciro. Envoltos em situações delicadas, esse jovem se desequilibra emocionalmente e se entrega ao álcool após o afastamento de Marcela, por conta da doença. Em tom de despedida, a modelo resolve se cuidar sozinha, fora de Porto Alegre, como se dissesse, nas entrelinhas, que não precisava mais dele. Nessa hora, o pai surge como apoio para que ele consiga recuperar o prumo e retomar sua vida. Essa diferença na representação fílmica desconstrói a *secura* com que o personagem de Galera sente/trata as pessoas, mostrando um caminho para o amor, as paixões e a entrega ao desconhecido.

O vínculo amigável proposto na adaptação remonta a um tempo de angústia vivido pelo pai de Ciro. Viciado em cocaína, ele expõe as trevas da dependência até chegar à reabilitação, comovendo a todos com sua grande lição de vida e dando um exemplo de superação e força. Ao lembrarmos-nos da cena em que pai e filho se encontram na praia,

numa fase em que *Ciro* não estava nada bem, o que temos são relatos únicos, que servem de elo entre eles e não poderão mais ser quebrados.

Ainda relativamente a essa situação, destacamos as visitas de praxe aos domingos, com seus almoços e diálogos frívolos. No livro, a diferença no convívio familiar ocorre por meio de comentários e perguntas banais em que a concisão e a objetividade das falas denotam um distanciamento e até uma falta de traquejo dos pais e do próprio jovem em estabelecer uma ponte para um bate-papo mais natural, espontâneo:

Nos domingos eu visitava meus pais [...]. Minha mãe preparava um almoço com cuidado, eu elogiava sempre. Logo depois da comida, eu tomava umas cervejas com o meu pai. O diálogo era o mesmo, com pouquíssimas variações.

Como vai a vida?

Tranquilo, pai.

E aquele trabalho?

Qual deles?

O que tu falou da última vez. Ia atender no balcão de uma livraria à tarde, não era isso?

Ah, sim. Era uma ideia. Falei com os caras, mas não deu certo, no fim das contas.

Tá precisando de alguma grana?

Não, acho que não.

É?

Ainda falta um pouco pra conseguir fechar o próximo aluguel, mas até a semana que vem eu dou um jeito (Galera: 2007, 32-3).

O episódio acima revela que o discurso romanesco se diferencia do cinematográfico. A volatilidade das falas nada tem a ver com o espírito de partilha e amizade dos encontros em família exibidos no longa-metragem. Em suma, com uma leitura mais poética, mais sensível, dos problemas enfrentados por uma geração classe média da virada do milênio, o filme parece explorar mais as questões afetivas, do calor do abraço entre pais e filhos, das tórridas trepadas no apartamento vazio, do amor incólume e do

contato com os amigos, modificando um pouco a história de Galera ao deixar no ar o grito libertador da modelo Marcela e a possibilidade de salvação do personagem principal.

O tênue fio da existência em *Barba ensopada de sangue*

“Mil e muitos outros rostos soltos pouco a pouco apagam o meu”.

Arnaldo Antunes

Nesta segunda parte da dissertação, procuramos destrinchar alguns tópicos que versam sobre a ficção recente a partir do contato com a obra em seus detalhes, levando em conta questões a respeito do processo criativo e do conceito de autoficção na literatura brasileira. Em segundo plano, buscamos pensar acerca da glamourização excessiva do livro e da espetacularização do “eu” e do escritor em um mercado que transforma tudo em objeto de consumo a ser vendido. Ademais, recorreremos às contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin, Silviano Santiago, Jean-Paul Sartre, Flávio Carneiro, Umberto Eco, entre outros, a fim de compreender pontos referentes à estrutura textual, à linguagem, ao autor/receptor, à violência, ao imbricamento entre escritor, livro e leitor, ao registro descritivo realista e à concepção do gênero romance.

Tendo como pressuposto o entrelaçamento das ideias em torno da lembrança e do esquecimento, da identidade e da dissolução, da cidade e da natureza, da civilização e da falta de regras, da consciência e do apagamento, da violência e da brandura, da robustez e da fragilidade, observamos os eixos temáticos com o intuito de esclarecer a história e o estilo aperfeiçoados pelo escritor ao longo dos mais dez anos de dedicação à escrita literária.

Após um intervalo de quatro anos sem publicar nenhum romance, o lançamento de *Barba ensopada de sangue* (2012) concede lugar de destaque à carreira de Daniel Galera enquanto autor. Considerada à época seu principal trabalho pelo universo literário e acadêmico, a obra desponta na cena cultural, conquistando espaço no Brasil e internacionalmente. Vertido para o inglês como *Blood-drenched beard*, o título, além de ter aberto muitas portas, lhe deu ampla visibilidade, ao mesmo tempo que dividiu opiniões de público e crítica. Atuante no círculo quadrinista, tradutor inveterado e militante da publicação livre dos imperativos que encabrestam a imaginação, Galera passou da

divulgação maciça e independente de material nas redes/blogs à criação de editora. Do final dos anos 90 ao começo dos anos 2000, teve seu nome associado às tecnologias digitais e aos recursos/software de edição e diagramação para fins estratégicos de difusão.

Como consequência do acúmulo de leituras e de uma proposta de imersão demorada e de intensa pesquisa, fixa residência, por quase dois anos, em um pequeno município litorâneo justamente para dar luz a um projeto tanto denso quanto arriscado. Indo na contramão de tudo que havia produzido antes, mas também retomando argumentos anteriores como o desenvolvimento da identidade (que em *Até o dia em que o cão morreu* estaria vinculado ao desânimo provocado pela profissão e em *Barba ensopada* transitaria pela reclusão total e pelo distanciamento mais enfático das redes sociais e da internet), as dificuldades enfrentadas nos relacionamentos interpessoais e a rendição total à solidão, as inclinações textuais de *Barba ensopada* estabelecem alternativas discursivas que subvertem as expectativas. Mergulhado em uma impunidade coberta com o sangue de um ente familiar, os caminhos trilhados pelo personagem manifestam a subjetividade e o horizonte solitário de um jovem andarilho.

Ao trazer à tona uma história cercada de mentiras cujas direções são inesperadas, a jornada do protagonista se confunde com os dilemas existenciais da humanidade. Nesse sentido, o espírito humano refletido na imagem da caverna revela a escuridão e a luz, o confronto e a ruptura concomitantemente; a caverna representando os grilhões do passado, a prisão que o mantém cego e a luz simbolicamente caracterizada pelo “fiapo de relâmpago” que ilumina a saída, ou seja, que possibilita a aquisição do conhecimento e da verdade que o assombra.

Nesse período em que se dedica à exploração da geografia, do mundo natural, das intimidades, bem como dos costumes e das lendas da região, sua escrita passa por um processo de lapidação que converte as mais de quatrocentas páginas do livro em uma narrativa tomada por descrições minuciosas e um enredo tragicamente costurado pelas forças misteriosas que rondam o íntimo. Como romancista interessado nas peripécias do cotidiano, ele expõe os enfrentamentos e as tensões da figura central a partir da abordagem de temas delicados.

Professor de educação física e exímio nadador, o personagem – que sofre de prosopagnosia, doença neurológica que o incapacita de identificar os rostos das pessoas (inclusive o seu) – sai de Porto Alegre e segue para Garopaba (palavra de origem indígena que quer dizer “enseada dos barcos”), cidade situada em Santa Catarina, logo depois do

suicídio do pai e do fato de a mulher com quem mantinha um forte vínculo o ter trocado por Dante, seu irmão mais velho.

Distanciado virtual (ele encerra seu perfil do Facebook, o que para muitos é considerado uma posição autodestrutiva, um autocídio digital), geográfica e psicologicamente, o protagonista, cujo nome não conhecemos, afasta-se de tudo e se recolhe a um local totalmente ermo e hostil, ao passo que estabelece uma investigação sobre o controverso desaparecimento de seu avô Gaudério, que supostamente teria sido assassinado no final dos anos sessenta por pescadores locais, de maneira brutal, com dezenas de facadas.

O afastamento se dá, sobretudo, porque ele se deixa levar por uma soturna curiosidade que significa, mais que uma leitura dos tempos que passaram e das conjunturas do presente, um aprendizado que promove o autoconhecimento e a preservação inconsciente dos laços de família. Força motriz que o ajuda a apagar os maus pensamentos motivados pela morte do pai, pelo desentendimento com o irmão e pelo término do relacionamento com Viviane. Acompanhado de uma cachorra idosa chamada Beta, o nadador vai desvendando aos poucos os detalhes da conturbada relação entre Gaudério e os moradores de Garopaba.

Contudo, a procura por informações e elementos que elucidem as sombras desse passado traz a lume os mitos e as superstições locais mencionadas a respeito dele. Tal situação beira o irracional a ponto de os nativos evitarem o uso de seu nome porque ao que parece, poderia atrair algum tipo de mau agouro ou tragédia iminente. Trata-se, pois, pelo que podemos observar, de uma prosa que eclode em tonalidades escuras para compor uma história que vai do sangue denso, do ódio, da fúria à estima e à cumplicidade envolvendo avô, pai e filho.

Ao trazer personas fortes e bem estruturadas, assim como uma trama consistente que não sucumbe aos maneirismos, Galera explora as tensões familiares (até certa altura, de modo intencional) com uma sequência de diálogos rápidos, de mensagens no Facebook e caracterizações precisas que pintam de vermelho um quadro desprovido de moldura. A professora e crítica literária Beatriz Resende acrescenta que, em *Barba ensopada de sangue*,

o autor dá um pulo adiante absolutamente surpreendente, salto que recusa qualquer acomodação e o lança nas perigosas águas do horror. No fundo desta

noite assustadora do terrível, do agônico, do espectral, está o ficcional. A configuração de uma linguagem realista, rica sempre em observações detalhistas, atenta ao visual, é ainda sua forma, sua escolha na condução da narrativa, mas sua impactante opção pela ficção inegociável, sem temer o doloroso ou o enigmático fazem deste um romance muito especial. É falando mesmo do horror na literatura que Luiz Costa Lima mostra que o texto ficcional não dá as costas à realidade, mas a dramatiza e metamorfoseia: “a ficção transtorna as dimensões do mundo, em vez de pôr o mundo entre parênteses” (2012).

A transmutação da realidade encarnada nos subterrâneos da encenação e da dramaturgia amplia a visada em torno da criação, desnudando os fingidores que resistem dentro e fora do papel. Personagens que habitam os espaços da ficção, do teatral e que seguem por uma trilha cada vez mais estreita e íngreme, cujos passos não são possíveis de serem reconhecidos sem as palavras.

Na intimidade de universos inventivos que se atrevem ante o inusitado e recaem no entremeio da razão e do fantasmagórico, os intestinos da linguagem são escancarados. É a experiência do horror que se insinua em terras longínquas, nas quais “um relâmpago revela tudo e esconde antes que se possa ver. O trovão faz uma pausa dramática e desaba. A chuva engrossa. A chaleira começa a chiar em cima do fogareiro” (Galera: 2012, 357), fazendo cair as máscaras que cobrem faces derradeiras. Nesse sentido, enquanto imaginação, técnica e elucubração, a obra literária pressupõe interlocutores, como partes fundamentais da interação comunicativa e do raciocínio livre, em certa medida, no que tange à compreensão intersubjetiva fundamentada no código verbal.

Dessa forma, a literatura, jamais enclausurada, levanta os mesmos questionamentos formulados por Sartre: o que é escrever? Por que escrever? Para quem se escreve? São perguntas que circundam a psique como uma extensão da própria existência. A escrita ou o ato de escrever é, antes que nada, uma luta contra o cansaço do corpo em que o “império dos signos é a prosa” (Sartre: 2004, 13). Uma luta física, emocional e de resistência que desbanca a monotonia das metáforas gastas e dos discursos vazios, tendo em vista que

um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós (Sartre: 2004, 29).

O engajamento do escritor com sua obra desfaz qualquer receio, dando significado e pulso às coisas. Comprometimento que deixa entrever o mundo a partir de novos ângulos, pois “escrever é uma [...] maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado” (Sartre: 2004, 53). Não por acaso, esse empenho se espessa por uma sequência de conhecimentos anteriores em que as ideias tocam o cerne e o criador se confunde com o objeto criado e dele se afasta por completo, abrindo caminho para que o leitor, no ato de imersão, seja capaz de reconstruir ou desvendar – nessa mistura de sentimentos, vontades e expectativas – as palavras que permeiam a sensibilidade e a imaginação liberta da composição literária.

Ainda em relação a essa situação, percebemos que não se escreve algo para si mesmo, visto que o outro se apresenta como alternativa e se faz presente como tensão dialética. Escreve-se, portanto, para um destinatário que não seja preguiçoso e que se distancie do senso comum, ou melhor, que vá além da superfície para alcançar alicerces mais profundos, ampliando a bagagem cultural e suplementando as lacunas em um movimento de leitura e releitura. Aspectos que se relacionam com o que foi almejado por Paul Valéry, ao pensar que os leitores ideais seriam aqueles que se debruçam inúmeras vezes sobre um texto, em contraposição aos que fariam a leitura desse mesmo texto uma única vez. Pensando por esse ângulo, escrevemos porque a necessidade de gritar e silenciar, pensar e fingir, criar e recriar se coaduna à vontade de subverter os modelos prontos por intermédio de uma linguagem carregada de insubmissão e de uma *anima* que pulsa desenfreada nas páginas do livro.

Em meio à ausência perturbadora e diante de um destino incerto, o peso da existência se soma ao do corpo de um personagem que, em exílio, enxerga a possibilidade de reencontrar o avô. No entanto, sabemos de antemão que a busca não passa de fumaça ao

vento, em que o fantasma do antepassado expresso nas lembranças familiares se dissipa na agônica conspiração de sangue e mentira. Apesar disso, sua dedicação em achá-lo ou ao menos em entender que fim teve sua história o leva a sondar os habitantes de Garopaba (cuidado similar ao que encontramos na figura do sobrinho que aparece no prólogo) com o objetivo de esclarecer seu sumiço repentino. Contudo, não esperava que ao remexer o passado fosse enfrentar tanta confusão e animosidade. Depara-se com nativos violentos, terrenos desconhecidos, brigas sem propósito, casos absurdos e a aura da morte a pairar no ar em cada instante de sua investigação.

Com uma narrativa composta de buracos e temores que assolam a alma, concluímos que, assim como os objetos enferrujam, os corpos envelhecem, mas a memória se mantém conservada na confluência dos átomos. Movimento ininterrupto que compreende a vida e a morte como metáforas intraduzíveis dos pequenos dramas do personagem. As desavenças – cuja natureza do mal retrocede à selvageria, à condenação imposta pelo tribunal popular e ao autoritarismo – são resolvidas uma a uma na lei da faca, da bala e dos pontapés, como vemos reverberar na fala do protagonista, que se deixa conduzir pelas provocações: “só um tiro na cabeça me tira daqui agora, filho da puta. As pessoas começam a tentar separá-los, primeiro com puxões, depois com socos e chutes, mas ele não solta” (Galera: 2012, 391).

Semelhante aos papéis representados pelas crianças de *O senhor das moscas*, de William Golding, os moradores de Garopaba (município fronteiro entre a civilização e a região mais remota), isentos de ponderação ou consciência, assumem a vontade de matar e lidar com as adversidades de forma agressiva, como se precisassem disso para viver e fossem capazes de qualquer coisa. Intransigência que pode ser percebida na crueldade imperante de uma sociedade com senso de justiça tortuoso e direcionado por demandas arbitrárias. Entre a cólera e a ternura, a impiedade e o misticismo, a ignorância/a esperança e a impossibilidade de redenção, o personagem se depara com relações que beiram o primitivo, escancarando o mal que habita corações vazios e revelando a zona hermética que transporta o leitor para o mundo de um homem que, desfigurado, enfrenta um faroeste à moda antiga.

Na falta de organização e civilidade desse lugar que parece abandonado, principalmente em períodos de baixa temporada, e sem regras ou com regras bastante instintivas e animais, a postura animosa dos nativos denota a deformidade que se apodera do corpo social em que a brutalidade aparenta ser a única saída. Ao trazer à tona a

face dos sertões humanos, a escuridão se reverte em ódio gratuito, corroborando a violência dos garopabenses. De mais a mais, a distância temporal e comportamental do avô e do neto configura um paralelo entre a figura mítica do violeiro e a disciplina do atleta e professor de educação física. O entrecruzamento de polos díspares (a bestialidade e a delicadeza) evidencia o jogo sutil da linguagem, eviscerando a narrativa em partes tangíveis e estimulando o esquadrinhamento das ideias que circundam o romance.

Os esquecimentos, as inquietações, os silêncios e as lembranças movediças compõem a trágica genealogia do personagem. Embaraços de um ser racional que, no uso da fotografia, materializa, fragmentada e esparsamente, as hipóteses de sua existência. A reconstrução do rosto desse atleta inominado mediante o álbum improvável das antíteses ressoa em *Barba ensopada de sangue* como um borrão cujas estratégias verbais anunciam e estabelecem um grau de intimidade tanto melindroso quanto abissal, como o fragmento que se segue pode aclarar:

Há fotos do pai, da mãe, de Dante e de Viviane. Pega uma foto do irmão mais velho e a compara com as suas para verificar mais uma vez como eles são diferentes na aparência. O irmão se parece mais com a mãe. Vê fotos da primeira namorada e da prima favorita, Melissa, que mora na Austrália e de quem não tem notícias faz meses. Fotos de alguns colegas de faculdade. Companheiros do triatlo. Olha para as imagens e tenta adivinhar quem está nelas. É capaz de errar até na do irmão, até na dos próprios pais em alguns casos, mas já decorou a maioria das fotos desse álbum que considera o principal, o catálogo de sua existência familiar, social e afetiva (Galera: 2012, 183).

As fotos representam a brevidade, a captura do efêmero, a poeira existencial, a externalização do inconsciente. Como ferramenta subjetiva, a câmera se projeta na reminiscência e na expectativa, resvalando no fosso dos erros e das adivinhações. A contraposição em que a ficção se assenta, no entanto, encontra-se no desassossego de um passado de mistérios e dúvidas que decompõem a identidade do protagonista, fazendo com que as coisas se embaralhem frente ao espelho do tempo.

Ao questionar a construção de sentido do discurso ficcional, que move o leitor e o faz presente como antípoda, as palavras podem – no capcioso bulício da escrita – nos levar

a armadilhas sem volta. Seja na cadência discursiva, seja no apelo visual, em que as descrições são fundamentais, o caráter simbólico implícito na narrativa consente ao receptor sondar as pegadas que se revelam na ausência e no não dito. Considerando tais colocações, os fados cotidianos, movimentos irreversíveis dessa história familiar mal esclarecida, são rastros de sangue que jamais se apagam. Como folhas soltas, a prosa perpassa os olhos espantados daqueles que reconhecem, no ínfimo instante, os fantasmas e as dores de sentimentos dilacerados, aflitos. A vontade de se comunicar, de interligar-se, de falar e de ser ouvido, mantém a proximidade com a língua feroz dos instintos, ainda que hesitante e empertigada. Além disso, o belicismo preponderante nas falas do povo sobre o antepassado desse eu-narrador-protagonista expõe a memória afetiva que se desmorona na experiência do reencontro.

A obsessão evidenciada nas inúmeras tentativas de descobrir o paradeiro do avô acaba levando o protagonista a atravessar cenários de praias e montanhas abandonadas que constituem sua própria personalidade, de tal modo que, contrariamente à desconcertante insistência de decifração que se oferece ao receptor, sua imagem se emaranha, de maneira ambígua, com a desse homem que só existe nas recordações e fotografias, uma vez que

o pai diz que ele e o avô não eram semelhantes apenas no sorriso, mas em numerosos aspectos físicos e de comportamento. Que o vô tinha esse mesmo nariz, mais estreito que o dele próprio. O rosto meio largo, os olhos meio afundados no crânio. A mesma cor de pele. Que aquele sanguezinho indígena do avô tinha pulado o filho e caído no neto. Esse teu porte atlético, diz o pai, pode ter certeza que vem do teu vô. Era mais alto que tu, devia ter um e oitenta. Naquela época ninguém fazia esporte assim como tu faz, mas do jeito que teu vô cortava lenha, domava cavalo, capinava, ele deixava no chinelo esses triatletas que tem hoje. [...] Trabalhava no campo junto com o pai quando era jovem e ficava impressionado com a força dele. Uma vez a gente foi procurar uma ovelha perdida e achamos o bicho doente lá perto da cerca, quase passando pro vizinho. Ficava a uns três quilômetros da casa. Eu tava pensando em como a gente ia trazer a caminhonete até lá pra levar ela embora, já prevendo que o pai ia me mandar voltar a cavalo, mas ele botou o bicho nas costas, como que abraçado no pescoço dele, por cima dos ombros, e saiu andando. Uma ovelha daquelas pesa uns quarenta, cinquenta quilos, e tu

lembra como é aquela região lá onde a gente morava, é só morro, muita pedra no chão. [...] Teu vô era meio quieto assim que nem tu. Sujeito calado e disciplinado. Não era de encher linguiça, falava só quando precisava e se irritava com os outros quando falavam demais no ouvido dele (Galera: 2012, 18-9).

Todavia, a semelhança não se manifesta no temperamento, tampouco na intolerância e na impaciência, pois se o avô se irritava por qualquer motivo corriqueiro, posicionamento que o levava a resolver suas divergências de modo abrupto, e apresentava um aspecto mais selvagem e bronco, o neto é

mansinho, educado. Teu vô tinha pavio curto. Ô velho desaforado. Era famoso por puxar a faca por qualquer coisa. O homem ia ao baile e brigava. E até hoje não entendo como ele arranjava briga, porque bebia pouco, não fumava, não jogava e não se metia com mulher. A tua vó quase sempre saía junto com ele, e é engraçado, ela parecia não se importar com esse lado violento dele. Ela gostava de ouvir ele tocar. Ele era um violeiro e tanto (Galera: 2012, 19).

O contraste entre eles indica certo distanciamento das gerações cujas lacunas são preenchidas pelas inconstâncias do tempo, pelas reminiscências distorcidas e pelos relatos vagos que remetem a esse sujeito ausente. A falta, no entanto, pressupõe – muito mais do que uma investigação sobre o passado da família – o inevitável encontro do protagonista consigo mesmo e com seu lugar no mundo; parábolas narrativas de que Galera diz fazer uso de diferentes formas em quase tudo o que escreve, como se não houvesse escolha. Nesse sentido, o caráter errante e a identidade fragmentária e não nomeada propiciam o delineamento do rosto desse avô, que coincidentemente é o seu, de modo que quando

compara o rosto da fotografia com o rosto que vê no espelho [...] sente um calafrio. Do nariz para cima, o rosto na fotografia é uma cópia mais morena e um pouco mais envelhecida do rosto do espelho. A única diferença digna de nota é a barba do avô, e apesar dela tem a sensação de estar vendo uma foto de si próprio (Galera: 2012, 26).

Desvelando o que dizem as entrelinhas da composição literária, a prática de recriação da realidade por meio das palavras atravessa os caminhos simbólicos inerentes ao ficcional. Diante do texto, a existência do silêncio se desloca na esfera dos reveses, dos desconcertos. Silêncio que comunica, incomoda, discorda, concorda, instiga. Que é vida e morte concomitantemente; que é desejo que sucumbe no vazio das horas desmedidas; que é fruto de uma percepção possível da ausência do corpo. A palavra que reside na mudez enfrenta, na velocidade de um deus atingível, a fina paisagem dos desejos naturais e dos enganos, em que o esquecimento atua como sentença final do uso aniquilador da lembrança.

A pluralidade de temas e o mosaico polissêmico do romance surgem como mecanismos importantes para o processo de apreensão da obra e para o reconhecimento dos recursos narrativos. Marcado no tempo presente, em terceira pessoa (com alguns episódios em primeira pessoa), o texto vem com um narrador onipresente e onisciente, mas que “finge não ser onipresente e onisciente, ou seja, um ‘eu’ travestido de ‘ele’”, como bem colocou Elvira Vigna.

Não obstante, o narrador penetra na mente do herói e dos demais personagens secundários, tocando o íntimo desses indivíduos que estruturam a trama ao traduzir o que sentem e o que pensam. Tais assertivas se insinuam no livro em inúmeros trechos, dentre os quais é válido mencionar os movimentos em que “as sombras das nuvens deslizam sobre o mar espumante e ele imagina os peixes tomando essas sombras pelas próprias nuvens” (Galera: 2012, 55). Ou simplesmente “quando olha a foto ele imagina num clarão o rosto da guria por baixo do cobertor ou pano como num daqueles flashbacks chocantes dos filmes de terror e a imagem vislumbrada o perseguirá por alguns dias” (p. 127).

Com o intuito de aproximar o leitor para o que está sendo dito e de colocá-lo na pele do personagem, tornando factível forjar a sucessão dos acontecimentos percebidos e costurar cada instante da urdidura no exato momento de sua ocorrência (simulando uma experiência em tempo real, como se a história se desse a cada virar de página), a tônica discursiva recai sobre o desnudamento dos labirintos considerados insolúveis. Logo, a provocação ensejada pelas partes que constituem o romance sugere uma articulação entre a voz que se manifesta na folha em branco e o outro que se revela, em camadas sobrepostas, como peça integrante da ação e como desencantamento.

O convite para adentrar o texto, como oportunidade de vislumbrar a diversidade de conteúdos e sair do lugar-comum a partir de um vagar mais demorado ao redor das

pegadas que estruturam os pensamentos, estabelece intencionalmente um jogo entre a invenção e a imitação, promovendo a descoberta e, em contrapartida, uma perspectiva oscilante, porém atilada e visceral. Além disso, mais uma vez o autor traz um indivíduo que parece tanto deslocado quanto oco, retratando o masculino como o adulto branco, classe média, testosterona em ebulição, heterossexual e que tem dificuldade para resolver seus problemas mais entranhados. Entretanto, diferentemente do anti-herói de *Até o dia em que o cão morreu*, o protagonista de *Barba ensopada de sangue* consegue, ainda que a muito custo, adaptar-se à comunidade e aos dilemas cotidianos.

Independentemente de se defrontar com situações complexas em Garopaba e tentar solucionar o delicado quebra-cabeça de seu passado, o herói teme a tempestade que se acerca de sua existência nimbosa e estilhaçada, perseguindo a trilha que terminará no encontro com seu avô em uma caverna. Encontro que reproduz o tempo pretérito e o presente, terminando numa fuga desesperada tomada por violência e por terror, pois o velho de sobrancelhas excessivas que ele tanto procurava o golpeia sem piedade com “seu corpo ossudo retesado e investe no ataque sem cansar como uma aranha-armadeira tentando agarrar a presa para descarregar o veneno” (Galera: 2012, 367).

Por mais incrível que seja a suposição ou a constatação do duplo, que se afigura como estrangeiro e igual, a superação da ignorância como consequência do enfrentamento do “enigma da esfinge” anuncia os enalços da vida desse homem que está em contínua busca para descobrir sua natureza e para se inserir na sociedade; questões recorrentes nos projetos literários do escritor, que é paulistano de nascença, mas porto-alegrense nos vínculos afetivos e na maior parte de seu crescimento.

Na tentativa de afirmação de sua identidade, as dúvidas se oferecem como desafios que comportam desentendimentos e discrepâncias que se somam às recordações, às conversas, aos segredos que jamais deveriam ser remexidos. A necessidade de constituir uma imagem com a qual possa se diferenciar do outro, em seu significado íntimo e paradoxal, esbarra no caráter demolidor das incertezas. Ao romper com os laços da razão, deixando-se levar pelas ambiguidades e pelo fascínio dos mistérios, esse sujeito sem nome segue sem hesitar por encostas solitárias – percurso que é uma espécie de morte em vida e de mergulho no desconhecido –, embrenhando-se em uma investigação em torno do avô (esforço que tem como meta saber qual é sua verdadeira história, uma vez que seu corpo nunca foi achado). Isso se converte em seu maior e principal objetivo, chama que arde sem cessar e é nutrida pelas informações dadas por seu pai na última conversa antes do

anunciado suicídio. Por conseguinte, a conduta perquiridora do protagonista fracassa diante da irredutibilidade dos nativos em manter o segredo, portanto a imprecisão é seu único guia:

Meu vô morou aqui em Garopaba no final dos anos sessenta. E ele foi morto aqui. Acho que ele foi enterrado na cidade, mas também não tenho certeza. Chamavam ele de Gaudério. [...] Eu sou daqui, sou nativo, meus pais e avós e bisavós são daqui e eu nunca ouvi falar disso. As pessoas lembram de quem morre. [...] Tem gente que lembra do vô. Mas ninguém lembra da morte dele. Se ninguém lembra não aconteceu (Galera: 2012, 156-7).

A estruturação do enredo e os conflitos internos que organizam e movem a criação se dão por meio da inventividade na feitura da obra, da tensão dramática, da sequência dos acontecimentos e das minúcias descritivas que salientam o jogo ficcional. Logo, devemos ter em mente que são muitos os elementos que interferem ou asseguram o andamento da trama, dentre os quais podemos destacar a diversidade de assuntos e cenários, a índole instintiva e intempestiva dos moradores dessa região litorânea, a violência, os diálogos informais, o contato com a tecnologia, a presença do celular, as amizades conectadas às redes sociais, bem como os ambientes que remetem à natureza e se contrapõem à metrópole. A prosa, nesse aspecto, torna-se uma prática de planejamento que cinge desde o mais simples até o mais complexo ato.

Outra forma de vinculação do leitor com o texto se dá através do engajamento e da sensibilidade com que a escrita criativa consegue tratar dos pontos atrelados à aparência particular de cada personagem, sem, no entanto, encerrar-se nelas ou se perder no imaginário cotidiano desses sujeitos que se vestem com a pele dos disfarces.

Dos quesitos listados acima, abrangendo inclusive o caráter truncado e a obscuridade dos garopabenses, a atenção se volta para o detalhamento e para a exatidão que tem a ver com os instantes em que a prosa se desenrola. Isso posto, a caracterização possível dos personagens que compõem a obra de Galera alcança – na fina abstração e na representação mítica de distintas gerações que, distantes da cidade, agora encontram seu lugar em locais afastados, montanhosos, rupestres ou com o cheiro dos sítios – o passado e o presente a partir da combinação de relatos supersticiosos e falares regionais, adicionando,

assim, sugestões diferenciadas e verossímeis a uma composição que se distancia do equilíbrio e do logicismo:

Vê um nariz batatudo, reluzente e esburacado como uma casca de bergamota. Boca estranhamente juvenil entre queixo e bochechas tomados por rugas finas, pele um pouco flácida. Barba feita. Orelhas grandes com lóbulos maiores ainda, parecendo esticados pelo próprio peso. Íris da cor de café aguado no meio de olhos lascivos e relaxados. Três sulcos profundos na testa, horizontais, perfeitamente paralelos e equidistantes. Dentes amarelados. Cabelos loiros abundantes quebrando numa única onda por cima da cabeça e escorrendo até a base da nuca (Galera: 2012, 13).

Na verdade, tais recursos, valiosos para a formação imagética do pai do protagonista, trabalham a favor da narrativa e desempenham um papel fundamental no livro, ao darem condições de desdobramento de uma linguagem metafórica e livre de garatujas verbais. Nesse sentido, as longas descrições (dos cenários e das personas) exercem funções estratégicas e descortinam os olhos do leitor, engendrando, assim, um extenso campo de leitura que abarca também a expressão que ficou conhecida como “realismo íntimo”, usada por Karl Erick Schøllhammer na resenha “*Barbas de molho*, o quarto romance de Daniel Galera”:

Galera cria um realismo peculiar e sensível pela densidade que consegue dar ao cotidiano sem excessos de gordura descritiva. É uma espécie de “realismo íntimo” em que a intimidade não provém dos sentimentos nem das meditações psíquicas e diálogos interiores do protagonista senão da precisão descritiva dos cenários escolhidos e da empatia que sempre expressa com os humores do personagem (2015).²

Às vésperas de descobrir todo o mistério que envolve seu avô, os muitos contextos que integram o universo em volta do personagem principal compreendem visagens de

² A resenha foi publicada originalmente na edição 174, de 8 novembro de 2012, da revista *Cult*.

penhascos e paisagens diluvianas quase sempre intransponíveis, bem como de habitações rupestres e barracas de lona (como, por exemplo, aquelas utilizadas por Jarbas e Valquíria, casal que vive em uma dessas pequenas armações de náilon como ripongas de uma comunidade ecológica).

As emoções, os argumentos e as intenções se desdobram naturalmente na prosa de Galera e são estruturadas por meio de verbos de ação (procurar, caminhar, correr etc.) e de diálogos ágeis, contrastando com a placidez com que o autor descreve os ambientes de Garopaba. Dessa maneira, o esforço em trazer o registro mais aproximado possível de um “realismo descritivo” amalgama a história ao humor e ao espaço sensorial desse ser que se faz presente na trama. Dito isso, os variados ângulos de visão assumidos na narrativa abrem uma fenda entre a ficção e a realidade, oferecendo uma perspectiva multifacetada cujas fraturas do tempo estão conjuntamente ligadas à literatura, à vida, à filosofia e à arte. A partir de uma desmesura que flerta com o intraduzível e joga com as figuras ficcionais, a fluidez de um bom texto nos transporta para um lugar distinto do nosso para que possamos enxergar com acuidade a condição humana e a pesada bagagem que se carrega ao longo dos anos.

Outro ponto a ser enfatizado diz respeito aos nexos entre a escrita de nosso ficcionista e os romances de faroeste. Além disso, marcam presença autores estadunidenses como Cormac McCarthy e David Foster Wallace, os latino-americanos Juan José Saer e Roberto Bolaño e o escocês Irvine Welsh; este último, traduzido inúmeras vezes por Galera, em parceria com Daniel Pellizzari. No que concerne à sua escrita e ao efeito causado sobre sua visão de mundo, somam-se a isso as reflexões do médico e neurocientista português António Damásio, cujos estudos de caso serviram de gatilho para o desenvolvimento da personalidade do professor de educação física e embasaram teórica e estilisticamente o romance, ao tratarem do cérebro e dos problemas neurológicos. Além disso, podemos dizer que sua literatura nasce de uma experiência enquanto leitor comprometido com a prática de ler, mas também de sua habilidade em transver o macrocosmo de modo distanciado de preconceitos e estereótipos.

A desordem da percepção e o entendimento atinente à neurologia (sentida e reelaborada literariamente) como inspiração para criar reforçam o tom realista dessa prosa, encontrando na literatura “um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para neles descobrir uma beleza que enriqueça sua existência” (Todorov: 2009, 33).

Se em *Até o dia em que o cão morreu* as menções ao linfoma, à ansiedade e à depressão sustentam o clima funesto e cinzento nas imediações da grande cidade, em *Barba ensopada de sangue* a prosopagnosia ou a conhecida cegueira para feições traz para perto de quem lê tanto o arcabouço teórico-científico e as refutações acadêmicas no tocante ao sistema nervoso quanto o parco conhecimento ou a ignorância total acerca do assunto. A incapacidade de reconhecer a cada quinze minutos o rosto de uma pessoa (e, em casos graves, até a própria face), que pode ser desde um inimigo até alguém a quem se ama ou que quer seu bem, engendra perspectivas narrativas férteis, travando, assim, percepções diferenciadas em relação ao texto.

2.1. A narrativa como esgrima: uma batalha minuciosa

O termo autoficção, cunhado em 1977 e utilizado pela crítica para se referir ao processo de criação e à linguagem que se desdobra em uma autobiografia ficcional, trouxe à literatura o sutil e ambíguo encadeamento entre o sujeito real e o imaginado. Entretanto, tal aproximação se distende na correspondência de recursos técnicos plurais, que vão além do preestabelecido. Ganhando novos contornos no final do século XX e início do XXI, o conceito, na verdade em evidência desde *Os ensaios* (1580), de Montaigne, já não diz respeito a um gênero novo, e sim a uma redefinição de posicionamentos e práticas há muito pensadas. Partindo desse pressuposto, percebemos que o olhar contemporâneo goza de uma consciência que possibilita a reinvenção do que está previamente colocado e a inter-relação entre o “eu” e o “outro”. Manifestada em torno da palavra, a literatura propõe desafios que ensejam propostas autônomas e producentes da performance escrita, em que a identificação da mensagem, do emissor e do receptor são patentes.

Como dito anteriormente, não se fala aqui em novidade, tendo em vista que a declaração levantada pelo filósofo francês, séculos antes, deixa entrever as linhas que a sucedem: “Sou eu mesmo a matéria de meu livro. [...] E depois, encontrando-me inteiramente desprovido e vazio de qualquer outra matéria a tratar, apresentei eu mesmo a mim como argumento e como assunto” (Montaigne: 1987, 28; 194). Trata-se, portanto, de uma variação moderna de um gênero que existe de longa data e que, apesar de indicar sinais de desgaste, ainda prevalece em nossa cultura, exibindo uma larga tradição.

Atividade recorrente e popular na literatura, a autoficção no Brasil anunciou nomes como Cristovão Tezza, Michel Laub, Ricardo Lísias, Tatiana Salem Levy etc. Alguns

autores demonstram desconforto no que tange à forma como o tema é retratado no cenário brasileiro, daí avaliarem a situação com reserva e bastante atenção, sobretudo quando ponderam sobre a validade, a influência da matriz francesa e o despreparo no tratamento da questão fora do âmbito acadêmico. À medida que foram surgindo comentários especulativos e acalorados de jornalistas, universitários, leitores e críticos, tais escritores e seus respectivos trabalhos passaram a ser considerados de maneira distinta.

Nomeadas de autoficcionais e alfinetadas pela acusação de serem a expressão da moda que se mantém obediente às demandas mercadológicas, tais obras expõem suas cicatrizes e contratempos. Difundidas, amiúde, como práticas associadas a absorções do extraliterário e umbiguismos prescindíveis, as demarcações e contradições que conservaram essas escritas como sendo de complexa definição também clivaram os caminhos que as caracterizam. Evidentemente a provocação de oferecer leituras encenadas tanto da leveza de lembranças vividas quanto das máscaras e dissimulações atribuídas ao ficcional pode redundar em uma prosa que nos permita enxergar o humano naquilo que tem de hiperbólico e narcísico. Apesar de os leitores e a crítica especializada perceberem algum tipo de enlace autoral ou de contato mais aproximado entre vida e obra, nenhum dos projetos de Galera é autobiográfico, tampouco autoficcional, de modo que observamos os borrões estabelecidos nos limites da autoria e da criação como reticências que guarnecem intrincadas histórias.

Ainda nesse contexto, o entrelaçamento entre autor/personagem e a suposta espetacularização do “eu”, firmada no liame da realidade e da ficção, do experienciado e do inventado, incide na técnica de marketing e na glamourização descabida do livro, propiciando a formulação de narrativas em um balcão de negócios que transforma tudo em planilhas organizadas e metas de venda. Ademais, há que ter em conta que

a conversão de nossas vidas pessoais em narrativas fragmentadas está começando a ficar tão natural e saturada em outros meios, como as redes sociais e a televisão, que em breve não fará mais muito sentido, por exemplo, explorar literariamente a confusão entre autor e personagem para leitores ativos na galáxia de avatares e perfis. [...] É impossível apontar o limite exato que separa autoficção e “pura ficção”. A maioria dos autores seria incapaz de fazê-lo. Os rótulos dependem muito de uma postura assumida pelo próprio autor ou

proposta pelos editores, que podem anunciar o texto como autobiográfico, autoficcional etc. (Galera: 2013).

Os autores envolvidos em polêmicas, processos e, na maior parte dos casos, imersos na histeria de seu público e na aclamação repentina, são realocados na sociedade do espetáculo ao bel-prazer dos desejos e dos fetiches, das obsessões do mercado editorial e dos veículos de comunicação. Enquanto realização e identidade artística e cultural, a autoficção atravessa “o coração da irrealidade da sociedade real *que* sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos”, encontra no “espetáculo a *constituição* do modelo presente da vida socialmente dominante” (Debord: 1997, 23). Tal tendência, que se sobressai na literatura contemporânea e na idealização de uma persona pública, transita desde o best-seller até as sombras da existência particular de um “eu” conduzido às últimas consequências, a ponto de

vários críticos atribuírem esse tipo de literatura ao individualismo de nossa época, adepta dos blogs e das selfies. Sinceras ou oportunistas, as autoficções se tornaram tão numerosas que diversos críticos apontaram a tendência umbilical (*nombriliste*) dessa literatura, seu caráter autocentrado e provinciano, que seria um dos sintomas da “decadência da cultura francesa” e uma das causas da perda de sua relevância internacional (Perrone-Moisés: 2016, 205).

Juntamente com as experimentações curtas e espontâneas – que coincidiram com a emancipação da individualidade, o uso efetivo dos blogs e o início da internet, com as conexões de banda larga – despertadas por meio das primeiras incursões de Galera como escritor, *Barba ensopada de sangue* promove uma dilatação e um amadurecimento da visada em relação ao objeto imaginado e explora as nuances do fazer literário, assim como uma liberdade para cometer erros.

A obra evoca os lados humanos obscuros, cujas almas talhadas ressoam suas falhas, suas fragilidades e seus enfrentamentos, instigando a autonomia do receptor numa busca para tentar entender o que não está claro ou totalmente definido. Sendo assim, compete ao leitor movimentar os elementos que faltam no texto a partir de sua bagagem cultural e de sua assimilação das estratégias discursivas. A começar, por exemplo, da tentativa de

esboçar uma apreciação do título, que está intimamente atrelado à irascibilidade, apesar de a ideia central do livro não seguir essa linha de raciocínio.

Ao transparecer a ideia de uma violência gratuita e desmedida, o romance surpreende pela ótica sensível e pela delicadeza com que o personagem cuida de sua cachorra e descreve a natureza local. Ademais, ao se aventurar em investigações perigosas sobre o passado do avô, o protagonista se vale de um mosaico de experiências vividas e memórias afetivas diretamente atreladas ao sumiço do corpo de Gaudério.

Para além disso, as provocações implícitas que pululam na trama sugerem um sentir e um ver mais apurados, em que as ingerências do plano verbal marcam presença como contraponto à intelectualidade e à observação analítica. Tendo em vista isso, a urgência de sentir e ver as coisas (reais ou fantasiadas), ao invés de projetar um amplo debate crítico-filosófico sobre os principais tópicos que falam da condição humana na modernidade, parece ser a trilha percorrida na prosa de Galera.

Ao adotar um distanciamento premeditado que lhe permite fugir dos meandros metalinguísticos e não revelar suas técnicas, a literatura indica que “este pensar que fecha a alma” se difere do “sentimento que abre as portas da prisão”. Afinal, “sentir é compreender. Pensar é errar” (Pessoa: 1966, 216). Ao não mostrar os caminhos que o guiaram em suas escolhas, o autor opta por conspirar entre as lacunas, dissecando a linguagem fora da obrigação da moldura. Tal assertiva, corroborada pelos diálogos superficiais sobre o budismo, o livre-arbítrio ou o destino, demonstra, portanto, que esse pensar e esse falar são um erro, pois ter opiniões seria não senti-las. Em face disso, surpreendemo-nos com um trecho do poema de Fernando Pessoa, do livro *Páginas íntimas e de autointerpretação*, que resume bem esse posicionamento:

Sentir é criar.

Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o Universo não tem ideias.

– Mas o que é sentir?

Ter opiniões é não sentir.

Todas as nossas opiniões são dos outros.

Pensar é querer transmitir aos outros aquilo que se julga que se sente.

Só o que se pensa é que se pode comunicar aos outros. O que se sente não se pode comunicar (1966, 216).

O cotidiano do protagonista, como uma fotografia aprimorada esteticamente, é sinalado por uma prosa que nos embala na plasticidade de suas imagens e de seus movimentos. Tornam-se perceptíveis, ainda que não exponham claramente as sinuosidades da composição, as características linguístico-discursivas da encenação dramática e as abstrações do tecido narrativo conduzidas pelo autor. Como podemos ver no romance, quer na personificação da natureza (“O trovão faz uma pausa dramática e desaba” / “Absorve aos poucos a visão abrangente do mar encrespado”), quer na informalidade das palavras – que restabelece a dinâmica da comunicação oral –, a liberdade de representação se justifica como travessia, delineando os acontecimentos dotados de enlevo, ritmo e delicada, porém grotesca conexão com os seres humanos. Ao desafiar os limites impostos pelo texto, a vida e a arte, bem como a potência corrosiva do tempo, trazem os corpos que se presentificam na escrita, reinventando o real e compondo a massa insólita de distintas gerações de uma família.

Oscilando de descrições lentas a diálogos rápidos, a literatura despenca estatelada e, em seguida, recolhe os cacos, para compor o mosaico fragmentário capaz de dar conta do enredo trágico. A morte, mencionada de antemão (afinal, o herói é dado como morto no prólogo), expõe os dramas pessoais de um sujeito vazio que tem em mãos o peso de seu passado e que é simultaneamente este “eu”, dominado pelas crônicas funestas e instigado a procurar por respostas, e o outro, que não reconhece o próprio semblante.

Os alunos de natação da Academia Swell, Dona Cecina, o pseudobudista /espiritualista e dono de pousada chamado Bonobo, a garçonete da pizzaria com seu filho pequeno, a prostituta de pele muito branca e olhos azuis e Jasmim, a mestranda /secretária/recepcionista da agência turística de passeios, que sustenta sua pesquisa com uma bolsa de estudos e um emprego que lhe permite o levantamento de capital, são a porta de entrada para uma conversa com os moradores de Garopaba. Abrangendo situações variadas, como o despretenso encontro para jogar pôquer, a fala descontraída sobre o budismo e o livre-arbítrio, as menções ao suicídio, às eleições no Brasil e às denúncias de corrupção, a escrita de Galera mostra que “tudo que não é verão é inverno” (Galera: 2012, 45) e que a história não se descola do cotidiano.

A sensação de eterno recomeço, de *looping* ininterrupto, reverbera nas diferentes vozes que se anunciam de forma velada dentro da trama. Sensação corroborada por uma linguagem exigente, tornando-se mais intensa quando nos damos conta de que os três parentes indispensáveis à narrativa não têm nome e se confundem no caudal das pistas

falsas: o avô Gaudério, o professor, que é a figura central de *Barba ensopada*, e, por fim, o sobrinho.

Em primeiro lugar, o engodo reside no fato de o apelido gauchesco “Gaudério” não corresponder a um nome por se tratar de um caso de regionalismo, muito usado na região serrana catarinense, que significa indivíduo ocioso, sem ocupação, malandro, vadio, andarilho ou simplesmente aquele que é o típico homem da lida no campo, gaúcho de nascença. Em seguida, porque a imagem do protagonista se confunde com a do avô, refletindo no espelho o sangue denso que jorra de um corpo uno e vário. Por último, temos o sobrinho com suas ideias para filmar as memórias do tio a partir dos relatos dos garopabenses, alcançando na manipulação da câmera a possibilidade de captura de uma nova realidade e de subversão dos padrões.

O retesamento emocional preponderante na narrativa desvia o olhar de quem lê, suscitando no leitor uma sensação de frieza, distância ou indiferença que se contrapõe à sensibilidade com que o autor se refere à natureza e às perdas que vão se acumulando na vida do personagem: a ruína do pai, o término da relação amorosa, as dificuldades de dialogar com o irmão e a mãe, a brutalidade do avô. Por outro lado, os sentimentos aflorados, desse romance carregado de lirismo e complacência, dão relevo à trama ao resvalarem nos segredos da cidade e nos cenários que sucumbem no fluxo tedioso e repetitivo de um “mundo dourado, azul e verde *em que* os para-brisas dos automóveis [...] fazem a curva no início da avenida à beira-mar e refletem a luz do sol em clarões explosivos que ofuscam a visão” (Galera: 2012, 39-40).

No prólogo, condensam-se todos os movimentos que virão nas sequências que impulsionam a ficção. De fato, somos apresentados ao sobrinho – um aspirante a cineasta que teve a ideia de filmar os depoimentos dos moradores sobre seu tio nadador e que chega anos depois de sua morte. Além dele, surge pela primeira vez a família do personagem principal, composta pelos filhos e pela esposa Andreia. A mulher, conhecida da Boate Deliry u’s, uma casa de prostituição, aparece nas entrelinhas do capítulo sete de *Barba ensopada de sangue*, cabendo ao receptor desvendar sua identidade.

Avô, neto e sobrinho apontam para certa circularidade da história, tendo como pano de fundo Santa Catarina. As conjecturas em volta do suposto afogamento desse professor de educação física, triatleta e salva-vidas não são comprovadas porque seu corpo nunca foi encontrado. Apesar de sua tentativa exitosa, que ocorre na Praia da Ferrugem num dia de ressaca assustador, ao socorrer a banhista em apuros, sua vida, posta em risco, dá lugar ao

mistério em torno de seu desaparecimento em mar aberto. Seu provável sumiço e seu enterro simbólico abrem o livro com o fato de que o herói estará ausente.

A frase proferida no prostíbulo por Zenão Bonato, o delegado de Laguna, é uma das chaves de leitura da obra por explicitar o passado de Gaudério, que é também o desse indivíduo sem nome, e conter em poucas palavras uma reflexão acerca do sentimento de perda e da alegoria referente a esse mito coletivo: “Algumas pessoas somem dessa vida sem dizer como nem pra onde. Deixam um monte de pistas, só que todas falsas” (Galera: 2012, 225). Seguindo um gesto de espelhamento, as figuras do avô, neto/tio e sobrinho se aglutinam, formando uma única essência corpórea.

O cachorro, sempre com um lugar de destaque nas criações de Galera, protagoniza os momentos mais belos de seus livros. Em *Barba ensopada* não é diferente, pois a cadela Beta corresponde, no espaço das ligações históricas e sociais, ao laço firmado entre a civilização, a cultura, a sociedade e a primitividade da natureza. A cumplicidade entre o nadador e Beta – um animal do tipo boiadeiro australiano, conhecido também por *Blue heeler* – pode ser vista em inúmeras passagens, dentre as quais podemos destacar a seguinte:

E numa dessas manhãs do começo de julho ele tira as meias e a camiseta, veste um bermudão de praia, pega a cachorra no colo e desce a escadinha de cimento até a pedra do Baú. O mar está encrespado mas as ondas estão fraquinhas. O sol forte ameniza um pouco o frio. Deixa Beta na beira da pedra e entra na água pisando com cuidado nos mariscos e algas ocultos sob a espuma. Ergue a cachorra de novo nos braços, entra um pouco mais fundo e a mergulha no mar gelado. Ela mantém o olhar fixo adiante, perplexa com o banho inesperado. Nunca teve o hábito de entrar na água e muito menos no mar. As ondas a assustam. Começa a pedalar instintivamente com as patas dianteiras e um pouco também com as traseiras. Ele a incentiva e se mantém submerso até o pescoço por solidariedade, para passar tanto frio quanto ela. Assim que a cadela encontra um ritmo ele a segura por baixo da barriga com uma das mãos e dá sustentação a seu corpo. Beta funga um pouco e espirra quando a água lhe atinge o focinho. São observados por um bando de abutres que em dado momento decolam agitando suas asas magníficas. São aves pavorosas no chão e lindas voando. Quando o frio fica difícil de aguentar ele acomoda a cachorra

com firmeza debaixo do braço, sai da água, sobe a escadinha, entra em casa e a envolve com uma toalha. Depois lhe dá um banho no chuveiro quente e a seca com paciência e cuidado. Esquenta um pouco de sopa numa panela pequena tomando o cuidado de separar uns bons pedaços de carne e serve na vasilha de água para que ela coma. Passa a fazer isso todo dia, mesmo quando chove (Galera: 2012, 239-40).

Como vemos no excerto acima, após Beta voltar da veterinária depois de uma cirurgia delicada que poderia resultar em paralisia ou eutanásia, a proximidade entre os dois se converte em forte laço de amizade e companheirismo. O diálogo que precedeu a morte do pai do protagonista e que revelou os fios soltos em relação à história do avô se vincula à cadela idosa. Animal que representa muito mais que uma simples herança, uma vez que serve como ponto de ligação com todos os membros da família. Nesse sentido, a cachorra se torna sua companheira inseparável na longa jornada por respostas, tendo em vista que simbolicamente Beta marca a possibilidade do farejamento ou da manutenção do contato do homem com a natureza e o mundo animal.

As mentiras arquitetadas, os jogos de aparência e os elementos relacionados à *mise en scène* cínica e presunçosa do convívio social escancaram as mazelas cotidianas, em que os sorrisos se confundem com as dores ou o ódio desmedido, para “nos confins do silêncio, no sopro mais fraco, a melancolia murmurar: ‘Tudo está vazio! Tudo é vaidade!’ O mundo é inanimado, atacado de morte, aspirado pelo nada” (Starobinski: 2016, 429). Dessa forma, o que testemunhamos são os conflitos experienciados por um homem que, de frente para o espelho, não percebe sua face. Sujeito que está sempre se reescrevendo nas folhas imprecisas da solidão, do desconhecimento de suas origens. É preciso espaço para digerir as consequências do suicídio que lhe fora comunicado previamente, do abandono/da traição e do engodo nebuloso que compõe o espectro de sua árvore genealógica.

Sentimentos que não passam de ilusão ou trágico falseamento da realidade em que os sentidos são tomados de assalto e se sobrepõem à efigie da masculinidade. Comportamento que assume uma feição risível e, muitas vezes, vexatória das relações humanas, representando – implicitamente – a derrocada da imagem tradicional do macho robusto e enérgico. Posto isso, a virilidade e a ideia de masculino justificadas nos tempos do avô pela força bruta, pela exaltação da sexualidade, pelo domínio e pelo autocontrole se perdem na personalidade autocentrada e “bem-comportada” das novas gerações.

O embate velado entre os irmãos dispõe metaforicamente o conceito de masculino no entrelaçamento da mente e do corpo. Se de um lado temos Dante, o escritor que destoa completamente do protagonista ao configurar o intelectual independente e bem-sucedido que mora em São Paulo e aos trinta anos de idade já tem um ótimo apartamento, de outro temos o triatleta e professor de educação física que se afasta, digamos assim, dos problemas e sai de Porto Alegre devido às complicações familiares e ao conturbado e aviltante relacionamento com Viviane.

Acresce a isso, o *ethos* esboçado pela marca de virilidade transmitida pela força física e pelo fôlego de um esportista. Personagem que comporta, no âmago de um coletivo, a construção imagética de “um cara legal, um cara bom, mas com cabeça limitada. Pau grande e cabecinha pequena” (Galera: 2012, 416).

Cabe ressaltar também o famoso macho gaúcho, interpretado pelo tradicional e pujante avô, que levanta a faca por qualquer motivo e passa a ideia de másculo como a antítese do gaúcho educado e circunspecto da cidade. Notamos que a bravura gaúcha tão exaltada em outras épocas, toma um rumo inverso nos dias atuais ao dar lugar, por exemplo, a piadas maldosas e discriminatórias, associando o gaúcho, não mais às batalhas da revolução de Farroupilha ou à valentia de seus guerreiros, mas sim à peleia de amor entre dois homens.

O regionalismo dos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul são evidentes já no começo do livro pelo uso do pronome pessoal “tu” e expressões comuns em diálogos sulistas, tais como: bergamota, bagual, faceiro, trago, pelego etc. A cultura tradicional gaúcha é posta em primeiro plano por meio dos vocábulos: botas de couro, chimarrão, bomba, cuia, blusa de lã, bombacha, barba, mate. Assim, o tom realístico dado aos excertos que tratam dos costumes e do linguajar dos moradores de Garopaba é um conhecimento à parte que nos permite absorver de maneira bastante precisa os diferentes falares, a fauna local e os hábitos das pessoas que ali moram.

Ao levarmos em conta os personagens, podemos observar que o assassinato do avô, registrado publicamente em um enterro sem corpo (pois bem sabemos que as facadas que ele recebeu não resultaram em sua morte), compõe o imaginário popular e compreende sua chegada ao balneário; histórias do passado que ainda retumbam na cultura do povo.

A inserção de termos da cultura popular e a abrangência dos novos recursos da tecnologia como o videogame, a televisão, o facebook e as demais redes sociais, as lan houses, o celular, o e-mail, as músicas da atualidade na plataforma Youtube, o sms,

indicam, entre outras novidades, os lugares de fala desse “eu”, tendo em conta o Brasil no contexto do século XXI. Tais projeções marcam presença em sua prosa e são defendidas pelo escritor como voz autoral cuja construção descritiva aponta para realidades que coexistem em uma determinada época. Afinal, sem medo de ter sua escrita tachada no tempo ou considerada de menor valor ou não literária por fazer uso de temas da cultura pop, o autor explica que não faria sentido algum uma história com personagens de vinte, trinta anos no século XXI que nunca tivessem usado tais mecanismos em seu dia a dia. Bons exemplos disso encontramos nos fragmentos abaixo:

a música do cd do Ben Harper, quase parando antes dos quebra-molas para não raspar o fundo do automóvel sobrecarregado. No porta-malas e no banco traseiro do pequeno Ford Fiesta há duas malas de roupas, um aparelho de som com duas parcelas ainda a pagar, uma televisão vinte e nove polegadas, o Playstation 2, uma mochila de acampamento cheia de pertences pessoais, um cobertor e um edredom de lã de carneiro cuidadosamente dobrados, sacolas de plástico contendo tênis e sapatos, cds, apetrechos básicos de cozinha (Galera: 2012, 36).

Lembra que na noite anterior Dália o recriminou por não responder às mensagens no Facebook. Digita seu usuário e senha e entra no site pela primeira vez em três meses. Tem a impressão de que o layout mudou. Há dezenas de pedidos de amizade e seu rosto na foto do perfil está imberbe. [...] Assiste a um clipe novo do Coldplay que acabou de ser lincado por uma loira cujo nome não lembra. Aproveita as sugestões do YouTube e vê mais alguns vídeos. [...] Bem na sua diagonal um senhor estrangeiro de óculos está no meio de uma conversa tensa com alguém via Skype, berrando frases enfáticas em inglês e fazendo longas pausas para ouvir as respostas nos fones enquanto segura a haste do microfone com as pontas do indicador e do polegar e mantém o rosto quase colado ao vídeo, mirando as profundezas de uma tela preta cheia de ícones. A conexão é lenta e de repente ele percebe que gastou mais de meia hora assistindo a meia dúzia de vídeos. Volta para a janela do Facebook e lembra de conferir as mensagens pessoais (Galera: 2012, 149-50).

A linguagem veloz e direta traz como elemento o pop, não como uma obrigação, mas como exploração intelectual que se aproxima do leitor para com ele travar uma interação que seja, antes que nada, uma interação ativa e autêntica. Dentro do panorama da produção contemporânea no Brasil, são muitos os traços que compõem essa literatura. Passando pelo erudito e pelo popular, mostrando-se marcado pelo sincretismo das escolhas estéticas, *Barba ensopada de sangue* flerta com a tradição sem abrir mão do que seu tempo lhe oferece, sabendo muito bem seu lugar.

Foi Mikhail Bakhtin quem investigou, em seu reputado livro *Questões de literatura e de estética* (2002), a concepção e a estilística do gênero romance. Assim, esclarece que

o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau). Estas ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (paroles – langues), este movimento do tema que passa através de línguas e discursos, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca (pp. 74-5).

No fragmento acima, Bakhtin insinua que tal concepção corresponde à pluridiscursividade que leva o leitor a compreender a produção romanesca desde uma

investigação anacrônica e sincrônica de sua estrutura, mas que, acima de tudo, consegue traduzir as diferentes vozes. Trata-se, pois, de um debate que interessa sobremaneira aos estudos literários, visto que o dialogismo como base que sustenta o pensamento bakhtiniano reflete a evolução da linguagem, da língua e do gênero romance, no qual a literatura se faz presente tanto nas falas dos personagens quanto na intromissão do narrador, em consonância com o discurso autoral, em que “a vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais” (Bakhtin: 2002, 96).

2.2. A violência como metáfora

A violência aparece simbolizada em diversos momentos do romance e, em alguns casos, a brutalidade humana encena a morte. Tortuosos caminhos que levam as figuras da trama a matar sem o menor remorso. Seja no tribunal popular que condena antes mesmo de haver um julgamento, seja por vingança, briga de bar ou diferenças ideológicas, a violência invade gradativamente a rotina da população, mas a

pergunta que se coloca é: há uma relação entre crime, violência e literatura? Na literatura brasileira se percebe uma presença do tema historicamente insistente, e a literatura certamente usa o imaginário despertado pela violência como matéria-prima. [...] Longe de ser uma exceção à ordem pacífica da sociedade, a violência forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano. É uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social (Schøllhammer: 2013, 103).

As histórias marcadas pela intolerância e pela ruína do homem “machão”, da masculinidade e da testosterona em ebulição, ecoam nos sentimentos de distintas gerações de uma família. O fator desencadeador da ação que resulta no mistério em torno da suposta morte de Gaudério fornece a quem lê a possibilidade do desfecho trágico. Fatos que residem na covardia das muitas mãos manchadas de sangue, desconstruindo a imagem de um povo brasileiro alegre, bondoso e tolerante, para expor a passionalidade que desconhece a sensatez.

A vista grossa da população diante do ocorrido, a premeditação do assassinato, bem como a demora na perícia e o sumiço do corpo ilustram bem um Brasil de impunidade, em que o senso de justiça parece brincar na gangorra dos fatos.

Teve um bailão dominical num salão qualquer lá da comunidade, um daqueles aonde vai a cidade inteira. No auge da festança falta luz. Quando a luz volta, um minuto depois, tem um gaúcho deitado no meio do salão com uma poça de sangue em volta, dezenas e dezenas de facadas. Todo mundo matou ele, ou seja, ninguém matou ele. A cidade matou ele. Foi o que o delegado me disse. Tava todo mundo lá, famílias completas, provavelmente até o padre. Apagaram a luz, ninguém viu nada. As pessoas não tinham medo do teu vô. Tinham ódio (Galera: 2012, 27).

Ao incluir o padre no bailão dominical, portanto como um dos supostos culpados, a história ironiza a hipocrisia da moral cristã, desossando-a vagarosamente. Fanáticas ou simplesmente intransigentes, as famílias que compõem a região de Garopaba são os supostos cristãos que pregam o amor ao passo que condenam, no tribunal de leis esquizofrênicas, seus adversários por simplesmente divergirem ou por não tolerá-los em suas dessemelhanças. Por desrespeito ou ódio gratuito reúnem-se como um conselho deliberativo para decidir o destino daqueles que não estão integrados nos moldes determinados pela cidade.

Tal intolerância perpassa o estro religioso e político em que os jogos de interesse escondem os desvios de conduta e a falta de consciência sobre a gravidade da situação. Assim, na república das bananas dos discursos belicistas e inflamados, o que encontramos são as muitas figuras que compõem o cenário de misérias e arbitrariedades que assolam o país.

Toma mais duas cervejas no caminho de casa e num dos botecos estão dizendo que alguém tentou dar uma facada num eleitor oponente e acertou o braço de uma criança de raspão. Outro homem se gaba de ter vendido o voto aos dois candidatos no mesmo dia e confessa que ainda não decidiu em quem vai votar. Quando ficam sabendo que ele é de Porto Alegre perguntam como anda a eleição por lá. Ele se levanta, soluça, diz que não faz a menor ideia e paga a

conta no balcão. Depois se volta de novo para a mesa ocupada e olha rapidamente para o rosto de cada um dos homens sentados (Galera: 2012, 334).

Ainda que não seja um traço preponderante em *Barba ensopada de sangue*, os resquícios de violência se somam aos casos obscuros e não solucionados de um Brasil que esconde seus inquéritos debaixo dos panos, tendo a política como reflexo de uma sociedade condescendente. Cravando na pele do personagem a faca imperiosa da dúvida, a prosa se reveste de sangue para expor os absurdos da violência dos garopabenses e o esfacelamento do “eu”. Homem que assume o peso de uma família desestruturada cujo destino se ergue como arquétipo do improvável, uma vez que “ninguém escolhe nada e mesmo assim a responsabilidade é nossa” (Galera: 2012, 419), é dele. Andamento que encerra a inadequação desse indivíduo a uma comunidade em que os burburinhos, a ocultação de cadáver e as visões distorcidas de uma mesma história significam mais que a verdade. Tal animosidade abre espaço para uma postura dramática e híbrida em que a narrativa desconstrói completamente as expectativas, mostrando um personagem-narrador que, em vez de fechar as vias que dão acesso ao outro, encena acontecimentos verossímeis, porém ambíguos, ampliando o palco interior do subconsciente encerrado no final do romance.

2.3. O imbricamento entre escritor, livro e leitor

Toda obra literária requer um destinatário que possa dar sentido potencial à criação. Isso ocorre uma vez que o receptor, ao decodificar as informações permitidas pelo texto, questiona e recria o que está colocado, dando uma atmosfera nova ao ficcional. A leitura, como uma imersão complexa e de extensa mobilização dos elementos da narrativa, mexe com o imaginário de quem lê, permitindo a fruição, mas também a compreensão da forma romanesca.

O leitor, por esse ângulo, não é um receptor qualquer, pois, ao experimentar atentamente os jogos simbólicos da linguagem, rompe com os modelos tradicionais, pondo em xeque a existência do livro como objeto hermético e impossível. Tal como esclarece a estética da recepção, a pluralidade experienciada nas várias perspectivas de representação abre espaço para o leitor enquanto crítico, tornando-se explícito que a

literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (Candido: 2006, 83).

O trecho acima reforça a ideia dos múltiplos olhares que reivindicam a inclusão e a participação nas questões que envolvem o romance. Dessa forma, experimentar, ver, dialogar, refletir exige uma postura ativa do sujeito que recebe a informação. Ao fazer uso de sua bagagem cultural, educacional, linguística e gramatical, o leitor ratifica o que foi levantado por Wolfgang Iser em sua teoria do efeito estético: que a composição literária pode ser ponderada de distintas maneiras, não havendo uma exclusividade no ato da interpretação.

Com sua potência criativa e sua versatilidade, a literatura promoveria a transformação das escritas, invenções e memórias em palavras. Logo, para atribuir algum sentido ao texto, bastaria ao receptor interagir de modo ativo e persistente, porém pautado na fundamentação teórica cuja relação próxima com o literário possibilitasse a construção de um repertório que se estendesse aos atos de leitura e produção de conhecimento. Nessa acepção, cabe destacar que a estética da recepção

assume a perspectiva do leitor, portanto, conforme sua denominação sugere, ao considerar que é ele quem garante a historicidade das obras literárias. Em decorrência do fato de o leitor não deixar de consumir criações artísticas de outros períodos, essas se atualizam permanentemente. Conforme Jauss anota, uma obra “só se converte em acontecimento literário para seu leitor”; portanto, é esse sujeito que afiança a vitalidade e continuidade do processo literário (Zilberman: 2008, 92).

Se julgarmos relevante a colocação de Regina Zilberman de que é o leitor que assegura o interesse e a ininterrupção do processo literário, observaremos que a produção de sentido se conecta à vontade de se comunicar com o outro. Com suas cenas elaboradas e

seus personagens articulados, a ficção não deseja expressar os segredos dispostos nas entrelinhas, mas sim trazer o leitor para perto, qual jogo de sedução em que o

prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma (Barthes: 1987, 11-12).

A multifacetada arquitetura textual não fala sozinha, tampouco existe sem a presença de um coletivo que a sustente, ou seja, está sempre à espera do receptor para construir as bases sólidas que reafirmam as instâncias do movimento ficcional. O leitor de *Barba ensopada de sangue*, tomado como participante comprometido não com o que o autor quis dizer, mas com as urgências do jogo verbal, procura suplementar as lacunas da história acionando seu próprio repertório. Com o intuito de depreender as marcas intertextuais que constituem a matéria viva da linguagem, a busca inescapável pelo significado expressa a redescoberta da prosa no interior da escrita criativa.

A intenção de seguir na contramão de uma leitura sistemática, mecânica e frívola que chafurde no “sabor das ilusões da linguagem” pressupõe uma liberdade crítica que enseja o prazer. Todavia, podemos notar que

há duas maneiras de percorrer um bosque. A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não. Há igualmente duas maneiras de percorrer um texto narrativo. Todo texto desse tipo se dirige sobretudo a um leitor-modelo do primeiro nível, que quer saber muito bem como a história termina [...]. Mas

também todo texto se dirige a um leitor-modelo do segundo nível, que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor (Eco: 1994, 33).

As narrativas provenientes da imaginação acomodam diferentes lugares e registros a fim de interferir efetivamente no processo de decodificação textual. Ao borrar os limites da prosa, a escrita, como uma dilatação do mundo fabulado, salienta o amadurecimento do autor no tocante às ideias e às escolhas estéticas. Nesse sentido, a proximidade entre o escritor e o leitor, fomentada inicialmente pelo uso de blogues e pelo manuseio do computador, deram a Daniel Galera a chance de experimentar de modo mais assertivo. Dessa forma, confirma, no extenso e fértil entrosamento estabelecido entre o público e o texto, o desejo de mudança e de entendimento das projeções externas que se dão no espaço concreto do livro.

Considerações finais

Expondo as inquietações de uma geração classe média, branca, heterossexual, dos anos 90 e início dos anos 2000, a escrita de Galera reflete a experiência de uma literatura engajada que é mais próxima do leitor, com personagens que ampliam o texto e, muitas vezes, vão além do pretendido pelo autor, ganhando vida e densidade. Tendo consciência da importância da internet, das oficinas literárias e dos cursos de escrita criativa como ferramentas para a inserção de autores iniciantes e para a compreensão do contexto literário contemporâneo, o escritor aventou propostas que implicaram a descoberta, o estudo, o distanciamento do lugar-comum e a exploração de recorte realista.

Escrever sobre a literatura de nosso tempo, levando em consideração as sinuosidades do passado e a longa tradição ocidental, é sempre tarefa ingrata. A tensão existente na possibilidade da análise intrincada, imprecisa ou tocada pela euforia do momento induz o crítico, muitas vezes, a pensar seu repertório com bastante cautela e com base em critérios rígidos, a fim de separar o joio do trigo e fazer uma apreciação isenta de pressuposições. Afinal, a ficção como palco de experimentação pode indicar tanto os caminhos que ensejam um “nutrir de impulsos” – conforme já mencionado na parte introdutória desta dissertação – quanto o vazio abissal e estranhamente desconexo da superficialidade. Dessa forma, apreender a prosa brasileira do início dos anos 2000 supõe deixar de lado a indiferença e se arriscar perante o novo. Nesse sentido, a investigação ocorre em contraponto às expectativas alimentadas na difusão constante de obras recentes, tornando este estudo comparado ao mesmo tempo desafiador e movediço, uma vez que se trata de um tiro no escuro sem margem para o descuido.

A partir de leituras direcionadas às realizações centrais de Daniel Galera, demonstramos como tais enfrentamentos da linguagem revelaram, em certa medida, o desenvolvimento de seu estilo e contribuíram para a formação de sua identidade artística. Circulando da edição independente ao lançamento por uma editora de grande porte, o autor fornece algumas pistas no que diz respeito ao seu jeito de escrever e aos temas abordados em seus livros. Assim, ao descrevermos sua trajetória como um rito de passagem da juventude para a fase adulta, procuramos entender as feições plurais, porém sutis, de seus planos pessoais sob o crivo da teoria. Em outras palavras, atentamos para o que move o artista nos dias de hoje, tendo em vista que tal movência reside nas esferas do erudito e do

popular, levando em conta que a “literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época” (Bakhtin: 1997, 362).

Ao se refletir sobre a literatura contemporânea – dando-se destaque sobretudo para escritores que iniciaram a carreira no início do século XXI –, a grande questão que se coloca é a presença de jovens na faixa dos vinte, trinta ou trinta e poucos anos de idade que despontaram juntamente do avanço da internet e das redes sociais. Autores que romperam, pedregulho por pedregulho, com o elitismo da indústria editorial e deram a cara a tapa, arriscando-se pelos terrenos insólitos dos blogs e das produções amadoras.

Como consequência dos aparatos tecnológicos, das oficinas literárias (ferramentas práticas que auxiliam o principiante) e do *boom* das mídias digitais, o escritor esteve envolvido em projetos ambiciosos que lhe renderam bons frutos. Indo dos romances, das histórias em quadrinhos, do fanzine literário *CardosOnline*, dos contos, dos ensaios às reportagens, às traduções, à fundação de editora e às resenhas no extinto tumblr *Ranchocarne* (que ele mesmo dizia se tratar de “um canal de publicação e comunicação que servia para driblar o território cada vez mais irrespirável das redes sociais e plataformas infestadas de publicidade e/ou algoritmos”), o que podemos notar é uma familiaridade com diferentes gêneros textuais e a vontade de realizar seus objetivos por conta própria, livre de metas rigorosas ou obrigações.

Não entanto, tal versatilidade não significa que o autor se deixa levar por pedantismos ou por argumentos frágeis, pelo contrário, situa-se além dos limites impostos, assegurando um diálogo produtor que possibilita o estímulo criador:

Quando entrei na oficina, eu já escrevia contos e os divulgava na internet, mas me considerava um diletante. Era um sujeito que só começava a suspeitar que a literatura talvez não fosse um interesse passageiro como outrora foram o violão, as histórias em quadrinhos, o web design (Galera: 2009).

Ao apresentar ideias que implicam a descoberta, o distanciamento do lugar-comum e a exploração de recorte realista, as obras de Daniel Galera singram na escuridão do presente, sem, no entanto, renunciar às conjunções do passado. Sob essa perspectiva, traduzem, sem destempero, excesso ou escassez, o engajamento com uma proposta articulada em que a narrativa está em primeiro plano.

O modernismo e a Semana de Arte Moderna trouxeram frescor à linguagem e às imersões criativas até então pouco exploradas, transformando e reinventando o espaço cultural e artístico da época. Por esse viés, embora o legado deixado pelos modernistas e seus manifestos tenha introduzido uma visão renovada da literatura, das artes plásticas e da técnica de escrever, exercendo enorme influência nas gerações posteriores, os escritores ao beberem dessa fonte assumem uma postura antropofágica, ou seja, extraem sempre o que melhor convém e reelaboram com liberdade e autossuficiência. Fugindo dos moneios da imitação e da repetição desprovida de paixão, o autor, na vontade de experimentar, quebra modelos prontos e opiniões preconcebidas.

Logo, ao ponderarmos sobre a prosa contemporânea – como uma reunião de trabalhos marcados por inclinações heterogêneas que, apesar de se afastarem de temáticas mais tradicionais, conversam com o passado – percebemos que as narrativas abarcam personificações artísticas plurais. Assim, a leitura e a escrita como partes integrantes do cotidiano se somam ao fato de os romances de Galera carregarem um olhar que, distante e fora de seu tempo, lança luzes na escuridão. Tendo como principais sustentáculos o ensaísmo, o aporte teórico-metodológico e as reflexões desenvolvidas por Wolfgang Iser (1979), Regina Dalcastagnè (2001), Flávio Carneiro (2005), Karl Erik Schøllhammer (2009) e Leyla Perrone-Moisés (2016), percebemos a necessidade de esclarecer os questionamentos atrelados à estética da recepção e ao contemporâneo.

No século XXI, mudou o modo como lemos, que se beneficiou do surgimento de aparelhos que unem imagem, som e vídeo em uma única plataforma e com acesso à internet até os e-readers e seus recursos de manipulação. Em formato não linear/não sequencial, o escritor de nossa época domina diferentes ferramentas/programações e, como diz Pierre Lévy, “provê virtualidades e estrutura a interação sensório-motora com o universo dos dados” (1999, 147). Ademais, as facilidades disponíveis aos que abraçam a tecnologia como fonte de conhecimento e/ou comunicação e a escrita associada à mesa do computador denotam o entrelaçamento do leitor, do autor e do livro no domínio dos registros multimídias, e apontam também para algumas distorções, como: o excesso de informações e a manifestação de enfermidades graves como a depressão, a suscetibilidade à dependência e a ansiedade.

Seja por um aprofundamento em relação à natureza ou mediante uma imersão na cultura brasileira em que o detalhismo das descrições dos cenários e a identificação com as situações que envolvem os personagens apontam para um “realismo íntimo” (que, todavia,

não significa se prender ao método ou ao preciosismo formal), como em *Barba ensopada de sangue*, seja na espontaneidade e crueza de *Até o dia em que o cão morreu* (que não quer dizer despreparo ou amatorismo), o contato estabelecido na dicotomia real/ficcional propõe uma espécie de rasura cujo efeito catártico fortalece o jogo verbal. Trata-se, pois, de uma percepção que emana da palavra e na palavra desdobra-se enquanto corpo complexo das representações e das proximidades existentes entre a produção e a recepção. Além disso, Hans Robert Jauss acrescenta que

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão (1994, 7-8).

A composição literária pode perdurar por séculos ou se dissipar por completo em instantes, daí a dificuldade de precisar o que seria uma obra de qualidade. Por outro lado, a invenção carregada de significados assume seu protagonismo, subvertendo a dinâmica das interações ao romper com as fronteiras que nos separam uns dos outros. Ao abrir suas portas para o mundo, a ficção atesta a capacidade que tem de afetar o leitor e de insinuar uma flexibilidade do conhecimento e da própria verve criadora. Tendo em vista isso, os livros, enquanto espaço de fala e reflexão, exteriorizam suas potencialidades e seus hibridismos ao evocar imagens que, além de permanecerem na memória coletiva, expressam o indizível em seu estado de esfinge e dissimulação.

Tendo como norte a estética da recepção e o envolvimento do leitor com o universo ficcional, intentamos dialogar sobre os assuntos mais relevantes dos romances aqui elencados, de modo a ressaltar as diferentes experiências literárias empreendidas pelo autor e convidar quem lê a inter-relacionar-se com o texto de forma participativa, descortinando o véu que encobre as camadas de sentido da narrativa, uma vez que

a interação fracassa quando as projeções mútuas dos participantes não sofrem mudança alguma ou quando as projeções do leitor se impõem independentemente do texto. O fracasso aí significa o preenchimento do vazio exclusivamente com as próprias projeções. Como, entretanto, o vazio mobiliza

representações projetivas (*projektive Vorstellungen*), a relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança do leitor. Assim o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação. [...] Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto (Iser: 1979, 88; 91).

Ao se afastar da premissa de uma única interpretação possível que se dá por meio da apreciação conservadora, pautada no processo de produção e de gestão mercadológica, a estética da recepção convida a encarar o texto com outros olhos, ao sugerir um vínculo mais dinâmico e próximo do receptor e ao defender sua autonomia nos caminhos efetivos de recriação/validação da obra literária, estabelecendo, assim, uma tensão na relação crítico/leitor. Logo, o deslocamento de quem lê à condição de exegeta impele conseqüentemente a um comprometimento que suscita reflexões, sentimentos e provocações quanto ao que o autor apresenta enquanto projeto de arte.

Quer na composição do cânone literário, quer em um livro recém-lançado, o objetivo da crítica, mais do que estabelecer paralelos formais, é confrontar e desafiar diretamente as narrativas, a fim de apontar chaves de leitura que permitam esclarecer a importância da arte para a sociedade, bem como das técnicas expressivas usadas pelo escritor dentro de um determinado contexto histórico-social. Em linhas gerais, legitimar o leitor presume uma intimidade com o texto que possibilite a interação e a suplementação dos vazios, atividades para as quais o receptor mobiliza o repertório acumulado ao longo da vida.

Quando em 2003, por volta de seus vinte e quatro anos de idade, Galera se arriscava com seu primeiro romance em uma realização independente, não poderia prever que apenas nove anos depois fosse publicar sua obra de maior expressividade. Sob esse ponto de vista, a evolução de sua escrita ocorre transversalmente à estética realista e à capacidade descritiva de cenários e personagens dúbios/oscilantes (um jovem formado em Letras, mas sem perspectivas; uma modelo independente/decidida, mas infeliz no que faz;

um professor de educação física acometido por uma doença que afeta sua percepção; um pai suicida/resignado; e um avô destemido/forte).

Numa visada geral, evidenciamos o amadurecimento das ideias em volta do estilo descritivo, do contato com a tecnologia, do vazio da solidão em oposição às redes sociais determinadas pelo sucesso e pelos muitos amigos e do desenvolvimento das questões interiores, dos traços identitários esfacelados dos sujeitos que compõem a produção romanesca.

De maneira breve, podemos observar traços recorrentes nos dois romances: a presença dos cachorros, como peça fundamental dentro da história, sempre marcada pelo estigma da morte; as disposições familiares, tendo a imagem do avô como referência inspiradora e efervescente; a prosopagnosia, o suicídio, a depressão e a ansiedade como marcas de uma sociedade doente; as figuras inominadas, com suas dificuldades em se relacionar com os outros; as buscas frustradas pelo passado ou simplesmente a total inanição; o caos da cidade em contraste com a solidão dos lugares mais afastados; a frequente indagação acerca da identidade etc. Tais questionamentos trazem à prosa os ecos de um tempo marcado pela dor, perda, descrença e apatia, mas também pela desconfiança total.

Chegando à reta final, esperamos que esta dissertação tenha alguma serventia no âmbito dos estudos literários e incentive a fruição dos romances *Até o dia em quem o cão morreu* e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera. Para tanto, o estudo sistematizado aqui, realizado por meio do cotejo de obras publicadas em momentos distintos da carreira de Galera, demonstra as exigências do fazer literário e o interesse em atentar para a prosa contemporânea brasileira.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso. Antologia*. São Paulo Publifolha, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Rass et al. São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior et al. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, pp. 235-63.
- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CÃO SEM DONO*. Filme. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. Brasil, São Paulo: Downtown Filmes, 2007, 82min, cor. Fotografia: Toca Seabra. Montagem: Manga Champion. Elenco: Júlio Andrade, Tainá Müller e outros. Baseado no romance *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”. *Diálogos Latino-americanos*. Dinamarca: University of Aarhus, nº 3, 2001, pp. 114-30.
- _____. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: ELBC, nº 21, 2003, pp. 33-53.
- _____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: ELBC, nº 26, 2005, pp. 13-71.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *Seis passeios nos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. “Relato de um escritor aprendiz”. Entrevista à *Folha de S. Paulo*. São Paulo: 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1608200908.htm>>. Acesso em 16 de outubro de 2016.
- _____. *Cachalote*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010.
- _____. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Meia-noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Ranchocarne*. Disponível em: <http://ranchocarne.org/>. Acesso em 12 de junho de 2016.

- _____. “Superando a autoficção”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.
- _____. “Dentes guardados: obsolescência”. Porto Alegre: 2019. Disponível em: <http://ranchocarne.org> >. Acesso em 10 de janeiro de 2019.
- GOLDING, William. *O senhor das moscas*. São Paulo: Biblioteca da Folha, 2003.
- HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017a.
- _____. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017b.
- ISER, Wolfgang. *Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. *Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ISER, Wolfgang; JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MÉROT, Pierre. *Mamíferos*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PELLEGRINI, Tânia; XAVIER, Ismail et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de autointerpretação*. Lisboa: Ática, 1966.

- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- RESENDE, Beatriz. “Resenha de *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em:
<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/resenha-de-barba-ensopada-desangue-de-daniel-galera-473919.html>. > Acesso em 20 de setembro de 2016.
- ROSENFELD, Anatol; CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- _____. “Barbas de molho”. *Portal Vermelho*. São Paulo: 2015. Disponível em:<http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=263204/>. Acesso em: 7 de novembro de 2018.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- ZILBERMAN, Regina. “Recepção e leitura no horizonte da literatura”. *ALEA: Estudos Neolatinos*, nº 1, 2008, pp. 85-97.