



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Danatiele Soares Segato

A epígrafe em Daniel Galera:

Leituras de Até o dia em que o cão morreu, Mãos de cavalo e Cordilheira

São José do Rio Preto
2020

Danatiele Soares Segato

A epígrafe em Daniel Galera:

Leituras de *Até o dia em que o cão morreu*, *Mãos de cavalo* e *Cordilheira*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Cláudia Rodrigues Alves

São José do Rio Preto
2020

S454e Segato, Danatiele Soares
A epígrafe em Daniel Galera : Leituras de *Até o dia em que o cão morreu, Mãos de cavalo e Cordilheira* / Danatiele Soares Segato. -- São José do Rio Preto, 2020
131 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Maria Cláudia Rodrigues Alves

1. Intertextualidade. 2. Paratexto. 3. Epígrafe. 4. Literatura brasileira contemporânea. 5. Daniel Galera. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Danatiele Soares Segato

A epígrafe em Daniel Galera:

Leituras de Até o dia em que o cão morreu, Mãos de cavalo e Cordilheira

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cláudia Rodrigues Alves
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Gisele Novaes Frighetto
UFSCar – São Carlos

São José do Rio Preto
21 de janeiro de 2020

Aos meus pais, Leila e Vanderlei, por todo amor e dedicação incondicionais

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, *Leila e Vanderlei*. É somente graças a vocês — caipiras, de origem humilde e vidas tão sacrificadas — que consegui chegar ao lugar que hoje ocupo e no qual nunca me imaginei: em uma universidade pública. Obrigada por me educarem para ser quem sou, por me ensinarem que o conhecimento é um bem inalienável e imprescindível, por estimularem ao máximo, na medida de nossas condições financeiras, as minhas habilidades, garantindo-me conforto e estrutura para cursar uma graduação em período integral e, posteriormente, o mestrado que agora finalizo. Obrigada, obrigada, obrigada.

Agradeço a minha orientadora, *Maria Cláudia*, por tamanha compreensão com minhas limitações. Obrigada por me motivar, ao me acolher na Iniciação Científica, em um momento que estava tão desanimada da graduação. Os últimos dois anos não foram muito bondosos com a gente; cada uma de nós enfrentou lutas pessoais desgastantes e o respeito mútuo foi essencial nesse período. Obrigada pela nossa trajetória.

Aos professores *Arnaldo e Gisele*, minha gratidão pela leitura, pela dedicação e pelos conselhos essenciais para minha dissertação, feitos no meu exame de qualificação.

Sou grata aos meus amigos pelo apoio incondicional e, principalmente, por toda a paciência que tiveram comigo durante todo o mestrado. Destaco alguns nomes que foram indispensáveis nessa jornada: À *Natália* e à *Paula*, agradeço por serem tão boas amigas, ouvintes e conselheiras, aguentando minhas reclamações incessantes e oferecendo-me alento sempre que necessário; ao *Natan*, por todo amparo, pelo ombro amigo e pelas dicas essenciais que tanto me ajudaram muito antes de sequer começar o processo seletivo e à *Luíza*, parceira e amiga que a pós-graduação me proporcionou, pelos desabafos, por acreditar em meu potencial, por chorar comigo ao ler Graciliano Ramos e, óbvio, por todas as imagens de cachorros de peruca compartilhadas.

Agradeço ao *IBILCE*, esse lugar do qual ainda me esforço diariamente para acreditar que fiz parte, cujo ambiente plural e de discussões tão pertinentes e próprias da universidade pública mudaram completamente a forma com que me coloco politicamente no mundo e contribuição maior do que essa não há. Obrigada!

Nascemos com um prazo limitado para interpretar o mundo. Fazemos o que podemos. O legado de todos que nos precederam nesse esforço pode ajudar ou confundir, e em última instância ninguém nunca prova nada. Atribuir um propósito superior a um lance qualquer da vida é construir uma ficção muito pessoal. Dar sentido ao mundo é um ato criativo. Uma visão de mundo é uma narrativa.

Daniel Galera, *Cordilheira*, 2008.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo analisar o uso das epígrafes e, a partir delas, propor possíveis leituras das obras *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]), *Mãos de Cavalo* (2006) e *Cordilheira* (2008), do autor brasileiro contemporâneo Daniel Galera. De múltiplas facetas, o autor sintetiza em sua carreira características próprias da geração de escritores do século XXI, como o pluralismo e a heterogeneidade, passíveis de serem observadas não só em sua bibliografia — na qual consta um livro de contos, cinco romances e uma HQ, das mais variadas temáticas, mas sempre concentrando-se no erotismo, na violência e na morte — como também na escolha dos peritextos que abrem as três obras que compõem o nosso *corpus*. A partir de nossas leituras e com base nas relações intertextuais desencadeadas pelo uso das epígrafes, observaremos como Galera utiliza esse recurso para aprimorar o próprio texto ao desafiar seu interlocutor, colocando um excerto que acrescentará inúmeras camadas de leituras ao livro, ao se valer da citação como uma ponte com outras mídias e linguagens ou, até mesmo, ao fazer do peritexto mais do que um prenúncio do que leremos e um enigma a ser desvendado.

Palavras-chave: Intertextualidade. Paratexto. Epígrafe. Literatura brasileira contemporânea. Daniel Galera.

RÉSUMÉ

Cette dissertation vise à analyser l'utilisation des épigraphes et à proposer des lectures possibles des œuvres *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]), *Mãos de cavalo* (2006) et *Cordilheira* (2008), de l'auteur brésilien contemporain Daniel Galera. Aux multiples facettes, l'auteur résume dans sa carrière les caractéristiques de la génération d'écrivains du XXI^e siècle, comme le pluralisme et l'hétérogénéité, que l'on ne trouve pas seulement dans sa bibliographie — qui comprend un recueil de nouvelles, cinq romans et une bande dessinée, sur des thèmes très variés, mais toujours centrés sur l'érotisme, la violence et la mort — mais aussi dans le choix du périphrase qui ouvre les trois livres qui composent notre *corpus*. À partir de nos lectures et sur la base des relations intertextuelles déclenchées par l'utilisation d'épigraphes, nous verrons comment Galera utilise cette ressource pour améliorer son propre texte en mettant au défi son interlocuteur, en plaçant un extrait qui ajoutera de multiples couches de lecture au livre, en utilisant la citation comme un pont vers d'autres médias et langues, ou même en rendant le périphrase plus qu'un présage de ce que nous allons lire et une énigme à résoudre.

Mots-clés : Intertextualité. Paratexte. Epigraphe. Littérature brésilienne contemporaine. Daniel Galera.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the use of epigraphs, and from that data, propose possible readings of the books *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]), *Mãos de cavalo* (2006), and *Cordilheira* (2008), by Daniel Galera, a contemporary Brazilian author. As a multifaceted author, his career synthesizes characteristics of the 21st century generation of writers, such as the pluralism and the heterogeneity that we can observe in his bibliography — which contains a book of short stories, five novels, and a comic book, of the most varied themes, but always focusing on eroticism, violence, and death — and also in the choice of peritexts that open the three works of our *corpus*. From the readings of the books and based on the intertextual relations started by the use of epigraphs, we will observe how Galera uses that resource to improve his own text by challenging the interlocutor, placing an excerpt that will add countless layers of reading to the book, using the quotation as a bridge to others medias and languages, or even by making the peritext more than a harbinger of what we will read and a riddle to be solved.

Keywords: Intertextuality. Paratext. Epigraph. Contemporary Brazilian literature. Daniel Galera.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 USO DA EPÍGRAFE NA CONTEMPORANEIDADE: O CASO DANIEL GALERA	13
1.1 A literatura brasileira nas primeiras décadas do século XXI	18
1.1.1 A heterogeneidade da geração 2000	20
1.1.2 A multiplicidade em Daniel Galera	25
1.2 A intertextualidade enquanto objeto de estudo	28
1.2.1 Bakhtin e Kristeva, o início	28
1.2.2 Genette e Compagnon, o valor do paratexto	31
1.3 Epígrafe: “a citação por excelência”	35
1.3.1 Do romântico ao contemporâneo: alguns usos da epígrafe	37
2 ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU E A EPÍGRAFE FILOSÓFICA	46
2.1 O erotismo em <i>Até o dia em que o cão morreu</i>	51
2.1.1 Erotismo dos corpos	54
2.1.2 Erotismo sagrado	56
2.1.3 Erotismo dos corações	58
2.2 O leitor em desafio e os níveis de leitura	61
2.2.1 A reverberação de Bataille	62
3 MÃOS DE CAVALO E A EPÍGRAFE INTERMIDIÁTICA	64
3.1 “A maldita câmera”	73
3.1.1 O ordinário espetacular	79
3.1.2 A masculinidade nociva	83
3.2 O leitor-grua	86
4 CORDILHEIRA E A EPÍGRAFE METAFICCIONAL	89
4.1 Duas epígrafes para dois eixos temáticos	99
4.1.1 Instinto materno ou criação literária?	100
4.1.2 O “enfadonho” discurso feminino	103
4.1.3 Metaficção e os simulacros literários	108
4.2 O leitor enganado	115
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

Nossa relação com a epígrafe e a intertextualidade está sendo trilhada desde a graduação, com uma Iniciação Científica¹ na qual estudávamos de que maneiras uma poesia de Victor Hugo irradiava em outras duas de Castro Alves. O que começou como uma euforia após ler *O corcunda de Notre Dame* e uma curiosidade sobre a pesquisa acadêmica desenvolveu-se em um fascínio ao perceber como até mesmo os detalhes, que provavelmente passam despercebidos pela maior parte dos leitores comuns, são recipientes de toda uma tradição literária extensa e complexa, alterando permanentemente a nossa leitura. E, a partir de então, olhar com mais cuidado o uso das epígrafes foi prerrogativa de nossos estudos.

Ao observarmos como um recurso tão utilizado no Romantismo parecia ter ressurgido na contemporaneidade, decidimos concentrar nossos estudos para a atual produção literária nacional. Tendo como base de nossas análises os estudos intertextuais apresentados por Tiphaine Samoyault (2008 [2001]), passando pelos nomes obrigatórios de Mikhail Bakhtin (2005 [1972]), precursor de todo o conceito, e Julia Kristeva (1974 [1969]), quem de fato nomeou o trabalho do teórico russo com o termo *intertextualidade*, chegamos aos pesquisadores de paratextualidade Antoine Compagnon (2007 [1979]) e Gérard Genette (2009 [1987]).

Nossos primeiros questionamentos referiam-se à motivação dos autores em empregarem o peritexto², em alguns casos, até com um certo exagero, principalmente ao citarem trechos de músicas: estariam os novos escritores atrás da tão sonhada fama midiática que alguns nomes — J.K. Rowling, Stephen King, Paulo Coelho — conseguiram alcançar e que era impensável em outros momentos? Neste sentido, eles utilizariam o recurso da epígrafe como um auxílio extra, combinado com uma intensa interação em redes sociais, para cativar o leitor que, por causa do reconhecimento de uma epígrafe, se sentiria representado e mais próximo de seu ídolo?

Depois, guiados não só pelo peritexto, mas também pelas características próprias da literatura brasileira contemporânea, tendo como base os trabalhos de Karl Erik Schøllhammer e Beatriz Resende, realizamos um trabalho de levantamento de obras e autores cujos trabalhos faziam usos ora numerosos ora complexos da epígrafe. O projeto inicial muito difere da versão final, a qual tomou, finalmente, a forma desta dissertação: se em um primeiro

¹ *Levantamento e estudo de epígrafes em Castro Alves*, finalizada em 2015 e sob orientação da Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves.

² Utilizaremos, em nossa dissertação, o termo *peritexto* como sinônimo de epígrafe e, mais adiante, conceituaremos a sua origem.

momento chegamos a cogitar como pesquisa a evolução da epígrafe na literatura brasileira, depois reduzimos ao seu uso contemporâneo e, por fim, chegamos à mais correta das decisões — o uso do peritexto em um autor que combinasse em sua obra o nosso objeto de estudo com os traços recorrentes das narrativas contemporâneas. Daniel Galera pareceu-nos a escolha mais acertada dentre outros nomes que compunham o nosso *corpus* anterior.

O falso-gaúcho, como o próprio autor se define, nasceu em São Paulo, em 1979, mas mudou-se ainda pequeno para Porto Alegre; praticamente uma cria dos anos 1980, teve situada nessa década a sua infância e a pré-adolescência e adolescência nos anos 1990. Galera é considerado um dos precursores no uso da Internet para produção literária ao valer-se do blog Proa da Palavra para publicar seus contos, ao mesmo tempo em que contribuía com o *mailzine* CardosOnline, em parceria com o também escritor Daniel Pellizzari, cuja amizade resultou na criação da editora Livros do Mal, em 2001. Com o reconhecimento do público, a partir de 2006, o autor passou a publicar por uma das maiores editoras do mercado nacional, a Companhia das Letras.

Com uma produção multifacetada, Daniel Galera tem um livro que reúne os contos publicados em seu blog, o *Dentes guardados*, lançado em 2001, pela Livros do Mal, editora na qual também lançou seu primeiro romance, o *Até o dia em que o cão morreu*, em 2003, depois relançado pela Companhia das Letras, em 2007. Já na sua casa editorial atual, o autor estreou com o romance *Mãos de cavalo*, de 2006, e participou do projeto editorial Amores Expressos, com *Cordilheira*, de 2008.

Experimentando uma nova plataforma, roteiriza a história em quadrinhos *Cachalote*, em parceria com o ilustrador Rafael Coutinho, em 2010 e, dois anos depois, lança aquele que seria o seu livro de maior sucesso de público e crítica, *Barba ensopada de sangue*. Sua última publicação foi *Meia-noite e vinte*, em 2016 e, atualmente, criou uma *newsletter* para retomar o contato inicial estabelecido com seu público em seu antigo blog. O reconhecimento de sua escrita rendeu-lhe vários prêmios literários, traduções para outros países e adaptações cinematográficas.

Abordando temas como o erotismo, a violência, a morte, a metaficcionalidade, e valendo-se de referências de sua infância e adolescência, ambientando tudo isso em cidades retratadas como organismos vivos, o autor pareceu-nos sintetizar bem a nova cara da literatura. Além disso, dos cinco romances publicados, os três primeiros têm epígrafes tão plurais quanto as histórias que as sucedem.

Obedecendo aos objetivos de nosso projeto, propomos a leitura dos três livros de nosso *corpus* guiada pelas epígrafes e, com isso, buscaremos evidenciar as relações mais

primeiras do recurso, como o diálogo com as narrativas, o que os epígrafados significariam e acrescentariam não só com suas obras, mas também com seus nomes, aos livros do autor brasileiro.

Dessa forma, em nosso primeiro capítulo, abordaremos a intertextualidade, começando com os já citados precursores Bakhtin (2005 [1972]) e Kristeva (1974 [1969]), depois, delimitaremos a paratextualidade com Antoine Compagnon (2007 [1979]) e Gérard Genette (2009 [1987]) e, por fim, faremos um sucinto levantamento de outros trabalhos sobre o emprego da epígrafe, com o propósito de fundamentar e posicionar a nossa pesquisa. Apontaremos, brevemente, algumas características da Literatura brasileira contemporânea e situaremos Daniel Galera dentro dessa nova geração de autores do século XXI, para, posteriormente, entrarmos na análise do nosso *corpus*, que contará com um capítulo para cada livro estudado.

O segundo capítulo é dedicado a *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]) que traz como epígrafe um trecho do livro *O erotismo* (2017 [1957]), de Georges Bataille. Aqui, pontuaremos as ressonâncias da teoria do autor francês no enredo do livro brasileiro, partindo da leitura de que o peritexto aparece como uma chave de decodificação, oferecendo ao leitor diferentes conceitos de erotismo que se afastam da noção convencional.

Em seguida, abordaremos *Mãos de cavalo* (2006) e suas referências intermediárias que começam na própria epígrafe: um excerto de uma entrevista publicada em uma revista digital, do ator norte-americano Nicolas Cage. Retomada quase que integralmente em inúmeros momentos da narrativa, o peritexto anunciará tanto a percepção de mundo do protagonista, como posicionará o leitor diante do livro.

Por fim, temos *Cordilheira* (2008), que apresenta duas epígrafes: uma para cada eixo temático do livro. Enquanto o trecho da canção “Colleen”, de Joana Newson, dialoga com os anseios da protagonista, a citação de Jupiter Irrisari entra como um jogo intratextual e metatextual, brincando, por um momento, com o pacto estabelecido entre leitor e autor.

Apontaremos os desafios propostos ao interlocutor e como o peritexto parece indicar a chave de leitura para um leitor contemporâneo, tão carregado de referências específicas das últimas três décadas, atingido não só pela literatura, mas também pela música e pelo cinema, de forma muito mais intensa que as gerações anteriores.

1 USO DA EPÍGRAFE NA CONTEMPORANEIDADE: O CASO DANIEL GALERA

“O contemporâneo é o intempestivo.”

Roland Barthes

Vivenciamos a era da superexposição à informação que se apresenta cada vez mais ao alcance de nossos dedos, a um clique de distância, e ocupa parte considerável de nosso tempo. Esse período de tanto movimento e transformação, que compreende o final do século XX e início do século XXI, também gera alguns desencontros entre os estudiosos que tentam entendê-lo e teorizá-lo³. De qualquer forma, a intensificação da era tecnológica desencadeou ainda mais a expansão da ciência, o desenvolvimento da medicina, o aumento das pesquisas e discussões de psicologia e psicanálise, bem como a democratização no acesso às informações e à educação. Além disso, o *e-commerce* estabeleceu-se como uma forma rápida, confiável e confortável de consumo, potencializando o capitalismo, alterando significativamente o comércio e a relação entre consumidores e lojas e/ou produtos.

A revolução informacional também pode ser observada no mundo literário, seja pelas diferentes formas de produção, disponibilização e consumação do livro como produto ou pela possibilidade de estabelecer contato direto com leitores do mundo todo, levando as novas gerações de autores a recorrerem aos blogs virtuais para publicarem seus trabalhos de forma rápida e livre de burocracias. Tudo isso, aliado às mídias sociais, estabeleceu novos paradigmas para as relações humanas, inclusive na relação autor-leitor.

Cada vez mais estudadas, as relações mediadas pelas redes digitais chamam a atenção por potencializar ou até mesmo alterar as nossas interações. Essa evolução das redes sociais é estudada por Rogério Costa (2005), que aponta como a Internet ampliou e mudou o nosso conceito de comunidade, agora não mais relacionado a parentesco ou vizinhança. Para o autor, as mídias digitais indicariam “uma nova forma de atividade coletiva, centrada na difusão e troca de informações, conhecimentos, interesses” (COSTA, 2005, p. 244) e serviriam de estímulo para “inteligências coletivas” (COSTA, 2005, p. 246).

³ Considerados por alguns como *pós-modernidade* e por outros como um novo momento do Modernismo, muito do problema em relação ao nome adotado, deve-se não só a tudo que o termo abrange, mas também ao prefixo *pós*, o que é destacado pela professora Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), por poder ser lida tanto como uma continuidade quanto como a superação do Modernismo. Iniciado por volta da década de 1970, para David Harvey (2008 [1989]) o termo também é confuso, mas porque o movimento anterior também o era. Afastando-se das metanarrativas universalizantes, o movimento apresenta em si a fragmentação e a heterogeneidade, características que serão abordadas posteriormente em nossa dissertação. Ora como *pós-modernismo*, *pós-modernidade*, *modernidade líquida*, *modernidade tardia* ou simplesmente *contemporaneidade*, é consonante que estamos em um novo lugar, seja ele entendido como uma evolução da fase anterior ou um período de transição para algo ainda ignorado por nós.

De forma análoga, Beatriz Telles e Elaine Ribeiro de Oliveira (2011) abordam como as redes digitais modificaram as relações sociais:

Percebe-se que um novo paradigma surge da premissa de considerar as redes sociais como teias de possibilidades e contatos, assim como surge à necessidade de se refletir sobre a nova forma de se organizar em comunidades, com uma visão holística, priorizando o todo e as interconexões das partes que o compõem, onde se observa cautelosamente os padrões que surgem da união dos elementos dos sistemas. [...]. Pois, o novo paradigma da tecnologia da informação possibilita a base para a expansão penetrante em toda a estrutura social. A lógica de redes gera mecanismos que determina interesses sociais específicos expressos pelo poder dos fluxos. Dessa forma, a cultura da virtualidade real envolve processos de comunicação e interação, uma comunicação baseada em sinais onde não há separação entre "realidade" e representação simbólica. A relevância do fato se dá quando se observa que as relações humanas se intensificam num ambiente proporcionado pela tecnologia. (TELLES; OLIVEIRA, 2011, p. 160-161).

Para as autoras, a importância das mídias sociais está principalmente na fluidez da comunicação que o espaço virtual proporcionou às comunidades cujos indivíduos interagem independentemente de “níveis, raças, culturas e nacionalidades em espaços antagônicos” (TELLES; OLIVEIRA, 2011, p. 163). Telles e Oliveira também citam, entre vários estudos, o trabalho de Marteleto (2001), que aponta como as redes sociais fortalecem os elos informais e perturbam as estruturas hierárquicas, e o de Castells (2009), que destaca como “as redes constituem a nova morfologia social de nossa sociedade, modificando de forma substancial os resultados dos processos produtivos intrínsecos ao poder e a cultura” (CASTELLS, 2009, p. 160).

Essas mudanças não tão sutis, seja nas relações sociais, no mercado ou mesmo na produção e assimilação da literatura, mostram como essa “democratização das atividades editoriais” (SILVA, 2009, p. 35) é encarada de formas distintas por críticos e estudiosos. Por um lado, apesar de discordarmos, é importante apontarmos os questionamentos sobre uma possível desvalorização da cultura e da literatura, levantados por Alcir Pécora, em texto para o jornal *O Globo*, de 2011. Nele, o autor discorre sobre o que ele chama de “democratismo inflacionário das representações” que deixaria de lado a qualidade do fazer literário em detrimento de questões ideológicas.

Também, quando alguém diz que um autor é representativo, já não imagino boa coisa. Fosse bom, problematizaria a representação, a identidade “nossa”, do “eu”, a própria ideia de identidade; nos obrigaria a retroceder para fora de nossa experiência comum. Ou mesmo nos expulsaria do poético, envelheceria de um golpe os lugares comuns da invenção. Ele teria complicado o mundo representado, e destruído a subjetividade expressa. Mas quem está fazendo isso? Afora alguns poucos ficcionistas e poetas importantes, acho que outros estão fazendo essa bagunça melhor do que eles. (PÉCORA, 2011).

Por outro, se, até então, um escritor precisava enviar seus originais, exaustivamente, às editoras, tendo de lidar com inúmeras questões maçantes — seja com a burocracia, com as intervenções e os cerceamentos criativos ditados pelo mercado consumidor, ou, ainda, com as críticas higienizadas financiadas pelo marketing editorial que beneficiam autores de grandes casas editoriais e, até mesmo, com os estudos “ferozes” e o “esnobismo acadêmico”, visto assim por alguns profissionais —, agora, ele pode transpor essas barreiras com o auxílio da Internet.

Em pesquisa dedicada à relação das mídias eletrônicas com a produção literária nacional, Luiz Maurício Azevedo Silva (2009), após levantar a história do livro no Brasil, aponta como “as relações entre mercado e literatura têm sido, historicamente, marcadas pelo desconforto e o constrangimento dos agentes literários quando são coercivamente direcionados à obediência das leis do mercado.” (SILVA, 2009, p. 33). Diante disso, a Internet auxiliou na autonomia de escritores não contemplados pelas grandes editoras, rompendo, assim, tanto com uma relação pautada pelo mercado, quanto com uma tradição sócio-política que contribuiu, sistematicamente, na formação de uma literatura hegemônica, dominada por escritores homens, brancos, cisgêneros, heterossexuais, classe média e oriundos dos mesmos espaços — São Paulo e Rio de Janeiro (DALCASTAGNÈ, 2012).

Com uma relação direta com o público e desvincilhado dos intermediários tradicionais, o autor acumula funções distintas, agindo tanto como editor e revisor quanto como divulgador do próprio trabalho. Este último fator é o que torna o escritor um agente nas redes sociais, criando uma proximidade por meio das interações, dissimuladas ou não, com os leitores. A forma como a nova plataforma midiática alterou o fazer literário também foi apontada pelo autor Ítalo Moriconi, em texto publicado no jornal *O Globo*:

Se entre os anos 70 e 80 a crítica universitária foi o gênero definidor do perfil de época, na década dos 90 um novo campo irrompeu, um novo suporte que modificou drasticamente a arena das relações: vimos o surgimento do circuito de produção e circulação do literário na Internet, com a proliferação dos sites e blogs. Renasceu uma vida literária externa ao espaço acadêmico, embora ao mesmo tempo vinculada a ele, até pelo fato de que seus protagonistas em sua maioria eram ou tinham sido universitários, embora não necessariamente de Letras. Daí emergia um novo personagem. No lugar da elite letrada, parasitária de uma burguesia de estilo, temos a massa dos amadores, praticantes por conta própria do literário, massa de trabalhadores-empresendedores, revelada ou escondida sob assinaturas reais e falsas — nomes próprios, pseudônimos, máscaras de todo tipo. Exibir-se como personagem e fazer a paródia desse exibir-se são as linhas de força contrastantes de parte da nova massa de escritores, entre o sublime sentimental ou narcísico e a sátira demolidora. (MORICONI, 2010, grifo nosso).

É nesse contexto que surge o autor Daniel Galera, um dos precursores no uso da Internet em benefício da própria carreira literária. Adepto e ativo nas redes e mídias sociais, o autor criou um blog⁴, na década de 1990, utilizando-o como uma vitrine na qual disponibilizava alguns de seus contos aos seguidores e, também, foi colunista fixo do *mailzine* CardosOnline⁵.

O trato direto com o público aumentou sua visibilidade e culminou em seu reconhecimento como um escritor promissor, o que possibilitou a criação da editora Livros do Mal, em 2001, em parceria com Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla, ex-colaboradores do COL. A editora lançou os autores Paulo Scott (*Ainda orangotangos*, em 2004), Joca Reiners Terron (*Hotel Hell*, em 2003), Cristiano Baldi (*Ou clavículas*, em 2002), Marcelo Benvenuti (*Vidas cegas*, em 2002) e Paulo Bullar (*Húmus*, em 2002), bem como o próprio Galera (*Dentes guardados*, em 2001, e *Até o dia em que o cão morreu*, em 2003) e Pellizzari (*Ovelhas que voam se perdem no céu*, em 2001, e *O livro das cousas que acontecem*, em 2002).

Apesar do curto período de funcionamento, já que as atividades foram encerradas em 2004, a editora foi reconhecida com o Prêmio Açorianos de Literatura, na categoria editora, em 2003. Com um público fiel e com a resposta positiva da crítica após o lançamento do primeiro romance, Galera começou a receber propostas de trabalho e estabeleceu-se, profissionalmente, como tradutor e, em seguida, firmou contrato e passou a ser publicado pela editora Companhia das Letras.

Ao entrar para o catálogo de uma das maiores e mais renomadas editoras brasileiras, Galera foi apontado como uma aposta editorial e começou a ter mais notoriedade em premiações e em meio à crítica literária. O segundo livro, *Mãos de Cavalo*, lançado em 2006, foi recebido com um misto de encantamento e reserva, pois ainda era cedo para determinar qualidade e consistência estética em sua escrita, logo veio a reedição do primeiro romance; em seguida veio, o projeto editorial encomendado pela editora, o Amores Expressos⁶, e a

⁴ Em 1996, o autor começou o blog Proa da palavra, inspirado em blogs literários internacionais, no qual disponibilizava alguns escritos que depois foram reunidos em um livro de contos sob o título *Dentes guardados*, publicados pela Livros do Mal, em 2001. Cf. Entrevista: Encontros de interrogação, 2004.

⁵ O *mailzine* eletrônico COL — CardosOnline permaneceu em atividade de 1998 a 2001, trazendo como colunistas fixos autores como Daniel Galera, Clara Averbuck e Daniel Pellizzari. Com uma estimativa de cinco mil assinantes, o zine tinha por objetivo enviar notícias e experimentações literárias aos correios eletrônicos de seu público. Tanto Galera quanto Averbuck consideram o COL como o responsável por consolidar os seus leitores. Ainda é possível acessar a página de despedida do *mailzine*, com uma lista dos colaboradores e as 278 edições para download.

⁶ *Cordilheira* foi o primeiro lançamento da coleção “Amores Expressos”, polêmico projeto encabeçado pela Companhia das Letras no qual a editora enviou vários autores para diferentes países, custeando suas estadias por um mês para então publicarem livros com histórias de amor ambientadas nas cidades escolhidas.

publicação do terceiro livro, *Cordilheira*, em 2008, laureado com o Prêmio Machado de Assis e terceiro lugar no 51º Jabuti.

Em 2010, em parceria com o ilustrador Rafael Coutinho, roteirizou o álbum em quadrinhos *Cachalote*, reconhecido com o Prêmio HQ Mix na categoria “novo talento: roteirista”. A esta altura, sua carreira já era vista com entusiasmo e o autor colecionava elogios, mas foi com *Barba ensopada de sangue*, de 2012, que seu nome foi firmado não mais como o de uma aposta literária, mas, de fato, como um escritor maduro, culminando com o Prêmio São Paulo de Literatura como melhor livro do ano e, novamente, o terceiro lugar no 55º Jabuti, além da venda dos direitos de tradução antes mesmo do lançamento no Brasil⁷. Já o último trabalho publicado, *Meia noite e vinte*, em 2016, foi recebido com certa timidez, mas, com críticas elogiosas.

Sua escrita passou por um processo de amadurecimento perceptível para o leitor e até mesmo para o autor, que também reconhece a mudança no próprio processo de produção, como o aumento das descrições em suas narrativas:

Os contos reunidos em *Dentes guardados* foram escritos quando eu tinha 18, 21 anos, quando era não só uma pessoa em formação, mas um leitor em formação também. Ainda estava procurando minha voz e estudando outros autores. Depois percebi que a literatura concreta, mais descritiva me impressionava muito. Edgar Allan Poe e David Foster Wallace são referências. Então, descrever, para mim, não é aleatório, é o que me move como leitor. (GALERA, 2013).⁸

E durante esse processo, surgiram algumas dúvidas em relação ao próprio estilo, levando-o a tentar uma escrita fantástica por acreditar que produzir somente textos realistas poderia ser entendido como uma limitação criativa.

[...] Houve muitos casos isolados de tentar imitar algum autor que admiro apenas para descobrir que não era possível, seja por falta de talento ou por incompatibilidade de vozes literárias, mas nenhum caso foi especialmente marcante. De forma geral, lembro de uma época em que tentei escrever contos de recorte mais fantástico, ou próximos do gênero da ficção científica, porque *achava que escrever apenas narrativas realistas e contemporâneas era uma limitação a ser evitada*. Isso deve ter sido lá por 2003 ou 2004, antes de começar a trabalhar no *Mãos de Cavalo*. Os contos resultantes dessa neurose passageira ficaram péssimos e felizmente tive a presença de espírito de nunca publicar nenhum deles. [...]. *Me reconciliei com o realismo urbano/temporâneo logo em seguida e hoje não me sinto mais forçado a sair dele para explorar minha voz literária*, embora não tenha abandonado a ideia de quem sabe, um dia, escrever algo dentro de gêneros como ficção científica e policial, que adoro. (GALERA, 2010, grifos nossos).

⁷ De acordo com a Revista Piauí, a editora alemã Suhrkamp comprou os direitos de *Barba ensopada de sangue* por 18 mil euros.

⁸ Entrevista concedida ao programa Segundas Intenções, em 2013, da Biblioteca de São Paulo.

Daniel Galera encontrou-se novamente com o realismo urbano e, atualmente, segue ativo nas redes sociais e dialogando diretamente com os leitores-seguidores, seja sobre política, literatura ou até mesmo divulgando novos escritores. O autor mantinha, até recentemente, um site profissional⁹ e, apesar de ter deletado o Tumblr *ranchocarne* — que utilizava como uma espécie de “caderno de recortes estético” — criou, recentemente, uma *newsletter* na qual compartilha textos, ao molde de seu blog dos anos 1990, sobre seu atual bloqueio criativo e seu anseio de que uma volta às origens possa ajudá-lo nesse processo de redescoberta da escrita.

Agora, com um novo perfil no Tumblr, o *dentesguardados*, o autor compartilha fotos, recortes de textos autorais ou de terceiros e continua com o contato direto com seu público, respondendo às perguntas direcionadas em uma seção específica da rede social. Perguntado o motivo dessas mudanças, o autor reafirma que deseja voltar para recomeçar:

Anônimo enviou uma ask: esse novo ciclo de tumblr está ligado a um novo ciclo pessoal?

Acho que sim, embora o novo ciclo não represente até agora nenhuma transformação radical, é só mais uma cambalhota. Mas sim, tem uma *certa sensação de voltar-atrás-para-recomeçar-só-que-um-pouco-diferente* que se aplica tanto ao novo tumblr quanto à vida. (GALERA, 2019, grifo nosso).

Em síntese, Daniel Galera é um autor que, atento ao seu tempo e geração, soube utilizar das novas plataformas midiáticas para iniciar sua carreira e divulgar seu nome, angariando, por meio dos blogs, o público que levaria consigo para uma grande editora, ainda que pertencente ao grupo hegemônico apontado por Regina Dalcastagnè.

1.1 A literatura brasileira nas primeiras décadas do século XXI

Falar sobre o momento ao qual pertencemos sempre será uma atitude aventureira e temerária, tanto no âmbito político quanto artístico, já que não temos ainda a distância necessária para compreendê-lo e, assim, avaliá-lo com clareza, como observa Perrone-Moisés:

O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro. Por isso, nunca somos exatamente coetâneos de nosso momento histórico. Aliás, estamos sempre mais

⁹ Galera tinha um site, o *Ranchocarne*, no qual disponibilizava seus contatos, outras redes sociais e um apanhado de críticas de seus livros, devidamente organizados em ordem cronológica, servindo como um compêndio de sua obra, bem como o *ebook* de seu livro de estreia, o *Dentes guardados* (2001). Durante a nossa dissertação, o autor desativou o *Ranchocarne* e criou um novo Tumblr, o *dentesguardados*.

próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253).

Apesar de ainda não termos o referido afastamento, já podemos apontar sólidas diferenças socioculturais em relação às gerações anteriores devido ao surgimento e à popularização da Internet. Reconfigurou-se a nossa noção de privado e público, a nossa forma de estudar, de trabalhar, de nos entretermos, bem como as nossas relações interpessoais — nunca fomos tão midiáticos e imagéticos.

A dinâmica entre o autor tanto com o público quanto com editoras, imprensa e até mesmo críticos e estudiosos também mudou. A utilização massiva da Internet, que se mostra uma plataforma mais completa para a comunicação e divulgação de um trabalho, levou à preferência pela publicação imediata em e-books, em vez da usual espera por respostas e contratos com as grandes editoras tradicionais, entre os jovens escritores. Nunca se publicou tanto no Brasil¹⁰ e, justamente por isso, nunca foi tão necessário que o autor consiga conquistar o público para que possa não só ser notado, em um primeiro momento, em meio a tantos nomes, mas também continuar estreitando os laços já estabelecidos para não perder seus leitores e, a partir disso, firmar contratos com editoras e parcerias profissionais que aumentem a visibilidade de seu trabalho, bem como possam lhe garantir a própria profissionalização enquanto escritor.

Da mesma forma, não podemos ignorar os novos tempos da literatura que, graças às adaptações ao cinema, ajudaram vários autores a construírem impérios, acumulando fortunas¹¹ e um séquito fervoroso e fiel de leitores. A adoração cultivada por nomes como J.R.R. Tolkien e George R.R. Martin, bem como as cifras levantadas por J.K. Rowling, Stephenie Meyer e Paulo Coelho, saltam aos olhos do público que, por desconhecimento em relação ao mercado editorial, almeja a profissão de escritor por acreditá-la extremamente rentável caso tenha a sorte de produzir uma obra que viralize ou que seja adaptada para as telas. Desta maneira, reforçando a afirmação de Luciene Azevedo de que “cada vez mais marcante hoje é a performance do autor como um produto promovido para vender outro produto, seu livro, encarado como mercadoria” (AZEVEDO, 2015, p. 235-236).

¹⁰ De acordo com a pesquisa *Produção e vendas no setor editorial brasileiro*, ano-base 2017, realizada pela CBL (Câmara Brasileira do Livro), SNEL (Sindicato Nacional dos Editores de Livros) e FIPE (Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas), foram lançados mais de 9 mil títulos de autores nacionais. Dados semelhantes podem ser consultados em levantamentos como *Retratos da Leitura no Brasil 4* (2016), publicado pela Sextante em parceria com o Instituto Pró-Livro ou, ainda, no *Painel das vendas de livros no Brasil*, empreendido por Nielsen e SNEL. Todas as pesquisas citadas aparecem em nossas referências bibliográficas.

¹¹ A Forbes disponibiliza, anualmente, uma lista atualizada dos autores mais bem pagos do mundo, encabeçada, atualmente, pela escritora britânica J.K. Rowling.

Com isso, temos o papel do “autor-divulgador” que, segundo Daniela Birman, como também já tínhamos apontado, com o auxílio das mídias sociais, a relação do autor com o público foi alterada. Agora, por meio da Internet, o escritor pode entrar em contato direto com os leitores, divulgando seu próprio trabalho.

Com efeito, estas outras formas de mediação [mídias sociais e redes de contato pessoal/profissional/universitário] interferem no papel do autor, capaz de se desdobrar, caso ele invista em atividades de conquista do seu público, naqueles de divulgador, agenciador ou agitador culturais. Pois, embora exista a sensação de que o leitor está ao alcance, sua conquista ainda é dura. E o número de livros produzidos cresce numa proporção que não equivale àquela da demanda do mercado. (BIRMAN, 2013, s. n.).

Comportamento que retoma o próprio Daniel Galera, que se vale de várias plataformas para exibir seu trabalho e ter contato direto com os leitores, como, também vários outros autores de renome, sejam eles celebrados por crítica e academia e/ou mais populares entre a juventude conectada, que utilizam blogs e outras redes sociais para divulgar seus trabalhos, como Clara Averbuck, Daniel Pellizzari e Ana Paula Maia.

Atualmente, a plataforma mais recorrente entre os jovens autores, substituindo os blogs, são os canais literários hospedados no YouTube. Pam Gonçalves, autora publicada pela editora Record, teve seu livro *Boa noite* como o mais vendido no estande da editora na Bienal de São Paulo, de 2016, e Vitor Martins, autor dos livros *Quinze dias* e *Um milhão de finais felizes*, ambos pela editora Globo, são exemplos de escritores que começaram na plataforma de vídeos e hoje são publicados por grandes editoras. Entretanto, não só autores influenciam no mercado editorial, os vídeos-resenhas popularizaram-se ao ponto de impactarem diretamente nas vendas de um livro, caso viralize, como aconteceu após a *youtuber* Jout Jout falar sobre o livro infantil *A parte que falta* (Shel Silverstein), tornando-o um sucesso instantâneo de vendas. Reiteramos a presença maciça dos blogs literários como ferramentas introdutórias à produção literária por entendermos a Internet como a propulsora de todas as alterações sociais, científicas, tecnológicas e políticas das últimas duas décadas.

1.1.1 A heterogeneidade da geração 2000

Podemos acrescentar, ao que apontamos até agora, a troca rápida de informações, concomitante com o processo de redemocratização que o país vinha construindo até 2016, a grande absorção de notícias sobre violência aliada ao aumento nas discussões, graças às redes

sociais, sobre a realidade e as opressões de vários grupos sociais, acarretaram na retomada e reformulação de formas de narrar já conhecidas pelo público por parte de alguns escritores.

Recorrer à literatura como um registro social é uma prática comum e das mais celebradas. Por isso mesmo, retratar a violência e/ou a desigualdade social do Brasil, é frequente e esperado tanto pelo público quanto pela crítica, figurando como um lugar seguro e que tem como expoente autores como Rubem Fonseca e Dalton Trevisan. Porém, com a nova dinâmica criada pelas mídias, vozes antes marginalizadas começam a ser escutadas e publicadas por editoras conceituadas — com a consciência do papel social que desempenham, enquanto agentes que podem retratar a realidade brasileira por outra ótica, ganha espaço escritores como Conceição Evaristo, Férrez e Geovani Martins: autores de idades e cidades diferentes, mas que partilham experiências parecidas por serem negros e nascidos em periferias de grandes centros urbanos.

Além do espaço para vozes até então silenciadas, outros aspectos podem ser observados em nossa literatura contemporânea, como o Realismo, a autoficção, a metaficção, bem como a heterogeneidade e a multiplicidade de escritas — características fundamentais dessa nova geração, como aponta a professora Beatriz Resende (2008):

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor — eis aí algo realmente novo — no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. (RESENDE, 2008, p. 18).

Sobre o Realismo, Tania Pellegrini (2007) traça um fio histórico-teórico para melhor entendermos as mais variadas tendências do termo e o seu uso contemporâneo:

Frequentemente estudado como um fenômeno que se teria iniciado em meados do século XIX, na França, no bojo do positivismo, o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Assim, não existem respostas simples ou definitivas para a espinhosa questão trazida pelo conceito e o debate, de grande complexidade, de nenhuma forma está encerrado. (PELLEGRINI, 2007, p. 137).

Após surgir como um detalhismo descritivo para melhor representar a vida burguesa francesa, contemporaneamente, o termo se estendeu e compreende outras formas de representação, como a social, e, desse modo, “o processo mimético efetivado pelo realismo não é de dimensão apenas referencial, descritiva, fotográfica; trata-se de *imitação em profundidade*, cuja dimensão conotativa está inextricavelmente ligada à história e à

sociedade.” (PELLEGRINI, 2007, p. 145), ou seja, saiu da descrição para atingir à percepção do autor.

Ele vem acompanhando, em longo percurso e com modificações significantes, as alterações da sociedade e de regimes políticos, que passaram da aparente circunspeção e conservadorismo do império às agitações modernistas e libertárias das décadas iniciais do século XX, junto com o impulso industrial, para atravessar depois duas ditaduras “modernizantes” e ingressar, com a volta da democracia, na era do livre mercado e da imagem eletrônica. (PELLEGRINI, 2007, p. 151).

Compreendendo como contemporâneo as produções nacionais feitas a partir da ditadura militar, Pellegrini fala sobre como sair de um período de repressão para mergulhar em um mundo tecnológico alterou as nossas percepções e suposições, agora “traduzidas literariamente como novas refrações realistas, adequadas às condições atuais” (p. 152).

Ainda sobre o Realismo, Karl Erik Schøllhammer, no livro *Ficção brasileira contemporânea* (2011 [2009]), mostra como o “novo realismo” não pretende desenvolver a objetividade ou as técnicas que se sobressaíam pela verossimilhança, mas sim a busca por dar voz às narrativas constantemente silenciadas e desdobra-se na seguintes tendências:

i) *Hiper-realismo* — para Schøllhammer, “o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 54), porém, em uma sociedade que consome diariamente a realidade, quer pelos incontáveis *reality shows* ou pelas vidas reais de influenciadores digitais, retratá-la na literatura torna-se um desafio. As narrativas que se enquadram nesse desdobramento costumam ter a prosa direta, o trauma, o engajamento social e o compromisso de tentar envolver o interlocutor na história que está sendo relatada.

ii) *novo regionalismo* — dialogando com obras de autores importantes do regionalismo, como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, aqui, os autores parecem mais preocupados em retratar o embate entre campo, cidade e tradicionalismo, sem recorrerem a “exageros folclóricos e o interesse culturalista na diversidade brasileira” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 87), como é o caso de Milton Hatoum.

iii) *miniconto* — resultado da nova forma de leitura estabelecida pelas redes sociais, a “radicalização da crônica” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 65), resultando na visualização instantânea do texto e ajudando em seu rápido consumo e popularização, “num tipo de

revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 93).

iv) *literatura marginal* — tem como foco as vozes que nunca receberam a devida atenção na nossa literatura. Periféricas e oprimidas, essas narrativas escancaram mazelas sociais que sempre assolaram nosso país e, justamente por isso, a literatura marginal é baseada “na prosa testemunhal, autobiográfica e confessional” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 99), mas o mais importante é que quem a produz são os próprios grupos marginalizados, e não mais o autor hegemônico com sua possível visão classista.

Cabe pontuar que Pellegrini (2009) também relacionou o retorno do Realismo e a sua fragmentação contemporânea à representação social e artística:

Cabe perguntar, portanto, a que se deve esse eterno retorno. Evidentemente não pode haver resposta conclusiva para uma questão de tal envergadura [...], mas acreditamos ter encontrado uma pista para discussão no viés escolhido desde o início: aquele fornecido pela conceituação de R. Williams, o qual encara o realismo como um *modo de representar as relações entre o social e o pessoal* que não se limita a um simples processo de registro e/ou descrição, pois sempre depende, para sua plena elaboração, da *apreensão das formas dessas relações*, além da capacidade de também *manejar as formas de percepção e de representação artística, mutáveis ao longo da história*. Nesse sentido, trata-se de um modo de compreensão estética do mundo social, que o representa em profundidade, e não uma forma de representação presa apenas a aspectos aparentes ou a possibilidades dadas pela linguagem em si. (PELLEGRINI, 2009, p. 32-33).

Já sobre os outros traços citados, temos a mencionada expansão da escrita periférica, entretanto, a escrita íntima também parece ser recorrente entre os autores brasileiros que frequentemente assumem um olhar existencial sobre si. Apesar de parecerem, em um primeiro momento, estilos contraditórios ou, até mesmo, encenarem um possível embate entre a escrita marginal e a íntima — a primeira voltando-se à denúncia social, já a segunda dobrando-se sobre o próprio homem — a fim de disputarem qual seria melhor ou mais necessária social e esteticamente, quando na verdade, ambas podem coexistir na obra de um mesmo autor, sem sobressair uma à outra.

Destarte, entre outros traços fortemente percebidos temos a *presentificação* — termo empregado por Resende (2008) para referir-se à recorrência de obras que falam do momento em que o autor está inserido, revelando, como dito por Schøllhammer (2011), uma preocupação com o atual cenário brasileiro e, ao mesmo tempo, a inadequação anacrônica do homem contemporâneo —; e a importância da *cidade*, retratada como um *organismo* que muitas vezes dita a personalidade dos personagens ou o rumo do enredo, colocando-se, mais

do que um elemento espacial, como um personagem da história que irradia por toda a narrativa.

Outras características da narrativa contemporânea são a autoficção e a metaficcionalidade. As duas brincam com a percepção de real e ficcional do leitor; no primeiro caso, o autor lança mão de elementos da própria vida para compor a sua obra ficcional, confundindo o público, que não sabe apontar ou diferenciar quando um começa e outro termina. Já a metaficcção é um fenômeno literário que consiste em um jogo autoconsciente da produção literária e do importante papel do leitor que participa da história, construindo o texto no ato da leitura, desempenhando, assim, uma função implícita no livro e, para realizar essa construção, o autor pode recorrer à paródia, à alegoria ou ao *mise-en-abyme* (HUTCHEON, 1981).

Indo de encontro às características apontadas, a professora Perrone-Moisés lembra que os recursos estilísticos recorrentes na narrativa contemporânea têm ampla tradição na literatura, estando, alguns, presentes em obras literárias desde o século XVIII. Porém, tanto Schøllhammer, Hutcheon e Resende quanto outros estudiosos da literatura contemporânea não ignoram o remoto uso deles. Na verdade, o que tentam apontar é a renovação e a reinvenção literária por meio de novas roupagens estilísticas dadas a essas características tradicionais e, por mais que pareça não existir algum traço estético que rompa completamente com o modernismo ou movimentos anteriores, o fato de recorrer a recursos já existentes na literatura não os invalida como características próprias da contemporaneidade.

Daniel Galera sintetiza, em seus livros, as principais questões abordadas extensivamente pelos seus coetâneos, como a questão da identidade e da autoficção nos livros *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]) e *Barba ensopada de sangue* (2012), nos quais os protagonistas, cujos nomes nunca nos são revelados, narram suas próprias histórias. Já a história fragmentada de *Mãos de cavalo* (2006) é repleta de referências cinematográficas e cenas violentas, a relação entre a cidade e a literatura, na qual a primeira aparece como um organismo vivo e pulsante ou, ainda, a linha tênue que separa ficção e realidade por meio da metaficcionalidade, em *Cordilheira* (2008), bebendo na fonte de autores latinos e de toda uma tradição literária extensa. A multiplicidade, não só em Galera, mas em toda a literatura brasileira contemporânea, aparece, de acordo com Resende (2008), como um “fator reativo diante das forças homogeneizadoras” (RESENDE, 2008, p.20) do mercado cultural, acentuando a intertextualidade pelo acúmulo de vozes diferenciadas.

1.1.2 A multiplicidade em Daniel Galera

Como mencionado, Daniel Galera reúne as principais características que distinguem os autores nacionais contemporâneos. Elogiado por seu trabalho, o autor tem como marca o uso balanceado da informalidade linguística, tornando críveis as falas de seus personagens ao colocar-lhes os mais variados improperios e gírias em suas bocas. As cidades, sejam Porto Alegre, São Paulo ou Buenos Aires, são pulsantes e orgânicas, são elementos essenciais aos enredos dos livros. Outro aspecto significativo do autor é a violência, presente em variadas formas, como a violência urbana, a física, ou a violência nas mais variadas relações humanas, machucando a todos e reverberando por anos como traumas do passado.

Todos esses traços aparecem em seu estilo desde os primeiros contos publicados na Internet e que foram posteriormente reunidos em *Dentes Guardados*, lançado pela Livros do Mal, em 2001. Também se fizeram presentes mesmo quando o autor experimentou trabalhar com uma outra linguagem, os quadrinhos, ao roteirizar *Cachalote*, em parceria com Rafael Coutinho, em 2010, e continuaram essenciais nos livros posteriores aos aqui estudados, como *Barba ensopada de sangue*, publicado em 2012, e *Meia-noite e vinte*, de 2016.

Os três romances analisados em nosso estudo partilham como elementos principais o sexo, a violência e a morte, porém, cada um tem seu próprio foco temático, como evidenciaremos em nossas análises, sendo eles o erotismo, as referências à cultura *pop* e a metaficcionalidade. Para mais, nos dois primeiros livros, temos personagens principais homens e suas masculinidades gaúchas são ostensivamente representadas, mas o terceiro difere ao trazer uma personagem feminina que narrará a própria história. Ademais, segundo Leila Lehnen (2013), os livros também partilham semelhanças quanto ao desenvolvimento dos personagens, sendo caracterizados, pela autora, como romances de formação ou *Bildungsroman*.

De acordo com Lehnen, os três romances que abordaremos apresentam protagonistas solitários e que não conseguem se adequar à sociedade em que estão inseridos. Eles também compartilham uma trajetória parecida, ao se verem forçados a tomarem decisões em suas vidas, após passarem por situações impactantes ou traumáticas. Para a autora,

[...] os personagens de Galera são sujeitos que refletem o contexto atual, de modo que seus dilemas de formação também ecoam problemáticas contemporâneas. Estes temas aparecem combinados com os tropos tradicionais do romance de formação (como o trauma, a solidão, a crise existencial). Os romances em questão abordam a influência da cultura de massa (Mãos de cavalo), a desorientação pessoal e social

(Até o dia em que o cão morreu) e o amor e a ficção em tempos globais (Cordilheira). (LEHNEN, 2013, p. 169).

A multiplicidade mencionada na produção literária contemporânea e, conseqüentemente, nos livros de Daniel Galera, é resultado das inúmeras possibilidades que o atual momento permite, como o autor comentou nas redes sociais:

Outubro 7, 2019

Acho que não existe necessidade de “resgatar” nenhum gênero literário hoje em dia. Se existe uma característica na literatura contemporânea, é que tudo está aí. Tem gente fazendo de tudo. Inclusive realismo fantástico. Não consigo identificar o gênero que talvez seja o “mais relevante” ou que “incorpore as questões do nosso tempo”. O efeito do que se chama pós-modernidade na literatura foi meio que isso: chutaram todos os baldes, e todas as referências estão aí, tudo imediatamente acessível com uma pesquisa rápida. E aí, o que tu vai fazer? *A grande questão da literatura contemporânea é: com tanta possibilidade, vou fazer o quê?* A resposta está sempre numa investigação introspectiva. O escritor que tiver necessidade de incorporar elementos fantásticos na sua literatura vai fazer isso porque é a maneira com que ele vai conseguir dizer o que precisa dizer. Não é porque precisamos resgatar. A questão não é intelectual. Hoje, o que guia o estilo de um autor é a resposta a uma necessidade íntima de expressão. Como consigo processar o mundo em linguagem? Quer dizer, existe uma maneira. E estilos, gêneros e modos de escrita infinitos à disposição. Então, nenhum gênero está em risco — ou talvez todos estejam, ao mesmo tempo. (GALERA, 2019, grifo nosso).

Outro destaque é a relação íntima do escritor tanto com a Internet quanto com o cinema. Apesar de tudo que abordamos sobre seu início com blog e mailzine, temos que destacar que o texto literário do autor ainda não sofre nenhuma alteração por causa da tecnologia. Em suas produções, fica claro que ele utiliza a mídia eletrônica como suporte, mas seu conteúdo não pode ser configurado como literatura digital¹².

Galera parece respeitar o passado e esse respeito lhe confere uma aura de renovação com segurança. Evidentemente, essa é uma concepção especulatória e poderá encontrar sua confirmação somente ou até sua refutação, no futuro. A hipótese é que Galera tenha sido, não necessariamente o primeiro, mas *o mais aparente exemplo dessa nova realidade que reúne tecnologia e velha cultura em uma mesma expressão*. (SILVA, 2009, p. 81, grifo nosso).

É válido mencionar que alguns dos livros do autor foram adaptados para as telas: *Até o dia em que o cão morreu* tornou-se *Cão sem dono*, dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, lançado em 2007, trazendo no elenco Júlio Andrade como o protagonista Ciro e Tainá Müller como Marcela; *Mãos de Cavalo* foi adaptado como *Prova de Coragem*, em 2016, e traz no

¹² A professora Rejane Rocha, em conferência na XXI Semana de Letras (IBILCE), em 2019, intitulada “A literatura no contexto da cultura digital: desafios ao literário”, citou, como exemplos de literatura digital, a novela *Reviravolta*, publicada no Twitter, o romance *Só o pó*, no Facebook e a *2019 não passa*, no Instagram.

elenco Armando Babaioff como Hermano e Mariana Ximenes como Adri. Algumas informações¹³ divulgadas à época do lançamento de *Barba ensopada de sangue* falavam sobre a adaptação, porém o projeto ficou intocado por anos e, atualmente, outros portais de notícia sobre cinema noticiaram a confirmação¹⁴ da produção. Com isso

Galera não apenas transita pelas mais diversas mídias: cinema, Internet e livro. Ele também multiplica através delas o sentido de suas obras. Ele é um exemplo concreto de um autor que não apenas utiliza a extensa gama de instrumentos comunicativos, como também faz deste uso sua legitimidade como autor, carregando para si, através do uso ostensivo das novas tecnologias, a encarnação de uma nova época e de um novo modelo de autor. A obra de Daniel Galera participa de três mídias distintas. Ela nasce na Internet, migra para o livro convencional, até chegar ao cinema. As razões dessa multiplicação de aparições comunicativas da obra de Galera são mercadológicas, culturais e editoriais. Não se pode determinar com exatidão qual delas prevaleceu na decisão dos leitores, espectadores e internautas de fazer de Galera um bem sucedido caso de interação entre mídia eletrônica e literatura, contudo, pode-se afirmar que, independente das causas, o resultado se materializa em um encontro, quase improvável, entre ruptura e permanência. (SILVA, 2009, p. 82).

Ao percebermos as características apontadas na literatura contemporânea e em Daniel Galera, logo vemos como a multiplicidade também alcança as epígrafes empregadas pelo autor. Se, em *Até o dia em que o cão morreu*, o autor epigrafa o filósofo francês Georges Bataille, em *Mãos de cavalo* temos o ator Nicolas Cage, enquanto *Cordilheira* abre com um trecho de uma música *folk* e uma citação metaficcional de Jupiter Irrisari, autor guatemalteco ficcionalizado.

Por causa disso, optamos por denominar os peritextos de acordo com suas origens e usos: por ser retirada de uma obra literária não-ficcional e por acionar uma possível leitura filosófica, chamamos a epígrafe de *Até o dia que o cão morreu* de *filosófica*, já a de *Mãos de cavalo*, por ser recortada de uma entrevista vinculada em um site, ser proferida por um ator e referenciar o mundo cinematográfico, nomeamos de *intermediática* e, por fim, focando nossa atenção no eixo temático mais contundente da narrativa de *Cordilheira* e por todo o jogo metaficcional que ela proporciona, temos a epígrafe *metaficcional*.

¹³ A informação foi noticiada por veículos dedicados ao cinema quando da divulgação do lançamento do livro, como no site Omelete; segundo o site a direção ficaria por conta de Karim Aïnouz.

¹⁴ As novas notícias indicam Aly Muritiba como o novo diretor, após o projeto ser contemplado pelo edital de longa-metragem de baixo orçamento, da secretaria audiovisual do Ministério da Cultura, em 2016.

1.2 A intertextualidade enquanto objeto de estudo

O intercâmbio intelectual sempre permeou as narrativas humanas; a troca de informações, valores e estilos entre as mais variadas culturas serviram e servem, ainda hoje, desde uma homenagem a autores e obras canônicas até a um modelo estético a ser seguido. Em razão de tamanho contato, a intertextualidade foi ressignificada em diferentes momentos por inúmeros teóricos, tendo como consequência uma bipartição em seu sentido: de um lado teremos “definições restritivas e muito formalizadas”, ao utilizá-la no sentido linguístico para explicar a pluralidade em um discurso e, do outro, “definições extensivas de uso hermenêutico”, aqui mais voltados aos estudos literários (SAMOYAULT, 2008).

Com o objetivo de elucidar a ambiguidade gerada por tantas definições, Tiphaine Samoyault, em seu trabalho *A intertextualidade* (2008 [2001]), apresenta uma coletânea com os principais nomes dos estudos intertextuais — como Bakhtin, Kristeva, Riffaterre, Genette, Compagnon, Barthes — e os conceitos levantados por cada um. Identificada como a memória da literatura, a intertextualidade, através de recursos linguísticos e literários, regula esse “perpétuo diálogo” (SAMOYAULT, 2008, p. 13) com uma tradição tão antiga, sendo esse diálogo, esse voltar-se da literatura para ela mesma, a maior característica desta.

Guiando-nos pelo levantamento realizado por Samoyault e obedecendo à evolução dos estudos desses autores, traçaremos uma breve cronologia sobre o conceito de intertextualidade, evidenciando o que consideramos primordial para as análises que depreenderemos ao longo de nosso texto. A escolha por trabalhar com Gérard Genette e Antoine Compagnon pauta-se, principalmente, por reconhecermos seus trabalhos como significativos para os estudos intertextuais e, de forma mais precisa, aos estudos paratextuais, colocando os pequenos elementos e recursos literários em posição de destaque, como é necessário para nossa pesquisa. Os trabalhos dos dois autores dialogam entre si, sendo, abertamente, Compagnon o inspirador para o termo *paratexto* desenvolvido por Genette; tendo isso em conta e reconhecendo seus estudos como complementares, foi-nos patente a necessidade da escolha dos dois nomes.

1.2.1 Bakhtin e Kristeva, o início

Revolucionário no campo da intertextualidade, Mikhail Bakhtin foi o primeiro a apontar e teorizar o dialogismo e a multiplicidade de vozes presentes em um texto. No livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005 [1972]), o autor aponta as diferenças entre o

romance monológico — o herói é um meio para o autor enfatizar sua própria ideia — e o polifônico, criado por Dostoiévski e resultado do capitalismo russo. Ao introduzir o conceito de polifonia, Bakhtin visa apontar a originalidade do autor russo ao ser capaz de imprimir em suas narrativas a individualidade de seus personagens e respeitar os diferentes enunciados que, presentes em uma mesma narrativa, permanecem autônomos e não são utilizados para legitimar ou contrapor uma visão ou ideia do autor. É justamente esse deslocamento de sujeito, agora não mais central, mas com múltiplas vozes equivalentes em um diálogo, que Bakhtin irá denominar como dialogismo.

[...] o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, líricos ou cognitivos) mas faz dele um participante. (BAKHTIN, 2005, p. 17).

Mikhail Bakhtin inovou ao apontar a confluência de vozes em um romance — na época, os de Dostoiévski, mas que hoje pode ser percebido em inúmeros outros autores —, denotando a multiplicidade dentro de um texto que, até então, costumava mostrar uma única visão: a da realidade do autor. Agora, “o autor não reserva para si, isto é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência.” (BAKHTIN, 2005, p. 47), em outras palavras, o escritor não representará o personagem, mas sim a consciência deste.

Bakhtin ainda destaca que não é simplesmente retratar um outro, pois “a ideia objetificada do outro [...] é colocada pela estilização a serviço dos seus fins, isto é, dos seus novos planos. O estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso (BAKHTIN, 2005, p. 190)”, caindo, assim, no discurso convencional, o monológico. Em uma obra polifônica, uma profusão de vivências tem seu espaço; o autor continua escrevendo de forma ativa, mas ao valer-se de elementos culturais e sociais distintos, os personagens, ou melhor, as narrativas distintas dialogam entre si. Ainda mais, um texto dialógico não é só o diálogo entre *eu* e *outro*, é também a presença de vários textos literários em um só.

É necessário levar em consideração o local de Mikhail Bakhtin. Soviético, a importância de apontar e estudar monofonia e a polifonia assume, também, um caráter

político. A pesquisadora Diana Luz Pessoa de Barros (2011), em livro dedicado aos estudos do dialogismo, resume essa questão ao mencionar como

As classes sociais utilizam a língua de acordo com seus valores e antagonismos. Da língua, complexa e viva, surgem os discursos ideológicos que, na maior parte das vezes, escolhem um dos polos, um dos valores e *procuram mascarar o dialogismo constitutivo da língua ou suas contradições internas*. (BARROS, 2011, p. 8, grifo nosso).

Evidenciando que dialogismo é uma questão linguística que perpassa toda interação e discurso e, por isso, não fica restrito somente aos estudos linguísticos e/ou literários, é, igualmente, uma questão política.

Apesar de teorizar a polifonia, quem realmente difundiu os estudos bakhtinianos e cunhou o termo *intertextualidade*, foi Julia Kristeva. Em *Introdução à semiótica* (1974 [1969]), vemos uma das primeiras vezes em que a autora empregou e explanou o termo, pautada nos estudos dialógicos do russo:

[...] Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64).

A autora ainda explica que mesmo que Bakhtin tenha afirmado que o “dialogismo é inerente à própria linguagem”, o autor não explicou essa relação e, por isso, Kristeva colabora ao apontar várias relações dialógicas, nos mais diversos níveis de linguagem, como na combinação língua/fala e nos sistemas de língua e de fala que são atualizados a partir do diálogo com o outro.

Continuando no estudo da autora, Kristeva aponta a questão da escrita como uma reescrita de outros textos, reforçando a visão da intertextualidade como uma memória literária:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Até então, os estudos seguiam caminhos hoje refutados pela academia — não no sentido de não serem mais válidos, mas seus usos agora exigem parcimônia, sendo realizados somente quando necessários: o biográfico e o psicológico. Foi Kristeva e seu entendimento de

intertextualidade que mudou a forma com que essa memória passou a ser compreendida e estudada por pesquisadores.

1.2.2 Genette e Compagnon, o valor do paratexto

Concentrados mais na necessidade em dividir e estabelecer funções específicas para cada forma de interação intertextual presentes em um texto, outros nomes e trabalhos foram ganhando território nos anos seguintes, como Gérard Genette e sua busca pela formalização teórica da intertextualidade, visando construir uma “taxinomia formal das relações literárias” (MILESI, 1997 apud SAMOYAULT, 2008, p. 29) e, de acordo com Samoyault, é o responsável por deslocar o conceito da linguística para a poética.

Em seu livro *Palimpsestes : La littérature au second degré*, de 1982, o teórico propõe a noção de transtextualidade, isto é, todo texto que tenha relação com outros, seja de forma evidente ou discreta. Dela, derivam cinco relações transtextuais distintas: a intertextualidade, a hipertextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a paratextualidade.

Para o autor, a intertextualidade é a co-presença de dois ou mais textos em um, sendo a citação a mais perceptível, o plágio a menos prestigiosa e a alusão a que passaria mais despercebida. Genette ainda frisa que a terminologia empregada foi cunhada e estudada por Julia Kristeva.

Eu a defino [a intertextualidade], de uma forma sem dúvida restritiva, por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, isto é, eideticamente e, na maioria das vezes, pela presença real de um texto em outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos evidente e menos canônica, a do *plágio* (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; a forma ainda menos óbvia e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja plena apreensão supõe a percepção de uma relação entre ele e outro ao qual necessariamente se refere às suas inflexões. (GENETTE, 1982, p. 8).¹⁶

A hipertextualidade seria um texto derivado de outro, porém transformado de tal maneira que não conseguiríamos perceber a presença do texto primeiro. O livro *Palimpsestes*, inclusive, seria focado, justamente, neste tipo textual, no qual o autor estuda a relação que

¹⁶ « Je le définis pour ma part [l’intertextualité], d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’*allusion*, c’est-à-dire d’un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d’un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable ».

uniria um texto B, denominado hipertexto, a um texto A, o hipotexto. Os exemplos abordados são os clássicos *Eneida*, de Virgílio, e *Ulysses* (1983), de James Joyce, hipertextos originados de um mesmo hipotexto, a *Odisseia*, de Homero.

Enquanto a metatextualidade seria mais um comentário de um outro texto sem citá-lo diretamente. O autor dá como exemplo a *Fenomenologia do espírito* (1807), de Friedrich Hegel, que se refere indiretamente ao *O sobrinho de Rameau* (1805), de Diderot. Segundo Genette, a relação metatextual

É, por excelência, a relação crítica. Foi, certamente, muito estudado (meta-metateixo) alguns metatextos críticos, e a história da crítica como gênero, mas não tenho certeza de que tenha sido considerado com toda a atenção que merece o fato em si e o estatuto da relação metatextual. (GENETTE, 1982, p. 11-12).¹⁷

Curiosamente, o autor tratou da arquitextualidade antes mesmo de lançar o *Palimpsestes*, ao publicar o livro *Introduction à l'architexte*, em 1979, voltado somente à essa relação específica. Considerada pelo autor o tipo mais implícito de transtextualidade, na arquitextualidade o foco recai no gênero do texto.

Trata-se de uma relação completamente muda, que articula, no máximo, a uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaaios*, o *Roman de la Rose*, etc.. ou, na maioria das vezes, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título na capa), de pura associação taxonômica. (GENETTE, 1982, p. 12).¹⁸

Já o termo paratexto foi cunhado para designar as relações intertextuais menos explícitas, como

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de textos; *epígrafes*; ilustrações; release, capa, sobrecapa, e muitos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o purista e o menos propenso à erudição externa, nem sempre poderá dispor tão facilmente quanto ele gostaria e simula. (GENETTE, 1982, p. 9, grifo nosso).¹⁹

¹⁷ « C'est, par excellence, la relation *critique*. On a, naturellement, beaucoup étudié (méta-métatexte) certains métatextes critiques, et l'histoire de la critique comme genre ; mais je ne suis pas sûr que l'on ait considéré avec toute l'attention qu'il mérite le fait même et le statut de la relation métatextuelle ».

¹⁸ « Il s'agit d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies*, *Essais*, le *Roman de la Rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman*, *Récit*, *Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique ».

¹⁹ « [...] titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; *épigraphes*; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autre types de signaux accessoires, autographes ou allophes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend ».

E é dividido entre peritexto, tudo o que mantém uma relação direta com a edição de um livro, e epitexto, ou seja, o material que não está anexado ao livro — entrevistas, conversas, debates etc.

Em 1987, o autor lança o livro *Seuils* — publicado no Brasil com o título *Paratextos Editoriais* (2009) —, no qual explora a paratextualidade mais detalhadamente, descrevendo suas características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais. Como o próprio Genette comenta na introdução de seu livro, todo contexto pode ser paratexto, tornando-o assim um “conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as idades” (2009, p.10), e um texto dificilmente se apresentará desacompanhado de algum outro tipo de produção, seja ela verbal ou não. O autor destaca que o paratexto está sempre em modificação — de acordo com a época, a cultura, o gênero, o autor, etc. — e que o seu aspecto funcional é primordial, já que independente de qual forma se apresente, ele é sobretudo auxiliar, estando sempre “a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (2009, p. 17).

Ademais, cabe ressaltar que o trabalho paratextual de Genette foi inspirado²⁰ pelos estudos intertextuais de outro teórico francês, Antoine Compagnon, presentes em *La seconde main*²¹, de 1979. Valendo-se da metáfora da interação infantil com a colagem, o papel e a tesoura em um momento pré-escrita, Compagnon falará sobre a principal prática intertextual, a citação.

A citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida. (COMPAGNON, 2007, p. 22).

Contudo, o autor menciona que a citação tem um traço de estranhamento por ser uma apropriação, uma vez que não pertence ao autor. A prática também é a repetição de uma unidade de discurso que não faz sentido sozinha: extraída de um contexto, no qual ela possui um significado, passa pelo momento em que se encontra isolada para, então, ser inserida em um novo contexto e ser ressignificada, mas, tudo isso, somente com a anuência do leitor.

O trabalho da escritura é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim?

²⁰ Genette explica em uma nota que o termo *peritexto* recupera a *perigrafia*, proposta por Compagnon, em *La seconde main*, de 1979.

²¹ No Brasil, a editora UFMG optou por fazer uma edição reduzida, *O trabalho da citação*, de 2007, que é por nós utilizada neste trabalho.

Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. (COMPAGNON, 2007, p. 38-9).

Com a perspectiva de que toda citação foi, anteriormente, uma leitura, na qual comoveu de alguma maneira o leitor, e que estaria presente desde o surgimento da linguagem, todo o trabalho de Compagnon seguirá evidenciando como que essa forma intertextual irradiará pelo corpo de um texto, desdobrando-se nos mais variados recursos literários para abrigar a memória da literatura. E é pautado nessa memória que ele sintetiza a escrita como uma reescrita, ou seja, uma citação.

Ainda sobre a citação no geral, o autor comenta sobre suas funções, apontadas por vários estudiosos, como ornamento, autoridade, erudição, amplificação. Entretanto, ele relembra que elas sempre serão efêmeras:

Podemos descrever todas as formas possíveis, catalogar todas elas, elaborar um modelo que as determine: esse é o objetivo de um estudo formal; mas as funções, estas são essencialmente variáveis segundo os sistemas, estabelecem-se em um regime de discurso que decide seu destino: são práticas efêmeras e empíricas para as quais não há catálogo exaustivo possível. (COMPAGNON, 2007, p. 66).

Ao começar a focar mais em determinadas maneiras de se fazer uma citação, Compagnon discorre sobre o que ele chama de perigrafia — o termo citado, anteriormente, que inspirou a cunhagem de *peritexto*, de Gérard Genette. Voltada para a periferia do texto, como o título, a dedicatória ou a epígrafe,

A perigrafia é uma zona intermediária entre o fora do texto e o texto. É preciso passar por ela para se chegar ao texto. Ela escapa, ainda que pouco, à imanência do texto, não que lhe seja transcendente (não é uma perigrafia suplementar), mas segue-o, situa-o no intertexto, testemunha o controle que o autor exerce sobre ele. É uma cenografia que coloca o texto em perspectiva, cujo centro é o autor. (COMPAGNON, 2007, p. 105).

Compagnon encerrará seu texto reforçando o caráter memorialístico da literatura e, conseqüentemente, da citação. O discurso é reescrito, é economia e a citação exerce a função de retomar e reinserir o discurso do outro, mantendo a memória literária.

1.3 Epígrafe: “a citação por excelência”

Seguindo as definições de paratextualidade apresentadas por Genette, a epígrafe é “uma citação colocada em exergo” (2009 [1987], p. 131) no início de uma obra (ou parte dela), um elemento constitutivo do paratexto, pertencendo, mais especificamente, ao peritexto. Comumente alógrafa, ou seja, de um autor diferente, ocorre também como autógrafa (do próprio epigrafador) e apresenta quatro funções recorrentes, que podem ser combinadas entre si:

i) justificativa do título — vem logo após o título, servindo como um comentário e pode, algumas vezes, ter o seu sentido alterado;

ii) comentário do próprio texto — uso mais convencional da epígrafe, no qual ela é utilizada para ressaltar e prenunciar a temática do texto;

iii) referência a seu autor — aqui a importância recai mais sobre o epigrafado do que de fato na epígrafe, o nome do autor é mais importante que seu conteúdo;

iv) desempenhar o efeito-epígrafe — o autor utiliza a epígrafe pensando em sua afinidade com o epigrafado, buscando integrar a sua obra a uma tradição cultural (contexto social, época, gênero etc.).

Apesar das funções apresentadas por Genette estabelecerem alguma relação com o livro, o professor Massaud Moisés afirma que não é necessário e que, “por vezes, não existindo vínculo entre ela e o conteúdo da obra, funciona como mero enfeite ou demonstração pueril de conhecimento.” (1974, p. 189).

Para Compagnon, a epígrafe é “a citação por excelência, a quintessência da citação” (2007, p. 120), um símbolo — devido sua relação lógica com outro texto; um índice — pela sua relação com um autor que assume o papel de protetor e doador; um ícone — por ser uma entrada “privilegiada na enunciação”; um diagrama — por sua simetria com a bibliografia; uma imagem —, além de um dos pilares do texto, junto com a bibliografia,

[...] mas, antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que manterei como premissa, não preciso de mais nada para me lançar. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto, plataforma sobre a qual o comentário ergue seus pilares. (COMPAGNON, 2007, p. 121).

A epígrafe também apresenta-se como uma condensação do prefácio — pois conteria encapsulada em si toda a explicação, desde as primeiras motivações do autor daquele livro,

até suas fontes, as explicações e as possíveis leituras que gostaria que o seu leitor fizesse, ou seja, uma forma de direcionar a leitura — e sua posição no livro seria também, em outros momentos, uma maneira do autor epigrafador renegar a relação com o texto epigrafado, pois em vez de estar presente no corpo do texto, ele a retira, a desloca dele.

Recorrendo também às definições de caráter mais enciclopédicos, retomamos o professor Massaud Moisés que, em seu *Dicionário de termos literários*, de 1974, tenta explicar de forma sucinta o verbete epígrafe, comentando sobre seu surgimento. A epígrafe literária começou a ser empregada no século XVI, substituindo a epístola dedicatória clássica, mas o seu farto uso só se deu no século XIX, sendo extremamente recorrente no período romântico. Acredita-se que a primeira epígrafe ilustre seja uma citação de Erasmo, presente em *Caractères*, de Jean de La Bruyère, cuja primeira edição data de 1688; já no Brasil, a mais antiga epígrafe está em *Glaura*, publicada em 1799, do árcade mineiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga.

Para compreendermos melhor o porquê do abundante uso da epígrafe no Romantismo, devemos levar o contexto histórico em consideração: o autor romântico não podia limitar sua criatividade, já que os limites remetiam aos movimentos literários e artísticos anteriores e não condiziam com sua atual condição; ele não devia pensar, mas sentir, o que é elucidado pelo professor Antonio Candido, no artigo *Literatura Comparada*:

O poeta dos períodos clássicos geralmente incorporava diretamente ao texto as evocações ou citações de autores nos quais desejava se amparar, fundindo-as com o seu próprio discurso, porque naquele tempo a imitação era timbre de glória, não havia o sentimento exacerbado de originalidade e as pessoas cultas tinham sempre em mente um certo estoque de alusões eruditas, que se podiam ajeitar como engastes. [...] Tudo, é claro, sem alusão aos originais. Já o poeta romântico, filho de uma era que proclamava a singularidade de cada um e o valor da novidade, desliga do texto a referência e a empurra para o destaque da epígrafe, onde ela aparece com o nome de seu autor e a forma exata, assumindo plenamente o caráter de referência. E, sem destacar de todo os autores antigos, o romântico prefere os contemporâneos estrangeiros, relevando a impregnação direta das fontes externas e o novo universo do intercâmbio intelectual mais dinâmico. (CANDIDO, 1993, p. 212).

Entendendo-a, portanto, como uma evolução intertextual, na qual os autores deixaram de recorrer ao pastiche para indicar suas fontes e começaram a citá-las diretamente em suas obras, vemos como que suas principais funções estão ligadas mais com a própria literatura — a importância do texto ali exposto, o nome do epigrafado e toda a tradição literária que pode ser acionada em uma breve citação —, mas, ao mesmo tempo, ressaltando questões próprias de uma sociedade, como as afiliações literárias e políticas de um autor. Tudo isso culmina no

leitor, que se aproximará de uma determinada leitura de acordo com suas referências sociais e toda a sua bagagem cultural.

1.3.1 Do romântico ao contemporâneo: alguns usos da epígrafe

Ao constatarmos a questão temporal que envolve as funções intertextuais, reparar em alguns usos da epígrafe, por parte de autores distintos, em momentos diferentes, auxilia-nos a compreender melhor como este recurso reverberou na literatura, seja por meio de empregos criativos, pequenas alterações no texto epigrafado ou em novas mídias que podem ser epigrafadas no meio digital.

A função é um valor em que uma época investiu; uma intensidade ou uma combinação particular, historicamente condensada de valores próprios; uma instituição cuja consequência é que toda citação, em um certo universo de discurso em que seja função é suspensa, vê seu suplemento, suas possibilidades de sentido limitadas, talvez abolidas, como se ela não pudesse ter ao mesmo tempo senão uma e apenas uma única função. A função é o que estabiliza a dinâmica da citação e a reconduz ao equilíbrio. (COMPAGNON, 2007, p. 68, grifos nossos).

Começando com o Romantismo, destacamos o estudo na utilização da epígrafe em obras de autores brasileiros como Álvares de Azevedo, Castro Alves e Visconde de Taunay.

Na dissertação *O poeta leitor: um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo* (1999), a pesquisadora Maria Cláudia Rodrigues Alves tem por objetivo observar as oito epígrafes hugoanas presentes na obra alvaresiana, sendo três em *O livro de Fra. Gondicário* (1855) e cinco na *Lira dos vinte anos* (1853).

As epígrafes presentes n’*O livro de Fra. Gondicário* demonstram “a função referencial e metalinguística, introdutória, conferida ao uso de epígrafes em geral” (ALVES, 1999, p. 98). Denotando a erudição do autor brasileiro, conhecedor de várias línguas, tradutor e grande leitor, as epígrafes em Álvares de Azevedo estão sempre em diálogo com seus poemas, servindo como um fio condutor, além de serem empregadas como invocação de autoridade.

Na *Lira dos vinte anos*, temos uma primeira parte farta de epígrafes e, na segunda, um uso mais tímido:

Na primeira parte da *Lira*, Álvares de Azevedo não se mostra temeroso de abusar das epígrafes, imitar, inspirar-se em autores estrangeiros, o que poderia corresponder a uma fase de iniciação, tal qual os demais poetas da fase clássica, aderindo ao movimento romântico europeu e buscando, assim, um envolvimento total. O uso menos recorrente das epígrafes na segunda parte indicaria uma certa autonomia e uma maior liberdade em relação às suas fontes estrangeiras [...]. Essa utilização abusiva ou controlada das epígrafes parece, mais simplesmente, confirmar a hipótese

de que o autor as emprega mais frequentemente quando se molda aos cânones do Romantismo estrangeiro, confirmando as origens do Romantismo brasileiro e incluindo-se em uma tradição universalizante da literatura ocidental. (ALVES, 1999, p. 132).

A autora conclui seu estudo retomando a arquiépígrafe da *Lira* dos vinte anos, de Alphonse de Lamartine — *Dieu, amour et poésie*. —, que condensaria o tríplice objetivo de Azevedo: “a comunhão do ser pela natureza — *Dieu*; a exortação do amor — *amour*, e a criação artística — *poésie*” (ALVES, 1999, p.134).

Já sobre Castro Alves, poeta símbolo da terceira fase romântica, após constatar o prolífico uso das epígrafes em suas criações, fizemos²² um levantamento das epígrafes presentes na obra poética²³ do autor baiano e fomos levados a números consideráveis: seu trabalho consta com 68 epígrafes, de um total de 35 autores que foram epigrafados em seis idiomas diferentes (português, francês, latim, inglês, espanhol e italiano).

Castro Alves também lança mão a trechos de canções, da Bíblia, de ditados populares e não faz nenhuma epígrafe autografa. As epígrafes se apresentam distribuídas entre as obras da seguinte maneira: *Espumas Flutuantes* (1870) tem 30 epígrafes, *Os Escravos* (1883) conta com 25, *A cachoeira de Paulo Afonso* (1873) apresenta somente uma e *Poesias Coligadas/Originais* apresenta 12 epígrafes.

A partir das línguas epigrafadas podemos fazer conjecturas sobre como suas leituras eram feitas: *predominantemente em português e francês*, apesar dos autores apresentarem as mais diversas nacionalidades — como o inglês Shakespeare, o polonês Mickiewicz ou o alemão Henri Heini, epigrafados em francês, ou ainda o poeta britânico Byron, o alemão Goethe, o francês Napoleão ou o dramaturgo inglês Nathaniel Lee, epigrafados em português —; *contemporâneas*, sendo que dentre os autores epigrafados, se destacam pela quantidade de citações, os franceses Alfred Musset (epigrafado 8 vezes) e Victor Hugo (6), o brasileiro Álvares de Azevedo (4) e o alemão Henri Heine (3).

Outro autor romântico estudado foi Visconde de Taunay, com seu romance *Inocência*, de 1872. A professora Rita Félix Fortes (2005), em “Um diálogo com a tradição nas epígrafes de *Inocência*”, analisa algumas das epígrafes, do total de 47, que precedem os trinta capítulos que compõem o romance, nas quais o autor remonta a tradição literária ao utilizar trechos de obras da Grécia Clássica, da Bíblia e de românticos europeus. As epígrafes prenunciam os

²² Referente ao projeto final de Iniciação Científica: *Levantamento e estudo de epígrafes em Castro Alves*, de 2015, de nossa autoria, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves.

²³ Foi utilizada a edição: ALVES, C. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2ªed.1997.

temas que serão abordados em cada capítulo, mas como destaca Fortes, para um leitor erudito, elas também antecipam a evolução do enredo, bem como seu desfecho trágico:

Esta recorrência à tradição literária ocidental, pode, a priori, estabelecer um pacto entre Taunay e os leitores mais eruditos: os poucos no Brasil imperial que tinham tal erudição. Ao público menos erudito, formado, especialmente, por leitores dos recentes folhetins, a correlação entre os capítulos e as epígrafes deve ter passado despercebida, no entanto, deve ter conferido um certo tom enigmático à obra, além de desvelar a erudição de Taunay. Este expediente de dialogar com a tradição sempre foi — e continua sendo — uma constante na literatura. (FORTES, 2005, p. 217-218).

A professora finaliza suas análises, destacando, de forma sucinta como os peritextos empregados por Taunay denotam a erudição do autor brasileiro, além de dialogarem não só com a tradição literária grega, mas também com seus contemporâneos românticos, servindo de prenúncio da história.

Tendo ainda como foco um autor romântico, mas agora enquanto epigrafado e não como epigrafador, em *O papel de mediação da epígrafe* — um caso lamartiniano (1988), a portuguesa Maria de Fátima Outeirinho analisa autores que epigrafaram o romântico francês Alphonse de Lamartine, tendo como foco não só a relação epígrafe e texto, mas, sobretudo, no efeito que a presença da epígrafe lamartiniana tem sobre o leitor. A professora retoma a questão ideológica na aplicação de uma epígrafe, uma escolha sempre carregada de reflexão e que demonstra o gosto estético não só do autor, mas de toda uma época, além da relação comunicativa estabelecida entre autor e leitor. O leitor é validado como “instância participante numa etapa primeira de criação; ele é uma força produtiva literária. O leitor é então companheiro de viagem do autor no seu percurso criativo e por esse motivo pode agir sobre ele” (OUTEIRINHO, 1988, p.126). Outeirinho conclui sua análise apontando o papel de mediação que a epígrafe lamartiniana assume, desempenhando a função de

[...] um documento ou pelo menos um sinal, reflexo das reacções, do horizonte de expectativas do público leitor de uma dada sincronia. Surge ainda como condicionadora a (i)legibilidade de um texto na medida em que implica de alguma forma a intervenção dum código literário que terá de ser pelo menos parcialmente comum ao destinador e destinatário. A epígrafe assume um papel de mediação entre diferentes instâncias: entre um autor e outro autor-leitor, entre o autor e o seu leitor e por consequência entre duas literaturas. (OUTEIRINHO, 1988, p.126).

Avançando agora para o Modernismo, um dos principais estudos, aqui no Brasil, sobre a utilização da epígrafe está presente no livro *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, lançado em 1981 pela editora Ática, resultado da dissertação de mestrado de mesmo nome, do

professor Jorge Schwartz, em 1976, sob orientação do professor Antonio Candido. A proposta de Schwartz é analisar a obra completa do autor mineiro, Murilo Rubião, e traz, já em seu primeiro capítulo, um estudo sobre as epígrafes, denominado “As epígrafes como programa textual”. O professor começa o referido capítulo destacando a função do recurso:

Toda epígrafe sofre uma perda de funcionalidade ao ser extraída do seu texto original, sofrendo conseqüente refuncionalização ao ser interpolada num novo texto. Há uma dupla função a ser observada: por um lado, a carga semântica do seu passado (o texto da qual provém); por outro, o estabelecimento de um novo diálogo epígrafe/texto, ao ser inserida no novo contexto. Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade em permanente tensão. Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. (SCHWARTZ, 1981, p.4).

Em seguida, Schwartz aponta que o *corpus* epigráfico de Rubião pode ser lido como uma narrativa independente e fará uma análise detalhada das epígrafes de *O ex-mágico*, de 1947, livro de contos dividido em cinco partes, com três contos cada. O livro de Rubião começa com o que Jorge Schwartz nomeia de *arquiepígrafe* — epígrafe inicial que ilustra o livro como um todo —, e é seguida de uma epígrafe para cada uma das partes, totalizando seis epígrafes que serão tratadas como “pontos narrativos” que, ao serem acopladas e alinhadas, permitem uma leitura linear lógica e coerente, que poderia comprovar “uma verdadeira programática textual de Murilo Rubião”, pois as cinco epígrafes de *O ex-mágico* podem ser convertidas em *epígrafes matrizes* de todas as outras epígrafes, “já que os significados-base se preservam e disseminam pelo resto da obra” (SCHWARTZ, 1981, p.11) do autor.

Silvana Oliveira também estudou as epígrafes de Murilo Rubião em *Murilo Rubião: a tragédia do homem invisível*, sua dissertação de mestrado, de 1996. No terceiro capítulo de seu estudo, denominado “O exorcismo impossível e as epígrafes”, ela busca estabelecer uma relação entre as epígrafes bíblicas e os contos, de Murilo Rubião, levando também em consideração o trabalho de Jorge Schwartz. Oliveira observa que

Embora não cumpram o papel tradicional delegado às epígrafes, ou seja, não servem como um anúncio antecipado e conciso do texto que elas antecedem e mais ainda, não funcionam como um elemento que faz a obra retornar sobre si mesma; as epígrafes murilianas aparecem como a voz profética que nos adverte sobre as tragédias em que estarão envolvidas as personagens. A voz epigráfica anuncia que aquilo que veremos no conto é o destino dos homens no mundo, desde sempre. (OLIVEIRA, 1996, p. 92).

A autora ainda comenta que em alguns momentos o leitor pode até mesmo ter a impressão de que a epígrafe conseguiu dizer mais que o próprio conto, bem como reduplica a tragédia que envolve os personagens. Segundo Oliveira, as epígrafes bíblicas inserem-se como fator intuitivo, tornando-se assim, “o motor da criação” (OLIVEIRA, 1996, p. 103).

Tanto Jorge Schwartz quanto Silva Oliveira citam em suas dissertações, o trabalho *O código do código: a estrela de Stella*, do professor Gilberto Mendonça Teles, de 1979, no qual estuda a poesia da modernista Stella Leonardos. Nele, Mendonça Teles fala sobre as complexas relações que a epígrafe estabelece com o texto ao apontar para dois textos (o anterior, a qual pertence, e o atual, na qual foi inserida) ao mesmo tempo. Ao manter uma relação plena de significado com o novo texto, o estudo da epígrafe se concentra no nível do enunciado, mas ao admitir a epígrafe como inspiração para a criação desse novo texto, colocando-a como processo de enunciação, ela perde então seu sentido etimológico (escrito sobre, escrito por cima).

A literatura é que lhe deu uma certa autonomia, sentindo-a ao mesmo tempo dentro e fora do livro: ligando-a a um texto exterior, do qual foi extraída, e relacionando-a com o texto interior, do qual fará parte, autarquicamente. Reservando-lhe um lugar especial no livro e dando-lhe uma função convencionalmente conhecida, a literatura criou um estatuto de independência para a epígrafe, concedendo-lhe uma carga semântica de grande importância para os estudos literários. (TELES, 1979 apud OLIVEIRA, 1996, p. 92).

Dando continuidade nos estudos da epígrafe em obras modernistas, na tese *O silêncio das epígrafes: a construção de Primeiras Estórias* (2011), Vera Haas mostra como as epígrafes foram essenciais para a formação estética de Guimarães Rosa. Os três livros anteriores apresentavam epígrafes relacionadas à oralidade; já em *Primeiras Estórias*, nem todos os textos apresentam o recurso — todas as narrativas protagonizadas por crianças não o têm —, e o foco de Haas recai justamente nesse silêncio das epígrafes. Se nos outros textos, que apresentam famílias sertanejas, as epígrafes funcionam como micronarrativas que sintetizam a história que será lida, quando as crianças são colocadas em evidência, elas ganham o silêncio como epígrafe e, assim, “menino e ausência de paratextos funcionam como adequação formal ao conteúdo” (HAAS, 2011, p. 210).

Esse silêncio ajudaria a explicitar as contradições em que esses personagens se movem; as crianças não se sentem à vontade no ambiente adulto, pouco falam, mais recordam em pensamento, lugar onde alcançarão a liberdade

O silêncio das epígrafes, se, por um lado, alcança a condição do infante e o movimento da imaginação, por outro lado, condiz com as vozes silenciadas, evidência mais honesta para uma literatura que reconhece o *status quo* de uma sociedade enrijecida - apesar da graça da linguagem - e incapaz de mudar. (HAAS, 2011, p. 274)

Estendendo agora o nosso conciso panorama às análises contemporâneas, temos o trabalho, “As epígrafes na obra de Rubem da Fonseca”²⁴, no qual Maria Cláudia Rodrigues Alves (2005) questiona o uso de uma epígrafe de François Villon, retirada de *Le Testament*, de 1461, presente em *Feliz Ano Novo*. Sobre o uso, Alves destaca que apesar de não ser mais tão usada quanto em outros períodos, o peritexto continua indicando o intento do epigrafador:

Seja qual for o período, corrente ou escola em que se insere o autor, as epígrafes são evidenciadas como referência que, além de revelarem a erudição dos escritores, desvendam suas fontes e precursores. E se em outros tempos a epígrafe era usada “a torto e a direito”, até mesmo sem ter muita relação com o texto que precedia, ou se essa relação aparecia justamente após a concepção do texto total, cada vez mais, seu uso revela as intenções do autor, introduz o corpo do texto. (ALVES, 2005, s. n.)

Em seu exame, ela aponta que o uso da epígrafe por Fonseca, poderia ser uma forma de apresentar a modernidade de Villon aos seus leitores. Ao comparar os dois autores, estabelecendo um paralelo entre as suas produções, pode-se destacar os jargões marginais, bem como as oposições presentes em suas obras, como pobreza e riqueza, juventude e velhice, vida e morte, além da escatologia. Portanto, “fundem-se [...] todos os motivos imagináveis para a utilização de uma epígrafe: homenagem ao epigrafado, demonstração de erudição do epigrafador: identificação estética e temática, integração numa tradição, comentário de texto.” (ALVES, 2005, s. n.).

Outro estudo interessante que apresenta o uso do peritexto é de Paulo Antônio Vieira Junior, apresentado no artigo “A tecelagem lírica de uma Penélope moderna: *A alquimia de nós*, de Yêda Schmaltz”, de 2015. Apesar das citações epigráficas não serem numerosas na obra analisada, “as epígrafes no livro de Yêda Schmaltz, por sua vez, situam-se em um jogo complexo, uma vez que a autora interfere nos textos originais, transformando-os, antes de o contexto do discurso subsequente fazê-lo.” (VIEIRA JUNIOR, 2015, p. 141).

No livro, que reinventa o mito de Penélope, a heroína relata sua união com Ulisses; a epígrafe da primeira parte do livro, “O livro de Penélope”, é retirada do episódio em que tentam convencê-la da morte de Ulisses e assim contrair novo matrimônio. Na *Odisseia*, a escolha por um novo pretendente é compulsória, mas Yêda epigrafa o trecho de maneira a

²⁴ Texto integral fornecido pela autora.

conferir liberdade à escolha da heroína. Atitude semelhante se repetirá nas outras epígrafes da obra: Yêda Schmaltz joga com as epígrafes, alterando-as ao transcontextualizá-las; ao interferir em seus textos, Schmaltz oferece uma perspectiva feminina e feminista e, assim, concede voz e desejo à Penélope lírica, narradora de seus poemas, tendo consciência de seu corpo e de suas vontades. As epígrafes, portanto, auxiliam à “modificação na identidade da Penélope yediana [que] decorre da reflexão e do tratamento em relação a sua sexualidade, bem como do desencanto ao divisar o homem amado, quando ele retorna.” (VIEIRA JUNIOR, 2015, p. 136).

Por último, e acrescentando mais um autor contemporâneo, em “A epígrafe na trilogia do desespero”²⁵, apresentamos uma breve leitura das epígrafes presentes na trilogia, composta pelos livros *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010), *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* (2012) e *Os piores dias de minha vida foram todos* (2014), de Evandro Affonso Ferreira, vencedor de melhor romance do 55º Jabuti. Observando as epígrafes presentes nos livros de Ferreira, e levando em consideração as abundantes referências contidas em toda a trilogia, podemos destacar a importância das escolhas dos epigrafados pelo autor.

No livro que abre a trilogia e que aborda o tema do suicídio, temos uma epígrafe de David Hume, filósofo escocês, autor do ensaio “Do suicídio” (1770), no qual defende o suicídio como um direito do homem, provido por Deus e que estaria livre de qualquer censura cristã. A citação do filósofo torna mais interessante a escolha de um trecho do segundo sermão, de *Sermão da Quarta-feira de Cinza* (1672), de Antônio Vieira, no livro de encerramento, que tem como mote a morte, como se a fala (epígrafe) recortada do padre confirmasse e autorizasse a epígrafe do filósofo. Já no segundo livro, a epígrafe de Najla Assy, psicanalista e esposa do autor, relaciona-se com a história narrada, porém, não temos acesso ao texto fonte.

Ao epigrafar David Hume e Antônio Vieira, Evandro Affonso Ferreira manifesta suas afinidades literárias, colocando-se simultaneamente universal e local, enquanto Najla traz a contemporaneidade que parecia faltar, sendo também uma homenagem e quiçá uma declaração. Tanto em *Minha mãe se matou sem dizer adeus* quanto em *Os piores dias de minha vida foram todos*, as menções ao filósofo humanista e ao religioso brasileiro mostram o repertório literário do autor brasileiro. Em *Minha mãe se matou sem dizer adeus*, a epígrafe serve tanto como um comentário do próprio título como também de todo o texto. Outro ponto

²⁵ Painel apresentado no VI Congresso Nacional de Pesquisa do PPG - Letras e XVII Seminário de Estudos Literários, na Universidade Estadual Paulista — UNESP/IBILCE, em 2016.

que podemos destacar é que a epígrafe de cada obra dialoga com a trilogia em um todo, conferindo a impressão de que são passíveis de intercâmbio entre os livros.

Tencionamos, com essa breve amostra, reiterar que, apesar da epígrafe apresentar funções um tanto rígidas devido a sua própria forma, quase sempre figurando como um chancelamento ou estabelecendo as clássicas relações com o título e o texto, ainda é possível empregar o recurso de forma criativa. Como apontado por Genette na introdução de seu livro dedicado à paratextualidade,

Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época “midiática” multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico, e a fortiori na Antiguidade e na Idade Média, época em que os textos circulavam muitas vezes em estado quase bruto, sob a forma de manuscritos desprovidos de qualquer fórmula de apresentação. (GENETTE, 2009, p. 11, grifo nosso).

Por isso, é válido analisar o recurso como um fator a mais para entender as relações do autor com a sociedade em que está inserido, com o mercado editorial, com o seu público e, mais contemporaneamente, com as novas mídias que medeiam as relações. Pela própria evolução iniciada com a popularização da Internet, e seguindo o comportamento habitual do recurso, as alterações que podem ser percebidas, quase sempre, estarão mais ligadas ao período em questão do que às características próprias do peritexto. Um texto digital poderia apresentar como epígrafe um *gif* ou o link de um endereço eletrônico que leve o leitor a um destino escolhido pelo autor. Entretanto, essa ampliação do que pode ser citado se perde ao focarmos nas produções impressas, prevalecendo, ainda, as citações mais tradicionais.

A era tecnológica parece, portanto, intervir mais nas relações humanas do que no texto. Consequentemente, as epígrafes, mais do que nunca, ajudam a estabelecer os tão necessários novos laços com um novo leitor, do mesmo modo que reforça os já estabelecidos com o público cativo de um determinado autor. Como dito, o século XXI parece impor um contato mais íntimo entre papéis que até então pareciam distantes, dando voz àqueles que sempre foram silenciados e diminuindo distâncias, sejam elas sociais ou espaciais. Logo, o peritexto também serve para estabelecer contato com o leitor contemporâneo, que busca por representatividade e identificação não só com obra ou personagem, mas como em um diálogo e troca mútua de afinidades com seu próprio ídolo: o autor.

Porém, entender esse papel da epígrafe não é algo inovador, já que o professor Massaud Moisés resumiu acertadamente as questões subjetivas relativas a esse recurso:

[...] a epígrafe obedece não só a imperativos da moda como a tendências ideológicas subjetivas: de certo modo, basta o seu exame para nos fornecer uma idéia da doutrina básica de um poeta ou romancista, o seu nível cultural, etc. (MOISÉS, 1974, p. 189).

Portanto, estudar o uso do peritexto em um autor contemporâneo, nos faria entender questões próprias da cultura brasileira no início deste novo século, seus anseios e problemas, que refletidos nas temáticas dos jovens autores nacionais, também evidenciariam o que de novo está sendo produzido. Ao constatarmos que Daniel Galera combina em si as questões estéticas tão próprias de sua geração de escritores, repensando em seus livros o lugar do brasileiro contemporâneo, esmagado por esse presente de informações infinitas, constantes e opressoras, interagindo com uma natureza poderosa e uma urbe pulsante e tão viva quanto a outra e, principalmente, questionando a literatura, o fazer poético, o lugar do autor nesse espaço social, parece-nos significativo lançar um olhar mais atento a algo que passe tão despercebido ou propositalmente ignorado por tantos leitores: as epígrafes.

Proporemos, nos próximos capítulos, leituras guiadas pela epígrafe, evidenciando como o uso do recurso é significativo para estabelecer relações intertextuais, intratextuais e até mesmo metaficcionalis, ou, ainda, como pode apontar uma chave de leitura apreciada pelo autor. Não desconsideramos as várias possibilidades, níveis e camadas de leituras, bem como temos convicção de que toda e qualquer experiência literária é válida e individual, porém, a proposta de nossa dissertação é justamente mostrar o frescor, o novo olhar e a nova leitura que uma simples citação pode trazer ao texto.

2 ATÉ O DIA EM QUE O CÃO MORREU E A EPÍGRAFE FILOSÓFICA

O sentido último do erotismo é a fusão,
a supressão do limite.

Georges Bataille, em *O erotismo*

Dividido em capítulos fragmentados e com um narrador autodiegético, em *Até o dia em que o cão morreu*, acompanhamos o cotidiano de um jovem inominado, apático e recém-formado em Letras. Morador de um apartamento custeado pelos pais no centro de Porto Alegre, ele oscila entre o desemprego e alguns trabalhos informais, como aulas particulares de inglês, para conseguir um pouco de dinheiro — o suficiente para tocar uma vida sem muitas responsabilidades —, até o dia em que se depara com um cachorro vira-lata e decide adotá-lo. Quase que ao mesmo tempo, outro encontro acontece em sua vida, dessa vez com Marcela, uma modelo fotográfico que, ao contrário dele, é ativa e cheia de sonhos. A narrativa conta com elementos muito característicos e recorrentes tanto da escrita do próprio autor como da literatura nacional contemporânea, como a focalização, a linguagem e a organicidade da urbe.

Em poucas páginas, podemos vislumbrar o convívio do protagonista com a própria solidão e o seu entorno, ao retratar as pessoas e os fatos de sua vida com um misto de indiferença e melancolia. Essa indiferença é direcionada, inclusive, para ele mesmo, como ao não se cuidar comendo pouco e bebendo muito, o que lhe resulta em uma forte gastrite. Outras relações abordadas com certo distanciamento são as com a família e com o porteiro do prédio em que mora: após passar mal e acordar no diminuto apartamento do Seu Elomar, o porteiro, descobre que ele é um artista plástico, com quadros pendurados por todas as paredes e algumas esculturas bem detalhadas, e o talento do senhor não só o impressiona como parece até mesmo incomodá-lo; já sobre os pais, visita-os quinzenalmente, aos domingos, quando almoça e conversa um pouco — quer desvencilhar-se deles, deixar de ser um fardo, mas não consegue, pois ainda depende financeiramente da ajuda dada todo mês para fechar o aluguel.

Até mesmo o cão e Marcela não escapam de sua apatia e, apesar de, aos poucos, parecer que a relação com a jovem vai ficando mais afetuosa, não é o suficiente para que ele considere assumir uma relação séria com a modelo:

[...] embora aparecesse por lá duas ou três vezes por semana, durante meses, *eu ainda era incapaz de ver a Marcela como uma companheira ou até mesmo como amiga*. Ela era simplesmente uma guria que insistia em aparecer no meu apartamento. Meu afeto por ela crescera nesse tempo todo, mas eu não permitia que isso fosse além de um certo ponto de intimidade. Quando a gente acordava junto, eu

enchia o saco dela e a incomodava até que resolvesse ir embora, um pouco ofendida. Eu queria ficar sozinho. (GALERA, 2007, p. 71, grifo nosso).

Aqui, chamamos a atenção sobre a focalização da narrativa, uma vez que a discussão sobre a narração autodiegética recai principalmente em relação à confiabilidade do que nos é contado, já que o protagonista define tanto as informações e ações a que o leitor terá acesso, como também os detalhes e as intensidades. Ao retratar suas relações como deliberadamente apáticas, seja com si próprio, com a família, com as raras pessoas de sua convivência ou com os novos companheiros, o narrador tem total controle do que, de fato, chegará até o leitor: só acompanharemos *aquilo* e *quem* ele julgar adequado, não saberemos, por exemplo, o seu nome e nem teremos contato com possíveis amigos, apesar de ele os ter.

Entretanto, o narrador parece desejar que o leitor também vislumbre alguns aspectos não tão positivos de seu comportamento, comumente resultados do seu tão característico desinteresse, em momentos em que nos deixa divisar seus julgamentos e preconceitos. Presenciamos essa conduta quando ele relata sua surpresa ao descobrir, no porteiro, um homem interessante, de muito conhecimento cultural e artístico, mas exercendo uma profissão na qual não é esperado nenhum grau de eruditismo, ou quando ele constata que possui as mesmas influências cinematográficas que um motoboy. Isso se repete ao relatar como, em algumas ocasiões, chutou o animal que recolheu das ruas, ou, ainda, ao não esconder certa sensação de superioridade intelectual em relação à modelo. Porém, esse comportamento pode gerar mais desconfiança em um leitor que não se deixa levar pelo protagonista-narrador e, com isso, não esquece que até mesmo esses momentos de tamanha sinceridade podem ser por ele calculados e filtrados.

No decorrer da história, Marcela adoece, é diagnosticada com câncer e decide se tratar em outra cidade, somente com seus pais de companhia. Logo em seguida, o rapaz também volta a morar com a própria família, começa a trabalhar e fazer planos para o futuro, mas o cachorro adoece e morre, encerrando, assim, a sua parte do livro.

Nesse ponto da narrativa o leitor é surpreendido ao se deparar, nas últimas páginas, com outro narrador autodiegético: Marcela. A mudança de perspectiva é essencial para a subversão do que nos foi contado até então ao expor a opinião da modelo sobre a relação estabelecida com o rapaz, bem como a maturidade emocional e a inesperada anuência a forma como por ele era tratada. Podendo parecer mais brusca — já que, ao descrever um diálogo por telefone, no qual só acompanhamos Marcela, não lemos sequer uma resposta por parte do rapaz —, essa nova voz também pode ser entendida como mais confiável, pelo mesmo

motivo, pois não tentará repassar ao leitor o que o outro fala, escapando, portanto, da inevitável parcialidade de um narrador autodiegético.

Além do foco narrativo, em um artigo²⁷ dedicado ao primeiro romance de Galera, Lucas Furtado e Diego Grando destacam a escrita dinâmica e imagética do autor brasileiro, com encadeamento de ações que lhe conferem agilidade — “*sentei* no sofá surrado da sala, *acendi* um cigarro e *fiquei* curtindo uma tontura” (GALERA, 2007, p. 12, grifos nossos) — e o discurso livre, recurso amplamente utilizado pelo escritor em seus livros e que ocupa toda a atenção do leitor — “[...] era comum eu acordar perto do meio-dia depois de uma noite inteira de fodelança e desejar profundamente que ela não estivesse do meu lado [...]. Não é que eu não gostasse dela. [...]. Mas a ideia de que pudéssemos ter um relacionamento, [...] me causava repulsa.” (GALERA, 2007, p. 44). Ainda sobre a escrita, Diego Assis, em resenha publicada na Folha de São Paulo, fala sobre a fluidez do autor ao “transitar de um capítulo/página a outro(a) deixando o sexo para falar do cão, as drogas para falar do pai, a vida para falar da morte.” (ASSIS, 2003). O jornalista também apresenta uma breve entrevista com Galera, na qual o autor revela tanto a motivação quanto o que gostaria de retratar em seu livro:

Queria falar sobre o significado da solidão e da morte, da oposição dos nossos impulsos mais passionais à necessidade de estabilidade material. Associar o texto à minha idade, classe social ou momento histórico é papel do leitor e do crítico, se eles tiverem vontade de fazer isso. (GALERA apud ASSIS, 2003).

Somado a tudo isso, temos o equilíbrio entre a norma culta e o uso de expressões informais, populares e até mesmo impropérios, favorecendo uma proximidade com o leitor e maior credibilidade e verossimilhança aos personagens, mas com a formalidade necessária para uma boa narrativa.

Mais do que apresentar palavras, *Até o dia em que o cão morreu* também terá uma forte carga erótica, figurando o tema central do livro, primeiro, em seu próprio vocabulário. Destacam-se trechos como “batendo uma punheta, expulsava toda a porra reservada durante o maior tempo possível no seu rosto” (GALERA, 2007, p. 25), “eu meti até o fundo da boceta dela” (GALERA, 2007, p. 86) e referências a filmes pornográficos “As melhores bundas do pornô 2” (GALERA, 2007, p. 57). Se em um primeiro momento o emprego de palavras como *porra*, *boceta* e *pau* podem causar estranhamento ou até mesmo chocar e afastar um leitor não habituado com esse tipo de vocabulário em um romance, a exceção de gêneros específicos e

²⁷ A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação cinematográfica de *Até o dia em que o cão morreu*. Mais informações na bibliografia.

de público nichado, com o avançar da leitura, elas servem para construir e reforçar a aura erótica do livro que, se não for percebida por meio da epígrafe e da leitura que abordaremos, ao menos terá o tema principal da narrativa facilmente identificável.

Para mais, conforme o ensaio de Leila Lehnen (2013), estamos diante de um *Bildungsroman*, ou seja, de uma história que “narra como o protagonista se encontra, indicando a solidificação da sua personalidade” (LEHNEN, 2013, p. 167). Comumente, esses romances iniciam-se após algum evento traumático na vida do personagem que, após passar por uma série de eventos, terminará mais maduro do que no início, porém, em *Até o dia que o cão morreu*,

Diferentemente do que ocorre no romance de formação tradicional, não há um evento traumático em especial que cause este retraimento no protagonista. A razão que o leva a abandonar a casa dos pais e se mudar para o apartamento no decadente Centro porto-alegrense é simplesmente o trauma de se tornar adulto. Sua solidão é, assim, uma forma de tentar deter este processo. (LEHNEN, 2013, p. 171).

Para Lehnen, o que permeia o livro é a solidão do protagonista e o medo de ingressar na vida adulta e, por isso mesmo, “*Até o dia em que o cão morreu* não reproduz o arco do *Bildungsroman* tradicional, que vai do inconformismo inicial do protagonista a um conformismo que corresponde à maturidade burguesa.” (LEHNEN, 2013, p. 172), já que, ao final do romance, quando o rapaz volta a morar com seus pais, a solidão continua a acompanhá-lo.

Outro ponto notório e presente em basicamente todos os livros de Daniel Galera, a presença do *cachorro* é aqui um elemento essencial para a narrativa, destacado já no título. Figurando desde seus primeiros contos, o animal aparece de forma tímida em outros trabalhos, como em *Mãos de cavalo* (2006) e *Cordilheira* (2008), mas ocupa um papel especial também em *Barba ensopada de sangue* (2012). Questionado sobre essa preferência, o autor comenta, em entrevista hospedada no canal da editora Companhia das Letras, que

Essa fixação por cachorros como personagem [...] vinha da relação com os cachorros que a gente teve em casa, na minha família, desde que era criança. Desde pequeno, muito antes de começar a escrever, [...] me intrigava a relação deles com os homens se tornando quase um elo entre a civilização e a coisa mais primitiva, mais natural. Parece que eles estão no meio do caminho, eles se adaptam muito aos seres humanos, ao tipo de vida dos seres humanos, mas, ao mesmo tempo, eles não deixam de serem animais e, se deixados à solta, num meio ambiente mais selvagem, eles imediatamente se tornam selvagens de novo, então essa conexão que eles fazem entre um mundo mais selvagem, mais primitivo, natural e instintivo com o mundo dos homens, mais racional, isso sempre me intrigou muito e acho que acabei levando naturalmente para as histórias, acho que usei desde alguns contos em que teve cachorros, como *Manual para atropelar cachorros*, um dos contos que tá no meu

primeiro livro. Desde então comecei a usar eles de forma recorrente, mas não foi uma decisão consciente, nunca teve um momento em que pensei ‘eu vou usar cachorros na minha obra, de agora em diante’, foi meio fortuito, eu meio que começava a imaginar as histórias e de repente o personagem tinha um cachorro ou aparecia um cachorro que ganhava alguma relevância pra história e o que eu faço é simplesmente: eu não afugento os cães quando eles aparecem na história, eu acabo adotando eles pra história. (Informação verbal).²⁸

O cachorro é fundamental à história narrada e ao protagonista, sendo um elo de identificação deste com o falecido avô, figurando como seu par ao lado de Marcela e recebendo, por vezes, mais atenção do que outros personagens humanos. Algo semelhante acontece com Porto Alegre — o protagonismo das cidades é algo recorrente nas narrativas contemporâneas e, como dito, também nas obras de Galera.

Em *Até o dia que o cão morreu*, o autor não nomeia o protagonista, bem como não o descreve fisicamente, ao contrário da cidade que estará sempre nomeada e descrita: o rapaz observava “a água cinzenta do Guaíba, a chaminé da Usina, as ilhas e os prédios” (GALERA, 2007, p. 7), encontrou o cachorro na Praça da Alfândega, morava em um prédio no alto da Duque, andou de moto “pela Perimetral, túnel da Conceição, e finalmente na longa reta da avenida Mauá.” (GALERA, 2007, p. 78). A representação da cidade gaúcha na narrativa, inserida com seus nomes e descrições, está presente no trabalho do autor, assim como os cães, desde os contos de *Dentes Guardados* (2001). Embora Daniel Galera tenha nascido em São Paulo, mudou-se ainda novo para a capital do Rio Grande do Sul, onde cresceu e estabeleceu sua vida, o que, apesar de garantir certa previsibilidade na escolha da cidade para abrigar suas histórias, ainda surpreende pela organicidade com que ela é retratada nas narrativas. O próprio autor chegou a afirmar que *Até o dia em que o cão morreu* seria uma “fábula urbana acidentada” (GALERA apud LINHARES NETO, 2009, p. 86), evidenciando o comportamento taciturno e ensimesmado do protagonista, apontado por Guilherme Linhares Neto, como algo comum de um “habitante citadino” (LINHARES NETO, 2009, p. 84).

Todos os elementos brevemente acima elencados são importantes não somente por serem características indissociáveis à narrativa, mas também para auxiliar-nos em uma melhor compreensão do romance que abordamos, neste capítulo, para além da leitura que faremos a seguir. Guiando-nos pelos pressupostos de Genette (2009 [1987]) e Compagnon (2007 [1979]), tomaremos a epígrafe como ponto de partida para as nossas análises intertextuais.

²⁸ Entrevista concedida durante o lançamento do livro *Barba ensopada de sangue*, em 2012, no canal no YouTube da editora Companhia das Letras.

2.1 O erotismo em *Até o dia em que o cão morreu*

Até o dia em que o cão morreu apresenta uma epígrafe geral, retirada de *L'érotisme (O erotismo)*, de Georges Bataille, autor e filósofo francês que tinha o erotismo como objeto de estudo: “O que desejamos é trazer para um mundo fundamentalmente descontínuo toda a continuidade que ele pode sustentar.”²⁹ (BATAILLE apud GALERA, 2007, p. 6).

Além de trabalhos e textos teóricos, Bataille também publicou livros ficcionais eróticos como *História do olho* (1928), sob o pseudônimo de Lord Auch e *Madame Edwarda* (1937), como Pierre Angélique. Para o autor, o *trabalho* foi o ponto chave que afastou o homem do animal e o *erotismo* seria fundamental para lidarmos com o que ainda nos restaria de animalesco, com os instintos primevos, com o desperdício de energia física acumulada, com a nossa própria descontinuidade e, conseqüentemente, com a morte. É por causa destes traços atribuídos ao erotismo que o autor considera que o seu domínio seja, essencialmente, o “o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 2017, p. 40), sendo Sade o maior intérprete de sua total significação e abrangência.

Os principais estudos eróticos de Bataille estão reunidos em *O erotismo*, publicado em 1957 e dividido em duas partes: na primeira, apresenta vários aspectos do ser humano mediados pelo erotismo e, na segunda, alguns estudos literários independentes sobre o tema. Apesar da inquestionável contribuição à literatura, à filosofia e, no que mais nos interessa aqui, aos estudos sobre o erotismo, é válido salientar que sua obra tem uma abordagem datada. Com uma visão heteronormativa e misógina, Bataille não considera a homossexualidade e nem outras abordagens do espectro LGBTQIA+, baseando toda a sua teoria erótica na relação homem *versus* mulher. Ao sexo feminino cabe o lugar de subalternidade intencional e uma beleza idealizada que ignoram a histórica desigualdade entre os gêneros, a dominação masculina e a imposição de padrões estéticos cruéis.

Ademais, no geral, o autor tentará abordar como o ser humano, um ser *descontínuo*, busca, por intermédio do erotismo, alcançar a continuidade. Para isso, é importante entender a ideia de *descontinuidade* apresentada por Georges Bataille e necessária para uma melhor compreensão da epígrafe do romance de Galera:

²⁹ Na edição utilizada em nossos estudos, publicada pela editora Autêntica e com tradução de Fernando Scheibe, o trecho epígrafado aparece com a seguinte variante: “Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabelecerá definitivamente, não prevalecer. *Trata-se de introduzir no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz.*” (BATAILLE, 2017, p.42, grifo nosso).

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. Entre um ser e outro, há um abismo, já uma descontinuidade. (BATAILLE, 2017, p. 36).

Ou seja, essa descontinuidade inerente ao homem também é a causa de seu sentimento de solidão, independentemente de estar acompanhado ou com alguma relação estabelecida com um outro — reiterando que essa relação é sempre mediada pelo erotismo.

Bataille categoriza o erotismo em três modalidades: o dos corpos, o dos corações e o sagrado. O erotismo dos corpos seria de fácil compreensão por ser o mais explícito, o que mais se qualificaria dentro do mencionado domínio da violência — cabe ressaltar que é justamente de um trecho em que o filósofo está abordando sobre essa modalidade que a epígrafe do romance brasileiro é retirada. Em seguida temos o erotismo dos corações que também é de fácil apreensão para a nossa sociedade por estar brevemente ligado à ideia de romantismo, já que comumente envolve dois seres descontínuos tentando, juntos, buscar a continuidade que o outro evocaria, apesar de ser uma relação tão violenta quanto a dos corpos, pois a felicidade da paixão “antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento” (BATAILLE, 2017, p. 43). Por fim, o erotismo sagrado seria o de maior complexidade, tratando de assuntos delicados para o mundo Ocidental, já que se confunde com a busca pelo amor divino — a imolação de uma vítima revelaria o sagrado e o sagrado é “justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 2017, p. 45).

A partir de uma interpretação fundamentada pelo peritexto e pela intertextualidade inerente que ele suscita, traçaremos paralelos e apontaremos a presença de cada uma dessas modalidades de erotismo postuladas em *O erotismo* e retratadas em *Até o dia em que o cão morreu*, buscando evidenciar como a epígrafe não só perpassa todo o texto, mas é também colocada no início do romance como uma potente chave de leitura para a decodificação do jogo intertextual proposto por Daniel Galera.

Como mencionado, o livro apresenta partes fragmentadas sem título ou numeração, dispostas somente com quebra de página, e um enredo aparentemente simples. A primeira parte começa com o protagonista contando a história já decorrida, ao trazer, na frase inaugural do livro, o título do romance, “Até o dia em que o cão morreu” (GALERA, 2007, p. 7), salientando que aquele início é posterior ao que leremos adiante. Ainda aqui, ele relata que,

apesar de nunca se lembrar de seus sonhos, após a morte do cachorro, um em especial ficou incutido em sua cabeça:

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. Grito por socorro, mas estou certo de que ninguém escuta. [...] A saliência assume formas complexas, e logo identifico nela um braço rudimentar, mãos, pernas atrofiadas que se desenvolvem com uma rapidez impossível. Surge também uma cabeça, um toco que se agita e apresenta gradualmente as proporções de um crânio humano. [...] Do meu lado, no colchão, a massa de carne que sai de mim se assemelha muito a um ser humano [...]. Finalmente, há dois indivíduos deitados sobre o colchão, desacordados e idênticos um ao outro. [...] Dois sujeitos idênticos a mim, e nenhum dos dois sou eu. (GALERA, 2007, p. 8-9).

Com várias leituras possíveis, um leitor que não tenha tido contato com a obra epigrafada pode percorrer caminhos distintos ao interpretar o sonho do narrador, seja ao identificar uma menção à Eva por conta de a protuberância crescer perto das costelas, a complexa questão dos duplos, tão recorrente na literatura, ou até mesmo ao renascimento. Porém, a leitura que aqui propomos é de que esse sonho dialoga direta e explicitamente com o conceito de reprodução assexuada retratada por Georges Bataille em *O erotismo*. Para o filósofo, as relações assexuadas diferem-se das sexuadas principalmente em relação ao que ele estabeleceu como *contínuo e descontínuo*:

Na reprodução assexuada, o ser simples que a célula é se divide em certo ponto de seu crescimento. Formam-se dois núcleos e, de um só ser, resultam dois. Mas não podemos dizer que um primeiro ser deu nascimento a um segundo. Os dois seres novos são a mesmo título produtos do primeiro. O primeiro ser desapareceu. Essencialmente, ele está morto, uma vez que não sobrevive em nenhum dos dois seres que produziu. Ele não se decompõe à maneira dos animais sexuados que morrem, mas cessa de ser. Cessa de ser na medida em que era descontínuo. Mas, num ponto da reprodução, *houve continuidade*. (BATAILLE, 2017, p. 37, grifo nosso).

Esse momento único e fugaz em que a continuidade seria atingida por esses organismos é desencadeado pela pletora, na qual uma crise atinge o ser, desencadeando uma agitação violenta que o leva à separação. Superada a crise e reestabelecida a calma, temos dois seres distintos, completamente diferentes daquele que os antecedeu:

A célula *a* não sobrevive nem em *a'*, nem em *a''*, *a'* é outro que *a*, outro que *a''*; positivamente, *a*, na divisão, cessa de ser, a desaparece, a morre. Não deixa vestígio, cadáver, mas morre. A pletora da célula acaba na morte criadora, ao final da crise em que a continuidade dos novos seres (*a'* e *a''*) apareceu, já que na origem eles não são mais que um, mas para logo se esquivarem em sua divisão definitiva. (BATAILLE, 2017, p. 121).

O narrador, como citado, olha de cima as suas duas novas versões, mas sabe que não é nenhuma delas, ele cessou de ser para se transformar em outros dois: após a morte do cão e, talvez, por causa dessa morte, mesmo que de forma onírica e por um breve instante, alcançou aquilo que todo ser deseja, a *continuidade*.

2.1.1 Erotismo dos corpos

No segundo capítulo, somos apresentados ao cão e a Marcela — o primeiro, ele encontra ferido na rua, já a modelo, conhece em uma festa de formatura e, mesmo parecendo-lhe completamente inalcançável, acabam se envolvendo e passando a noite juntos. Acompanharemos o desenvolvimento das relações apáticas e descompromissadas entre o narrador, o cão e a modelo, e em como esses encontros inesperados marcam o que parece ser um novo recomeço para o protagonista, forçando-o a sair da inércia estabelecida em sua vida até então. Inércia, essa, estabelecida pelo próprio rapaz, que assume gostar de ficar sozinho por não saber conviver com outras pessoas, “não consigo conviver muito tempo com ninguém” (GALERA, 2007, p. 12). Apesar de que em alguns momentos a solidão lhe parecesse mais forte que o usual, motivando-o ainda mais a ficar com o cachorro, mas só “se ele quisesse ficar no meu apartamento.” (GALERA, 2007, p. 13) e, mesmo após devolvê-lo às ruas por causa de uma travessura do cão, sente-se agoniado, procura-o por horas e fica completamente frustrado por não conseguir encontrá-lo: “queria a certeza de que, agora, ele dependia de mim” (GALERA, 2007, p. 14). Por fim o cachorro reaparece, eles tentam novamente a dinâmica do companheirismo e, com o tempo, se entendem. A relação estabelecida entre ele e o cão é de uma interdependência autônoma, pois como já dito pelo narrador, ele deseja a dependência, mas não integralmente e estende essa dinâmica a modelo: “Não sei dizer o que me atraía no cachorro. Sua simples presença, o fato de ele voltar a cada dois ou três dias, me dava prazer. *Como a Marcela*” (GALERA, 2007, p. 15, grifo nosso).

Na verdade, a relação com a modelo parece marcada por certo desdém, colocando-a na mesma posição que o cachorro e comparando-a, mentalmente, a uma atriz decadente que profere filosofia barata, enfatizando que não pedia para que ela voltasse ao seu apartamento, mas ela retornava “duas ou três vezes por semana” (GALERA, 2007, p. 22) por conta própria. Conforme analisa Mariane Rocha (2015), em pesquisa voltada à opressão feminina dentro dos romances brasileiros, o protagonista de *Até o dia em que o cão morreu* enfatiza as diferenças entre os dois e, com isso, constrói um jogo de oposição entre eles, no qual Marcela sempre é retratada de forma mais infantilizada ou inadequada. Contudo, Marcela sabe que ele despreza

a sua profissão e ela própria compartilha do mesmo sentimento, por sentir-se tratada como “um manequim, uma boneca inflável” (GALERA, 2007, p. 23), mas continua trabalhando como modelo para juntar dinheiro e realizar seus sonhos: viajar e morar em uma casa simples e longe da cidade.

Marcela entra em cena como a *modelo* estonteante e de corpo perfeito, sintetizando um ícone de beleza da nossa sociedade. O protagonista-narrador precisa profanar aquele corpo, algo que vemos em obras como de Sade, autor símbolo do erotismo e amplamente estudado por Georges Bataille, com textos sobre a obra do Marquês tanto em *O Erotismo*, como em *A literatura e o mal* (1957). Para o libertino, “a beleza é coisa simples” (SADE, 2011 [1785], p. 47) e só através da profanação é que seria possível o prazer, pois “a fealdade, a degradação desferem um golpe bem mais firme, a comoção é mais forte, a agitação deve, portanto, ser mais viva” (SADE, 2011 [1785], p. 47). O narrador parece seguir caminho parecido ao de Sade ao também ficar mais excitado ao perceber a diferença entre o corpo midiático da modelo e o que ele vê em sua cama:

Me excitava o contraste entre a imagem idealizada das fotografias e o corpo de verdade dentro do qual eu enfiava o meu pau, aquele corpo com todas suas falhas e fibras, cheiros doces e azedos, gostos, as secreções e excreções, o sangue, os vírus e fungos, o calor as reações de dor e de prazer [...]. *Abusava dela assim porque era necessário destruir, erradicar qualquer resquício da modelo dos anúncios*, cobrir com outros cheiros a fragrância enjoada dos xampus, sabonetes e desodorantes. (GALERA, 2007, p. 25, grifo nosso).

O desprezo pelo que ela representa chega ao ponto de o rapaz comprar um jornal para ver a nova publicidade que Marcela estampa, detectar a falsidade ali contida e queimar a página dupla que mostra a moça de biquíni verde rodeada de amigos figurantes em uma praia fictícia com um sol de *photoshop*.

O que pode ser lido como uma relação altamente sexual, na qual o rapaz não nutre qualquer outro interesse além do sexo em seu sentido mais explícito, afastando-se da noção de erotismo amplamente conhecida³⁰ e que seria mais implícita, será por nós *substituída* pela noção proposta pelo autor epigrafado, na qual o jogo erótico desempenhado pelo casal estaria no domínio do erotismo dos corpos, com a violação do corpo do parceiro como fonte de

³⁰ A palavra *erótico* tem origem do grego *erōtikós*, consta como “relativo ao amor”, tem *sensual* como um de seus sinônimos, e, convencionalmente, entende-se por *erotismo* o desejo e não a relação sexual, sendo, justamente por isso, considerado com um maior “grau de nobreza” (ANDRADE, 2009) e muitas vezes ligado ao amor romântico, sendo “*désir amoureux*”, “amor sensual” e “amor lúbrico” suas primeiras acepções em dicionários. Para explicitarmos melhor a noção convencional de *erótico* e *erotismo*, recorreremos às definições presentes em: *Dicionário de termos eróticos e afins*, de Horácio de Almeida (1981), Dicionário Aulete Online, Dicionário Michaelis On-line e Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

prazer. Nele, de acordo com Bataille, o objetivo é a dissolução de “formas estabelecidas”, ou seja, “dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2017, p. 42); logo, a profissão de Marcela aciona símbolos e valores estabelecidos pela sociedade brasileira há décadas e maculá-la seria o mesmo que insultar toda essa estrutura.

Assomado a isso, temos a relação do homem com o belo, com a beleza humana medida pela sua distância com características que remetam à animalidade, sendo o corpo feminino o que mais sofreu alterações estéticas para repudiar qualquer traço presente nos primeiros homens:

O valor erótico das formas femininas está ligado, me parece, ao apagamento desse peso natural, que recorda o uso material dos membros e a necessidade de uma ossatura: quanto mais as formas são irreais, quanto menos claramente estão sujeitas à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, melhor correspondem à imagem geralmente difundida da mulher desejável. (BATAILLE, 2017, p. 167).

A beleza feminina estaria, então, mais próxima do ser humano ideal, porém, é esse mesmo motivo que incitaria o desejo masculino de profanação: “se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é que nela a posse introduz a mácula animal. Ela é desejada para que seja conspurcada. Não por si mesma, mas pela alegria sentida na certeza de profanar” (BATAILLE, 2017, p. 168). Em *Até o dia em que o cão morreu*, Marcela parece carregar toda a simbologia por trás da carga erótica dos corpos — e aparenta, quando o narrador nos deixa vislumbrar algumas das falas da moça, ter consciência disso, o que será confirmado mais tarde — ao ter uma beleza e um corpo modelos ao alcançar padrões criados para serem inatingíveis. Portanto, se de acordo com Bataille “quanto maior a beleza, mais profunda a conspurcação” (BATAILLE, 2017, p. 169), fica claro o porquê de o protagonista ter esse sentimento conflitante com a jovem ao desejá-la na mesma intensidade em que a profana.

2.1.2 Erotismo sagrado

Outro relacionamento abordado com certa indiferença é o do protagonista com sua família — visita os pais quinzenalmente, para almoçar e conversar um pouco. Já a ligação com seu falecido avô, apesar de ser tratada sucintamente, parece ter repercutido profundamente em sua vida. Em suas memórias, tem a imagem do avô abatendo ovelhas em seu pequeno sítio e de como o ato o fascinava, bem como a relação do velho com cachorros

— no início de extrema confiança, mas, depois de um incidente, a desconfiança com os animais chega ao ponto de ter de sacrificá-los — e a identificação e a inspiração para a forma com que lida com a solidão.

O momento peculiar que pode passar despercebido ao leitor de sua ligação com a epígrafe e, por isso, do potencial conteúdo erótico, é a cena em que o narrador relembra de seu avô matando ovelhas para a refeição familiar:

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, olhos nos seus olhos, atento à sua respiração. Tinha a impressão 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 mais vivas, não estavam mais ali. Aí a tensão desaparecia. Eu tocava o corpo. Já não era uma ovelha. (GALERA, 2007, p. 35, grifo nosso).

Toda a descrição da imolação do animal relaciona-se com a noção de erotismo sagrado postulado por Bataille: de maior complexidade, aqui a noção de erótico estaria intrinsicamente ligada ao sofrimento e ao sacrifício religiosos que, por intermédio da morte violenta, romperia com a descontinuidade do ser. A morte manifestaria a continuidade do ser e por isso todo o processo que envolveria a imolação de uma vítima teria relação com o erótico, no caso, o sagrado. Ademais, não é simplesmente o abate que configuraria o erotismo sagrado, mas todo o ritual envolvido:

A vítima morre enquanto os assistentes participam de um elemento que sua morte revela. Esse elemento é o que podemos nomear, com os historiadores das religiões, o *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. (BATAILLE, 2017, p. 45).

Em outras palavras, a atração pelo sacrifício do outro deve-se pelo desejo de entrever a continuidade, é ressignificar tanto a vida quanto a morte ao confundi-las e misturá-las em um só momento:

O sacrifício, se é uma transgressão voluntária, é a ação deliberada cujo fim é a súbita transformação do ser que é sua vítima. Esse ser imolado. Antes de sua imolação, ele estava encerrado na particularidade individual. [...] sua existência é então

descontínua. Mas *esse ser, na morte, é reconduzido à continuidade do ser, à ausência da particularidade*. Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e lhe dá o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada em sua consequência profunda. (BATAILLE, 2017, p. 114, grifo nosso).

Podemos recuperar todos esses detalhes levantados por Bataille e que ultrapassam a noção de um simples abate, ao observamos como o narrador assimilou suas memórias com o avô, deixando marcado que aquele momento se tratava de um ritual de sacrifício, acompanhado por ele de perto para que não perdesse o exato momento em que o animal o deixasse de ser.

2.1.3 Erotismo dos corações

Retomando a narrativa de Daniel Galera, podemos observar que, aos poucos, com o desenrolar da história, a relação do protagonista com Marcela vai ganhando certa ternura, mas, como já dito, não o suficiente para que ele aprenda a lidar sequer com a presença da moça ou até mesmo reconsiderar um laço afetivo mais sério com ela e, após um tempo, dá-se conta da total indiferença com que a tratava:

Eu não sabia nada sobre a vida dela fora dos limites das paredes do meu apartamento, com exceção dos poucos detalhes que ela me contava entre uma foda e outra, entre algumas horas de sono e um cigarro, e isso não era novidade nenhuma, mas agora essa constatação me batia de um jeito diferente, pela primeira vez eu me indagava por que tinha de ser assim, se seria bom — e possível — que fosse de outro jeito. (GALERA, 2007, p. 75).

Além do erotismo dos corpos e do sagrado, há também o dos corações, que busca preencher a sua descontinuidade ao estender o seu ser ao outro, portanto, o outro seria a sua continuidade:

Na sexualidade, em particular, o sentimento *dos outros*, para além do sentimento *de si*, introduz entre dois ou vários uma continuidade possível que se opõe à descontinuidade primeira. Os *outros*, na sexualidade, não cessam de oferecer uma possibilidade de continuidade, os *outros* não cessam de ameaçar, de provocar um rasgão no vestido sem costura da descontinuidade individual. (BATAILLE, 2017, p. 127).

Apesar de ter uma proximidade com o que compreendemos como romantismo, é importante ressaltar que para Bataille, o erotismo dos corações, assim como as outras duas formas, também tem a violência e a morte como força motriz. A perturbação causada pelo outro e, até mesmo, a própria noção de felicidade sentida dentro de uma relação, provoca

sofrimento. A dependência do outro, já que somente ele possibilitaria a continuidade, é agonizante: “parece ao amante que só o ser amado [...] pode, neste mundo, realizar o que nossos limites interdizem, a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos” (BATAILLE, 2017, p. 43). Em um dado momento da narrativa, já perto da conclusão do livro, após toda a exposição de como sentia prazer em profanar a modelo e encanto pelos abates de ovelha do finado avô, vislumbramos o início de um afeto que remete ao erotismo dos corações, no qual o rapaz sente que eles eram parte um do outro:

É difícil imaginar sensação de maior conforto e serenidade do que esta, que surge da ilusão elaborada de que fazemos parte da vida de uma pessoa a ponto de estarmos verdadeiramente unidos, de tudo estar bem se o outro estiver por perto, se apenas nos for dada a chance de saciar os desejos e interesses um do outro, de tolerar um ao outro quando sacrifícios forem necessários e deixar que todo o resto se foda, se destrua e morra, porque não haverá problema. (GALERA, 2007, p. 81).

O que não é suficiente para que ele ao menos perceba o que está acontecendo ao seu redor: apesar de acompanharmos o narrador reclamando o tempo todo de sua gastrite, temendo que fosse algo mais sério em vários momentos da história, resultado de sua negligência com a própria alimentação e o consumo excessivo de álcool, não é ele quem realmente adoece de forma grave. Marcela, que antes parecia ter uma simples infecção de garganta, é surpreendida com um linfoma e mesmo que por toda a narrativa o narrador tenha dado pistas sobre a saúde da modelo, que a cada aparição estava mais magra e febril, ele fica incrédulo ao descobrir a enfermidade. Depois de uma última transa, Marcela vai embora e não quer mais encontrá-lo, recusando a oferta de ele acompanhá-la até Caxias, cidade em que ela tratará a doença em companhia da própria família.

Com a partida de Marcela, o rapaz volta a morar com os pais e, pela primeira vez em anos, sai da inércia em que estava imerso ao voltar a ler, escrever um projeto de mestrado em literatura comparada, dar aulas de inglês e assistir televisão, até que o cão adoece: câncer. O veterinário oferece a eutanásia, mas, antes de fazer uma escolha definitiva, o protagonista prefere dar uma volta com o animal pelas ruas, onde o cachorro acaba morrendo naturalmente.

No entanto, com a morte do cão, algo curioso acontece, pois da mesma maneira que o animal e a modelo aparecem quase que concomitantemente na vida do rapaz, eles também adoecem, em uma estranha sincronia e coincidência: os dois estão com câncer e retiram-se de sua vida. Ademais, temos outra referência ao erotismo sagrado, agora evocado com os últimos momentos do animal:

Fiz como fazia com as ovelhas que o meu vô abatia no sítio. Fiquei olhando nos olhos do cachorro, tão de perto que conseguia ver minha própria imagem refletida na superfície do olho, até que, depois de dois ou três minutos, a imagem foi sumindo, enquanto os globos oculares ressecavam. (GALERA, 2007, p. 93).

O romance termina de forma inesperada ao, na última parte, mostrar uma conversa de telefone entre o rapaz e Marcela, mas, pela primeira vez no livro, pela perspectiva da modelo. Por toda a narrativa o nosso contato com a personagem tinha sido estabelecido por intermédio do narrador e agora é ela e *só* ela quem fala. Aqui podemos brevemente vislumbrar a real Marcela que é muito consciente de como era tratada e deixa isso claro ao rapaz, colocando-se como se sempre estivesse mais no controle da situação do que ele. A moça conta como foi o seu tratamento de câncer, seus pensamentos incessantes sobre a morte, de como a doença regrediu até sumir em poucos dias, como a experiência a fez entender a solidão autoinfligida pelo protagonista e, por fim, propõe de mudarem-se para Nova Iorque, mas não sabemos a resposta do rapaz. Por fim, algo interessante de questionar, e que propomos como uma possível leitura, com a passagem da morte do cão para a descoberta que a modelo, além de viva, curou-se de forma inexplicável pela ciência, é se o animal teria servido como um sacrifício por Marcela.

Retornamos então à questão evidenciada pelo conteúdo da epígrafe e por essa apatia do narrador referente à solidão. Começamos a análise destacando que somos sós, descontínuos e como já antecipava o avô do rapaz, “demora muitos anos pra gente descobrir o que é estar sozinho de verdade.” (GALERA, 2007, p. 37). A solidão sempre perseguiu o protagonista, seja com a sensação de inadequação ou de introspecção: “Não consigo conviver muito tempo com ninguém.” (GALERA, 2007, p. 12) e, de qualquer maneira que ela se apresentasse, ele parecia aceitá-la passivamente em sua vida e, por isso, foi tão incômoda tanto para Marcela quanto para nós leitores, que, muitas vezes, vimos essa aceitação como uma espécie de indiferença e desdém. Se, no início, tamanha descontinuidade parecia confundir a jovem que tanto procurava, tocada tanto pelo erotismo dos corpos quanto pelo erotismo romântico, ver nele a sua continuação e a continuidade do mundo, por fim, ela compreenderá a solidão tão apreciada pelo rapaz, após vivenciá-la ao ver-se diante da morte:

Sabe, agora eu entendo um pouco mais a razão de tu querer ficar tão isolado lá em cima. É tudo a mesma coisa. *Isolado ou mergulhado numa multidão, no trânsito, no trabalho, a solidão é sempre a mesma*, com exceção daquelas poucas, raras pessoas cuja presença a solidão some, mesmo que não seja o tempo todo. (GALERA, 2007, p. 98, grifo nosso).

2.2 O leitor em desafio e os níveis de leitura

Em síntese, entendemos a epígrafe de Georges Bataille como uma chave de leitura essencial em *Até o dia em que o cão morreu*. O trecho citado por Galera abrange duas das funções mais recorrentes do peritexto, apontadas por Gérard Genette (2009): referencia um autor de relevância, dialoga com toda a produção do filósofo francês, demonstrando toda a erudição e chancelamento do livro de estreia do brasileiro, mas principalmente, estabelece um diálogo claro *entre* os dois textos. Entretanto, principalmente nesse primeiro livro abordado em nossa pesquisa, a epígrafe depende do leitor — aqui, o peritexto dispara o processo de referencialização que o leitor pode empreender ou não, de acordo com seu arcabouço e conhecimento prévios à leitura.

Não ignoramos que epigrafiar um trecho literário é o mais comum na literatura, obedecendo às regras gerais e pressupostas de seu emprego, como o mencionado diálogo com o texto que se desenrolará durante a leitura. De fato, a citação de Georges Bataille irá repercutir por todo o livro, porém, aqui nos parece que a epígrafe cobra bastante do leitor, pois o seu conteúdo não traz uma mensagem tão explícita em relação ao diálogo que será estabelecido e, por isso, a categorizamos como uma epígrafe *filosófica*. Se em nossa leitura tentamos evidenciar as relações possíveis entre os livros, foi por acreditarmos que mais do que uma escolha temática, a citação à obra de Bataille pode ser vista como fundadora para a de Galera, o que nos parece ser reforçado ao compreendermos que algumas passagens específicas parecem se distanciar da história narrada se não a olharmos pelo viés filosófico do autor francês, como a memória do abate das ovelhas.

Mais do que o excerto, como dito por Antoine Compagnon (2007), a citação denota o que será esperado do leitor, portanto, é necessário conhecer e compreender a obra de Georges Bataille para apreender as relações intertextuais. Podemos exemplificar isso com a primeira cena do livro em que é descrito um sonho no qual o protagonista passa por um processo de mitose — dialogando intimamente com o conceito de continuidade de reprodução assexuada abordada pelo autor — que pode ser facilmente ignorada ou, no máximo, compreendida como um referente ao duplo por um leitor que nunca tenha tido outro contato com o trabalho do francês além das poucas palavras lidas na epígrafe, ou que pode não compreender o encantamento que o narrador tem pela morte/sacrifício animal, incluindo a do próprio cão.

Além disso, epigrafiar uma obra filosófica, não tão conhecida do grande público, de um autor com vastos estudos literários, denota um cuidado com as obras, tanto sua quanto de seu epigrafado, e uma afeição maior com suas convicções do que apenas uma preocupação em

tentar utilizar o recurso como uma possível forma a mais de dialogar com um possível público novo, sem tentar estabelecer algum tipo de contato direto com o leitor por meio de identificação antes mesmo de ele ingressar de fato na narrativa.

2.2.1 A reverberação de Bataille

A relação de Daniel Galera com Georges Bataille é anterior à publicação de *Até o dia em que o cão morreu* e não se restringe só aos livros. Como abordamos anteriormente, o autor, junto com outros escritores, fundou uma editora, a Livros do Mal, que publicou seu livro de contos, o *Dentes guardados* (2001), e a primeira edição de *Até o dia em que o cão morreu* (2003). Todos os detalhes da editora, desde a fundação, as publicações e o encerramento das atividades, foram estudados por Milton Colonetti, em sua dissertação *Livros do Mal: um problema de história editorial*, de 2010.

Em suas análises, Colonetti percorre o caminho da editora, muito semelhante, por ser paralelo, ao que abordamos do próprio Daniel Galera. Tudo começa com seus fundadores publicando seus textos na internet, avança com eles colaborando no *mailzine* CardosOnline e culmina com a abertura da editora. Os autores procuravam se distanciar daquilo que era publicado pelas grandes editoras, como pode ser lido no projeto da Livros do Mal, ainda disponível na internet, no blog pessoal de Daniel Pellizzari:

Queremos dar espaço para a produção e discussão do novo na literatura e, posteriormente, nas artes em geral. Catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop. Pensamos em lançar títulos com propostas menos tradicionais, e apresentar a um público mais amplo autores iniciantes e talentosos que ainda produzindo literatura por aí, alguns deles participantes dos meios eletrônicos de laboratório e divulgação. (PELLIZZARI, 2019).

O motivo de abordarmos novamente a editora, se dá pela forma como os preceitos de Georges Bataille pautaram os escritores na hora de compor a editora.

A literatura é o essencial ou não é nada. O Mal - uma forma penetrante do Mal - de que ela é a expressão tem para nós, creio eu, o valor soberano. Mas esta concepção não impõe a ausência de moral, exige uma 'hipermoral'. A literatura é comunicação. A comunicação impõe a lealdade: a moral rigorosa, neste aspecto, é dada a partir de cumplicidades no conhecimento do Mal, que estabelecem a comunicação intensa. A literatura não é inocente, e, culpada, ela enfim deveria se confessar como tal. (BATAILLE apud PELLIZZARI, 2019).

Galera também menciona sua admiração e aproximação com a visão de literatura de Bataille, em entrevista à revista Rascunho:

Bataille ligava a função principal da literatura a um componente um pouco perturbador, e por isso usava a palavra “mal”: assuntos que são perturbadores — por serem inatingíveis ou “sagrados”, de certa forma, ou por serem perturbadores por sua natureza mesmo —, coisas que nos incomodam. Na época gostei muito de ler isso, porque correspondia um pouco ao tipo de recompensa que eu tirava da literatura desde que comecei a ler com mais força e a pensar sobre o que eu lia, na adolescência: acessar coisas às quais eu não tinha acesso de outra maneira a não ser lendo romances, contos e poesias que outras pessoas, enfim, tinham escrito de uma forma esteticamente envolvente, prazerosa. E isso me pareceu fazer sentido. (PAIOL LITERÁRIO, 2012).

O filósofo francês também será retomado nos livros posteriores, mais especificamente em *Cordilheira* (2008), mas de forma sutil — ao mencionar, indiretamente, o texto *La conjuration sacrée* (1936) — e até mesmo velada — quando se vale de uma frase do filósofo sem citá-lo e creditando a outro personagem — como veremos no capítulo dedicado ao terceiro romance de Galera.

Somado a tudo que acabamos de explicar, podemos adicionar outra característica fundamental no emprego do peritexto, o efeito-epígrafe (Genette, 2009), que é a relação estabelecida com o autor e tudo que aquele nome pode agregar à obra, como sua produção e escola literárias, a filosofia e a tradição literária de seu país: epigrafar Georges Bataille denota as leituras feitas por Daniel Galera, suas aproximações, gostos literários e erudição, além de chancelar seu primeiro romance, mas, acima de tudo, parece render homenagem ao que foi postulado pelo autor francês.

3 MÃOS DE CAVALO E A EPÍGRAFE INTERMIDIÁTICA³¹

*Oh, we can beat them, for ever and ever
Then we could be heroes, just for one day*
David Bowie, “Heroes”

Um menino que corta a cidade em sua bicicleta, um adolescente e suas descobertas junto aos amigos, e, um médico bem sucedido que sai em viagem para superar seus limites — alternando entre histórias distintas por quinze capítulos, *Mãos de cavalo* (2006), o segundo livro de Daniel Galera pela Companhia das Letras, apresenta uma história fragmentada, com um narrador-câmera e uma profusão de referências: de livros a HQs, passando por filmes e músicas, até chegar a celebridades, programas televisivos e novelas, temos aqui várias possibilidades intertextuais.

O livro traz como epígrafe geral uma fala do ator norte-americano Nicolas Cage, extraída de uma entrevista concedida ao repórter Jeff Otto, para o site especializado em cinema e mundo *geek*, o IGN, apresentada em inglês e seguida da tradução:

I would walk to school and actually have crane shots worked out in my mind where the crane would be pulling up and looking down at me as a tiny object in the street walking to school.

[Eu caminhava para a escola e ia imaginando planos em que uma grua subia aos poucos e me via lá embaixo como um pequeno objeto no meio da rua, caminhando para a escola.] (CAGE apud GALERA, 2006, p. 7).

O trecho epigrafado é um recorte de uma resposta de Cage que reproduzimos aqui na íntegra, bem como a pergunta feita, uma vez que, a partir de todo o contexto do qual foi retirada a citação, é possível estabelecer um paralelo entre a visão de mundo do epigrafado e a do personagem principal:

Pergunta: O que te inspirou a acreditar que se tornaria um ator famoso?

Cage: Bem, ainda muito novo, coisa de seis, sete, oito anos, eu assistia televisão e via Charles Bronson em “Era uma vez no Oeste” ou via Sean Connery e Clint Eastwood e ficava fascinado pela magia do cinema. *Eu caminhava para a escola e ia imaginando planos em que uma grua subia aos poucos e me via lá embaixo como um pequeno objeto no meio da rua, caminhando para a escola*, então acho que tinha

³¹ A escolha por categorizar a epígrafe como intermediária é baseada em todo o referencial do leitor, proveniente das mais variadas mídias — como obras literárias e cinematográficas, bem como programas televisivos e suas celebridades, novelas, atores e cantores, quadrinhos e jogos eletrônicos —, que será acionado tanto pela citação quanto pelo texto de Daniel Galera. Por intermídia, usaremos o conceito de Dick Higgins (2012 [1984]) que, por sua vez, aponta o uso remoto de intermídia como uma maneira de “definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas” (HIGGINS, 2012, p. 46) por Samuel Taylor Coleridge, em 1812.

algo muito puro e orgânico em mim que queria ser ator de cinema. Eu simplesmente amo filmes, mais do que amo quadrinhos. Amava assistir à TV e me perder nos filmes. Qualquer coisa que estimulava minha imaginação. Minha imaginação naquela época foi o que realmente me inspirou e me protegeu. (OTTO, 2004, tradução nossa e trecho grifado decalcado de GALERA, 2006, p. 7).³²

De imediato, a epígrafe cativa o leitor e prepara-o para uma narrativa carregada de referências ao cinema, à cultura *pop* e ao mundo adolescente dos anos 1980. Além disso, não podemos ignorar a simbologia que o nome do epigrafado evoca ao leitor. Nicolas Cage é um famoso ator norte-americano que começou a atuar nos anos 1980 e, embora tenha indicações a diversos prêmios cinematográficos e vitórias no Oscar e no Globo de Ouro, ambas na categoria de melhor ator, atualmente, é mais lembrado pelos insucessos de sua carreira, viralizando como *meme* nas redes sociais e que pode ter o seu nome associado à chacota por um leitor-espectador mais jovem, o que certamente não é ignorado por Galera. Epigrafar Cage parece ter uma carga de subversão ao incluir um ator não tão benquisto, na cultura *pop* atual, no livro de um autor nacional que já começava a ser reconhecido no meio literário.

Ao adentrarmos o primeiro capítulo do livro, “O Ciclista Urbano”, acompanhamos uma criança imaginativa brincando com sua bicicleta: o Ciclista atravessa a cidade de Porto Alegre, representada como uma criatura gigantesca e orgânica que abriga inúmeros inimigos, montado em uma Caloi Cross aro 20. O pequeno super-herói vence cada um dos obstáculos com manobras mirabolantes, mas ele não é um ciclista comum e, por isso, não faz escolhas fáceis e banais — experiente, vale-se de uma bicicleta sem marchas e do engenhoso freio de pé. Entretanto, por um leve descuido, a cidade vence, o super-herói cai derrotado e volta a ser um menino de dez anos, agora com o joelho ralado. Recuperado do susto, retoma o papel de Ciclista Urbano e, ao subir novamente na bicicleta, ostenta com orgulho os ferimentos, como se estivesse em uma cena de cinema.

Já neste primeiro contato, observamos a recorrência de traços característicos do autor, como a constante presença da cidade, até mais viva e imponente do que no livro anterior. As ruas de Porto Alegre são as antagonistas, colocando-se, durante o trajeto do menino, com intrincados desníveis e armadilhas que somente um pequeno super-herói de extrema habilidade conseguiria superar, pois, “até as árvores, aparentemente um elemento pacato e

³² “Question: What inspired you to believe in yourself that you could become a famous actor? Cage: Well, at a very early age, I’m talking six, seven, eight, I would watch television and I would see Charles Bronson in *Once Upon a Time in the West* or I’d see Sean Connery and Clint Eastwood and be fascinated by the magic of filmmaking. And [I] would walk to school and actually have crane shots worked out in my mind where the crane would be pulling up and looking down at me as a tiny object in the street walking to school, so I guess it was something that was very pure and organic in me that [I] wanted to be a film actor. I just loved, more than comic books, I loved movies. I loved watching the TV and getting lost in films. Anything that stimulated my imagination. My imagination in those early years was really what inspired me and protected me”.

inofensivo do mundo natural, de uma semana para outra expandem seus galhos e raízes e podem atravancar o caminho do Ciclista” (GALERA, 2006, p. 10).

No capítulo seguinte, intitulado “6h08”, um cirurgião plástico, cujo nome ainda não nos é revelado, também atravessa as ruas solitárias da ainda adormecida Porto Alegre, montado em um Mitsubishi Pajero TR4, rumo a uma viagem e a um feito monumentais. Após fracassar ao tentar acordar a esposa, que desaprova a futura façanha, sobe no carro em direção à casa do colega de academia que lhe propôs o desafio de escalar a montanha Cerro Bonete, localizada no Altiplano Boliviano.

As descrições citadas anteriormente estendem-se por todo o livro, como neste capítulo, no qual acompanhamos o despertar da cidade, com o sol derramando suas cores sobre as casas de Bela Vista, ou quando detalha os lugares pelos quais o personagem está cruzando de carro, como o “espelho oleoso do Guaíba e grande parte da área urbana de Porto Alegre” (GALERA, 2006, p. 66), o “novo viaduto da Protásio Alves, com sua estrutura que parece inspirada em alguma maquete antiquada de base lunar” (GALERA, 2006, p. 71) ou ainda ao fantasiar

que a construção interminável da Terceira Perimetral é uma ameaça que o persegue e contra a qual agora, dentro do carro, está apostando uma corrida, como já tinha apostado corrida contra a sombra de nuvens em estrada. Como um fluxo piroclástico, o concreto das novas avenidas avançava como uma onda gigante e vinha cobrindo o asfalto, as calçadas as árvores, os pontos de ônibus e os veículos atrás dele, e era necessário afundar o pedal do acelerador [...]. *Se o cimento o alcançasse, seria ele também transformado em cimento, [...], permaneceria para sempre aprisionado na paisagem monocromática [...].* (GALERA, 2006, p. 97, grifo nosso).

No terceiro capítulo do livro, Hermano, um adolescente comum, passa seu tempo livre com os amigos de bairro, o Esplanada, no subúrbio porto-alegrense. Zagueiro do time de futebol, ele recebe o apelido Mãos de cavalo devido ao tamanho exagerado de seus braços e mãos, e, tem como uma espécie de admirável rival, Bonobo, o garoto mais temido do bairro. Durante uma partida no campinho, Bonobo investe com a bola em direção ao gol quando é brusca e propositalmente interceptado por Hermano, iniciando uma série de ameaças que termina com o silêncio e a recusa de Mãos de cavalo em encarar o oponente. Porém, ao chegar em casa envergonhado por ter fugido da briga, o jovem decide revidar a provocação e, munido de lápis aquareláveis e trancado no banheiro de seu quarto, inicia uma batalha épica com Bonobo, mas acaba perdendo o duelo imaginário.

A estrutura do livro seguirá intercalando as histórias: nos segmentos pares³³, os pensamentos do médico ao volante, perdido em sua dificuldade em lidar tanto com fatos do presente quanto com os do passado, levando-o a desistir da viagem programada e, nos segmentos ímpares³⁴, a infância e adolescência de Hermano, as amizades, as brigas, as competições de bicicleta e os acontecimentos marcantes e traumáticos. É somente após alguns capítulos que o leitor se dará conta de que todos os personagens são, na verdade, um só.

Isso se dá, pois, assim como já tínhamos presenciado em *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]), a aparente ausência do nome do protagonista ajuda a aumentar o envolvimento e gerar certa expectativa ou até mesmo surpresa quando é revelada a identidade do médico. De início, não saberemos quem é o menino porto-alegrense, apenas vamos chamá-lo por meio da antonomásia Ciclista Urbano, tendo contato muito mais com a fantasia infantil do que com a realidade da criança que vislumbraremos por pouco tempo — após cair, o machucado e o sangue parecem tirá-lo de seu faz-de-conta: “Ele não é mais o Ciclista Urbano. Agora é apenas um guri de dez anos.” (GALERA, 2006, p. 16) —, assim como não saberemos quem é o médico que dirige sem rumo. O primeiro será revelado logo no terceiro capítulo: o menino é o adolescente Mãos de cavalo, mas a descoberta do motorista demorará um pouco e será mais sutil — ao relatar um de seus sonhos, identificaremos um personagem da adolescência que nos está sendo narrada nos capítulos ímpares; é Hermano quem dirige o carro —, e, por isso mesmo, pode ser mais surpreendente para o leitor que ainda não tiver feito a ligação entre os personagens. Portanto, é só a partir do nono capítulo que as narrativas distintas e os diversos sentimentos dos personagens, até então de difícil assimilação, serão finalmente consubstanciados.

A cidade de Porto Alegre não servirá somente de ambientação para a história, ela acompanhará o protagonista, reagindo às mais variadas fases e expectativas de Hermano. A partir da já conhecida caracterização, a cidade sempre é mostrada como um organismo em mutação que surgirá primeiro como um monstro que desafia diariamente a criança imaginativa e, depois, o bairro Esplanada figurará como um personagem a mais no grupo de adolescentes. Traçando um paralelo entre a identidade de Hermano e a cidade de Porto Alegre, Aline Venturini (2012) destaca que:

³³ Nominados com horários da manhã, os capítulos “6h08”; “6h13”; “6h17”; “6h23”; “6h31”; “6h43” e “8h04” remetem precisamente ao momento em que a ação dramática se passa, totalizando uma hora e 56 minutos, o que confere agilidade à trajetória que acompanhamos, recurso comum de filmes e séries de ação, como *24 horas*.

³⁴ Intitulados “O Ciclista Urbano”; “O Bonobo”; “O morro”; “Downhill”; “A festa de quinze da Isabela”; “Naiara”; “A clareira” e “O enterro”, os capítulos que retratam a infância e adolescência de Hermano serão nomeados com momentos, lugares e personagens importantes para o protagonista. É interessante ressaltar o uso do artigo determinado em sua maioria, restringindo e ressaltando a importância do que será tratado e anunciando o foco narrativo do capítulo que se segue.

Os ritos de passagem de Hermano ligam-se à cidade e a busca pela identidade impulsionam o retorno e a realização de encontros com o passado e com ele mesmo. Denominamos processo como consciência da identidade, que é volátil e mutante e está sempre em transformação. Portanto, *cidade e personagem se modificam e é isso que possibilita a integração dele ao mundo, isto é, pertencer a ele.* (VENTURINI, 2012, p. 3, grifo nosso).

O Esplanada aparece, por fim, como um local a ser evitado e rechaçado da vida adulta do médico que, além de se mudar para o mais longe possível de onde passou sua infância e adolescência, retira também seus pais daquele ambiente agora considerado estranho. Com isso, acompanhamos o desenvolvimento de Hermano junto com o da própria cidade, em várias fases e relações distintas, mas quase sempre cercada de hostilidade, e ainda apreendemos uma dinâmica de *aproximação e descontrole* paralela a *distanciamento e controle*, na qual quanto mais próximo o protagonista se encontra do antigo bairro, mais perde o controle de sua tão metódica vida e cai em uma espiral de lembranças e traumas suprimidos.

De forma semelhante com que aborda a cidade, o autor também esmiúça os objetos e bens dos personagens, como ao descrever a bicicleta Caloi cross aro 20 ou ao detalhar o quarto do protagonista como uma câmera que corre a lente pelo cômodo:

[...] meia dúzia de bonecos Comandos em Ação (Elétron, Gladion, Dragon, Falcon Piloto, Furion e Cobra Oficial), quatro bonecos He-Man (Príncipe Adam, Gorpo, Aríete e Aquático) e outros brinquedos de infância abandonados não muito tempo antes. Em outra parede, Mel Gibson com traje de couro preto e segurando uma escopeta de cano serrado estampava o pôster de Mad Max 2: A caçada continua. (GALERA, 2006, p. 40).

Além de outras especificações como: relacionar todos os jogos de Morsa, um colega do bairro apaixonado por videogames, assim como as quinquilharias na casa desse mesmo menino cujo pai é um trambiqueiro ou até os próprios bens do Hermano adulto, como o Mitsubishi Pajero TR4. Conferir aos objetos não só uma importância característica de nossos tempos, mas também os nomeando como se possuíssem o mesmo grau de relevância que os personagens, retira-os da banalidade de figurar somente como uma bicicleta ou um carro qualquer.

Seja pelas descrições minuciosas da cidade e dos objetos ou as relações estabelecidas entre os personagens com o entorno, Daniel Galera é reconhecido pelo realismo de suas narrativas e, quando falamos nesse traço, estamos nos referindo ao uso mais contemporâneo, denominado de *hiper-realismo*. Para Schøllhammer (2011), o detalhismo em *Mãos de cavalo* é essencial para o desenrolar da história:

Na elaboração da transformação de personalidade, que ocorre no romance, a dinâmica não passa pela consciência reflexiva, nem tem nela sua força motora, tudo parece ser consequência de pequenas contingências, que finalmente ganham envergadura em grandes ações, e a transformação se performatiza plasticamente na materialidade do relato. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 152).

O narrador-câmera propicia essa exposição meticulosa das cenas ao mostrar lugares, como o quarto de Hermano, como se uma câmera estivesse se movimentando naquele espaço, ou ao acompanhar o protagonista nas mais variadas fases da vida, captando a cidade com suas formas e cores, os objetos em cena. Esse tipo de narrador figura na narrativa como se fosse um cinegrafista que capta tudo que está à vista; valendo-se desse tipo de narração, o autor consegue emular as técnicas cinematográficas:

[...] uma técnica geral, que opera a ajuda de várias técnicas particulares, comuns ao cinema e à narrativa literária: antecipação, retrospectiva (*flashback*), panorama, primeiro plano (*close-up*), corte, câmera lenta (*slow-up*), dissolvência em negro (*fade-outs*), vista múltipla.” (D’ONOFRIO, 2004, p. 104 apud LEMOS; SANTOS, 2015, p. 135).

A narração também apresenta o tempo verbal empregado como um elemento sutil para demonstrar que Galera “escreve no registro da memória” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 149). Como apontado por Leila Lehnem (2013), o passado reverbera em Hermano e, portanto, na narrativa do livro: “Que o trauma deixou cicatrizes duradouras fica claro no tempo verbal usado para descrever a juventude de Hermano. O romance está narrado integralmente no presente do indicativo, aludindo a uma fluidez entre passado e presente” (LEHNEM, 2013, p. 176). O professor Cunha também observa como a narração auxilia na criação de uma estética própria de produções audiovisuais, como a cinematográfica:

[...] o distanciado narrador instala seu herói como um personagem que percebe que ocupa o papel de ator em um filme que vem a ser a narrativa de sua própria vida. É esse olhar que primeiro enquadra cinematograficamente a imagem, para depois “desimaginá-la” por meio da palavra escrita, que preside o foco de observação do narrador literário. Permanentemente atualizada, a expressão “era como se”, recorrente ao longo do texto, introduz o *punctum saliens* que presentifica os momentos-chave da trajetória existencial de Hermano (CUNHA, 2011, p. 448).

Colaborando com o realismo do livro, mais uma vez a linguagem se destaca pelo balanço de formalidade e informalidade, esta, presente por toda a narrativa, mas mais nitidamente nos capítulos pares, nos quais o autor fará a contração de preposições (*pra* e *pro*), utilizará verbos (mijar, traçar — no sentido de comer) e expressões populares da internet

(*naum, jah, abs*) ou da fala cotidiana (peteleco, trocentas) não tão convencionais e, claro, palavrões (porra), mas este último reservado às falas dos personagens; tudo isso intercalado com termos técnicos de medicina (estalar as *articulações metacarpofalanganianas*) e de escalada (*boulders, piolets*).

Outro ponto que confere realismo e identificação à narrativa é a profusão de referências facilmente identificáveis por leitores da mesma faixa-etária que o autor. Fica claro que é nos momentos em que a narrativa foca na adolescência de Hermano que teremos mais referências à cultura *pop*, passando por filmes hollywoodianos, HQs, programas televisivos e novelas brasileiras. Essa presença do cinema e dos quadrinhos, fruto do fascínio do personagem pelas histórias sangrentas, induz também a forma com que as cenas são narradas, como se tivéssemos vendo tudo através das lentes de uma câmera, assim como Hermano, que percebe tudo ao seu redor como cenas cinematográficas, como é anunciado no início do livro com a epígrafe de Nicolas Cage. Para Lehnen (2013), a cultura *pop* é “um intertexto que põe em relevo a falta de heroísmo do protagonista” (LEHNEN, 2013, p. 177), colocada no livro para evidenciar o referente a ser seguido por toda a vida de Hermano.

Ainda sobre as referências, a escrita de Galera também pode espelhar a produção literária da década de 1980 e que se estendeu para a de 1990, ao trazer um hibridismo de mídias, tão característico dessas décadas, justamente, para retratá-las, já que mais da metade do romance se passa nos anos 1990:

[...] a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. [...] a ficção da década de 1980 se converte numa espécie de *multimídia*, ou eventual *metamídia*, na qual a espetacularização da sociedade midiática contemporânea no Brasil encontra sua expressão e questionamento. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 31).

Entremeando esse mar de referência juvenil, os capítulos do médico são mais introspectivos e, conforme avançamos em suas leituras, fica claro, tanto para o personagem quanto para o leitor, o motivo que o fez chegar onde está, inclusive no sentido material, com conquistas, carreira, família, bens materiais, e o porquê da decisão de abandonar abruptamente a viagem à Bolívia ao mudar a rota e voltar ao bairro de sua infância. À medida que vamos avançando nos tormentos do homem, percebemos a busca por redenção de algo que ainda não nos foi revelado, evidenciada pela posição adotada em sua vida, algo que nos será confidenciado aos poucos. Em pequenos detalhes, como ao salientar que ele não bebe e sequer fuma, o esforço quase autodidata e a determinação nos estudos que resultaram na sua

aprovação em primeiro lugar no curso de Medicina da UFRGS ou, ainda, quando deixa escapar que a esposa foi a sua primeira parceira sexual. Todos esses traços destacam a pretensão de perfeccionismo e heroísmo, tão almejada na adolescência e perseguida na juventude.

Outros aspectos que rondam a vida do protagonista são a violência e a morte, partes essenciais de *Mãos de cavalo* e que aparecerão de maneiras distintas em cada fase. A violência está em toda a adolescência, seja pelos esportes praticados pelos garotos do bairro ou pela cultura de massa por eles consumida e terá desdobramentos permanentes em suas vidas. Já o fascínio pela morte é mencionado quando Hermano, adulto, confessa ter certo fetiche em imaginar a esposa, Adriane Weissmann, morta, hábito adquirido após o traumático parto da filha do casal, no qual a mulher quase morreu. A descrição do parto é digna de uma cena de terror psicológico, uma vez que a cesariana foi realizada antes de a anestesia fazer efeito; amarrada e urrando de dor ao ser cortada ainda em posse de seus sentidos, movimentos bruscos são necessários para retirar o bebê com vida. Após o fatídico episódio, Adriane desenvolveu depressão pós-parto e, apesar de cuidar com carinho da filha, nunca mais foi a mesma, tornando-se apática e amornando o casamento.

O estranhamento se dá, principalmente, por ela sempre ter sido uma pessoa completamente diferente do marido: artista plástica, largou a faculdade alegando não precisar do diploma e logo começou a ter seu trabalho reconhecido, culminando em um convite para a Bienal de Artes, onde apresentou uma enorme *Ficus benjamina* pendurada e com as raízes meticulosamente desenterradas expostas em um galpão, causando admiração, questionamentos e revolta tanto de críticos de arte quanto de grupos ambientalistas.

A figueira, inclusive, parece conter em si vários dos elementos de *Mãos de cavalo*, como o erotismo, a imortalidade e o espaço retratado. Vale lembrar que raízes estampam a capa do livro e a imagem da figueira é o símbolo da adaptação fílmica do romance:

Na Bíblia, após comerem o fruto proibido, Adão e Eva se cobriram com folhas de figueira. Na Grécia antiga, a árvore era consagrada a Atena e seus frutos não podiam ser exportados. Na Roma antiga, era considerada um símbolo sagrado de Rômulo, e o figo tinha um sentido erótico, associado a Príapo. Na Índia o ficus é a árvore mais sagrada, e segundo a tradição védica é habitada por Brahma, Vishnu e Maheshwara, sendo portanto um símbolo da trindade. Em diversas culturas simboliza abundância ou imortalidade, e por aí vai, sem esquecer também que a figueira majestosa na planura do pampa é um ícone da paisagem sul-rio-grandense. (GALERA, 2006, p. 54).

Mesmo ao se afastar do mundo das artes e encabeçar várias outras atividades, após o nascimento de Nara, era “como se ela tivesse morrido mas insistisse em continuar no mundo

por teimosia” (GALERA, 2006, p. 71). A depressão de Adriane parece desgastar a aparente vida perfeita de Hermano, e a apatia que se seguiu no casamento, aliada à rotina e às metas já alcançadas, como a despreocupação com dinheiro e a carreira estabelecida, extenuam o protagonista, sendo, por isso, a escalada mais do que um hobby, é “um parêntese que interrompe o fluxo mais ou menos previsível de sua vida profissional e familiar” (GALERA, 2006, p. 24). Ademais, seu amigo Renan, escalador profissional e parceiro na expedição ao Cerro Bonete, assim como Bonobo, representa o oposto da personalidade de Hermano, sendo os outros dois viris e performando magistralmente a masculinidade esperada em nossa sociedade, na qual ocupam o lugar de “macho alfa”, enquanto Mãos de cavalo aparenta ter certo fascínio na mesma medida em que refuta esse papel de dominador. Essa dinâmica está representada até mesmo nos motivos que levam cada um a praticar o esporte: “Se Renan escala por vaidade, ele escala para fugir.” (GALERA, 2006, p. 99).

À medida que vemos os desdobramentos de sua vida ao casar-se, tornar-se médico e pai, e conquistar uma pacata e bem-estruturada vida burguesa, percebemos que há um grande incômodo no personagem quando testemunhamos uma passagem traumática de sua adolescência: a morte de Bonobo ainda jovem. Tempos após uma festa na qual se veem compelidos a se aproximarem e cada vez mais amigos, decidem ir até uma clareira conversar e passar o tempo juntos com outros adolescentes do bairro. Em um dado momento, Bonobo e Hermano se afastam do grupo e, ao avistarem uma gangue de garotos liderados por outro menino do bairro, o Uruguaio, tentam fugir, mas Bonobo cai em um buraco e é brutalmente espancado até a morte. Mãos de cavalo, escondido, presencia o assassinato.

O episódio traumático foi crucial para todas as decisões que tomaria em sua vida, inclusive a medicina, vendo nela a profissão que canalizaria todas as paixões e arrependimentos, unindo o fascínio por sangue, remetendo a um herói e ainda exigindo muita disciplina. Em trabalho dedicado ao trauma em *Mãos de cavalo*, Luiz Gustavo Osório Xavier (2016) aponta como esse momento é um ritual de passagem para Hermano, resultando em uma melancolia persistente, já que o impacto de um trauma “desestabiliza qualquer noção simplista de ‘realidade’ e tensiona a possibilidade de se pensar um mundo representado sem problemas pelo sujeito” (SELIGMANN-SILVA apud XAVIER, 2016, p. 28). Agora entendemos o que aflige o protagonista, bem como o seu comportamento e escolhas, e o motivo de ter abandonado uma viagem tão planejada para voltar ao Esplanada.

E é ali, no bairro de sua infância, que presencia um grupo de adolescentes correndo atrás de um garoto. Reconhece a rua, é a mesma do trágico desfecho de Bonobo: é a sua chance de redenção. Decidido a fazer diferente, ele se torna o próprio Mad Max em seu V8,

avança para cima do grupo com o *piolet* em mãos e consegue se redimir do passado, mas não sem alguns machucados, constatando que “viver, todavia, não tinha nada de heroico. Aos trinta anos, lhe parecia antes de tudo um constante ensaio para um heroísmo que nunca chega.” (GALERA, 2006, p. 177). Deixa o menino salvo no hospital e volta ao bairro, mais precisamente ao local em que morava Naiara, a irmã menor de Bonobo, apaixonada por Hermano e com quem ele teve alguns encontros, mas que nunca passaram de conversa e amassos desajeitados. A Naiara adolescente tinha prospectado no início do livro, em conversa com Mãos de cavalo, que nos anos 2000 estaria morando no mesmo bairro e com filhos — parte da premeditação estava correta, mas nunca conseguiu ser mãe, apesar de ter uma creche — e é por meio da lembrança dessa conversa que Hermano consegue localizá-la. Contudo, o reencontro, que deveria ser a redenção final, acaba por gerar desconforto, pois não há como reificar o passado, e Hermano decide ir embora.

De acordo com os apontamentos de Lehnén, o segundo romance de Galera tem mais características clássicas de *Bildungsroman* que o livro antecessor, pois acompanhamos o protagonista em todas as fases de sua vida, ficando mais fácil identificar o amadurecimento de Hermano após um evento traumático. Porém, “o *Bildungsroman* narrado em *Mãos de cavalo*, semelhantemente ao que ocorre em *Até o dia em que o cão morreu*, não oferece uma visão redentora ou final do processo de formação do protagonista.” (LEHNEN, 2013, p. 180), principalmente, com o encerramento do livro destacando como toda a catarse final não se desdobra em redenção do passado do médico.

Retomaremos, agora, pontos específicos da narrativa, nos quais observamos a abrangência e a reverberação da epígrafe. Entender as relações intertextuais presentes no texto é essencial para elaborar a personalidade do protagonista, assimilar tanto os traumas quanto as idiosincrasias e, conseqüentemente, a própria narrativa. No que concerne à epígrafe *intermediática* e ao que chamamos de intermedialidade, em *Mãos de cavalo*, referimo-nos às assimilações que o leitor poderá fazer ao ter contato com as mais variadas referências culturais provenientes de outros meios que não o literário, ou seja, a leitura resultante da mobilização de conhecimentos de outras mídias.

3.1 “A maldita câmera”

Como mencionado, o livro abre com um trecho de uma entrevista dada pelo ator norte-americano Nicolas Cage e, ao compararmos com os outros romances por nós aqui analisados, a epígrafe em *Mãos de cavalo* terá usos mais simples e reconhecíveis para o leitor comum, ao

ser, reiteradamente, recuperada quase que em sua totalidade. O peritexto obedecerá à função mais comum dentre as levantadas por Genette (2009) e, também, a mais clássica e recorrente de estabelecer um diálogo com o texto em que está inserida. Entretanto, o texto epigrafoado servirá de prenúncio ao leitor mais atento, pois a intertextualidade será intrínseca à intermedialidade, antecedendo a sensação de mundo do protagonista que também percebe sua vida como que retratada por meio das câmeras, sendo o peritexto, justamente por isso, lembrado e realocado durante toda a narrativa.

Desde o primeiro capítulo, a meticulosidade da descrição combinada com a dinâmica da narrativa parece conferir ao leitor a sensação de acompanhar uma cena cinematográfica, conferindo à leitura uma dinamicidade própria de filmes de ação, sensação essa compartilhada também pelo super-herói ao encerrar o capítulo retomando diretamente a epígrafe: “É como se houvesse câmeras escondidas atrás dos postes registrando sua tenacidade física, sua recuperação vigorosa após uma queda espetacular.” (GALERA, 2006, p. 20). Na narração das cenas em que a câmera aparece é como se estivéssemos escutando uma voz em *off* — técnica utilizada no audiovisual na qual a voz do narrador sobrepõe a cena que acompanhamos, seja para apresentar outros personagens que apareçam em cena, para verbalizar pensamentos e memórias ou para melhor descrever as emoções de um momento específico — que, aliada ao narrador-câmera, reforça a já mencionada dinamicidade da narrativa, parecida com uma sequência de filmes de ação.

Pulando para o terceiro capítulo do livro, e primeiro voltado à adolescência de Hermano, temos, com a já situada briga imaginária, um ótimo exemplo do destaque dispensado à puberdade na narrativa de *Mãos de cavalo*, ao reunir todos os pontos cruciais da obra em um único momento — aqui veremos a representação gráfica da violência, a referenciação ao mundo cinematográfico B e à cultura *pop* dos anos 1980, bem como elementos internos importantes do romance como a elevação do personagem principal e de sua vida banal ao heroico e espetaculoso, e símbolos recorrentes na trama, como a cidade, o sangue, a TV e os objetos detalhados. Na cena em questão, Hermano, após não ter coragem de iniciar o embate na vida real, coloca-o em prática no banheiro, utilizando lápis aquareláveis vermelhos para simular o sangue enquanto briga com seu adversário.

A grafite solúvel deixou um rastro vermelho vivo. Contemplou o traço por alguns instantes. [...]. Pegou o mesmo lápis de antes e pintou de vermelho uma pequena área do lábio superior. Não ficou satisfeito com o resultado. Parecia maquiagem mal feita de filmes nacionais exibidos de madrugada. [...]. Se alguém invadissem o banheiro naquele momento, pensaria que ele tinha um corte real no lábio superior. A

tinta diluída se acumulou em uma gota que escorreu pelo lábio inferior e manchou os dentes incisivos. (GALERA, 2006, p. 44).

Mãos de cavalo não só imagina cada golpe, como também cria todos os telespectadores daquele momento. Tanto o oponente quanto a plateia são, ao mesmo tempo, reais e imaginários. Além disso, a descrição da briga retoma a sensação de que estamos acompanhando uma cena cinematográfica, com ênfase nos movimentos rápidos ou nos movimentos lentos, como se filmados em câmera lenta:

Tinha acabado de levar um soco do Bonobo no rosto e se estatelado no chão áspero do campinho. Mas se pôs em pé e encarou o outro no olho. Se agachou no chão do banheiro e levantou devagar, mãos apoiadas na borda da pia. *A imagem de seu rosto foi surgindo em câmera lenta no espelho, oleosa, molhada e ferida, a saliva tingida de sangue cobrindo os dentes.* O Bonobo tentou atingi-lo com um novo soco, mas ele desviou e imobilizou o braço do agressor com seu próprio braço, executando com habilidade uma arte marcial intuitiva, desenvolvida durante anos de lutas na rua. Acertou o rosto do oponente com um soco certo e econômico. O Pedreiro veio em seu socorro, mas ele mandou que se afastasse. As gurias, assustadas, pediam aos gritos que a briga parasse. Mas agora ele já estava engalfinhado novamente com o Bonobo. Dava e levava golpes em turnos. Os lápis vermelhos trabalharam com precisão sobre o rosto molhado, abrindo um corte no supercílio, dando cor e fluxo a uma hemorragia nasal. Ao acumular bastante tinta em um mesmo ponto e pingar ali uma ou duas gotas de água pura, surgia um fio de sangue que deixava um rastro pela pele. Cada vez que levava um golpe no rosto, simulava o impacto jogando a cabeça com força para o lado, e o sangue espirrava sobre a porta do banheiro ou o vidro do box. [...] Apanhou muito, a ponto de o sangue já lhe escorrer pelo peito e haver respingado por boa parte das superfícies do banheiro. Imaginou os ossos de seu rosto quebrando sob a ação dos punhos ralados do Bonobo, os espectadores reunidos em semicírculo ao redor da briga, calados, observando a destruição completa do perdedor. (GALERA, 2006, p. 46, grifo nosso).

Ademais, toda a situação reforça a inadequação e inércia de Hermano, a sua busca silenciosa pelo protagonismo heroico enquanto se mantém quase invisível no seu dia a dia. No final, a briga se encerra com a derrota do garoto: “Um rolo de papel higiênico inteiro, água e sabonete foram usados para limpar todo o banheiro. [...] Sentiu vergonha, não exatamente pela encenação que tinha produzido e protagonizado, mas pelo fato de ter perdido uma briga roteirizada pela sua imaginação” (GALERA, 2006, p. 46).

Em outro momento comum da adolescência de um garoto noventista, Hermano entrará em uma disputa de bicicleta, chamada pelos garotos do bairro de *downhill*, que consistia basicamente em subir até o topo de uma escadaria, pegar impulso e rumar degraus abaixo sem frear e em alta velocidade. As regras eram simples: as cenas deviam ser espetaculares, a competição só acabava quando algum menino se machucasse muito e, principalmente, se a queda fosse horrorosa.

A única coisa que veio a sua mente foi a cena de um filme: o último dos interceptadores V8 capotando no deserto apocalíptico, saltando e rodopiando como em um solo de ginástica olímpica, projetando jatos de areia contra o céu azul-claro, e segundos depois sai de dentro da carroceria destruída o guerreiro da estrada, há sangue no seu rosto, um ferimento terrível no olho, outro no braço, e ele se arrasta para fora do carro pela areia escaldante, a areia colando no sangue, grudando nas feridas abertas, os motoqueiros assassinos descem o barranco em sua direção para conferir se ele ainda está vivo, e ele ainda está vivo, gravemente ferido e ensanguentado e abandonado, mas é possível vê-lo e colocar-se em seu lugar. Quando seu próprio corpo parou de capotar, Hermano levou as mãos ao rosto, depois as afastou e ali estava ele, na ampla palma de suas mãos, nos dedos fortes e grossos. Havia gente correndo escadaria abaixo, em sua direção. Os inimigos descendo o barranco para conferir se ele ainda estava vivo. *Os espectadores correndo para socorrer o herói do filme. O seu filme. A cena ficou perfeita. A maquiagem não podia ter sido mais realista. Como o sangue é uma coisa bonita, pensou antes de desmaiar.* (GALERA, 2006, p. 92, grifo nosso).

Nesse trecho, temos mais um exemplo das inúmeras retomadas explícitas da fala de Cage. Toda a disputa consiste em criar cenas cinematográficas de ação, oferecendo ao público um verdadeiro espetáculo, com efeitos especiais e maquiagem artística. A queda da bicicleta é um dos raros momentos em que Hermano parece atingir o local que tanto persegue: o do herói dos filmes que assiste.

Mais à frente, acompanharemos Hermano até a festa de quinze anos de uma das meninas do bairro, que culminará em uma briga feia entre o até então seu arqui-inimigo Bonobo e um outro menino encrenqueiro do bairro, o Uruguaio. Após observar tudo de longe — pois apesar de sonhar com momentos de heroísmo, o garoto não consegue esboçar reação diante de situações que cobrariam uma atitude mais enérgica —, Mãos de cavalo deixa parte de sua antipatia contra o outro e, naquela noite, inicia uma amizade com Bonobo. Ao voltarem juntos, sozinhos e a pé para suas casas, os dois começam timidamente a conversar e, por fim, chegam a compartilhar de uma cachaça que Bonobo roubou de uma macumba pelo caminho, sendo essa a primeira e última vez que Hermano experimentou uma bebida alcoólica. Naquele instante, era como se a conversa e a bebida compartilhadas, pudessem, de algum modo, conferir-lhe mais coragem e transformá-lo em outra pessoa, naquela em que ele mais desejava:

Aos poucos, através de pequenos gestos desse tipo, quem sabe não conseguisse se transformar paulatinamente em outra pessoa, alguém menos calado, *que conseguisse incorporar na trama da própria vida a belíssima violência das graphic novels coloridas, a virilidade e o magnetismo dos heróis de seus filmes favoritos*, a fluidez selvagem das ações e palavras de alguém [...] como Bonobo. (GALERA, 2006, p. 121, grifo nosso).

O significado da nova amizade deixa evidente a admiração que Hermano nutria por Bonobo, já que o garoto performava toda a masculinidade dos personagens hollywoodianos de filmes de ação. Ao sentir fascínio em estar naquela situação, em ter estabelecido contato com o cara mais temido do bairro, em estar ao lado da imagem mais próxima de um herói, Hermano começa a imaginar o futuro da amizade e os feitos compartilhados como um “trailer de um longa-metragem de ação, um *road-movie*” (GALERA, 2006, p. 122).

Agora que frequenta a casa de Bonobo, Hermano começa a ter uma estranha relação de atração com a irmã caçula do amigo, Naiara. Em uma de suas visitas, ao deparar-se com a menina sozinha em casa, acaba sendo levado para o quarto de Naiara, aonde terá o seu primeiro contato sexual com uma garota:

Ele começou a ver tudo de fora, como uma câmera instalada no teto do quarto. *A maldita câmera que era sua única amante*. [...]. Às vezes a câmera surgia nos instantes cruciais de sua existência, às vezes captava a realidade de momentos banais e solitários, quando estava correndo em Ipanema e começava a chover, quando descia do ônibus e entrava pelo portão da frente do colégio, quando andava de bicicleta em alta velocidade, por horas a fio, atravessando diversos bairros da cidade, ou quando subia o Morro da Polícia como se estivesse sozinho [...]. Não era simplesmente sentir-se observado, imaginar testemunhas indefinidas para cenas de sua vida. Era como se ele mesmo se destacasse do corpo para se tornar o observador. Era ele quem operava a câmera, quem saía da cena, atravessava a membrana entre a realidade e a imaginação e escolhia uma cadeira na plateia vazia de um cinema escuro. (GALERA, 2006, p. 139-140, grifo nosso).

No excerto acima, a retomada da epígrafe é a mais explícita do livro, estabelecendo um diálogo direto de seu conteúdo com todo o texto de *Mãos de cavalo* — principal função que esperamos do peritexto. Entretanto, há algo de diferente no tom da apresentação da câmera em comparação com as outras passagens, pois, aqui, parece que o objeto incomoda o protagonista. Até então, Hermano pareceu desejar a sensação de uma vida banal alçada ao cinematográfico, porém, a imaginação toma uma proporção maior do que a esperada. Aqui, podemos pensar em uma contraposição à epígrafe, que pode ser usada por um autor até mesmo para ser renegada (COMPAGNON, 2007) por ela apresentar uma conotação positiva e desejada por Nicolas Cage.

Apesar de a maior parte das referências ao cinema estar nos capítulos do Hermano adolescente, é nítido como a câmera ressurgiu quanto mais ele se aproxima do bairro em que cresceu. Ao voltar ao Esplanada, surge uma chance de corrigir o erro do passado, ao enfrentar, após uma perseguição digna de uma cena de cinema, um grupo de valentões que tentavam agredir um outro rapaz:

Vê a cena toda do alto, como se o Pajero estivesse sendo acompanhado por uma grua, o carro se aproximando em alta velocidade do cenário do combate. A desvantagem numérica é gritante, mas dessa vez não vai se esconder. Vinte metros. Lembra do V8 propulsado pelo nitro em Mad Max 2, rasgando o deserto da terra devastada enquanto é perseguido de perto pela gangue de piratas sanguíneos sobre roda. Precisa enfrentar todos dessa vez. Dez metros. Não está somente imaginando cenas do filme. Agora ele é Mad Max, incorporou o guerreiro da estrada. [...] A gangue o encara. Mad Max retribui os olhares de desafio, brande o piolet e dá um passo na direção do garoto ferido. (GALERA, 2006, p. 149-150, grifos nossos).

Mais do que outra retomada da epígrafe, na qual assistimos a cena de um filme, aqui temos uma outra dimensão assumida pelo protagonista: ele finalmente tornou-se um herói, ele é Mad Max, buscando a redenção da covardia e a punição de crimes passados. O episódio traumático sempre reverberou em sua vida como uma mácula em sua masculinidade e em sua moral e, a decisão de abandonar a viagem longamente planejada, voltar ao Esplanada e entregar-se completamente aos devaneios da adolescência, deu-lhe a oportunidade de compensar a falha do passado.

É médico, mas desde que despertou hoje de manhã não se sente mais um médico. Troca de marcha agressivamente, canta os pneus nas curvas. Faz muito tempo que não se entrega à fantasia com tanta vontade. Lembra de como percorria na infância as ruas desconhecidas da Esplanada em sua cross de pneu balão, imaginando representar uma espécie única de esportista aventureiro, desbravador de terrenos baldios e calçadas repletas de obstáculos, em busca do quarteirão que nenhum outro ciclista jamais tinha enfrentado com sucesso, tão imerso naquela distorção heroica da realidade que vivia experimentando a realidade de fato como se fosse uma pausa dentro de uma existência em que a fantasia era a regra. (GALERA, 2006, p. 153-154, grifos nossos).

Ao retornar ao Esplanada, Hermano se entrega ao mundo de fantasia da adolescência, reencontra a câmera e, consciente do roteiro que tem pela frente, refaz a cena da sua vida, mas sem atingir a satisfação imaginada.

Um outro ponto interessante de apontar é que, apesar de refutar os próprios romances como autoficção, Daniel Galera admite semelhanças entre seus personagens, como é o caso de Hermano:

[...] parte do perfil de Hermano, protagonista do meu romance “Mãos de Cavalo”, é inspirada na leitura de “Sol e aço” — sua relação meio masoquista com os exercícios, o esforço de sobrepujar por meio do intelecto a obsessão com o sangue e a covardia. Mishima fez de si mesmo um personagem heroico, encarnou sua visão de mundo radical. Hermano é uma encarnação mais banal, ambígua e hesitante das mesmas ideias. E nisso sou como ele. Não sou um homem de extremos intelectuais ou físicos. Me contento com — ou estou limitado a — uma faixa média de pensamento e experiência. Tenho certeza de que isso está claro no meu comportamento e também no que escrevo. E tudo bem. Tenho um segredo, não espalhem: não se encontra o mistério somente nos extremos. (GALERA, 2014, grifo nosso).

O autor também já mencionou em entrevistas que algumas cenas do romance foram imaginadas quando ainda era criança, como adiantado no peritexto do livro, o aproximando de seu epígrafe.

3.1.1 O ordinário espetacular

Conforme a leitura e, conseqüentemente, a história narrada vão se consolidando e tomando outros contornos, a forma como os acontecimentos comuns são retratados, retirados à força da banalidade e alçados ao patamar do cinematográfico, começa a chamar a atenção. Como desdobramento de nossa análise sobre a epígrafe, e pela forma como outras mídias imagéticas são reiteradamente referenciadas no livro, é essencial pensarmos na relação que nossa sociedade está desenvolvendo com a imagem. Laura Assis, ao analisar a forma como “detalhes inúteis” são retratados em *Mãos de cavalo*, sintetiza a atual preferência pela imagem:

Se a imagem é considerada na cultura contemporânea como mais autêntica e detentora de uma maior legitimidade do que o texto, buscar construir visualidades por meio da literatura aparece, portanto, como uma estratégia que segue justamente a lógica de aproximar ficção e realidade, em busca de uma elaboração verossímil do mundo, espelhando a busca pela experiência autêntica e transformando, assim, a própria busca também em matéria representável. (ASSIS, 2014, p. 137).

Pensar em como a presença ostensiva da imagem, iniciada pela epígrafe e guiada pelas referências culturais dos anos 1980 e 1990, medeiam as relações de Hermano, afetando a sua forma de lidar com a própria personalidade mais introspectiva e não tão espetacular, levou-nos aos estudos de Guy Debord, mais precisamente a seu livro *A sociedade do espetáculo*. Publicado em 1967, nele, o autor demonstra como surgiu e consolidou-se o que ele intitula de sociedade do espetáculo, por meio de 221 teses, divididas em nove partes. Na primeira, assim como na nona e última, Debord expõe mais sobre o espetáculo em si e em como as imagens medeiam as relações de poder. Estas imagens são representações que alienam a população e modificam a noção de consumo e realidade:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana — o que em outras épocas foi o tato; o sentido mais

abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, 1997, p. 18).

É inevitável pensar em um mundo transformado em imagens e em comportamento hipnótico e não associar à cultura *pop* fortemente difundida com a televisão ou, mais atualmente, aos *smartphones*, que moldam a forma como nos relacionamos e apreendemos o mundo. A cultura *pop* dos anos 1980 e 1990 aparecerá em peso em *Mãos de cavalo* e estará intrinsecamente ligada à personalidade do personagem principal ou à personalidade que ele gostaria de ter. As referências começam já na apresentação dos colegas de adolescência com seus apelidos inspirados em personalidades midiáticas brasileiras — como o menino apelidado Wagner Montes —, nas brincadeiras de dublagens entre os meninos do bairro, no *moonwalk* de Michael Jackson, na trilha sonora da novela *Vamp* na festa de debutante de uma colega, na descrição detalhada do quarto de Hermano, e nos filmes mencionados ao longo de todo o livro³⁶.

Também é notável a fixação do garoto por heróis como Mad Max, protagonizado por Mel Gibson, não só citando-o algumas vezes, mas também colocando-se em seu lugar em alguns momentos ou até mesmo criando o próprio herói, o já citado Ciclista Urbano. Entretanto, a relação que ele tem com heróis não está só no plano da admiração, é, ao mesmo tempo, a busca pelo próprio heroísmo, evidenciado pela forma com que a violência é retratada com admiração e o sangue é visto como um troféu. Condensando essas sensações do protagonista, temos o momento da luta imaginária travada contra Bonobo, no primeiro capítulo voltado à adolescência do protagonista. Nela, Hermano mobiliza todas as suas referências gráficas de embates violentos com heróis maculados pelo sangue e reproduz esse manto purificador em si próprio, transformando-se, também, em um “herói sangrento”:

O efeito, ao mesmo tempo em que era extremamente realista, *trazia à mente um clipe frenético de imagens de filmes e histórias em quadrinhos*, uma montagem feita de heróis feridos — Elektra golpeada por ciborgues sádicos, o jovem Veto Skreemer com o rosto talhado a navalha, Robert de Niro com um tiro no pescoço, *Mad Max ensanguentado* se arrastando para fora do Ford Falcon GT Coupé preto após uma capotagem espetacular, *samurais, gângsteres e vingadores das telas de televisão e páginas de graphic novels que não apenas sangravam, mas deixavam o sangue vesti-los como uma pintura de guerra*, imprimindo uma dimensão sagrada a seu estoicismo. (GALERA, 2006, p. 44-45, grifos nossos).

³⁶ Os filmes citados no livro são Dr. Fantástico (1964), Desejo de matar (1974), Mad Max (1979), Mad Max 2: a caçada contínua (1981), A morte do demônio (1981), Fuga de Nova York (1982), Star Wars: Episódio VI - O retorno de Jedi (1983), Stallone: Cobra (1986) e Comando para matar (1986).

O duelo nos parece uma cena essencial do romance, evidenciando um jogo entre real e imaginado, e relaciona-se à oitava tese de Debord:

A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: *a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real*. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 1997, p. 15, grifo nosso).

Se o real é o espetáculo, e se aqui assumirmos como espetáculo as referências de mundo de Hermano, fica claro o porquê de o garoto buscar enxergar o mundo através de câmeras de cinema, tentando trazer a realidade apreendida pelas telas para uma vida adolescente banal e tão destoante das tramas cinematográficas. Por tudo isso, ele seguirá a sua adolescência reagindo com apatia à maioria das pessoas e dos eventos à sua volta, e tentando emular mentalmente atos heroicos e aventureiros, sempre retomando quase que literalmente a epígrafe apresentada no início do romance:

Desde o enfrentamento ocorrido no campinho, semanas atrás, Hermano tinha diversas vezes encenado mentalmente um embate com o Bonobo, um embate que julgava fatídico e que, contra vontade, vinha prevendo em detalhes várias vezes por dia e em momentos que preferia estar ocupando com outros pensamentos. *Sua imaginação trabalhava como se projetasse um filme, cortando a luta encarniçada em planos, coreografando cada golpe e abusando da câmera lenta*. (GALERA, 2006, p. 84, grifo nosso).

Podemos observar também uma espécie de *posicionamento cíclico* quando lemos a descrição de como Hermano se sente e se vê no mundo, alternando entre espetáculo e espectador. Neste sentido e levando em consideração o que apontamos como um posicionamento cíclico, destacamos a tese 218, na qual Debord discorre que:

A consciência espectadora, prisioneira de um universo achatado, limitado pela *tela* do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada, só conhece os *interlocutores fictícios* [...]. O espetáculo, em toda a extensão, é a sua “imagem do espelho”. (DEBORD, 1997, p. 140).

A briga assume esse lugar cíclico, com nuances gráficas e espetaculares no mundo irreal, reverberando no mundo real. De forma semelhante, temos a cena no quarto de Naiara, quando o protagonista sente a presença da câmera no teto e discorre sobre como funcionaria sua percepção quanto ao espetáculo encenado. Tanto no quarto de Naiara, quanto na luta no banheiro, o personagem desempenha todos os papéis necessários para o espetáculo, sendo o ator principal, o arqui-inimigo, a câmera, chegando ao ponto de tornar-se o seu próprio

espectador, ao lado do leitor que tudo acompanha. A realidade da irrealidade é intrigante e incômoda, obrigando-nos a questionar o que seria real.

Para o filósofo francês, vivemos em uma sociedade que perdeu a capacidade de reconhecer a própria realidade, retomando assim a epígrafe que inicia o primeiro capítulo de seu livro, uma citação de Feuerbach que diz: “E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser.” (1997, p. 13). Debord também cita Joseph Gabel que afirma, no final da tese 219, que a busca pela representação — como a de Hermano que aparenta buscar algum tipo de reconhecimento e heroísmo em sua pacata vida adolescente — seria uma forma de compensar “um sentimento torturante de estar à margem da existência” (1997, p. 141).

A sociedade espetacular aparece também na parte destinada ao adulto, em detalhes como a ênfase dada na marca do carro do protagonista repetidas vezes. Debord aponta que o carro é o símbolo máximo do capitalismo, na sociedade do espetáculo, chamada pelo filósofo de “ditadura do automóvel”, evidenciando a reorganização da cidade, estabelecendo espaços específicos e polarizados para cada um da sociedade. Um outro momento em que a imagem aparece retratada de forma crítica, é quando o motorista relata um de seus sonhos, no qual:

[...] registra a presença de diversos aparelhos de televisão espalhados por todos os cantos, em mesinhas individuais ou armários embutidos em paredes. [...]. São aparelhos grandes, de tela plana com algo em torno de trinta e três polegadas. As telas acendem de repente, mas em vez de algum programa ou de uma tela azul ou chuvisco indicando ausência de sinal, os televisores emitem uma luz branca muito intensa, levemente pulsante, que recobre as pessoas e os móveis com um brilho fantasmagórico. [...]. Por instinto, sabe que precisa se manter afastado daqueles televisores a todo custo, pois representam uma ameaça indescritível. [...]. Se agacha atrás de sofás e tenta escapar sem ser notado por uma série de corredores e recintos da residência, mas dá de cara o tempo todo com mais e mais televisores, e o terror da fuga interminável ocupa um trecho longo do sonho até que entra em um quarto e vê mais uma vez a tela luminosa e um pequeno grupo reunido à frente do aparelho. De repente o televisor pisca e as pessoas diante dele perdem o rosto, que é substituído por uma superfície negra, lisa e sem expressão. A mesma coisa passa a acontecer com todos os televisores e as pessoas ao seu redor, o mesmo flash e a mesma desfiguração. (GALERA, 2006, p. 102-103).

É clara a crítica destinada à sociedade atual, mais precisamente dos anos 2000, ainda tão ligada aos televisores. O espetáculo midiático televisionado é o que moldou a geração de Hermano e a nossa, tirando nossa individualidade e tentando nos homogeneizar. A alienação gerada pela TV não é só fruto de uma tão criticada globalização, mas um projeto político que usa o espetáculo para suprimir os limites do verdadeiro e do falso e que ecoará em toda a visão de mundo do adolescente e o acompanhará na vida adulta:

O espetáculo, que é o apagamento dos limites do eu [*moi*] e do mundo pelo esmagamento do eu [*moi*] que a presença-ausência do mundo assedia, é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalcamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência. [...] O reconhecimento e o consumo das mercadorias estão no cerne dessa pseudo-resposta a uma comunicação sem resposta. A necessidade de imitação que o consumidor sente é esse desejo infantil, condicionado por todos os aspectos de sua despossessão fundamental. [...] ‘a necessidade anormal de representação compensa aqui o sentimento torturante de estar à margem da existência’. (DEBORD, 1997, p. 140-141).

Porém, no caso de Hermano, esse projeto parece fracassar, uma vez que, mesmo com toda a experiência espetacular do protagonista ao se ver filmado e, até mesmo, perseguido por uma câmera cinematográfica, o que triunfa é a realidade, por meio de sua consciência, o que, conseqüentemente, acabada gerando sua frustração adolescente ao constatar que não se assemelha aos personagens masculinos dos produtos culturais que consome.

3.1.2 A masculinidade nociva

Outro aspecto a ser pontuado relaciona-se ao conceito de masculinidade e a inadequação do protagonista de *Mãos de cavalo*. Concatenando a sociedade espetacular às opressões de gênero, temos as mídias como ferramentas de disseminação de preceitos considerados adequados para homens e mulheres. Incontestavelmente, a dominação masculina — e todos os seus desdobramentos, como a histórica opressão feminina e até mesmo as imposições sociais que ditam o comportamento correto de um homem — não é uma exclusividade das últimas décadas. A divisão social por causa do gênero é cada vez mais discutida em nossa sociedade e, graças aos movimentos feministas, gera estudos nas mais diversas áreas, movimentando grupos de mulheres e luta por novas políticas igualitárias. Porém, conforme os estudos feministas foram avançando, ficou claro que era necessário entender as conseqüências dessa divisão para aqueles que até então eram vistos somente como opressores, os homens.

Ao concentrarmo-nos na masculinidade de alguém que tenha crescido a partir dos anos 1960, teremos o cinema como ferramenta de reafirmação da virilidade agressiva ao representar, em seus grandes *blockbusters*, protagonistas violentos, que cruzam o Oeste matando indígenas, no papel de exemplos masculinos — homens corajosos que se embrenharam no desconhecido e enfrentaram temíveis vilões para construir o próprio país. Porém, Hermano é um adolescente dos anos 1990 que ainda consome muito produto cultural

dos anos 1980, mais especificamente os filmes de ação tão em voga naquele período como a sempre citada franquia *Mad Max*.

É inegável a influência cinematográfica na vida dos meninos do Esplanada que crescem assistindo filmes violentos de vingança, como *Desejo de matar* (1974), no qual, após ter a esposa assassinada e a filha estuprada, o personagem de Charles Bronson sai em busca de vingança para sua família. Com uma sinopse semelhante, temos a franquia *Mad Max*, na qual o enfurecido Max Rockatansky, interpretado por Mel Gibson, irá atrás daqueles que mataram sua mulher e filho. Nos outros filmes citados no livro de Galera, temos protagonistas musculosos, quase sempre militares ou policiais com acesso a armamento pesado e autorizados a matar, interpretados por símbolos de virilidade da nossa sociedade, como Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger e Kurt Russell.

Anna Carolina Botelho Takeda analisa, no artigo “A obsessão pela virilidade em *Mãos de cavalo*: poder e ruína”, como Hermano tem “uma existência marcada pela busca da autoafirmação identitária fortemente amparada nos ideais de masculinidade constituídos nas sociedades patriarcais” (TAKEDA, 2016, p. 154), a partir da ideia de homem que foi construída e assimilada em seu imaginário, pautada pelo cinema. Porém, os exemplos de masculinidade de Hermano não se restringem somente aos personagens fictícios de filmes, novelas e jogos, mas também a Bonobo, na adolescência — “essa figura quase caricata em sua feiura, cujo maior talento era agredir os outros, mas que encarnava como ninguém algum tipo de ideal obscuro a que Hermano desejava ter acesso” (GALERA, 2006, p. 121) — e a Renan, na vida adulta.

Entretanto, o livro não romantiza esse comportamento, muito pelo contrário, temos aqui a “representação da ruína do modelo de masculinidade em que a virilidade é o elemento determinante” (TAKEDA, 2016, p. 163). Em *Mãos de cavalo*, o protagonista sabe que não se encaixa no modelo masculino de agressividade, lida várias vezes como bravura, estabelecido pela sociedade e vê esses atributos justamente em Bonobo e em Renan, mas, enquanto o primeiro tem o trágico desfecho provocado por um ato de bravura anterior, ou seja, ele seria uma “metáfora da falência desse modelo” (TAKEDA, 2016, p. 163), o outro é retratado como um homem que, apesar de viril, é ignorante e detestável.

Valendo-nos igualmente dos estudos de Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2019 [1998]), no qual o autor francês aborda como se deu e continua em curso a divisão do trabalho entre os gêneros e em como isso se desdobra em inúmeras outras facetas sociais, ressaltamos alguns pontos da narrativa de Daniel Galera nos quais podemos vislumbrar com

mais clareza como os conceitos referentes à masculinidade afetam Hermano e seu grupo de amigos da adolescência.

A competição de *downhill* exemplifica como os meninos daquele bairro tentavam reproduzir momentos de demonstração de virilidade tão próprios do gênero masculino, ficando reservado às meninas somente o papel de espectadoras. Bourdieu afirma que “o privilégio masculino é também uma cilada e encontra em sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade.” (BOURDIEU, 2019, p. 88). Ainda de acordo com o autor, é a virilidade inalcançável que coloca o homem em um estado de vulnerabilidade, conduzindo-o aos jogos e esportes violentos tão próprios do sexo masculino, pois estes seriam os “mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade, e para manifestar, bem como testar, as qualidades ditas viris” (BOURDIEU, 2019, p. 90), logo, é compreensível o porquê da competição girar em torno da queda dos participantes, na qual vence aquele que conseguir a queda mais espetacular, ou seja, a mais violenta e, por isso, a que exige maior bravura e não o que mantiver maior controle de sua bicicleta.

O fascínio de Hermano pelo universo da violência, sempre repleto de inúmeras representações simbólicas com o sangue, as lutas, a agressividade nos esportes e a falta de tato em lidar com os próprios sentimentos, contrasta com a sua fraqueza nos momentos que lhe exigem a tão admirada postura viril e corajosa: ele não consegue enfrentar Bonobo, fica completamente sem ação diante de uma briga, tem dificuldade em expressar plenamente o que sente pelos que estão ao seu redor e, por fim, assiste ao assassinato do amigo sem intervir. Consciente de sua grande covardia, encena novamente uma luta, mas agora os socos desferidos contra ele próprio são reais e mente a todos que, em um ato heroico, tentou salvar o amigo:

Não suportaria continuar vivendo se precisasse ostentar essa covardia dali para frente como uma cicatriz na testa, ser o cagalhão, aquele que entrou no mato e ficou quietinho enquanto batem tanto no seu amigo que acabaram matando; não, isso seria insuportável, e a solução encontrada no momento veio na forma de um soco, não figura de expressão e sim um soco literal que Hermano deu nele mesmo, no próprio rosto, e depois se jogou no chão para se sujar e puxou a camiseta até abrir um rasgo e deu mais outro soco e outro e outro e finalmente descobriu qual era a sensação de apanhar e bater numa briga para valer, eram sucessivas dores pontiagudas e latejantes que traziam à mente o formato dos ossos e a distribuição dos nervos do rosto e iam se acumulando até formarem uma dor só, menos pontiaguda e mais abrangente, mais amortecida, mais fácil de suportar a cada golpe, o gosto do sangue [...] e vencidos os primeiros momentos de dor a coisa até que ficou fácil, tinha sido um alívio sentir aquilo de verdade, pela primeira vez na própria carne e não nos devaneios fantasiosos ou nos filmes e quadrinhos, pela primeira vez deixar rolar e descobrir que sentir era fácil, difícil era imaginar (GALERA, 2006, p. 174-175).

Assumir sua fraqueza estava fora de cogitação, já que ele se colocaria em duas situações vexaminosas, uma seria a culpa, voltada para o interior e que acompanharemos por todo o livro, e a outra voltada para o exterior, para a forma como as pessoas passariam a enxergá-lo se soubessem da sua real reação diante ao assassinato de Bonobo. Ambas as situações têm uma origem comum que é a falha na virilidade de Hermano:

Como a honra — ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada diante dos outros —, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens”. (BOURDIEU, 2019, p. 90).

Para tentar lidar com o trauma, sabemos que o personagem se impôs uma vida com alto grau de rigor e cobrança, na tentativa de conseguir emular um comportamento adequado e exemplar de alguma outra maneira que não a física, mas a grande chance de reparação vem após voltar ao bairro de sua infância.

Por conseguinte, o que chamamos de “coragem” muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de “duros” porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para com o sofrimento dos outros [...]. (BOURDIEU, 2019, p. 91-92).

Tudo isso nos remete também ao título do livro que tem sua origem no apelido adolescente do protagonista. A escolha salienta como essa fase é essencial ao romance, e em como o que veremos como obstinação do Hermano adulto, com sua vida regrada e parcimoniosa, advém, justamente, do deslocado rapaz que vê seu ideal inalcançável de heroísmo ser destruído após um ato de covardia diante de uma brutal demonstração daquilo que ele tanto perseguia: a masculinidade dos protagonistas de seus filmes prediletos de ação.

3.2 O leitor-grua

Dos livros de Galera contemplados em nosso estudo, este é o que mais retoma a sua epígrafe, fazendo dela, como diz Compagnon (2007), uma “condensação do prefácio” (p. 120), isto é, serve como uma apresentação, ou até mesmo uma contextualização, do que leremos. Em *Mãos de cavalo*, o peritexto não só prenuncia a sensação que acompanhará o

personagem principal como também é retomado inúmeras vezes durante todo o livro, quando o narrador descreve as cenas cotidianas como que por intermédio de lentes cinematográficas; da mesma forma ele parece evidenciar qual será o posicionamento do leitor frente ao texto.

Aqui, o leitor é mais do que o *telespectador* da narrativa que é exibida, graças ao narrador-câmera e a narração baseada na linguagem cinematográfica, ele é a própria câmera que tudo flagra com suas lentes, a grua que persegue Hermano em todos os momentos de sua vida, dos banais aos mais íntimos e dolorosos. Acompanhar o ordinário cinematográfico por toda a vida de Mãos de cavalo torna o leitor no espectador necessário para o pacto espetacular ser possível, e o acordo já estava presente desde o primeiro contato que tivemos com o livro: a epígrafe. Como destacou Cunha, por todo o jogo intertextual, que depende do repertório de quem lê, cabe ao leitor um papel mais ativo, em *Mãos de cavalo*:

[...] o jogo de linguagens praticado com intertextualidades imagéticas é constante, acionado que é pelas mentes do narrador e do protagonista do relato, exigindo também do leitor-espectador a construção permanente do sentido por meio dos impulsos de seu repertório de imagens. Essas imagens, enquadradas pela sua experiência de leitura do mundo a partir de representações tecnológicas, venham de onde vierem, digitais ou não, em movimento aparente nas HQ ou na acelerada montagem de sequências em jogos criados por videastas, constituem-se como uma segunda natureza da narrativa verbal a partir do princípio estético instituído pela secular linguagem do cinema. Dessa forma, o leitor-espectador não se torna um simples consumidor do espetáculo, mas sujeito do espetáculo (COMOLLI, 2008), como se pode observar na continuidade do jogo intertextual operado por Galera. (CUNHA, 2011, p. 449-450, grifo nosso).

O peritexto servirá de ponte para todo um outro aparato midiático que tem como base a imagem, como os quadrinhos, os videogames, a televisão e o cinema, o que nos levou a categorizá-lo como *intermediático*. Além de as referências funcionarem para aproximar o leitor por identificação, é preciso ter em mente que, atualmente, a bagagem cultural de um indivíduo será composta muito mais pelas produções imagéticas citadas e seus intérpretes, e fazer um jogo intermediático torna-se mais interessante para o leitor. Ademais, temos a narração como um fator fundamental para criar essa conexão entre literatura e audiovisual, com um narrador-câmera que descreve detalhadamente o espaço como uma câmera que percorre um cenário e com sequências que tornam o texto ágil como uma cena de ação. A combinação de todos esses elementos auxilia a entrada da câmera imaginada por Hermano, prenunciada na epígrafe e relembrada em vários momentos da vida do protagonista. Contudo, essa relação do texto com o peritexto não é estabelecida só pelo conteúdo da citação, mas também pelo epígrafado, o ator norte-americano Nicolas Cage.

Genette (2009) aponta a importância de *quem* é epigrafado e, considerando todos os outros elementos midiáticos que surgem no decorrer da leitura e sobre as discussões em torno dos papéis de gênero e a masculinidade reforçados pelos filmes de ação consumidos por Hermano, a imagem de Nicolas Cage contrasta com a dos outros atores mencionados. O ator figura como um exemplo de inadequação masculina assim como Hermano. Ao olharmos a filmografia do ator, temos uma lista de filmes variados, que transitam da comédia romântica aos filmes de ação voltados ao público masculino. Sem o porte físico de um Stallone ou Schwarzenegger, e filmes não tão apreciados por crítica e público, Nicolas Cage aparece como inapropriado, um herói improvável que não exhibe a masculinidade esperada pela sociedade.

Por fim, se em um primeiro momento o nome do ator causa uma certa surpresa ao leitor que, provavelmente, não esperava ver Nicolas Cage como uma referência em um livro de um ator nacional em ascensão, com o passar da leitura, alguns podem começar a perceber como ele se encaixa naquele ambiente com tantas outras referências estrambólicas como Faustão e Show de calouros. Daniel Galera parece ter consciência do quão heterogênea é a cultura e em como sua diversidade é cada vez mais abraçada na contemporaneidade que rechaça, cada dia mais, a divisão elitista entre alta e baixa cultura, em outras palavras, o que poderia ou não ser mencionado em um romance nacional; é como se o autor dissesse ao seu leitor: “temos as mesmas leituras, pertencemos ao mesmo mundo” (COMPGANON, 2007, p. 113).

4 CORDILHEIRA E A EPÍGRAFE METAFICCIONAL

O estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa
 identidade, o espaço que arruína a nossa morada,
 o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia.

Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos*

A literatura não é inocente, e, culpada,
 ela enfim deveria se confessar como tal.

Daniel Galera, em *Cordilheira*

Cordilheira conta a história de Anita, jovem escritora que passa por uma crise existencial e vê a chance de realizar seu desejo de ser mãe em uma viagem internacional para a Argentina. Dividido em três partes, o livro traz a personagem sob três olhares distintos — o prólogo, pela perspectiva do pai, e o epílogo, pela do ex-namorado Danilo, são bem sucintos e situam-se em São Paulo, enquanto a segunda, composta de nove capítulos, é narrada pela própria protagonista e passa-se, majoritariamente, em Buenos Aires. Anita aborda as relações problemáticas que tem com a literatura, a família, o ex-namorado e as amigas, e em como elas reforçam a sua decisão de sair do Brasil. A partir de então, o foco recairá em sua jornada em um país estrangeiro e na busca pela tão sonhada maternidade.

Intitulada “Como água”, a primeira parte mostra a protagonista pelos olhos do pai e traz seu desabafo sobre o peso da paternidade. Em pouco mais de duas páginas, vemos a relação afetuosa dos dois pelo olhar paterno cheio de nostalgia, assim como a melancolia e o cansaço ao relembrar da jornada dupla, enquanto pai e mãe, desempenhada nas últimas duas décadas, que culmina ao olhar para a imagem da filha adulta penteando os cabelos longos e negros que escorrem como água. Enquanto observa a moça de 23 anos, culta, bonita e contemplativa, formada em jornalismo e escritora, sente-se culpado por desejar que ela alce voo e parta do lar paterno.

Em seguida, temos “Mamihlapinatapai”, segunda e principal parte, dedicada à protagonista Anita, que começa com a jovem a bordo de um avião com destino à Argentina para divulgar um livro com o qual não se identifica mais como autora e tentando entender o porquê de estar naquele voo. Com uma narração autodiegética, acompanharemos a explicação sobre o que aconteceu na vida da protagonista para levá-la a fazer algumas decisões drásticas que culminam na viagem internacional. Anita é jornalista formada e uma jovem escritora que obteve relevante sucesso em sua primeira publicação, cuja mãe morrera no parto e o pai em

um acidente de carro — ocorrido logo após o final dos acontecimentos do prólogo. A jovem vive com o namorado há alguns anos e tem o desejo descomunal de ser mãe, mas a obsessão pela maternidade não é compartilhada pelo parceiro. As amigas da personagem não parecem tão fortes e, para abalar ainda mais a relação com as outras garotas, elas não conseguem compreender esse desejo de ter um filho, e, por isso, desdenham de seu sonho.

Anita parece em descompasso com todos ao seu redor: “O que as pessoas ao meu redor esperavam de mim não tinha nada a ver com o que eu queria, e o que eu queria era visto por elas como capricho ou alucinação passageira” (GALERA, 2008, p. 23). Para piorar, Julie, a sua melhor amiga, tenta suicídio e, em seguida, outra amiga, Alexandra, se mata, jogando-se da sacada de um flat, uns dez dias após a tentativa de Julie, deixando Anita irritada e enojada das próprias colegas. Ademais, a relação com Danilo piora quando ele continua se recusando a engravidá-la, além de ele exercer uma função dupla, pois mais do que parceiro, ele assumiu o papel paterno após a morte do pai da protagonista que buscava, nessa relação, um novo objetivo de vida: “ser apenas a mulher de um homem” (GALERA, 2008, p. 27). Por conta dessa dinâmica entre o casal e pela negativa da possibilidade de um filho, Anita sabia que o namoro estava acabado.

Tudo isso faz com que ela pare de tomar sertralina, antidepressivo que usava desde o falecimento do pai, e decida ir para Buenos Aires, aproveitando a viagem de lançamento da tradução de seu livro na *Feria Internacional del Libro* — embora o renegue e sinta certo embaraço pelo que escreveu. Ainda nas primeiras páginas do livro, a narradora deixa claro tanto a sua relação com a literatura quanto com o desejo da maternidade: “A literatura era passado e, num mundo em que mães rejeitam filhos, eu não conseguia parar por um instante sequer de pensar em ter um” (GALERA, 2008, p. 16). Logo, conseguimos perceber como a maternidade e a criação literária parecem se relacionar de alguma forma, algo que percorrerá toda a história, já que as duas parecem ser inconciliáveis na vida de Anita, como se a primeira reivindicasse o espaço da segunda.

Após chegar em Buenos Aires e participar de um coquetel de recepção, ao qual não sabia ao certo se deveria comparecer pois “não estava nem aí para o [...] livro, nem para a editora dela e muito menos para a promoção da cultura brasileira no exterior.” (GALERA, 2008, p. 34), chega o dia da apresentação na feira do livro. No evento, decide apresentar ao público o final de seu romance, o *Descripciones de la lluvia*, como uma forma de demonstrar ainda mais o desprezo que nutria por aquilo escrevera.

Protagonizado por Magnólia, *Descrições da chuva* traz uma moça que após se envolver com o professor do cursinho, termina por matá-lo, arremessando-o de um penhasco

em uma noite chuvosa. Por sete páginas, leremos o livro de Anita e não de Daniel Galera, em um simulacro e interessante jogo intratextual: é um livro *dentro* de outro.

Posterior à leitura do romance brasileiro, uma convidada começa a discorrer sobre o livro apresentado, traçando comparações com outros nomes femininos da literatura brasileira, causando enfado na protagonista ao mesmo tempo em que Galera faz uma crítica à forma como a literatura é abordada por especialistas e acadêmicos. Em ensaio de Daniela Aragão e Elnice Albegaria Rocha (2012), as autoras destacam o estranhamento de Anita às análises feitas sobre seu livro — “Era um monte de besteiras. Clarice Lispector. Haja paciência. Nesse ponto parei de prestar atenção e dei uma olhada na plateia.” (GALERA, 2008, p. 49-50) —, e retomam o lugar do escritor na contemporaneidade que não depende mais exclusivamente da academia ou das resenhas publicadas nas mídias tradicionais para alcançar o seu público. O comportamento de Anita parece refletir o do próprio autor que, em entrevista, deixa claro sua opinião sobre a ideia romantizada e idealizada da literatura:

Não gosto muito da literatura vista como essa entidade acima do bem e do mal, um prédio majestoso ao qual autores mercedores terão a honra de acrescentar um quarto ou, pior, no qual qualquer pessoa que digite algumas páginas e as chame de literatura poderá construir seu puxadinho. Não acredito na importância desse prédio, talvez nem mesmo em sua existência. Eu vejo a literatura como uma experiência que se renova em cada leitor e autor, a partir de uma necessidade. A literatura é uma grande cidade que se espalha, não um palácio que se ergue em direção ao céu. *Autores, críticos e grupos literários que decretam sua auto-importância à sombra desse palácio fajuto me irritam, e leitores que julgam a literatura pelo prisma dessa idealização tola me irritam mais ainda. Não gosto de gente que fala em nome da literatura. Antipatizo imediatamente com quem julga ter autoridade para se manifestar por ela.* (GALERA, 2008 apud p. ARAGÃO; ROCHA, 2012, p. 123, grifo nosso).

Entediada, depois da feira, decide dar uma volta pela cidade quando é surpreendida por uma forte chuva. Refugia-se em um restaurante, onde saca um livro que tinha comprado mais cedo, um relato autobiográfico de um homem que morou por toda vida na Terra do Fogo, e lê um trecho dedicado à esposa que inexplicavelmente a abala muito: “*Duisa era de poco hablar y observaba todo a su alrededor, porque le gustaba mucho mirar la cordillera, ya que se había criado em la provincia de Buenos Aires.*” (GALERA, 2008, p. 62).

Sua estadia na Argentina, até então, não estava sendo tão empolgante como imaginava e atingir sua meta — engravidar de um desconhecido argentino — parecia cada vez mais difícil. Tomada de frustração, ela “se via separada de todos — pela distância geográfica, pela morte, pela variedade muito particular de autismo que me impedia de acreditar na

possibilidade de conhecer gente nova nesse pedaço de mundo em que tinha me enfiado.” (GALERA, 2008, p. 61).

Essa sensação de desterritorialização acompanhará a protagonista durante a leitura ao pontuar como ela se sente deslocada de todos, tanto por ter mudado de país, como por se ver distante dos anseios partilhados pelas amigas. Nesse sentido, recorreremos ao *Estrangeiros para nós mesmos* (1994 [1988]), de Julia Kristeva, que traz uma abordagem da temática da imigração, do estrangeiro e do estranhamento do outro e de nós mesmos. A sensação de estranhamento em seu próprio meio perpassa a protagonista por todo o período em que ela se encontra ou relembra de sua vida na capital paulista. Viajar à Argentina a livreria de toda a sensação de inadequação experienciada no espaço em que gostaria de ser compreendida e acolhida, mas que acaba por oprimi-la e, tal atitude, corrobora com a procura de liberdade que o estrangeiro tanto procura — “Livre de qualquer laço com os seus, o estrangeiro sente-se ‘completamente livre’”, mas não sem uma compensação: “O absoluto dessa liberdade, no entanto, chama-se solidão.” (KRISTEVA, 1994, p. 19).

Com a noite frustrada pela tempestade, Anita retorna ao hotel e tem uma agradável surpresa ao ver que José Holden, leitor e fã de seu livro, com quem conversara durante o evento literário, deixou um recado pedindo que ela retornasse à ligação e, após saírem para conversar e dançar tango, iniciam um romance repentino. Agora morando com Holden, a brasileira começa a ter contato com o exótico grupo de amigos do portenho, também leitores de seu livro, e quando o rapaz está fora em viagem, começa a receber pacotes anônimos contendo livros de autores desconhecidos. Em pouco tempo, se dá conta que todos do estranho grupo são igualmente escritores e mais ainda: todos estão desempenhando os protagonistas dos próprios livros e partilhando essa experiência como membros de uma espécie de seita lítero-filosófica. Holden é o mentor do grupo e inspirou-se no autor guatemalteco, Jupiter Irrisari, que “parou de escrever histórias e passou a vivê-las” (GALERA, 2008, p. 95), para fundar o grupo argentino.

Anita vai, aos poucos, tendo contato com os livros dos portenhos, seja lendo os envios anônimos ou pelo testemunho dos próprios autores e, mesmo ficando cada vez mais receosa com o grupo e com o fato de não haver mais limite entre realidade e ficção, continua com o seu envolvimento amoroso. Porém, após ler o livro de Holden, que na verdade se chama Diego Parisi, fica claro o que está por trás da precoce relação entre Holden e Anita: se ela precisava dele para consumir a obsessiva maternidade, ele, por sua vez, precisa de Magnólia, a protagonista da autora brasileira, para finalmente encerrar a história de seu livro através do próprio sacrifício. O personagem José Holden precisava ser empurrado para a morte, como o

amante de Magnólia, em *Descrições da chuva*, e já estava tudo arrumado: o desfecho do livro seria em Ushuaia, no cume do Cerro Bonete.

Há algum tempo morando em países diferentes e sem muito contato, Julie decide visitar Anita, após receber um telefonema da amiga em meio a uma crise de pânico. Porém, a presença da franco-brasileira parece mais incomodar a jovem escritora do que confortá-la, já que a amiga estranha o grupo portenho e acredita que a narradora perdeu completamente o juízo por estar em uma situação perigosa e, ainda assim, querer ir adiante com a ideia de engravidar a qualquer custo. As escolhas de Anita parecem loucuras, principalmente, após a escritora acompanhar um ritual do grupo, no qual um novo membro, chamado Esteban, termina sua passagem, ou a de seu personagem, queimando o próprio livro e nadando, à noite, em rio gelado, até sumir do campo de visão de todos — aparentemente, em direção à morte. Não bastasse experiência tão intensa, Anita é levada por um dos escritores para conhecer Primavera, uma menina pequena que só nasceu no mundo porque primeiro nasceu na literatura, para horror da brasileira. Logo mais, já assustada com todo o enredo em que estava envolvida, decide, de uma vez por todas, ajudar Holden com o desejado sacrifício, pois, sem saber, ele cumpriu com seu lado do acordo: Anita finalmente está grávida.

Ao descobrir que realizou o tão desejado e perseguido sonho, a protagonista explica diretamente ao leitor as motivações que até então pareciam infundadas e resultado da teimosia de uma garota mimada: “Ia passar pelo que minha mãe passou. Eu lhe prestando homenagem. Eu me vingando porque não a tive a meu lado, ainda sem saber muito bem qual era o alvo da vingança. Um neto para você, pai. O neto que você teria. Entendeu agora por que estou aqui?” (GALERA, 2008, p. 140).

Chegado o momento de encerrar a narrativa de Holden, o casal parte para Ushuaia e, ao avistar as cordilheiras e a neve da Terra do Fogo, Anita pensa em Duisa, a esposa do autor do livro autobiográfico, citado anteriormente, cuja descrição do marido tanto a cativou. Finalmente entendeu o porquê de reler aquele trecho dezenas de vezes: queria ser como ela, como Duisa, queria ser vista e retratada com tamanha admiração pelo homem amado. No hotel em que estão hospedados, a escritora conhece a jovem gerente que é infeliz e está grávida contra a própria vontade, pois, presa à Terra do Fogo, vive como Duisa.

Poucos dias depois, chega o grupo de escritores — Esteban incluso, está vivo — e juntos rumam ao ápice do papel desempenhado por Holden: seu sacrifício para a consagração da seita literária. A importância simbólica tanto da cordilheira, local que nomeia o livro e que é o tempo todo lembrado por Holden após desvendar seu plano para Anita, quanto da frase que descreve Duisa, são abordadas pelo autor em entrevista à revista Rascunho:

O título vem de uma frase citada no livro e extraída das memórias de um colonizador da Terra do Fogo. Li essas memórias num bar de Buenos Aires, como Anita. A cordilheira é símbolo da proteção, da *domesticidade* e do afeto que Anita procura e que o mundo, de acordo com ela, parece disposto a lhe negar. Me comovi com a mesma frase que ela e demorei um pouco para me dar conta, na ocasião, de que estava lendo aquilo pelos olhos da minha personagem. (RASCUNHO, 2012, grifo nosso).

O grupo sobe o Cerro Bonete e, durante toda a caminhada, parece que todos esquecem o motivo da empreitada, com momentos de distração, nos quais sentam-se em um tronco para conversar, comem e chegam até a fazer uma guerra de bolas de neve. Toda essa leveza da subida faz com que Anita se questione sobre a necessidade de ato tão dramático; tudo não passa de uma loucura. Alcançam o pico e é chegado o momento em que Magnólia mataria Holden, mas ela não é Magnólia; Anita se nega a cometer tamanha insanidade e assume que está grávida. O que não adianta em nada e, em meio a dores lancinantes que atingem o seu ventre, vê Holden se jogar cordilheira abaixo. Mesmo após ser socorrida pelo grupo portenho, Anita tem um aborto espontâneo e perde o tão sonhado filho em Ushuaia. Com o final da narração de Anita, o trágico aborto e o suicídio de Parisi, temos um duplo fracasso do casal: ele não conseguiu o sacrifício redentor de seu personagem, tendo que tomar uma decisão drástica para ao menos tentar emular o final de seu livro, e, ela, apesar de engravidar, acaba por perder o filho, voltando para o Brasil sem conseguir concretizar seu plano.

Encerrando a história, temos “Fique para sempre”, narrado por Danilo, o ex-namorado da protagonista. Ele conta como ama toda a história dela, desde o fim do namoro e a mudança inesperada para a Argentina até o envolvimento dela com outro homem, a gravidez e o aborto, apesar de ainda estar um pouco ressentido com tudo que aconteceu. O olhar de total paixão e zelo por Anita, enquanto ela olha para São Paulo, de cima do prédio em que moram, é como se ela finalmente alcançasse, sem dar-se conta, o que tanto desejava: ser Duisa. Após um tempo em silêncio, ela lhe diz o significado da palavra *Mamihlapinatapai* — palavra que nomeia a parte de Anita e que quer dizer “o olhar que duas pessoas trocam quando cada uma fica esperando que a outra inicie uma coisa que as duas querem, mas que nenhuma tem coragem de começar” (GALERA, 2008, p. 175) — e fala que está tudo terminado entre eles, mas Danilo afirma que só a deixaria em paz quando ela falasse claramente que “não o amava mais” (p. 175).

O desfecho da história reúne vários elementos abordados por todo o livro, como a sensação de desterritorialização de Anita que, de acordo com Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (2014), atordoada com o retorno ao Brasil e o desfecho de sua viagem à Argentina,

não é mais a mesma mesmo dentro de sua própria casa, está em processo de *desterritorialização*, uma vez que habita o não lugar, sua cabeça ainda responde pelos acontecimentos da viagem, embora a viagem por si só já tenha cessado. Isso faz com que Anita recorra ao inominável, o evento ocorrido uma só vez, mas marcado de uma vez por todas de maneira exaurível em sua relação. No entanto, é preciso responder ao agora, a frase dita em uma língua que não é mais a sua, e em um retorno à viagem recorre à língua estrangeira para responder então o que vivencia. *O desfecho traz o que restou da viagem para o que restou de seu relacionamento. A falta de sincronia dos personagens traz à tona a errância em eterno processo de viagem para dentro de si.* (CARVALHO, 2014, p. 192, grifos nossos).

Aqui, como nos outros dois romances apresentados anteriormente, o final é aberto: não sabemos qual foi a resposta à proposta feita por Marcela, em *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]), assim como o final duplo (um final para cada fase da vida de Hermano) deixa mais questões do que respostas, em *Mãos de cavalo* (2006), o mesmo acontece aqui, em *Cordilheira*, quando não sabemos como transcorrerá a conversa iniciada por Anita e seu namorado. Finais abertos ou ambíguos não são à toa. De acordo com Galera:

[...] o romance é construído em cima da desagregação e da incompletude da experiência das pessoas. O romance tem essa característica desde a modernidade até o nosso presente veloz, fragmentado e saturado de informação. *Romances com justificativas psicológicas muito perfeitas para o comportamento de seus protagonistas ou com desfechos que resolvem todos os conflitos da trama tendem a ser mais fracos que romances mais ambíguos, contraditórios e imperfeitos. A história edificante não aproveita todo o potencial do romance enquanto forma narrativa.* (GALERA, 2018).³⁷

Ao analisar as três obras que também compõem o escopo de nossa pesquisa sob a perspectiva dos romances de formação, Leila Lehnen chama *Cordilheira* de “o avesso do *Bildungsroman*”, pois, diferentemente do que se costuma esperar nesse tipo de obra, aqui “não se trata de narrar o processo de integração social e/ou amadurecimento de um protagonista à beira de se tornar adulto.” (LEHNEN, 2011, p. 180). Na verdade, em vez de seus traumas renderem um processo de amadurecimento, acabam por afastá-los tanto da sociedade que chegam a se perder, ao mesmo tempo, da realidade, tornando-os meras ficções.

Entretanto, ao contrário de Anita, que deseja ter um filho para, de certa forma, contrabalançar as perdas [...], Holden não imagina ter uma relação íntima com outro ser humano. Em vez disso, ele se refugia na sua escrita e na realidade que surge por meio dela. *Para Holden e seus amigos, a encenação de suas obras literárias permite que estabeleçam um laço que, por um lado, os une e, por outro, os separa do resto da sociedade em que vivem.* (LEHNEN, 2011, p. 182, grifo nosso).

³⁷ Entrevista concedida ao jornal *O Popular*, em dezembro de 2018, para divulgar sua oficina literária.

Outro aspecto interessante em *Cordilheira* é a tão abordada relação entre narrativa e cidade, observada também nos livros anteriores, mas, aqui, com um deslocamento do cenário recorrente de Galera. Ao mudar o espaço do romance com a saída de Anita de São Paulo e sua aterrissagem em terras argentinas, vemos as primeiras impressões da protagonista sobre Buenos Aires, enquanto ela andava de táxi pelas “amplas avenidas, prédios públicos imponentes de arquitetura neoclássica afrancesada, obeliscos e alguns marcos turísticos me deram a certeza de estar em outro país” (GALERA, 2008, p. 32), passando por um “amontoado de quarteirões regulares divididos por ruas estreitas que às sete horas da noite eram como gargantas barulhentas e luminosas ladeadas por prédios altos, entupidas de gente, comércio, veículos e uma concentração nauseante de partículas de carbono no ar” (GALERA, 2008, p. 33), ficando impressionada com a beleza e concordando que “Buenos Aires foi construída com a ambição de ser a Paris dos pampas.” (GALERA, 2008, p. 35). Por todo o livro leremos variados nomes dos pontos turísticos pelos quais ela passará como a Casa Rosada, a Plaza de Mayo, o Puerto Madero, o rio de la Plata, a Plaza Italia, avenida de Santa Fe, entre tantos outros lugares conhecidos da cidade, mas, mesmo constatando a beleza da capital argentina, Buenos Aires não parece cativá-la tanto.

A escolha das cidades dos romances de Galera, de acordo com o próprio autor, está sempre relacionada aos locais em que ele morou ou visitou e que lhe deixaram lembranças significativas. Por considerar importante vivenciar a cidade, boa parte de suas narrativas são localizadas em Porto Alegre, como acontece em *Até o dia em que o cão morreu* (2007 [2003]) e *Mãos de cavalo* (2006), narrativas desenvolvidas na capital gaúcha na qual viveu boa parte de sua vida.

Eventualmente até uso lugares que não conheço ou invento lugares que não existem, mas são exceções, *eu sinto mais prazer em escrever sobre lugares que posso explorar enquanto tô escrevendo ou que eu possa ver as coisas com os meus próprios olhos ou fazer perguntas pras pessoas que vivem naquele lugar. Isso me dá segurança, me dá mais matéria, mais informação pra inventar em cima de lugares que existem.* (Informação verbal).³⁸

Entretanto, *Cordilheira* é fruto de um projeto editorial da Companhia das Letras, o Amores Expressos, no qual dez autores foram enviados para países distintos e, após a estadia de um mês, escreveram romances situados no destino de cada um, cabendo a Galera, a cidade de Buenos Aires, na Argentina, e, conseqüentemente, o distanciamento com os dois precursores porto-alegrenses. Ainda que a cidade seja apresentada como um organismo, assim

³⁸ Entrevista concedida durante o lançamento do livro *Barba ensopada de sangue*, em 2012, no canal no YouTube da editora Companhia das Letras.

como nos outros livros abordados nesta dissertação, e seja assumida como tal em sua trama — “ao meu redor, insinuando-se em clamores e memórias, a cidade se apresentava como um complexo infinito de organismos e mecanismos em locomoção [...]” (GALERA, 2008, p. 139) —, em *Cordilheira*, o espaço físico da cidade não será tão explorado, fora os raros passeios que Anita faz logo no início de sua nova estadia.

A importância narrativa de Buenos Aires está mais conectada às emoções da protagonista que mal consegue visitar os pontos turísticos e que pouco experiencia da cidade e à sua inerente solidão, como abordado por Aragão e Rocha (2012). De acordo com as autoras, é por causa dessa relação da narrativa com os sentimentos de Anita que a história se passa, preferencialmente, em bares, cafés ou na casa de Holden, do que em lugares abertos da capital Argentina. Humberto Fois-Braga (2015) igualmente discorre sobre essa sensação de deslocamento em relação aos outros e em como a “viagem torna-se a possibilidade de escape, o provável ponto de virada” (p. 128) para a protagonista. E é por ser esse local de refúgio interior que a história fica mais centrada em ambientes fechados, assim como a visita da melhor amiga de Anita é considerada por ela uma ameaça ao trazer à tona lembranças e sentimentos que tanto tentava suprimir nesse novo espaço — “Buenos Aires era agora um espaço só meu, e ela era uma intrusa.”. (GALERA, 2008, p. 116).

No entanto, a viagem não entregará para Anita o que ela buscava, ou seja, um filho, o que a força a voltar para o mesmo lugar em que começou a história e sem atingir plenamente o seu objetivo inicial. Deslocar-se para outro local foi uma tentativa de encontrar-se, de sentir-se acolhida em um novo espaço à medida em que se afastasse daquele em que estava e que lhe parecia hostil. Entretanto, acabou por parar em meio a pessoas ainda mais excêntricas e por vivenciar experiências insólitas. O conturbado retorno parece comprovar à protagonista e ao leitor que o “inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros — somos divididos.” (KRISTEVA, 1994, p. 190). Por isso, ao final de *Cordilheira*, Anita precisará se recompor de tudo que vivenciou na Argentina, pois, “se os personagens viajam para se modificarem e/ou para se compreenderem, no final deste processo, eles não sabem mais o que fazer com este ‘eu’ transmutado pelo deslocamento físico e simbólico.” (FOIS-BRAGA, 2015, p. 136).

Como também observado nos outros dois romances, a linguagem, mais uma vez, se destaca pelo equilíbrio entre o formal e o informal, bem como o emprego de trechos com forte carga erótica e palavrões que são colocados na boca da protagonista, como “meter com força até esporrar o colo do meu útero” (GALERA, 2008, p. 15), “filho-da-puta” (GALERA, 2008, p. 16), “porra” (GALERA, 2008, p. 21) e “me comeu” (GALERA, 2008, p. 27). Se tais

palavras podem soar estranhas por serem proferidas por uma personagem feminina, de acordo com Daniel Galera, seria por estarmos acostumados com uma escrita qualificada como própria do gênero e da qual ele queria se afastar por considerá-la inverídica:

Escolhi a terceira pessoa, mas achei o resultado artificial. Só encontrei o tom desejado quando cedi à primeira pessoa. Concluí que, em termos literários, não há diferenças fundamentais entre a voz masculina e a feminina. *Quis, inclusive, fazer frente a uma certa voz feminina homogênea e enfadonha que assombra muitos romances narrados por mulheres, não importa o gênero do autor. Boa parte das mulheres que conheço não se expressa numa derivação da lengalenga delicada e metafísica da prosa de Clarice Lispector.* (RASCUNHO, 2012, grifo nosso).

Para desenvolver a fala de Anita, o autor frequentou bares, em São Paulo, onde sentava-se ao lado de mesas cheias de mulheres e ficava escutando suas conversas. Foi a partir desse exercício que percebeu não ter “nenhuma diferença substancial no discurso interno de um personagem masculino e feminino” (PAIOL LITERÁRIO, 2012). Ao constatar que, na realidade, existe uma concepção idealizada do que seria a escrita feminina com características próprias ao gênero, a reação do autor foi dar à protagonista uma personalidade não tão *enfadonha* por meio da linguagem.

Levei isso em conta ao pensar na linguagem de Anita, que é uma mulher cínica, detalhista, carente de familiares e de um homem que lhe dê segurança, tão *obcecada em ser mãe* quanto *desvairada* em relação a todo o resto. O livro abre e encerra com rápidas visões masculinas dessa autora que não quer escrever, que quer ser apenas, nas palavras dela, *a mulher de um homem*. O resto é narrado do ponto de vista dela. O livro esconde o que ela esconde de si mesma, é confuso a respeito do que a confunde, reflete sobre o que ela reflete. (RASCUNHO, 2012, grifos nossos).

A escolha agradou alguns críticos e parte do público, que afirmaram que “um ponto muito positivo do romance é a voz feminina que convence e não é uma estilização de Clarice Lispector e suas xerocadoras. A ideia da existência de uma voz feminina transcendental é ridícula, ninguém discute a existência de uma voz masculina” (KÜMMEL, 2012) ou se identificaram com o jeito de se expressar da personagem, de acordo com o próprio Galera (PAIOL LITERÁRIO, 2012).

Retomando os elementos característicos da narrativa do autor, outro elemento que chama a atenção de um leitor assíduo de Daniel Galera é perceber as referências a símbolos ou nomes já citados anteriormente, além de sensações compartilhadas pelos mais diferentes

protagonistas. Aqui temos a solidão³⁹ latente de Anita, que tem uma figueira⁴⁰ tatuada e que, junto de Holden, escalará o Cerro Bonete⁴¹. As referências diretas evidenciam todo o jogo metaficcional, intertextual e autorreferencial que compõe *Cordilheira*.

Sobre a metaficção, o professor Karl Erick Schøllhammer explica que:

No chavão pós-moderno, a metaficção conspira a favor do simulacro, em detrimento da realidade, e detona a possibilidade de manter uma confiança na verossimilhança realista dentro de um universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos, e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre interpretações. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 130).

A metaficção está presente não só ao referenciar sutilmente os livros anteriores, trazendo-os para dentro de *Cordilheira*, mas também porque temos vários outros livros ficcionais dentro dele, começando pelo romance de Anita, o *Descrições da chuva*, e pelas obras do grupo de escritores portenhos, dentre eles o *Un cuarto oscuro*, de Santiago Oyola (Juanjo), o *Más que un sueño*, de Nacha Acosta (Silvia), o *La conjuración sagrada*, de Diego Parisi (Holden) e *El gran hotel del universo*, de Juan Jesús Terragno (Vigo).

4.1 Duas epígrafes para dois eixos temáticos

Diferentemente das epígrafes utilizadas até então, Daniel Galera, em seu terceiro romance, opta por duas epígrafes gerais: um trecho de uma canção e um excerto literário metaficcional. O emprego não é à toa, com uma história que apresenta dois eixos temáticos, o autor também recorre a duas epígrafes distintas, cada uma destacando uma temática específica. Também vale informar de que maneira surgiu a ideia de compor uma obra que realizasse tão intensamente o jogo metaficcional com seu leitor: após publicar, em seu blog, o

³⁹ A solidão compartilhada com o protagonista de *Até o dia em que o cão morreu*, decorrente da descontinuidade dos seres, quando Anita reflete sobre o sentimento: “Eu já havia aprendido essa lição na adolescência, mas tinha esquecido e só agora me recordava: não protestar contra a solidão. Não resistir. Como tantas tardes aos catorze anos, tantos dias na praia aos dezesseis, entre amigos ao mesmo tempo tão próximos e tão distantes de mim. A solidão é um estado natural. Amores mudarão essa regra ao acaso. Não há como não ser ao acaso. Respirar a vida como se não houvesse ninguém. Até que haja”. (GALERA, 2008, p. 157).

⁴⁰ Ao ser questionada o que significava sua tatuagem, Anita responde com certa indiferença que é o “símbolo de uma figueira. Peguei num dicionário de símbolos.” (GALERA, 2008, p. 82). Em *Mãos de cavalo* (2006), a personagem Adri, uma artista plástica que pendura uma figueira gigantesca em um galpão, apresenta, ao lado de sua instalação, uma placa explicativa com todo o significado da planta, já citado nessa dissertação (cf. p. 72).

⁴¹ Hermano, em companhia de Renan, irá escalar o Cerro Bonete, em *Mãos de cavalo*, não o argentino, mas o boliviano: “Pois é, existe esse Cerro Bonete, que fica perto do Aconcágua, na província de La Rioja. [...] Só que não é desse que eu tô falando, não. [...] Mas o Bonete que eu tô falando é especial. Pra começar, fica na Bolívia.” (GALERA, 2006, p. 27-28).

conto *Manual para atropelar cachorros*⁴², narrado em primeira pessoa e que traz o relato de um rapaz entediado que sai pelas ruas de Porto Alegre atropelando cachorros vira-latas, Galera recebeu mensagens de seguidores que acreditavam ser aquele um relato real; perceber como um texto em primeira pessoa podia mexer no imaginário de um leitor que não percebia o limite entre realidade e ficção foi uma das inspirações para compor *Cordilheira*.

4.1.1 Instinto materno ou criação literária?

A primeira epígrafe apresentada é um trecho de “*Colleen*”, música lançada em 2007 pela cantora folk norte-americana, Joanna Newsom:

*I dream some nights of a funny sea,
as soft as a newly born baby
It cries for me pitifully!
And I dive for my child with a wildness in me,
and am so sweetly there received*⁴³

Na canção, Newsom discorre sobre uma mulher perdida que, após ser resgatada e nomeada Colleen, tenta descobrir a própria identidade em meio a estranhos. De forma análoga, vemos Anita como uma moça perdida, que, após se ver órfã, parece completamente destoadada do mundo do qual, até então, fazia parte, e que vê a mudança para um outro país como uma forma de reencontrar-se e de realizar o sonho da maternidade. O trecho epigrafado remete tanto à água quanto à maternidade, relacionando-se aos eventos e anseios da vida da protagonista que sempre são motivados pela ânsia de ser mãe e descritos e/ou metaforizados pelo signo da água. Ao considerarmos a música completa, temos uma relação com a própria situação de Anita que, sozinha em um país estranho, busca por sua identidade.

O desejo quase que incontrolável da protagonista pela maternidade — “Meu desejo de ter esse filho era real, real até demais, e só de voltar a pensar no assunto minhas pernas se contorciam e eu esquecia de respirar.” (GALERA, 2008, p. 98) — é fruto de sua orfandade, pois sua mãe morrerá durante o parto, resultando em uma vida sem o símbolo materno e o pai teve uma morte prematura em um acidente de carro, após desdobrar-se por anos para cumprir não só o seu papel de pai, mas também o de mãe. Neste sentido, a epígrafe musical estende-se

⁴² O conto pode ser encontrado no livro *Dentes guardados*, coletânea de seus contos publicados originalmente em seu blog dos anos 1990 e disponibilizado gratuitamente por Daniel Galera, em seu site.

⁴³ “Tem noites em que sonho com um mar estranho,/tão macio como um recém-nascido,/ Que chora por mim lastimosamente!/ E mergulho selvagem de encontro à minha criança/ E lá sou com muita doçura recebida” (tradução nossa).

por toda a narrativa, indicando ao leitor, desde o início do livro, a maternidade como um eixo temático do texto.

Em um determinado momento da narrativa, Anita tem um sonho que opera, praticamente, como uma reintrodução da epígrafe:

As ondas estavam agitadas, quebrando nos rochedos, e a chuva caía com força, mas do alto do penhasco o oceano parecia morno e convidativo. Abracei meu bebê no colo com firmeza e saltei, atingindo a água depois de segundos, em pé. Estávamos afundando, eu e meu filho. Eu teria de soltá-lo para usar os braços e perseguir a superfície, mas não era necessário. A água salgada invadiu meus pulmões e depois de um rápido desconforto passei a tirar dela todo o oxigênio de que precisava. Olhei para o bebê. Sorria para mim, encantado com o turbilhão de tons de azul e colunas de microbolhas ascendentes e belugas rosadas e cachalotes sisudos que circulavam ao nosso redor em pequenos núcleos familiares, mães e filhotes, primos e tios, todos nos espiando com cetácea curiosidade. [...] O fundo do oceano se esboçava à medida que descíamos. Eu queria muito chegar lá e me aninhar com minha cria no leito abissal. A densidade da água domesticava a gravidade e íamos afundando devagar para em breve pousar num berço de areia fofa cercado de anêmonas translúcidas e coloridas. (GALERA, 2008, p. 81-82).

No sonho, novamente é retomada a imagem da mãe: aqui, é Anita projetando o filho que tanto quer em meio à água, que parece descrever a própria protagonista, que tem uma relação íntima com o elemento. Essa relação também se faz presente em sua obra, o livro *Descrições da chuva*:

A água que vinha caindo do céu em gostas desde o início da tarde tinha dado à faixa de granículos rochosos uma cor mais escura, um cinza puxado para o bege. [...] O horizonte do mar estava oculto pela cortina cinzenta da chuva. [...] Magnólia já tinha visto mares agitados, mas pela primeira vez lhe chamou a atenção a docilidade com que as ondas alcançavam a praia e esticavam-se ao máximo para em seguida escorregar de volta ao oceano e dissolver-se para sempre, cedendo espaço às próximas filas. [...] Enquanto cruzava a barra com o rio subindo até o meio das coxas, sentindo na pele o calor surpreendente do líquido, Magnólia pensava, encantada, nessas combinações de diferentes águas. A espuma do oceano, salgada e impregnada de minerais, subindo de encontro à água doce da chuva. A água salobra de uma laguna escoando para o mar ao mesmo tempo que é alimentada por um rio. A água dulcíssima, viscosa e perfumada de um córrego no meio da mata fechada, formando poços e cascatas pela encosta de uma montanha. A água azeda e artificialmente azul de uma piscina clorada. Água, água, água. (GALERA, 2008, p. 40-43).

No romance de Anita, o elemento é constantemente retomado: Magnólia é uma exímia nadadora e, por isso, estabelece um contato quase transcendental com a água. Para mais, a relação com a maternidade é apontada pela própria protagonista, ao comentar que, com a escrita de seu livro, “queria expressar coisas que não sabia bem o que eram, queria imaginar uma vida em que houvesse uma mãe. Magnólia, minha personagem, tem mãe mas não tem pai. Era o contrário de mim [...]” (GALERA, 2008, p. 47).

Com isso, a epígrafe musical dialoga com o enredo, sendo uma condensação (Compagnon, 2007) da personalidade e anseios da protagonista, escoando por todo o livro e sendo retomada a cada citação do elemento água ou da maternidade. Estabelecer tal relação com a concepção não é acidental, uma vez que a água é o elemento que nos envolve e protege durante a gravidez com o líquido amniótico — substância nutritiva que protegerá o bebê e que é composta, no início, somente de água proveniente do corpo da mãe —, e, entendendo as relações de Anita com a maternidade, tentando reparar a falta da imagem materna tornando-se mãe, compreende-se melhor sua relação tão íntima e intensa com o elemento da natureza.

Em “Sob o signo da água: intertextualidades fluidas e amores líquidos em Cordilheira” (2012), o professor João Manuel dos Santos Cunha reitera como a água aparece desde a epígrafe, circulando por todo o texto, como afluentes — começando com o título do prefácio e em como o pai de Anita fala de seus cabelos lisos “como água”, depois com o livro da protagonista, *Descrições da chuva*, e as inúmeras referências ao elemento por toda a sua história, e ainda com a água figurando metamorfoseada em outros estados, seja pelo mar ou pela neve da cordilheira —, e fechando a história com a garoa que cai na protagonista e em seu ex-namorado.

Outra leitura que podemos empreender sobre a maternidade é a da criação literária, o que se reforça pelo ofício de Anita e por sua aparente crise criativa. O anseio por um filho pode evidenciar a aflição frente ao hiato produtivo em que se encontra, remetendo à espera de um momento criativo que culminaria na gestação de um novo livro, este sim, o seu filho. O desespero da personagem em não conseguir engravidar, em não encontrar suporte nas pessoas mais próximas e a negação de seu livro anterior podem corroborar a metáfora de uma autora que não consegue escrever e, por isso mesmo, repele sua criação, no momento em que se deixa acometer por uma possível síndrome do impostor.

Apesar da leitura metafórica plausível para a maternidade, várias entrevistas cedidas pelo autor, na época do lançamento do livro, refutam a ideia da metáfora e revelam que ele realmente pretendia retratar uma mulher *obcecada em ser mãe*.

Então comecei a focar na idéia de uma personagem feminina, e acabei indo para o tópico mais específico, dentro da temática feminina, da gravidez, da mulher moderna. Porque a Anita é uma anti-heroína, uma guria que, contra as expectativas da geração dela, das amigas dela, resolve que quer ter um filho e pronto. É uma coisa até forçada, mas ela tem esse aspecto de anti-heroína um pouco simbólico, então pesei a mão mesmo. (PAIOL LITERÁRIO, 2012).

De acordo com Galera, ele já estava em Buenos Aires, recolhendo informações para compor *Cordilheira*, quando ouviu turistas brasileiras conversando sobre maternidade. Ao escutar de uma jovem mulher que “queria mesmo ter filhos aos cinquenta ou sessenta. Até lá a medicina já vai permitir isso” (RASCUNHO, 2012), questionou-se sobre como o mundo moderno afeta o *instinto materno*.

Além do mero desejo de variar meu tema, estava convicto de que as mulheres contemporâneas, com suas vidas atribuladas por novos objetivos e valores, davam assunto bem mais complexo e intrigante do que os estagnados narradores masculinos. Um conflito em particular me interessou: *o choque do instinto materno com os ideais de independência, realização afetiva e sucesso profissional que fazem muitas jovens mulheres adiarem cada vez mais a realização do desejo de ser mãe*. (RASCUNHO, 2012, grifo nosso).

Tudo isso, direcionou ainda mais o autor a abordar a maternidade em seu livro, além de instigá-lo a escrever do ponto de vista de uma personagem feminina.

4.1.2 O “enfado” discurso feminino

Concentrando-nos agora tanto no protagonismo feminino quanto nos desdobramentos da leitura da primeira epígrafe, mesmo que levemos em consideração as várias interpretações e motivações da maternidade — seja ela metáfora para a criação literária, obsessão de uma mulher deslocada ou anseio de uma personagem órfã, que sente saudade do pai e tem um grande vazio no espaço que deveria ter sido preenchido pela mãe —, o autor, infelizmente, percorreu o caminho das obviedades estereotipadas do olhar masculino sobre o gênero feminino, caindo em lugares-comuns por demais cansativos. Essa breve digressão originou-se por discordarmos de posicionamentos e declarações de Daniel Galera e, sem dúvida, é um vértice a ser desenvolvido futuramente.

Além da fixação por um filho, a personagem também tem um comportamento *desvairado em todo o resto*, como a compulsão feminina por compras quando se está mal ou triste, a amizade ambígua entre mulheres aparentemente fúteis, instáveis e de anseios duvidosos ou, ainda, a falta de sororidade entre elas, visões tão difundidas entre os homens e que refutam a milenar rede de apoio feminino que sempre passou imperceptível aos olhos masculinos; afinal, Anita só tem homens.

Destacamos que diferenciamos a personagem de seu autor — por exemplo, quando em um bar, a protagonista repara em mulheres dançando tango e pensa “Mulheres dançavam com mulheres, o que por algum motivo parecia errado. Era um pouco como ver mulheres jogando

futebol. Sem o homem, o tango vira um arremedo.” (GALERA, 2008, p. 87), a opinião expressada é de Anita e não podemos, assim como não sabemos, a opinião de Galera sobre o assunto, que pode tanto ser de condescendência quanto de reprovação. Além do mais, há um trecho na própria obra que podemos relacionar com a situação de um autor homem escrevendo uma personagem mulher, quando a protagonista retruca que “é possível escrever sobre os outros, sobre experiências que não nos dizem respeito, mas rendem uma boa história. *Colocar-se no lugar dos outros.*” (GALERA, 2008, p. 90, grifo nosso). Contudo, vale lembrar que é impossível ter a consciência do que é ser o outro, conversa muito em voga hoje em dia, em uma época na qual tanto se discute sobre representatividade e lugar de fala.

Dividindo opiniões por conta da novidade e conseqüente falta de entendimento, o lugar de fala envolve justamente a consciência em entender as opressões que alteram as vivências de grupos específicos. Em *O que é lugar de fala?* (2017), a filósofa brasileira Djamila Ribeiro responde à pergunta título do livro — focada, principalmente, no lugar da mulher negra e em como ela figura em nossa sociedade como o “outro do outro” — de forma didática. A autora aborda como a mulher é vista como o oposto do homem, não sendo “pensada a partir de si” (RIBEIRO, 2017, p. 35) e, por isso mesmo, de forma generalizada, sem nuances e problemáticas diversas, acarretando uma visão única sobre o gênero.

Quando os homens se veem nesse local universal, sem especificidades e sem identificarem questões próprias de seu grupo, como a masculinidade, acabam por acreditar na ideia de que podem falar por todos os outros “quando, na verdade, estão falando de si ao se julgarem universais (RIBEIRO, 2017, p. 31)”. Com isso, muitos parecem não compreender que o lugar de fala é uma forma de “refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes conseqüente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus social*, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência.” (RIBEIRO, 2017, p. 64).

Outro ponto interessante em *Cordilheira* é que, apesar de quase todo o romance ser narrado pela jovem escritora, tanto o início quanto o encerramento de sua história nos são dados por visões masculinas. Anita é uma mulher, mas todas as mulheres de sua vida lhe foram negadas: sua mãe morre no parto, as amigas são superficiais e competitivas, nós a leremos já guiados por uma visão masculina anterior e não saberemos do desfecho de suas desventuras senão pelos olhos de um ex-namorado. Anita está só.

Porém, o esforço em retratar uma mulher é digno de elogio, além de refutar a ideia de que exista uma escrita feminina, termo quase sempre empregado para desmerecer obras de

escritoras mulheres, como o próprio autor indicou em uma entrevista concedida para o jornal O Globo, durante sua passagem pela FLIP de 2015:

Muito da desconstrução de gênero que se faz hoje tão evidentemente é, talvez, uma coisa que não tenha sido feita o suficiente no nível de estilo literário. *A ideia de literatura feminina ainda é muito forte e essa ideia sempre foi errada. Ela é mais errada hoje em dia.* Quando eu entendi isso ficou fácil [...]. Escrever do ponto de vista de uma voz que é de gênero, de uma orientação sexual que seja oposta, não tem nenhum mistério nisso. Não é diferente de escrever sobre qualquer outro personagem que está distante da nossa biografia direta, como, por exemplo, de outra geração, de outra idade, de outra cultura. Se é sobre uma criança ou sobre um velho que tem 80 anos, o desafio que você tem pela frente é o mesmo. Isso leva a entender que a ideia de um discurso feminino na ficção não existe. (FAJONNI, 2015).⁴⁴

Daniel Galera, acertadamente, aborda a questão da suposta escrita feminina, ao questioná-la e percebê-la como um conceito inadequado, pois, se “o lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar” (RIBEIRO, 2017, p. 69) e, se tanto questionamos e desconstruímos a ideia de vocabulário, temáticas e escrita próprios de uma mulher, logo, isso também recai na possibilidade de que um homem possa construir narrativas autodiegéticas com personagens femininas. Apesar disso, não ignoramos o quanto “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”. (RIBEIRO, 2017, p. 69) e ressaltamos ser problemático um grupo oprimido ser representado por seu opressor, uma vez que o fetiche e o estranhamento ainda medeiam as relações de poder entre grupos diretamente antagônicos.

Ademais, o fato de o autor refutar a existência de uma escrita feminina e em outro momento cair em contradição ao identificá-la como enfadonha, nos parece uma incoerência corriqueira entre grupos opressores.

Ao longo do processo, me dei conta de que *uma voz feminina não era tão diferente de uma masculina, do ponto de vista literário, e que bastaria me colocar no lugar da minha personagem e aplicar nessa perspectiva o meu próprio estilo para chegar a uma voz feminina convincente o bastante.* Digo "convincente o bastante" porque não é segredo para ninguém que o autor do romance é um homem, e querer dissimular isso seria uma cretinice. [...] De forma análoga, ela renega boa parte dos ideais de emancipação feminina cultivados por suas amigas e pelas pessoas de sua geração e classe social em geral em nome de algo considerado antiquado: quer ter um filho e tornar-se nada mais que mãe ou, nas palavras dela, "a mulher de um homem". (GALERA apud SILVA, 2009, p. 79, grifo nosso).

Na tentativa de se afirmarem na posição em que se encontram, grupos hegemônicos apontam e admiram exatamente aquilo que tanto negam e cuja existência os afastaria de

⁴⁴ Entrevista concedida à repórter Paola Fajonni, na seção Pop & Arte, do jornal G1, na ocasião da FLIP 2015.

muitos espaços, como podemos observar em resenha dedicada a *Cordilheira* e que elogia o feito de Galera, mas sinalizando que o autor teria emulado um discurso tipicamente feminino:

Usar a voz feminina é um *fetich*e do escritor do sexo masculino. Entrar na pele de uma mulher e conseguir enxergar o mundo através de seus olhos é o equivalente, na literatura, a decifrar o *mistério da concepção*, algo que o homem só conhece por acompanhar e, sobretudo, imaginar. Galera se sai bem na experiência, tanto quanto um *leitor homem* possa avaliar em termos de verossimilhança. Há uma nuance muito sutil na relação entre as histórias de Anita, de sua personagem Magnólia e dos bizarros escritores portenhos que pode muito bem refletir uma *construção tipicamente feminina: dispersiva em tudo o que for periférico, mas obstinada quanto ao essencial. E o essencial é essa caixa preta que o homem em poucas vezes encontra*. (FACCIOLI, 2012, grifos nossos).

Entretanto, cabe ressaltar, o mesmo feito também causa desaprovação de outros não só em relação ao discurso, mas também à forma como a protagonista foi retratada: “As descrições da protagonista são constrangedoramente neuróticas, revelando uma personagem vazia e imbecilizada” (SILVA, 2009, p. 80). Silva ainda destaca, acertadamente, que, apesar de alguns críticos verem em Anita uma “digressão engenhosa”, a protagonista, como tínhamos apontado, só “reforça certos arquétipos daquilo que seria uma personalidade feminina” (SILVA, 2009, p. 80).

Mesmo que o trabalho de alteridade seja considerável, ainda persistem narrativas feitas por grupos hegemônicos. Mais do que homens escrevendo sobre mulheres, brancos sobre outras etnias ou heterossexuais sobre LGBTs, é necessário lembrar *quem* ainda tem acesso à produção literária no Brasil. A pesquisadora Regina Dalcastagnè reuniu, em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* (2012), dados sobre o cenário literário nacional contemporâneo que não podem ser ignorados:

[...] de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalísticos e acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 8).

Quando nos deparamos com um livro que foge à regra, temos duas possibilidades: a do autor clássico que dirá em nome do/pelo outro e a dos autores oriundos das minorias sociais. A teórica indiana Gayatri Spivak, autora do livro *Pode o subalterno falar?* (2010), fala sobre essa dualidade da representação e em como a fala do subalterno é sempre intermediada por outra voz — o que acontece em *Cordilheira*. Dalcastagnè também aponta essa dualidade e aborda sobre a importância da representação na literatura.

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar *em nome* deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. O termo chave, nesse conjunto de discussões, é representação, que sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com mais consciência de suas ressonâncias políticas e sociais. [...] O que se coloca não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas, sim, que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17).

Não é mera coincidência que em nossa literatura continuamos apreciando mais as obras que *falam por* do que as que falam com *conhecimento de causa*. Apesar de nenhum dos posicionamentos sugerir, de maneira alguma, um resultado melhor ou pior, é interessante pensar sobre como esses olhares de ângulos diferentes, não tão comuns em nossa literatura, podem ajudar em uma representação mais acurada de nossa sociedade, além da identificação e, por que não dizer, da aceitação de grupos marginalizados, como bem sintetiza Anne Phillips:

é concebível que homens possam substituir mulheres quando o que está em questão é a representação de políticas, programas ou ideias com os quais concordam. Mas como um homem pode substituir, legitimamente, uma mulher, quando está em questão a representação das mulheres per se? É concebível que pessoas brancas substituam outras, de origem asiática ou africana, quando está em questão representar determinados programas em prol da igualdade racial. Mas uma assembleia formada só por brancos pode, realmente, dizer-se representativa, quando aqueles que ela representa possuem uma diversidade étnica muito maior? Representação adequada é, cada vez mais, interpretada como implicando uma representação mais correta dos diferentes grupos sociais que compõem o corpo de cidadãos. (PHILLIPS, 1995, p. 6 apud DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18).

Os resultados de sua extensa pesquisa ressaltam que mais do que representar grupos minorizados, é importante que o mercado se abra para a produção deles. A literatura, cada vez mais, é reconhecida como um importante espaço que pode determinar e perpetuar certas representações sociais, sendo o texto literário cada vez mais utilizado por outros especialistas e profissionais que não sejam da literatura, em suas análises e pesquisas, em razão de suas representações sociais e questões ideológicas.

4.1.3 Metaficção e os simulacros literários

Logo abaixo da epígrafe de Newson, temos um recorte do livro *Personajes*, de Jupiter Irrisari: “Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro e, sobretudo, um compromisso.” (GALERA, 2008, p. 5).

Como mencionado anteriormente, é Jupiter Irrisari quem muda a forma de Holden encarar a literatura, tirando suas ideias da ficção e incorporando-as em sua vida. O trecho serve de suporte para toda a história que será apresentada, contendo em si o ideal do grupo de autores argentinos que encaram o fazer e viver literário como um compromisso inquebrantável. O ideal do grupo começa a ser apresentado para Anita, assim como para o leitor, após o casal sair para conversar sobre o livro que ela acabara de lançar na Argentina e, por fim, dançam um tango ao som da canção “Malena”.

A protagonista não percebe, mas, novamente, está sendo avisada sobre o jogo encenado pelo rapaz quando ele explica o desfecho da cantora que inspirou a letra e cujo nome é o título da música:

Malena era seu nome artístico. Foi criada em Porto Alegre. Manzi a viu cantar tango no Brasil e depois escreveu a letra em sua homenagem. Há um detalhe cruel nessa história. Por muitos anos, Malena não soube da existência da canção. Estava no México quando a escutou pela primeira vez. Ficou tão impressionada com a figura da mulher descrita no tango que desistiu para sempre de cantar. Julgou que nunca estaria à altura da Malena do tango de Manzi. [...] *Malena foi destruída pela personagem que inspirou.* (GALERA, 2008, p. 71, grifo nosso).

Sem nos darmos conta do que aquele momento significava, ignoramos a sina de Malena, mesmo que ainda tomados de uma certa melancolia quanto ao desfecho da cantora: ser destruída por seu simulacro.

Como mencionado anteriormente, a ausência da figura materna foi o ponto de partida para a composição do livro de Anita, o que se intensificou com a morte prematura do pai. Apesar disso, a personagem admite a possibilidade de outras leituras de seu livro “Quase nenhum leitor sabia que minha mãe morreu no parto e que meu pai enfiou o carro num poste quando eu ainda tinha vários capítulos pela frente. [...]. Nada disso impedia, é claro, que outras pessoas encontrassem significados e ideias maravilhosas ali [...].” (GALERA, 2008, p. 48), e será uma leitura *equivocada*, no sentido de se afastar dos reais impulsos da autora, por parte de Holden, que se desenvolverá em toda a história de *Cordilheira*.

Concentramo-nos, agora, no grupo argentino que passa a viver seus personagens. Ainda que transmitam uma estranheza inexplicável para Anita, no início, eles aparentam ser

somente leitores banais, mas muito intensos e que consideram a literatura algo de extremo valor, se encontrando regularmente para falar sobre livros, como em um clube de leitura qualquer. Mas é em meio às discussões acaloradas do grupo acerca de literatura que Anita tem seu primeiro contato com a filosofia de vida de um autor até então desconhecido. Os amigos de Holden contam que foram influenciados pelos pensamentos de Jupiter Irrisari e expõem as crenças e feitos excêntricos do autor guatemalteco. Irrisari teria publicado somente dois livros e depois começou a viver seus personagens:

— [...] Ele simplesmente passava a agir como o personagem. Não avisava ninguém, não eram apresentações. Você podia conhecê-lo e encontrá-lo seis meses depois, e ele seria uma pessoa totalmente diferente, falando de outra maneira, com outros objetivos e ideias, interessada em outras coisas.

— Há um texto em que argumenta que qualquer personalidade é ficção [...]. Ele acabou destruindo a própria identidade. A maioria dos que conhecem sua história dizem que no fim da vida ele enlouqueceu, mas havia uma reflexão séria por trás de seus métodos. *Acreditava que a literatura era o caminho que podia nos levar mais longe no esforço de transcender a individualidade.* Num certo momento, se convenceu de que era possível dar mais um passo. O que se pode alcançar por meio da palavra também poderia ser alcançado, de forma análoga, por meio da ação. ‘Não há razão para nos contentarmos com um único eu’, concluiu nesse texto. Foi a última coisa que publicou em papel. (GALERA, 2008, p. 96, grifo nosso).

Os autores contam à protagonista que Irrisari morreu na cadeia, após ser preso inúmeras vezes, pois ninguém compreendia o que ele fazia e muitos dos personagens que o autor representava eram violentos. Esperando que a protagonista fosse facilmente abraçar a ideia do guatemalteco, é com certa surpresa que percebem o quanto a moça é arredia à filosofia proposta. Para Anita, “há uma grande diferença entre o imaginado e o vivido, e o fato de eu atribuir um valor radicalmente maior ao segundo era a explicação mais provável para meu desencanto com minha própria escrita”. (GALERA, 2008, p. 120). Logo ela perceberá que mais do que admiradores, os amigos são adeptos e estão todos desempenhando os protagonistas de seus próprios livros, chegando ao ponto de terem, até mesmo, pseudônimo.

Com isso, a narrativa passa a compor um jogo intratextual por meio de simulacros ao trazer, para dentro de *Cordilheira*, os protagonistas dos livros escritos pelos personagens, ou seja, as histórias desses livros se cruzam e compõem a que estamos lendo. É válido, portanto, organizarmos os autores de acordo com seus personagens e obras: a seita é composta, aparentemente, por sete pessoas, mas teremos um contato maior com apenas quatro delas, enquanto as outras aparecerão esporadicamente no livro.

Entre os mais próximos de Anita, temos, primeiro, Santiago Oyola, pseudônimo de Félix, e autor do livro *Un cuarto oscuro*, no qual o protagonista é um *serial killer* que

esquarteja as suas vítimas, interpretando Juanjo; depois, Nacha Acosta, autora de *Más que un sueño*, interpretando Silvia, uma moça que se envolve com homens bem mais velhos; segue-se Juan Jesús Terragno, com o livro *El gran hotel del universo*, interpretando Vigo, um cadeirante sem pernas que foge de uma tempestade fantástica e, por fim, Diego Parisi com o livro *La conjuración sagrada*, no qual retrata um rapaz que cria uma seita literária que, para ser de fato consolidada, ele precisa ser oferecido como sacrifício em um ritual; Parisi interpreta o seu personagem principal, o criador da tal seita, Jose Holden.

Anita se assombra ao perceber que eles tinham chegado às últimas consequências para conseguir seus objetivos, como assassinatos, acidentes e até mesmo a geração de uma criança, filha de um dos personagens principais do grupo:

— Olhe para ela, o que você diria que é excepcional nessa menina? (...) — *Ela existe única e exclusivamente porque foi imaginada e convertida em letra impressa num livro de ficção. [...] Para tornar-se seu personagem, um homem tinha ido ao ponto de gerar uma criança. Será que isso tinha acontecido antes ou depois de ele ter dado um jeito de eliminar as próprias pernas? Era monstruoso.* (GALERA, 2008, p. 137-138, grifo nosso).

Ao perceber-se envolvida na trama de Holden, a jovem tenta entender o porquê de ter sido escolhida pelo rapaz para colocar em prática ato tão extremo e que vai de encontro com o que ela procurava em Buenos Aires. Então, recorda-se da resposta dada na feira do livro em que apresentou sua tradução para o espanhol ao público argentino, onde teve seu primeiro contato com o autor que pergunta qual seria a motivação do desfecho de *Descrições da chuva*, no qual a sua personagem Magnólia, após um envolvimento amoroso com seu professor, acaba por matá-lo, empurrando-o ao mar. Anita fica aturdida com a pergunta, pois não tinha significado algum além de chocar propositalmente o leitor e, por isso, ela inventa que Magnólia “havia convencido a si mesma a amar um homem que não amava só para satisfazer suas ansiedades secretas, e já não estava disposta a tolerar sua presença” (GALERA, 2008, p. 165), como se renunciando seu próprio destino. Agora tudo fazia sentido: Magnólia era tudo que Holden precisava para levar adiante a própria narrativa e Parisi era o que Anita precisava para conceber o tão sonhado filho.

Assim como todo o material intratexto, o intertexto com outros autores e obras literárias é intenso em *Cordilheira*. Em sua tese, Jamille Maria Nascimento (2016) menciona como “o romance tem várias referências a livros consagrados, como ao usar o nome José Holden para nomear o fã argentino, em alusão ao livro *Apanhador do campo de centeio* [...] e a Roberto Bolaño, com o romance *Os detetives selvagens*.” (NASCIMENTO, 2016, p. 165).

Também o professor Karl Erik Schøllhammer aponta as possíveis inspirações de Daniel Galera para compor seu livro:

[...] se percebe que Galera se inspirou numa certa “argentinidade” literária e construiu seu enredo não tanto em função da figura de Jorge Luis Borges, mas de Roberto Arlt e de seus romances da década de 1930, *Los siete locos* e *Los lanzallamas* (1931), sobre uma sociedade secreta com propostas conspiratórias e destruidoras. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 141-142).

Embora quase todos os trabalhos sobre *Cordilheira* apontem a referência ao livro *O apanhador no campo de centeio* (1951), de Jerome David Salinger, ao relacionarem o nome do protagonista americano, Holden Caulfield, com o personagem argentino, José Holden, seguindo o comportamento de Anita ao ser comparada com Clarice Lispector, Daniel Galera nega a referência e sugere outras mais plausíveis para aqueles que teimarem em estabelecer alguma: “Holden [...] não é referência a Holden Caulfield; quem fizer questão de uma referência pode escolher entre o Juiz Holden de Cormac McCarthy ou o ator William Holden” (RASCUNHO, 2012). Porém, todos são unânimes ao apontar a correspondência entre a história metaficcional de *Cordilheira* e *O jogo da amarelinha* (1963), de Júlio Cortázar, uma vez que

É insistentemente mencionada na descrição da geografia buenairense uma certa “Carnicería Cortázar”, o que é natural, já que o local pertence a uma das personagens do romance e Cortázar é substantivo relativamente usual no idioma espanhol. Para além da possível “homenagem” ao escritor argentino, porém, a referência metaliterária ultrapassa uma provável gratuidade da citação, para se constituir como intertextualidade consequente, se pensarmos que é com *O jogo da amarelinha* (Rayuela, 1963) que Julio Cortázar cria um romance seminal para a reflexão sobre a natureza da narrativa de ficção vista como interface à objetividade de um mundo de opacidades. Ao escrever um livro sobre livros, ou uma narrativa sobre narrativas, ele põe em cena o “Clube da Serpente”, comunidade de fanáticos lítero-filosóficos da qual participa Horacio Oliveira, o personagem argentino, auto exilado na labiríntica Paris e que pode ser visto como alter ego de Cortázar. Ele é um sujeito dividido entre Buenos Aires e Paris, ou seja, entre o lócus cultural de formação identitária sul-americana e o local de passagem, meio de cultura propício para construção de um outro “eu”, o personagem perambulante pelas ruas sombrias e molhadas de Paris, sítio mítico de entrecruzamentos culturais, intersubjetivos e intertextuais. Atualização em Galera de uma questão permanente no âmbito da literatura que sempre esteve posta para não ser resolvida? (CUNHA, 2011, p. 460).

Entretanto, Souza, acertadamente, destaca algo que o personagem Holden coloca no texto: o descaso com autores consagrados. “No contexto, trata-se de uma justificativa para rejeitar autores argentinos consagrados, como Borges, Bioy Casares, Piglia, Cortázar..., mas também uma forma de afirmação do próprio grupo: os ‘escritores de segunda linha’ são eles

mesmos.” (SOUZA, 2015, p. 87). A afirmação se dá por contra do trecho no qual ficam claras as inspirações do grupo e como eles se sentem diante dos grandes nomes argentinos:

Perguntei que autores argentinos eles admiravam e recomendavam. *Me perguntaram quais eu conhecia. Sabato, Borges, Casares, Piglia, Cortázar, Saer. Desdenharam de cada um deles.* Comentei que esses caras eram sinônimos de literatura argentina pelo mundo afora. Vigo deu uma boa risada e depois declamou:
 — *Se você quer conhecer uma nação, familiarize-se com seus escritores de segunda linha: somente eles refletem sua verdadeira natureza.* Os outros denunciam ou transfiguram a nulidade de seus compatriotas, e não podem nem irão situar-se à sua mesma altura. São testemunhas suspeitas.
 — Quem escreveu isso mesmo? — perguntou Silvia.
 — Cioran — disse Holden [...] — E digo mais. Se você quer conhecer uma nação, não leia literatura. Nem uma página. Escritores de ficção têm pouco ou nada a dizer sobre seu país. Toda arte é egoísta, mas a literatura é a mais egoísta de todas. Não há como escrever honestamente sobre qualquer coisa que não seja nós mesmos. Um escritor pode tentar maquiagem esse fato com todas as suas forças, mas nunca escapará dele. *Cioran tem razão, os escritores de segunda linha tendem a ser mais autênticos porque têm menos capacidade de maquiagem a individualidade do que os move a escrever.* (GALERA, 2008, p. 88-89, grifos nossos).

De fato, como assinalado por Souza (2015), os escritores estão se referindo a eles mesmos que, graças aos ideais de Irrisari e da filosofia de Emil Cioran⁴⁵ (1911-1995), encontram respaldo para a excêntrica seita e confirmam suas ações, por mais abomináveis que elas sejam.

A iconoclastia dos personagens reunida com a forma como Anita pensa literatura, explicitada na passagem em que contesta, mentalmente, as observações feitas por uma pesquisadora sobre seu livro, reforçam uma posição tanto de Galera quanto de outros autores contemporâneos de olharem para a literatura como se ela não “tivesse inicial maiúscula” (GALERA, 2008, p. 89):

[...] existe uma presença forte da reescritura na ficção brasileira recente como inegáveis e férteis contribuições, e é claro que nenhum autor hoje escreve a partir da estaca zero, todos se defrontam, por bem ou por não, com uma tradição que seus textos deixam mais ou menos visível. Todavia, *para enfrentar a tradição literária e os fantasmas por ela herdados e poder escrever e assumir a literatura como um campo criativo hoje, é necessária também uma boa dose de vontade iconoclasta e profanadora que não poupe nem mesmo a própria literatura, sem a qual não se evita a sacralização do literário, ou pior, o apelo emocional e o lugar comum, no qual o jogo autorreferencial também acabou por se converter.* (SCHØLLHAMMER,, 2011, p. 137-138, grifo nosso).

Outra referência muito importante em todo o conjunto de trabalhos de Daniel Galera é a presença do filósofo Georges Bataille. O livro de Jose Holden, o *La conjuración sagrada*

⁴⁵ Cioran, filósofo romeno radicado na França, que ficou conhecido como “arauto do pessimismo” pela forma como via a sociedade e lidava com a arte e a filosofia.

retoma o artigo “La conjuration sacrée”, do autor francês, publicado em junho de 1936, na revista *Acéphale*. No curto texto metafísico, Bataille discorre sobre o homem, a razão e a sociedade, e, em como o primeiro se tornou um ser servil ao se render ao logocentrismo. Destacamos os seguintes pensamentos do filósofo: “É hora de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para ser razoável e instruído — o que levou a uma vida sem atrativos. Secretamente ou não, é necessário tornar-se outra coisa ou deixar de ser.”⁴⁶ (BATAILLE, 1936, p. 3, tradução nossa), “A existência não é apenas um vazio agitado, é uma dança que força a dançar com o fanatismo.”⁴⁷ (BATAILLE, 1936, p. 4), “É necessário recusar o tédio e viver apenas daquilo que fascina.”⁴⁸ (BATAILLE, 1936, p. 4), “É necessário seguir em frente, sem olhar para trás e sem levar em conta aqueles que não têm forças para esquecer a realidade imediata. A vida humana cansou de servir de cabeça e razão ao universo”⁴⁹ (BATAILLE, 1936, p. 4) e “O homem escapou de sua mente assim como o condenado da prisão”⁵⁰ (BATAILLE, 1936, p. 4).

Os trechos acima evidenciam a ligação do grupo argentino com as propostas do filósofo, que assim como Holden, também organizou uma sociedade secreta e tinha como objetivo fundar uma nova religião (FREITAS, 2013). O autor francês ainda aparecerá no texto do brasileiro, não só sem mencioná-lo, mas colocando, na fala de um personagem secundário do livro, um trecho de *A literatura e o mal* (1957), no caso, a epígrafe que encabeça este capítulo.

Retomando a epígrafe de Irrisari, ela estabelece um jogo metaliterário, como observa Daniel Moutinho Souza (2015), em sua dissertação, ao apresentar Jupiter Irrisari como intertexto e como um autor *real*⁵¹ ao leitor, mas performando, na realidade, como intratexto, já que é um autor ficcionalizado dentro de *Cordilheira*, mantendo certa circunscrição no romance ao epigrafar o autor criado no livro para servir de alavanca à metaficção dele.

De acordo com Linda Hutcheon, em seu livro dedicado exclusivamente ao assunto, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1981),

⁴⁶ « Il est temps d'abandonner le monde des civilisés et sa lumière. Il est trop tard pour tenir à être raisonnable et instruit — ce qui a mené à une vie sans attrait. Secrètement ou non, il est nécessaire de devenir tout autres ou de cesser d'être. »

⁴⁷ « L'existence n'est pas seulement un vide agité, elle est une danse qui force à danser avec fanatisme. »

⁴⁸ « Il faut refuser l'ennui et vivre seulement de ce qui fascine. »

⁴⁹ « Il faut s'avancer sans regarder en arrière et sans tenir compte de ceux qui n'ont pas la force d'oublier la réalité immédiate. La vie humaine est excédée de servir de tête et de raison à l'univers. »

⁵⁰ « L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à la prison. »

⁵¹ Daniel Galera publicou uma breve biografia de Jupiter Irrisari em um antigo blog da editora Cosac Naify, corroborando a existência do autor. Infelizmente, com o fim da editora, o blog foi excluído.

‘Metaficção’, como vem sendo chamada, é ficção sobre ficção — ou seja, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística. ‘Narcisista’ — o adjetivo figurativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual — não tem a intenção de ser depreciativo, mas descritivo e sugestivo, como uma irônica leitura alegórica do mito de Narciso [...]. (HUTCHEON, 1981, p. 1, tradução nossa).⁵²

Em seu livro, a autora cita o trabalho de vários outros estudiosos, dentre eles, o do professor Robert Alter que credita o início da representação da metaficção a livros como *Dom Quixote* (1605) e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759). Ademais, Alter também separa a *arte* da *vida*, assim como os autores modernos, cabendo ao leitor distinguir os dois e examinar como eles interagem. Algo semelhante foi a motivação, já citada, para que Daniel Galera escrevesse uma história metaficcional, ao olhar com certa curiosidade a forma como seus leitores assimilaram um de seus contos que, por causa da narração, foi confundido com um relato real. A afirmação foi dada em entrevista à revista *Fórum Virtual de Literatura e Teatro*, em 2011, ao ser questionado sobre as fronteiras entre ficção e realidade presentes em *Cordilheira*:

Dois fatores me levaram a explorar essa temática. O primeiro foi minha própria experiência como autor de três livros publicados. As expectativas, os julgamentos e as confusões dos leitores acerca dos componentes biográficos de um conto ou um romance sempre me chamaram a atenção e por vezes me atingiram de forma negativa, desde que comecei a publicar. Já em 1999, na época do e-zine CardosOnline, no qual publiquei meus primeiros contos, o interesse por esse tema me fez escrever um conto chamado "Manual para atropelar cachorros", onde minha intenção era provocar o leitor a se perguntar até que ponto aquele texto supostamente ficcional seria autobiográfico. Na verdade, o conto era 90% fictício, mas aconteceu o que eu esperava: a maioria dos leitores suspeitou que fosse em grande parte autobiográfico, de modo que recebi dezenas de e-mails de gente interessada em esclarecer se eu de fato tinha saído de carro na madrugada atropelando cachorros. Naquela ocasião, descobre a ânsia do leitor contemporâneo por legitimar a ficção por meio de pontes entre o texto e a biografia do autor, biografia essa que é em grande parte imaginada por esses mesmos leitores com base na própria ficção que leram. É decerto um sintoma cultural do nosso tempo essa credulidade voraz do leitor pela dimensão biográfica da ficção, que o leva a imaginar coisas e fazer interpretações quase sempre equivocadas sobre o texto e o autor. É triste, por um lado, porque indica um declínio do valor intrínseco da fábula, da autonomia da imaginação, um mundo onde o modelo narrativo dominante é o do reality show - que não deixa de ser interessante em si, porém não deveria ser paradigma para tudo mais. [...] lendo o romance de Javier Marias, decidi que meu próximo livro tocaria nesse tema e envolveria alguma espécie de intriga literária na qual a fronteira entre a vida e a ficção dos personagens se borrasse de várias formas, intencionais ou não. Depois decidi jogar no meio disso alguns elementos metaficcionais, comentários irônicos sobre literatura, e a coisa foi se complicando. O resultado, a meu ver, é um romance que comenta e incorpora essas questões sem propor teses acabadas, exceto uma: a de que a interpretação que fazemos da nossa

⁵² “‘Metafiction’, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. ‘Narcissistic’ - the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness-is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth [...]”.

experiência, à qual damos o nome de "vida real", é também uma construção narrativa, não muito diferente da ficção. (GALERA, 2011 apud VALÉRIO, 2016, p. 138).

Como Alter não chegou a trabalhar as várias formas de se fazer metaficção, Hutcheon propõe uma tipologia para tornar os estudos metaliterários mais precisos, mas sem pretendê-la como absoluta. Separando-os de acordo com os dois cerne dos estudos metaficcionais — um relacionado ao papel do leitor e o outro à linguística e a estrutura narrativa —, temos:

i) *Diegetic modes*: as modalidades diegéticas podem ser tanto da ordem explícita quanto implícita. Na primeira, o leitor tem total consciência de sua participação na criação daquele universo literário ficcional, na outra, o leitor teria consciência de como deve se portar diante do texto que agora não se dirige diretamente a ele. A autora elenca vários exemplos diegéticos implícitos, como livros de romance policial (*And Then There Were None*, de Agatha Christie), de fantasia (as histórias da Terra Média, de Tolkien), os estruturados em jogos (*The Universal Baseball Inc.*, de Robert Coover) e os eróticos (*Chimera*, de John Barth);

ii) *Linguistic modes*: seguindo a mesma ordem da anterior, também pode ser explícita ou implícita. Na primeira, o texto se utiliza da linguagem para se compor, como em *La macchina mondiale*, de Paolo Volpini, na segunda, recorre às figuras de linguagens e jogos linguísticos, como *Finnegan's Wake*, de James Joyce.

Por mais que *Cordilheira* pareça oscilar entre as duas modalidades diegéticas, podemos identificá-lo como explícito. A dúvida pode ocorrer visto que, de um lado, o livro, a partir do momento que expõe a seita seguida e os papéis desempenhados pelos personagens, deixa claro ao leitor a narrativa com a qual ele está tendo contato, porém, sem que sua participação seja tão ativa quanto poderíamos esperar de um diegético explícito. Por outro lado, também não é tão passiva, para ser diegético implícito, já que o jogo metaficcional só é possível a partir do leitor.

4.2 O leitor enganado

Em *Cordilheira*, Daniel Galera apresenta ao seu leitor mais do que um jogo intertextual e intratextual, mas também um jogo metaliterário, inspirado pela tradição literária metaficcional argentina.

Sobre as epígrafes, é interessante apontar como Daniel Galera utiliza o peritexto para além das funções básicas esperadas e apontadas tanto por Compagnon (2007) quanto por

Genette (2009), visto que elas não só dialogam com o leitor e servem explicitamente como comentário do texto e prenúncio do que se seguirá no livro, como estabelece um jogo metaliterário ao referenciar Irrisari e, com isso, integrar o livro à ideologia proposta pelo próprio guatemalteco, mas que só é possível por tudo o que foi ficcionalizado no romance, o que encerra o livro em si mesmo: a epígrafe prenuncia a narrativa e a narrativa ressignifica a epígrafe; e devido ao uso contundente e criativo do peritexto que optamos por denominá-lo de epígrafe *metaficcional*.

Com o uso dos simulacros intratextuais, das referências intertextuais e das relações e leituras possibilitadas pelas epígrafes, o autor oferece um desafio ao seu leitor, como uma charada da Esfinge que precisa ser decifrada. Isso se dá pela própria característica do texto metaliterário, no qual “o leitor vive em um mundo em que é forçado a reconhecer como ficcional”⁵³ (HUTCHEON, 1988, p. 7, tradução nossa) e, por isso, exige que ele participe do texto.

Como dito anteriormente, em um primeiro momento, parece que o leitor não tem um papel tão ativo a desempenhar durante sua leitura, ficando ele, assim, em sua posição comum de espectador. Entretanto, uma vez que a história que se desenrola, frente a seus olhos, tem a protagonista Anita como a leitora que construiria a história metaficcional ao ler os livros do grupo portenho, construir e compreender a trama, em sua totalidade, ainda depende do leitor de *Cordilheira*. Por isso, a história figura como diegética explícita, de acordo com as classificações de Hutcheon (1981), dado que o leitor atento percebe estar em um simulacro que só se completa com o seu pacto sobre as discussões literárias ali postas e, principalmente, por ter consciência de que Anita também é uma personagem fictícia. Porém, temos na citação de Irrisari, em um primeiro momento, uma quebra no pacto ficcional firmado logo que o leitor inicia sua leitura, por acreditar na existência real do autor.

Ao construir simulacros literários, inserindo livro dentro de livro, colocando autores encenando seus próprios personagens e, principalmente, ao epigrafar um autor ficcionalizado no próprio livro, Daniel Galera faz um intrincado jogo com o seu leitor. Na verdade, o jogo só é possível por causa do leitor, pois “é o outro, o usuário e o enganado, que faz o simulacro, que é responsável por ele. Só há simulacro consentido, o que não restringe o seu poder, mas determina os caminhos de sua aplicação.” (COMPAGNON, 2007, p. 74). Ainda assim, é interessante constatar o empenho do autor brasileiro em manter esse jogo, como ao criar uma

⁵³ “[...] the reader lives in a world wich he is forced to aknowledge as ficcional.”

breve biografia de Irrisari, publicada no blog da Cosac Naify, em 2011, três anos após a publicação de *Cordilheira*:

Morto na cadeia em 1943, com cerca de trinta e cinco anos, em circunstâncias nunca esclarecidas, o escritor guatemalteco Jupiter Irrisari ficou conhecido em alguns círculos literários da sua época por conceber e pôr em prática a radical agenda estética — exposta no raro volume *Personajes*, edição artesanal de 1931 — de transformar-se nos personagens que criava. A sociedade que liderou, Los Títeres, incluiu os obscuros compatriotas Manolo Godoy, Lucy Longo Chacón e Denni Mejicanos, todos, supostamente, engajados a partir de algum momento na encarnação real de seus personagens literários. Suspeita-se da existência de uma conexão de Los Títeres com a *Acéphale*, a revista e sociedade esotérica secreta liderada por Georges Bataille na França entre 1936 e 1939, da qual participaram, entre outros, Roger Caillois, Jean Wahl, Pierre Klossowski e o pintor André Masson. Pelo menos um biógrafo do autor francês acredita que um encontro de Irrisari e Bataille na Espanha foi o estopim do rompimento do segundo com André Breton e os surrealistas. As atividades da *Acéphale*, mantidas secretas até hoje por juramento, seriam uma extensão da “realidade ficcional” dos Títeres guatemaltecos, porém investida de um caráter esotérico. Em seu artigo *A Conjuração Sagrada*, publicada [sic] na primeira edição da *Acéphale*, Bataille escreveu: “Secretamente ou não [...] é necessário tornar-se diferente ou então deixar de existir.” (GALERA, 2011 apud SOUZA, 2015, p. 93-94).⁵⁴

Ao inserir Irrisari em meio a autores e fatos reais e colocá-lo como pivô da briga entre Bataille e Breton, Galera confere ainda mais ilusão de veracidade ao autor guatemalteco. Alguns leitores podem se questionar sobre a possibilidade de que alguém tenha acreditado em Jupiter Irrisari, inclusive partindo do próprio enredo em que ele foi apresentado. Entretanto, é necessário lembrar que o livro foi lançado em 2008, e, naquela época, aqueles que decidiram fazer uma pesquisa sobre Irrisari em sites de busca, depararam-se com o excerto acima, hospedado no blog de uma editora conceituada e podem, facilmente, ter aceitado sua existência.

Daniel Moutinho Souza (2015, p. 90) ainda levanta observações sobre a situação de Anita dentro dessa seita, pois ela não interage com as pessoas, mas com os personagens criados por elas, ou seja, com seus simulacros. Outro ponto é que, por causa da narração, só saberemos desses personagens e, conseqüentemente, da trama, o que a protagonista souber a partir de suas leituras, afetando, por exemplo, a nossa compreensão daqueles que a escritora abandonou a leitura ou sequer chegou a ter contato com os seus trabalhos.

Devemos lembrar que a “própria formação da seita é performativa, postulada previamente no romance de Parisi” (SOUZA, 2015, p. 91) e que tem um final aberto a interpretações: “Descobrimos que o José Holden idoso, agora um escritor de renome, está

⁵⁴ Com o fim da editora Cosac Naify, o blog foi desativado e só é possível ter acesso ao texto a partir de citações presentes em estudos realizados na época em que o site ainda estava ativo.

dando uma entrevista. Há indícios de que ele esteja enrolando o jornalista. Somos levados a crer que sua religião secreta continuou existindo e ainda existe” (GALERA, 2008, p. 119). Afinal, será que mesmo com o suicídio de Parisi, a seita continuará?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O que é um bom leitor?
Aquele disposto a lidar com a estranheza e o desconforto, e
que parte do princípio de que o texto lhe reserva prazeres e
sentidos ocultos que se revelarão parcialmente e aos
poucos. Se o escritor frustrar esse leitor,
é porque realmente mereceu.*

Daniel Galera⁵⁵

Ao observamos o uso das epígrafes em obras contemporâneas, principalmente, aquelas produzidas por autores jovens, no início deste novo século, uma série de questionamentos nos levaram ao estudo que aqui apresentamos. Por que uma prática tão recorrente no Romantismo e que por algumas décadas pareceu não tão popular, aparecia agora em boa parte da nova literatura brasileira, em alguns casos não só encabeçando uma obra, mas cada capítulo dela, tendo, por vezes, mais de um trecho escolhido, chegando a números tão expressivos de epígrafes por livro?

Percebemos que era necessário reconhecer que estamos em um novo momento da literatura, agora muito mais midiática e que promete, aos olhos mais distantes do mundo da produção literária, uma vida digna de uma celebridade hollywoodiana, atraindo um séquito fervoroso de leitores e uma possível conta bancária bilionária. Entender isso, mesmo que discordando de vários aspectos dessa ilusão difundida pela mídia e pelos autores *bestsellers* e *blockbusters*, é essencial para ver a epígrafe, mais do que nunca, como um diálogo direto tanto com o texto quanto com os fãs leitores que, ao verem um ator de cinema ou um trecho de música de uma banda conhecida, podem começar a leitura de um livro com um outro posicionamento.

Sabemos que a epígrafe exerce a função de diálogo desde a sua origem, porém, reconhecer o uso e as funções remotos de um recurso literário não é demérito para apreciá-lo e/ou questioná-lo em outros momentos. Mesmo que o surgimento de um traço remonte quase que às origens da literatura, estando presente em obras fundadoras, e que tenha aparecido em todos os outros movimentos posteriores ao de sua criação, não há motivo algum para desvalidar usos e inovações contemporâneos — no caso da epígrafe, podendo servir como uma ferramenta a mais para a obra atrair o público consumidor.

⁵⁵ Em entrevista concedida ao Jornal Rascunho, em 2017.

Em meio a tantas obras literárias atuais, a escolha por Daniel Galera se deu, principalmente, devido aos múltiplos excertos epigrafados utilizados pelo autor. A multiplicidade dessa amostragem pareceu-nos a mais propícia para um estudo que possibilitasse transitar pelas mais variadas características literárias contemporâneas, apesar de ficar claro que Galera não se valia do recurso pelos mesmos motivos de muito de seus coetâneos.

Abordamos, brevemente, no início de nossa dissertação sobre o papel midiático do autor, ampliado por dois fatores: o sucesso de várias adaptações cinematográficas de livros, alçando os autores ao posto de celebridades milionárias, e as mudanças nas relações sociais após a popularização das mídias digitais. Agora o escritor pode exercer o papel de divulgador de seu próprio trabalho e estabelecer contato direto com o possível leitor-consumidor, e reconhecemos na epígrafe uma possibilidade a mais de envolver e cativar o público.

Assim, em livros como *Rani e o sino da divisão* (2014), de Jim Anotsu, voltado ao público infanto-juvenil, temos 74 epígrafes, todas retiradas de músicas anglófonas de bandas mundialmente conhecidas, sendo essa escolha a mais comum atualmente — Clara Averbuck também epigrafa músicas em inglês em todos os capítulos de *Máquina de pinball* (2002), Luisa Geisler usa o mesmo recurso em *Luzes de emergência se acenderão automaticamente* (2014) ao trazer uma epígrafe geral também recortada de uma música norte-americana, e Raphael Draccon cita trechos de *Imagine*, do John Lennon, em todas as partes de seu *Fios de prata* (2013).

Galera parece escolher outro caminho. Sabemos que suas epígrafes dialogam com seu leitor, mas não de forma genérica, querendo simplesmente estabelecer um laço afetivo por aproximação: o autor desafia o seu interlocutor, oferecendo-lhe um enigma a ser desvendado.

Como evidenciado em nossas análises, as epígrafes na obra de Daniel Galera obedecem às funções básicas apontadas por Gérard Genette e Antoine Compagnon — sendo elas a justificativa do título; o comentário do próprio texto; a referência a seu autor e o efeito-epígrafe —, não parecem fazer nenhuma invenção quanto ao emprego do peritexto.

Pelas próprias características da epígrafe percebemos que ela recupera os usos tradicionais e que, apesar de ser usada com criatividade, continua em sua função assessora, uma vez que “o paratexto, sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônimo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto.” (GENETTE, 2009, p. 17).

Porém, ao observarmos o uso do peritexto em um sentido macro, englobando não só as três obras aqui analisadas, mas toda a produção de Daniel Galera, as epígrafes parecem

obedecer a uma gradação em seu uso e apontar para uma possível evolução na confiança de Daniel Galera em relação a sua escrita, performando um sistema literário, como postulado por Antonio Candido, mas ainda em construção.

Em seu primeiro romance, o *Até o dia em que o cão morreu*, o autor recorreu a um nome respeitado não só na literatura, mas também na filosofia. Galera faz um uso mais tradicional do peritexto, recortando de um outro livro o trecho que encabeçará sua obra, além disso o nome de Georges Bataille serve de chancela erudita para sua estreia, como um tipo de apadrinhamento filosófico. Ademais, aqui um enigma foi colocado ao leitor: se decifrar a epígrafe como uma chave-de-leitura e, por causa disso, decidir ler a obra do epigrafado e depois retornar ao livro para empreender uma nova leitura, acessará um texto completamente ressignificado.

No livro seguinte, o *Mãos de cavalo*, deparamo-nos com uma fala do ator norte-americano Nicolas Cage, reconhecido no mundo todo e cujo nome é automaticamente ligado a filmes de qualidade questionável, como se colocar um nome que poderia causar algum estranhamento em um leitor mais erudito fosse realmente a proposta de Galera, mas mais do que isso, a epígrafe de Cage estabelece uma conexão entre literatura e cinema, palavra e imagem.

Por fim, em *Cordilheira*, há duas epígrafes, o trecho de uma canção, evidenciando a multiplicidade nas escolhas de Galera, recorrendo a outra forma narrativa, e, também, um recorte do livro do autor ficcionalizado naquele mesmo romance. Com um livro que apresenta dois eixos temáticos, duas epígrafes são necessárias para indicar cada um deles: a maternidade e a metaficcionalidade. Ao citar Jupiter Irrisari, para além de todo o jogo metaficcional criado e por nós evidenciado, isso traz uma nova fonte de referência: o próprio Daniel Galera.

Portanto, se em um primeiro momento o autor buscou em Bataille o chancelamento necessário para inserir-se no mundo literário, em seguida, ele parece questionar não só o aparato livro, mas até mesmo o que o seu interlocutor pode considerar erudição epigrafando Cage e, em seu terceiro livro, eleva esse questionamento ao máximo ao se auto-chancelar empregando uma citação retirada de um autor que só existe naquele livro, escrito pelo próprio Galera. A gradação atinge então a confiança de não precisar mais de tal aparato, tanto que seus livros subsequentes, *Barba ensopada de sangue* (2012) e *Meia-noite e vinte* (2016), não apresentaram mais epígrafes.

Entretanto, tudo que aqui abordamos são propostas de leituras empreendidas por nós, propositalmente, a partir dos peritextos. Assim, como todas as relações intertextuais, “epigrafar é um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (GENETTE, 2009, p.

141). Aceitar os desafios e/ou desvendar os enigmas propostos pelo autor, seja pela epígrafe ou por referências em todo o corpo do texto, dependem da predisposição e da bagagem cultural do leitor e se ela está em consonância com a do escritor, uma vez que “dependem tanto da inteligência cuidadosa daquele que fala ou escreve como da inteligência criativa daquele que ouve ou lê.” (MANGUEL, 2017, p. 13).

Dessa forma, nosso estudo visou também demonstrar as possibilidades de um recurso literário muitas vezes ignorado pelos leitores, no afã da leitura de uma narrativa: as epígrafes. Mesmo que, nas obras abordadas em nossa dissertação, elas ainda obedeçam às funções clássicas estabelecidas desde o seu surgimento, dialogando com os textos ou cancelando o trabalho do autor, observamos as relações intratextuais possíveis dentro de cada livro.

Apresentamos os traços próprios das referências e do momento no qual o autor está inserido, evidenciando sua bagagem cultural que abrange vários níveis culturais — como ao citar um filósofo francês não tão conhecido do grande público e, em seguida, epigrafar Nicolas Cage, ator contemporâneo que, apesar de reconhecido desde o final dos anos 1980, teve sua popularidade reforçada após viralizar nas redes digitais, na década de 2010.

Por fim, visualizamos uma possível relação entre os três livros, ao olharmos para as epígrafes em um sentido macro. Como dito, podemos interpretar um possível escalonamento na escolha de seus peritextos, e, com isso, acreditamos vislumbrar a evolução de um projeto literário que se reforça e amadurece a cada novo livro publicado pelo autor.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERGARIA-ROCHA, E.; ARAGÃO, D. Amores despedaçados: uma abordagem de ‘Rakushisha’ e ‘Cordilheira’. *Verbo de Minas: Letras*, v. 13, p. 119-134, 2012. Disponível em: seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/190. Acesso em 15 de julho de 2019.
- ALVES, M. C. R. *O poeta leitor*. Um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo. Orientadora: Sandra Margarida Nitrini. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- ALVES, M. C. R. As epígrafes na obra de Rubem Fonseca. In: Encontro Regional ABRALIC, Rio de Janeiro, 2005.
- ALVES, M. C. R. O passado no presente: João Gilberto Noll, leitor de Álvares de Azevedo. *Olho d’água*, São José do Rio Preto, v.3, p.29-48, 2011.
- ANDRADE, S. 2009 In: MARINHO, I.; SANTOS, S.M.; SENA, C.H.N. Mercado erótico: um estudo acerca dos posicionamentos de marca. Rio de Janeiro: Intercom, 2015. Disponível em: portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3485-1.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2019.
- ASSIS, D. Daniel Galera agarra o osso do romance. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 2003. Disponível em: folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2605200317.htm. Acesso em 4 de setembro de 2019.
- ASSIS, J.M.N. *Quem critica amigo é?* Imagens do crítico na autoficção brasileira contemporânea. Orientador: Rachel Esteves Lima. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) — Universidade Federal da Bahia. Disponível em: ppglitcult.letras.ufba.br/pt-br/node/479. Acesso em 15 de julho de 2019.
- ASSIS, L. A essencialidade dos detalhes inúteis: estratégias de representação em dois romances de Daniel Galera. *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, v.3, p. 120-138, 2014. Disponível em: tidsskrift.dk/bras/article/view/16734. Acesso em 24 de maio de 2018.
- AZEVEDO, L. Daniel Galera. Profissão: escritor. In: DALCASTAGNÈ, R.; AZEVEDO, L. (Org.). *Espaços Possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015, p. 235-264.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BARÃO, G. Geração transformada. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 2017. Disponível em: rascunho.com.br/geracao-transformada/. Acesso em 14 de dezembro de 2018.
- BARROS, D.L.P. ; FIORIN, J.L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2011.

BATAILLE, G. La conjuration sacrée. In: *Acéphale*. Paris, 1936.

BATAILLE, G. Sade. In: *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BATISTA, B. C.; GAI, E.T.P. Perspectivas hermenêuticas do romance metaficcional 'Cordilheira', de Daniel Galera. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 14, p. 18-29, 2015. Disponível em: periodicos.ufsm.br/LA/article/view/18264. Acesso em 4 de abril de 2017.

BERGAMIM, C.R. *A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. Disponível em: hdl.handle.net/11449/109300. Acesso em 15 de maio de 2017.

BIRMAN, D. Literatura, imprensa e internet: o autor, o leitor e a mediação que se quer invisível. In: *Revista Línguas & Letras*, v.14, 2013. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/7122. Acesso em 22 de junho de 2017.

BYLAARDT, C.O. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, v.39, p. 215-231, 2012. Disponível em: goo.gl/MH8Ags. Acesso em 22 de junho de 2017.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 15.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 1º e 2º volumes, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 3.ed. São Paulo: Cie. Ed. Nacional, 1973.

CANDIDO, A. Literatura Comparada. In: *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p.211-5.

CARVALHAL, T.F. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*, São Paulo, n.9, p. 125-136, 2006.

CARVALHO, L.F.M. A dobra errante do corpus: sobre a literatura contemporânea. *Cadernos CESPUC*, v. 1, p. 5, 2015. Disponível em: periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/11112. Acesso em 15 de julho de 2019.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, 2006. Disponível em: periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357/1454. Acesso em 31 de janeiro de 2020.

COLONETTI, M. Livros do Mal: um problema de história editorial. Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em:

lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28060/000766121.pdf?sequence=1. Acesso em 15 de julho de 2019.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COMPANHIA DAS LETRAS. Cordilheira, de Daniel Galera. YouTube, 2008. Disponível em: youtube.com/watch?v=x6bGdyH0poE&list=PLO_Z1TqZMuVLR-n_mi44YIAU7v_VTpTBi&index=2&t=0s. Acesso em 13 de novembro de 2018.

COMPANHIA DAS LETRAS. Daniel Galera responde pergunta dos leitores. YouTube, 2012. Disponível em: youtube.com/watch?v=w65nfdv6Nkk&list=PLO_Z1TqZMuVLR-n_mi44YIAU7v_VTpTBi&index=3&t=151s. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

CONTI, M.S. A hora e a vez do homem sem nome. *Piauí*. 2012. Disponível em: piaui.folha.uol.com.br/materia/a-hora-e-a-vez-do-homem-sem-nome/. Acesso em 10 de fevereiro de 2019.

COSTA, C.O. Uma leitura de 'Até o dia em que o cão morreu' e 'Barba ensopada de sangue', de Daniel Galera. In: SILVA, A.P.D. *O conto e o romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas*. 1.ed. Campina Grande: EDUEPB, 2016. v.1. p.169-182. Disponível em: uepb.edu.br/download/ebooks/O-Conto-e-o-Romance-Contemporaneos.pdf. Acesso em 15 de maio de 2017.

COSTA, R. Por um novo conceito de comunidade: redes sociais, comunidades pessoais, inteligência coletiva. *Interface - Comunic*, v. 9, n. 17, p.235-48, 2005. Disponível em: scielo.br/pdf/icse/v9n17/v9n17a03.pdf. Acesso em 17 de novembro de 2019.

CUNHA, J. M. S. A narrativa de Daniel Galera: mídias confundidas e relações intertextuais. *Raído*, Dourados, v.5, v.10, p.441-466, 2011. Disponível em: ojs.ufgd.edu.br/ojs/index.php/Raído/article/view/1383. Acesso em 15 de maio de 2017.

CUNHA, J. M. S. 'Mãos de cavalo' e a permanência da literatura em tempos de midiatização digital. In: PEREIRA, H.B. (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2011, v. 1, p. 197-224.

CUNHA, J. M. S. Sob o signo da água: intertextualidades fluidas e amores líquidos em 'Cordilheira'. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 4, p. 112-124, 2012. Disponível em: editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/4605/3761. Acesso em 15 de maio de 2017.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EQUIPE BSP. Daniel Galera comenta algumas curiosidades sobre suas obras. *Biblioteca de São Paulo*. 2013. Disponível em: bsp.org.br/2013/09/23/daniel-galera-comenta-algumas-curiosidades-sobre-suas-obras/. Acesso em 22 de janeiro de 2019.

FACCIOLI, L.P. Uma história colhida em Buenos Aires. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 2012. Disponível em: rascunho.com.br/uma-historia-colhida-em-buenos-aires/. Acesso em 14 de dezembro de 2018.

FAJONNI, P. Ideia que existe literatura feminina é forte e errada, diz Daniel Galera. *G1*, Caderno Pop & Arte. Paraty, 2015. Disponível em: g1.globo.com/pop-arte/flip/2015/noticia/2015/07/ideia-que-existe-literatura-feminina-e-forte-e-errada-diz-daniel-galera.html. Acesso em 22 de janeiro de 2019.

FERREIRA, E.A. *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. São Paulo: Record, 2010.

FERREIRA, E.A. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*. São Paulo: Record, 2012.

FERREIRA, E.A. *Os piores dias de minha vida foram todos*. São Paulo: Record, 2014.

FIPE; SNEL; CBL. *Produção e vendas no setor editorial brasileiro*. 2016. Disponível em: cbl.org.br/servicos/pesquisas-de-mercado. Acesso em 12 de março de 2019.

FOIS-BRAGA, H. Projeto Amores Expressos: polêmicas editoriais e a narrativa de viagem nos romances ‘Cordilheira’ e ‘Do fundo do poço se vê a lua’. *Litterata*. Ilhéus, 2015, v.5, p.120-139. Disponível em: periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1009. Acesso em 23 de agosto de 2019.

FORTES, R.F. Um diálogo com a tradição nas epígrafes de ‘Inocência’. *Revista Trama*, Marechal Cândido Rondon, v.1, p.217-231, 2005. Disponível em: geodados.pg.utfpr.edu.br/busca/detalhe.php?id=45274. Acesso em 15 de maio de 2017.

FREITAS, G. Revista ‘Acéphale’, de Georges Bataille, ganha tradução no Brasil. *O Globo*. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/revista-acephale-de-georges-bataille-ganha-traducao-no-brasil-506392.html. Acesso em 25 de novembro de 2019.

GALANTIN, V.D. Considerações sobre ‘O Erotismo’, de Georges Bataille: Um pensador do paradoxo e da transgressão. *Revista Cadernos de Clio*, 2010, v.1, p.9-17. Disponível em: revistas.ufpr.br/clio/article/view/40261. Acesso em 4 de abril de 2017.

GALERA, D. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

GALERA, D. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2003].

GALERA, D. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GALERA, D. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALERA, D; COUTINHO, R. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALERA, D. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GALERA, D. *Meia-noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GALERA, D. *Ranchocarne*. Blog. Porto Alegre. Disponível em: ranchocarne.org/. Acesso em 2 de janeiro de 2017.

GALERA, D. Dentesguardados. Tumblr. Porto Alegre, 2019. Disponível em: dentesguardados.tumblr.com/. Acesso em 23 de outubro de 2019.

GENETTE, G. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, G. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIACOMOLLI, D.H.S.S.. MEMÓRIA e INTERTEXTUALIDADE em *Reparação e Mãos de Cavalo*. *Millenium*, v. 46A, p. 260-272, 2014. Disponível em: ipv.pt/millenium/Millenium46a/default.htm. Acesso em 15 de julho de 2019.

GRANDO, D.; FURTADO, L. A escrita imagética de Daniel Galera e a adaptação cinematográfica de ‘Até o dia em que o cão morreu’. *Rebeca*, v. 7, p. 29-52, 2018. Disponível em: rebeca.socine.org.br/1/article/view/496. Acesso em 10 de julho de 2019.

HAAS, V. *O silêncio das epígrafes: a construção das Primeiras Estórias*. Orientadora: Marcia Ivana de Lima e Silva. Porto Alegre: 2011. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: lume.ufrgs.br/handle/10183/37805. Acesso em: 4 de abril de 2017.

HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HIGGINS, D. Intermídia. Tradução de Amir Brito. In: DINIZ, T. F. N. & VIEIRA, A.S. (Orgs). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: UFMG, p. 41-50, 2012.

HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1981.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante, 2016. Disponível em: prolivro.org.br/home/index.php/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48. Acesso em 12 de março de 2019.

ITAÚ CULTURAL. Encontros de interrogação. YouTube, 2004. Disponível em: [youtube.com/watch?v=tWSCbYxyOYM&t=7s&index=12&list=PLO_Z1TqZMuVLR-n_mI44YIAU7v_VTpTBi](https://www.youtube.com/watch?v=tWSCbYxyOYM&t=7s&index=12&list=PLO_Z1TqZMuVLR-n_mI44YIAU7v_VTpTBi). Acesso em 13 de novembro de 2018.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, J. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KÜMMEL, B. Resenha antiga e algumas considerações menos antigas (‘Cordilheira’ - Daniel Galera). *Blog As ordens da desordem*, São Paulo, 2012. Disponível em: asordensdadesordem.blogspot.com/2012/09/resenha-antiga-e-algumas-consideracoes.html. Acesso em 10 de outubro de 2019.

LINHARES NETO, G. *A cidade (pós)moderna e suas tramas espaciais, temporais e afetivas nas narrativas literárias de Daniel Galera e Daniel Pellizzari*. Orientador: Linda Maria de Pontes Gondim. Fortaleza, 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Ceará. Disponível em: repositorio.ufc.br/handle/riufc/1519. Acesso em 22 de junho de 2017.

LEHNEN, L. Os sofrimentos dos jovens protagonistas em três romances de Daniel Galera. In: CHIARELLI, S.; DEALTRY, G.; VIDAL, P. (Org.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 167-184.

LEMONS, C.A.S.; SANTOS, M.D.P. A FIGURAÇÃO DO NARRADOR-CÂMERA COMO ELEMENTO CAPTURADOR DO ESPAÇO-TEMPO DA MORTE NO CONTO 'NOVE HORAS E TRINTA MINUTOS'. *Revista TOPUS - Espaço, literatura e outras artes*, v. 1, p. 129-144, 2015. Disponível em: revistatopus.com.br/en/enviados/20165494832.pdf. Acesso em 3 de outubro de 2019.

LOBO, R. C. *Amores Expressos: narrativas do não-pertencimento*. Orientador: Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: goo.gl/Bm2Jf5. Acesso em 22 de junho de 2017.

MANGUEL, A. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições SESC, 2017.

MOISÉS, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORICONI, I. A reinvenção do fetiche literário. Rio de Janeiro: *O Globo*, Caderno Prosa & Verso, 2010. Disponível em: blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-reinvencao-do-fetiche-literario-341915.html. Acesso em 13 de dezembro de 2018.

OLIVEIRA, P. A CONTEMPORANEIDADE EM MÃOS DE CAVALO, DE DANIEL GALERA. *Revelli: Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG-Inhumas*. Inhumas, v.4, p. 12-23, 2012. Disponível em: revista.ueg.br/index.php/revelli/article/view/3029. Acesso em 24 de maio de 2018.

OLIVEIRA, S. *Murilo Rubião: a tragédia do homem invisível*. Orientadora: Marilene Weinhardt. Curitiba: 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Paraná. Disponível em: goo.gl/eSQ8F6. Acesso em 4 de julho de 2017.

OTTO, J. Interview: Nicolas Cage. *IGN*. São Francisco, 2004. Disponível em: ign.com/articles/2004/11/18/interview-nicolas-cage-2. Acesso em 8 de janeiro de 2017.

OUTEIRINHO, M. F. *O papel de mediação da epígrafe - o caso lamartiniano*. 1988. Disponível em: ler.letras.usp.pt/uploads/ficheiros/5594.pdf. Acesso em 22 de junho de 2017.

PAIOL LITERÁRIO. Daniel Galera. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 2012. Disponível em: rascunho.com.br/daniel-galera/. Acesso em 14 de dezembro de 2018.

PECORA, A. Impasses da literatura contemporânea. Rio de Janeiro: *O Globo*, Caderno Prosa & Verso, 2011. Disponível em: blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html. Acesso em 3 de novembro de 2019.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007. Disponível em: revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/download/4119/3120. Acesso em 17 de novembro de 2019.

PELLEGRINI, T. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, p.11-36, 2009. Disponível em: revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212. Acesso em 17 de novembro de 2019.

PELLIZZARI, D. *Livros do Mal*. Porto Alegre. Disponível em: cabrapreta.org/ldm/. Acesso em 20 de fevereiro de 2019.

PEREIRA, H. B (org). *Ficção Brasileira no Século XXI: narrativas comentadas de oito autores*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2009.

PEREIRA, H. B (org). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

PEREIRA, H. B (org). *Ficção brasileira no século XXI: terceiras leituras*. São Paulo: Editora da Mackenzie, 2013.

PEREIRA, H. B (org). *Ficção Brasileira no Século XXI: História, Memória e Identidade*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2016.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, S.R. Agruras da ficção contemporânea. *Gragoatá* (UFF), v.24, p.165-178, 2008. Disponível em: gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/254. Acesso em 4 de abril de 2017.

QUEIROZ, R. 'É preciso ter liberdade para errar', diz escritor Daniel Galera. *O Popular*. Goiânia, 2018. Disponível em: opopular.com.br/noticias/magazine/%C3%A9-preciso-ter-liberdade-para-errar-diz-escritor-daniel-galera-1.1684811. Acesso em 12 de janeiro de 2019.

RASCUNHO. Uma volta de ônibus. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 2017. Disponível em: rascunho.com.br/uma-volta-de-onibus/. Acesso em 14 de dezembro de 2018.

RASCUNHO. Cordilheira. *Jornal Rascunho*. Curitiba, 2012. Disponível em: rascunho.com.br/cordilheira/. Acesso em 10 de julho de 2019.

RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

- ROCHA, M. *A opressão feminina dentro dos relacionamentos amorosos na Literatura Brasileira pela perspectiva da Análise de Discurso*. Orientadora: Carolina Fernandes. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) — Universidade Federal do Pampa. Disponível em: dspace.unipampa.edu.br/bitstream/rii/2567/1/TCC%20Mariane%20%20Rocha%202015.pdf. Acesso em 10 de julho de 2019.
- ROCHA, R.C. Além do livro: literatura e novas mídias. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, v.47, p. 11-17, 2016. Disponível em: dx.doi.org/10.1590/2316-4018471. Acesso em 22 de junho de 2017.
- RODRIGUES, S. Dez escritores brasileiros abrem o jogo da má influência. *Toda prosa*. 2010. Disponível em: todoprosa.com.br/dez-escritores-brasileiros-abrem-o-jogo-da-ma-influencia/. Acesso em 5 de março de 2019.
- SADE. *120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem*. Trad. Allain François. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SANTINI, J. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, v.39, p.95-106, 2012. Disponível em: periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/7450. Acesso em 4 de abril de 2017.
- SCHWARTZ, J. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SILVA, L. *A tela e o Miolo: a influência da mídia eletrônica na construção do mercado editorial brasileiro*. Orientador: Antônio Hohlfeldt. Porto Alegre, 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: hdl.handle.net/10923/2016. Acesso em 3 de outubro de 2019.
- SILVA, D. L. Da geração 2000 à geração ‘Meia-noite e vinte’: o realismo engenhoso de Daniel Galera. *FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA*, v. 10, p. 99-118, 2018. Disponível em: revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19616. Acesso em 23 de agosto de 2019.
- SIMÕES, E. Daniel Galera lança primeiro livro da série ‘Amores expressos’. São Paulo: *Folha de São Paulo*. On-line. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u456344.shtml>. Acesso em 5 de janeiro de 2017.
- SNEL; NIELSEN. *Painel das vendas de livros no Brasil*. 2016. Disponível em: snel.org.br/levantamento-mensal/. Acesso em 12 de março de 2019.
- SOUZA, C.F. *Projeções do Romantismo pelas asas de um condor: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves*. Orientador: Gilberto Pinheiro Passos. São Paulo: USP, 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade de São Paulo. Disponível em: goo.gl/awthSu. Acesso em: 27 de fevereiro de 2015.

SOUZA, D.M. *MENTIRAS SINCERAS: REALIDADES E IDENTIDADES NAS METAFICÇÕES 'A AUDÁCIA DESSA MULHER' E 'CORDILHEIRA'*. Orientador: Eduardo de Faria Coutinho. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

Disponível em: posciencialit.letras.ufrj.br/images/Posciencialit/td/2015/dissertacoes/4-Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Mentiras%20sinceras_Daniel%20Moutinho.pdf. Acesso em 4 de maio de 2017.

TAKEDA, A. C. B. A obsessão pela virilidade em *Mãos de Cavalo*: poder e ruína. *Estação Literária*, Londrina, v.16, p. 153-164, 2016. Disponível em: uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28503. Acesso em 24 de maio de 2018.

TELLES, B.M.; OLIVEIRA, E.R. Conceitos e formação das relações nas redes sociais. *Revista Administração em Diálogo – RAD*, v. 13, n. 1, p.157-169, 2011. Disponível em: revistas.pucsp.br/rad/article/download/3451/4240. Acesso em 17 de novembro de 2019.

VALÉRIO, A.C. *No meio do caminho tinha uma pedra porosa*: um estudo sobre o romance metaficcional no início do século XXI. Orientadora: Regina Coeli Machado e Silva. 2016. Tese (Doutorado em Letras, Linguagem e Sociedade) — Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Disponível em: tede.unioeste.br/handle/tede/2462. Acesso em 24 de maio de 2018.

VENTURINI, A. A dialética entre a Identidade e a Cidade, mediada pela Memória, representada em 'Mãos de Cavalo'. *Nau Literária (UFRGS)*, v. 08, p. 01-20, 2012. Disponível em: seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/24612. Acesso em 3 de outubro de 2019.

VIEIRA JUNIOR, P.A. A tecelagem lírica de uma Penélope moderna: 'A alquimia dos nós', de Yêda Schmaltz. *Revista Criação & Crítica*, v.15, p. 136-159, 2015.

XAVIER, L.G.O. Violência e trauma no romance 'Mãos de Cavalo', de Daniel Galera. Orientadora: Renata Rocha Ribeiro 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras - Estudos Literários) — Universidade Federal de Goiás. Disponível em: repositorio.bc.ufg.br/xmlui/handle/ri/11257. Acesso em 3 de outubro de 2019.

ZILBERMAN, R. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 13, v. 2, n. 15, p. 183-200, 2010. Disponível em: seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/276. Acesso em 15 de maio de 2015.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 04 de fevereiro de 2020

Danatielle Soares Segato

Assinatura do autor