# A NARRATIVA DE DANIEL GALERA: MÍDIAS CONFUNDIDAS E RELAÇÕES INTERTEXTUAIS

## *GALERA'S FICTION: MIXED MEDIA AND INTERTEXTUAL RELATIONS*

**João Manuel dos Santos Cunha**[1]

**RESUMO**: O ensaio examina o romance *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, localizado no contexto da obra do próprio autor e no diversificado conjunto da produção literária da primeira década do século XXI, a partir de questão que tem sido evocada pela crítica com frequência para ilustrar uma suposta condição midiática da narrativa contemporânea: a repercussão das novas tecnologias de produção e circulação de textualidades pela *web* como conformadoras da criação literária. O que se busca comprovar é que, no caso de Galera, essa hipótese não se sustenta, eis que o escritor vale-se é de rigoroso exercício intertextual, por meio do qual a obra literária se articula como produto de cultura, prática discursiva intersubjetiva como tantas outras.

**Palavras-chave**: literatura comparada; literatura e mídia; intertextualidade; Daniel Galera; *Cordilheira.*

**ABSTRACT**: This essay examines Brazilian writer Daniel Galera's novel *Cordilheira* (2008) and its status within his oeuvre as a whole, as well as within the context of contemporary literature in the first decade of the 21st century. It begins by examining the assertion that Galera's books are an example of a new (media-related) condition that purportedly defines contemporary narrative – namely, the influence of IT on the new forms of production and circulation of textualities, which is considered as a defining trait of literary creation at present. This text attempts to prove that, in Galera's case, that hypothesis is unverifiable, since what the author is making use of here is rather a rigorous intertextual exercise, through which the literary work is presented as a cultural product, just another intersubjective discursive practice among many others.

**Keywords**: comparative literature; literature and media; intertextuality; Daniel Galera; *Cordilheira.*

## INTRODUÇÃO

*Cordilheira* (2008) é o terceiro romance de Daniel Galera. Desde 1996, o escritor e tradutor paulista-gaúcho vinha publicando textos avulsos em *blogs*. Assim, foi natural que os contos de seu livro de estreia, *Dentes guardados* (2001), tivessem sido

[1] Universidade Federal de Pelotas – UFPel; Programa de Pós-Graduação em Letras; doutor em Literatura Comparada (UFRGS), pós-doutorado em Literatura e Cinema (Sorbonne-Nouvelle, Paris III).

editados pelo selo "Livros do Mal" (projeto editorial criado virtualmente por iniciativa dele e de Daniel Pellizzari) e somente pudessem ser acessados por internautas. Atualmente, o livro continua disponível na *web*, para impressão, inclusive, através de *link* que o autor informa em seu *site* pessoal, pois não saiu em papel por nenhuma outra editora. O mesmo não acontece com o primeiro romance, *Até o dia em que o cão morreu* (2003), também editado *on-line,* mas que, certamente como consequência do sucesso de vendas e de crítica do segundo, *Mãos de cavalo* (2006), foi publicado em versão impressa em 2007 e não mais pôde ser acessado na rede. Vencedor do "Prêmio Machado de Assis de Romance", da Fundação Biblioteca Nacional, em 2008, *Cordilheira* ainda classificou-se, em 2009, em terceiro lugar, no "Prêmio Jabuti". Em 2010, foi lançado o livro *Cachalote*, narrativa em quadrinhos, resultado de colaboração de Galera com o desenhista Rafael Coutinho.

Em grande medida, a partir dos anos noventa, a crítica literária tem reconhecido na narrativa de ficção – precipitada e equivocadamente datada como "literatura digital" ou "literatura de computador"[2] –, a repercussão de procedimentos textuais próprios das tecnologias da imagem. Em relação à obra de Daniel Galera, justamente um dos escritores que tem sido evocado com mais frequência para ilustrar a condição midiática da literatura contemporânea, no entanto, é preciso relativizar a assertiva.

Efetivamente, desde o início do século XX, a literatura tem sido afetada por deslocamentos operados na múltipla via dos trânsitos entre a produção, a circulação e a recepção do texto verbal e textualidades resultantes do exercício de linguagens audiovisuais formalizadas por meio de procedimentos tecnológicos, como os da fotografia, das histórias em quadrinhos e, particularmente, os do cinema. Essas articulações agudizaram-se a partir das últimas décadas, decorrentes da multiplicidade de processos virtuais disponíveis socialmente, como os que possibilitaram a criação e o consumo de videoclipes e videojogos potencialmente narrativos.

[2] Em 2001, o escritor Nelson de Oliveira organiza a coletânea de contos *Geração 90: manuscritos de computador* (subtítulo*: Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX;* Editora Boitempo), em que compara essa nova geração com a do *boom* de contistas dos anos setenta. Segundo ele, na apresentação que faz dos "digitadores de literatura", o conjunto de dezessete novos escritores – Altair Martins, Amilcar Bettega Barbosa, Cadão Volpato, Carlos Ribeiro, Cíntia Moscovich, Fernando Bonassi, João Anzanello Carrascoza, João Batista Melo, Jorge Pieiro, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcelo Mirisola, Mauro Pinheiro, Pedro Salgueiro, Rubens Figueiredo e Sérgio Fantini –, "apesar de ter influências diferentes (quase antagônicas), manteve e aprimorou as conquistas da [geração] que a precedeu, mas, tomada pela onda tecnológica que passou pelo mundo, passou a não mais rascunhar à mão, e sim no computador". Em 2003, é lançada uma outra compilação organizada por Oliveira, *Geração 90: Os transgressores* (Editora Boitempo), que mantém o mesmo subtítulo da coletânea anterior e apresenta outros autores, além de quatro já participantes da antologia anterior. A iniciativa de reunir sob um mesmo rótulo escritores com trajetórias tão diversas, vista por parte da crítica como mera estratégia mercadológica, acabou gerando debate que colocou na agenda dos estudos literários questões importantes, como a da arguida contaminação da literatura contemporânea por práticas de produção textual oriundas da *web*. Recentemente, Oliveira voltou à catalogação de escritores "surgidos neste início de século", na antologia *Geração Zero Zero – fricções em rede* (Editora Língua Geral, 2011). Tal como aconteceu antes, o fato originou debates exaltados, pois permaneceu dúbio o uso do conceito de "geração". Dentre os 21 contistas selecionados, aparece Daniel Galera, publicado pela primeira vez no âmbito do polêmico projeto do insistente antologista.

Adentrando o século XXI, tais contaminações teriam se refletido na emergência de escritores revelados a partir de uma hipotética visibilidade midiática, cujas obras foram vistas como exemplares de uma tendência literária formalmente contagiada por práticas digitais de criação e de circulação de textos destinados à rede. É fato que a criação e difusão de narrativas fílmicas e televisivas, alicerçadas pelo avanço tecnológico de sofisticados meios de produção, exerceu considerável repercussão na criação de textos ficcionais pela palavra, mas nada que viesse a conformar uma nova estética literária ou que implicasse o surgimento de tendências renovadoras de nossa prosa de ficção. Esse foi um movimento natural, eis que a cultura universal passou a ser, de forma incontornável, dominada pela prevalência de meios e de mensagens precipuamente imagéticos, notadamente com a expansão da *web,* circunstância que, em tempos de liberação política, no caso brasileiro, possibilitou avanços para a reflexão sobre a realidade imediata. Por outro lado, alguns escritores passaram a crer que sua literatura só sobreviveria, se ela competisse em igualdade formal com essas imagens. Se a invenção de mundos narrativos privilegiava o real permanentemente atualizado pelas imagens digitais, a literatura deveria também dar conta dessa realidade midiatizada. E passaram a confundir invenção literária com a objetividade. Esse "novo realismo" constituiu-se, assim, como possibilidade de produção em simulacro de um mundo que só existiria se pudesse ser interpretado por meio de imagens produzidas tecnologicamente. Como efeito, gêneros, formas e "fôrmas" foram confundidos: escrever roteiros para cinema ou videojogos, para televisão ou para *sites* e *blogs* na internet, ou criar romances e contos pelo trabalho com a linguagem verbal não eram mais opções formais reguladas técnica ou esteticamente. Essa contingência, que poderia ser positiva para a renovação do literário, condicionou a narrativa de ficção a uma imperiosa necessidade de presentificar o mundo pelo que se pressupunha serem as representações do real construídas por meio de imagens geradas pela mídia audiovisual. Dessa forma, literatura foi baralhada com realidade imediata, penhorando-se a sua necessária transcendência à efemeridade do presente.

Se considerarmos um especial conjunto de obras de ficção, representativo do que de mais expressivo foi produzido na última década, no entanto, veremos que o comprometimento de alguns autores com a fatura literária aponta para o esgotamento dessa perversa tendência de os escritores tentarem repetir em linguagem verbal mundos criados virtualmente por meio de procedimentos e códigos estéticos inerentes a mídias não verbais. Compreenderam, esses escritores, que a literatura deve ser operada como uma humana possibilidade de transcender o real, pela transformação de sua incontornável opacidade em fragmentos significativos, pela fundação de um outro mundo, reinventado por palavras e pela expansão do real em realidade inventada. Nesse quadro, recortado da produção brasileira das duas últimas décadas, poderiam ser incluídos, por exemplo, autores como Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Amílcar Bettega Barbosa, Beatriz Bracher, Rubens Figueiredo, Milton Hatoum, Luis Ruffato, Antonio Torres, Cristóvão Tezza ou Sérgio Sant'Anna. E Daniel Galera, certamente.

## 1 POR UMA LITERATURA MAIÚSCULA AINDA QUE COM ELE MINÚSCULO

*A visão idealista da literatura é algo que às vezes me incomoda,*
*que distorce seu real valor, como os eventos literários, a crítica etc.*
*A postura de Anita* [protagonista de *Cordilheira*] *não é a minha.*
*Mas tem uma coisa que ela diz que poderia sair da minha boca, que é*
*não gostar de quem fala literatura como se tivesse letras maiúsculas, sempre.*

Daniel Galera, 2008[3]

À primeira vista, a trajetória do escritor, considerando-se os três romances publicados, comprovaria que novas tecnologias midiáticas de produção e circulação de textualidades teriam sido essencial, natural e fundamentalmente conformadoras de sua literatura. Atualizemos, ainda que em aproximação tangencial, os dois primeiros, a partir dessa assertiva.

Em *Até o dia em que o cão morreu*, o narrador-personagem é formado em Letras, professor de línguas e aspirante não muito empenhado a um mestrado em "literatura comparada na universidade federal". Vive num apartamento quase vazio no centro de Porto Alegre: "Me dava agonia ver alguém se preparando constantemente pra começar a viver. Eu não conseguia fazer isso. Parecia bem mais adequado permanecer exatamente onde eu estava mesmo". Frequentemente, posta-se à janela do apartamento, para "olhar a cidade lá embaixo. Dezessete andares me separando da civilização" (GALERA, 2007, p. 24).

Vindo do interior, ele é parcialmente sustentado pelos pais, já que algumas ocupações esporádicas não lhe permitem independência econômica. Exaurido pela ociosidade e pela ingestão contínua de bebidas alcoólicas, vê esse equilíbrio ser ameaçado quando entram em sua vida, quase ao mesmo tempo, um cão de rua e uma modelo fotográfica de nome Marcela. Seu relacionamento com ambos, narrado paralelamente e por meio de cortes secos e incisivos no tempo e no espaço, ainda que lhe satisfaça alguma necessidade de afeto, já que ele só os admite em seu espaço físico e mental por curtos períodos, sem os acolher inteiramente, vai abalar seu confortável estado de inércia e tranquilidade solitária.

Estabelece-se, assim, uma situação aparentemente sem saída para o personagem: a impossibilidade de escolher entre um cotidiano sem riscos emocionais e a aposta na possibilidade infinita dos afetos.[4] Esse impasse conduzirá, naturalmente,

[3] Cf. entrevista a Eduardo Simões, "Daniel Galera lança primeiro livro da série 'Amores Expressos'", disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u456344.shtml>, acesso em: 11 ago. 2011.

[4] Uso o termo na acepção de Espinosa, especialmente no que diz respeito à ideia de que a afetação do corpo humano por fisicidades exteriores envolve a natureza do próprio corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior; assim, a modificação de um corpo, ao ser afetado por outros corpos,

a forma como os acontecimentos são narrados. Nesse sentido, ao tematizar o corpo físico como lugar propiciador de afeto, Galera aponta para a crise do personagem-narrador que se evidenciará com o posterior desaparecimento tanto do cão como de Marcela.

Por meio de curtas acelerações e de pausas duradouras no andamento do tempo diegético, o narrador opta por apresentar os fatos a partir exclusivamente de seu ponto de vista. Tudo o que sabemos sobre os seus relacionamentos nos é mostrado sob a forma de um relato realista, ainda que eles sejam discutidos e analisados constantemente pelo personagem-narrador. Somente ao final da narrativa, depois que se anuncia a moléstia irreversível tanto do cão como de Marcela, ambos com câncer em fase terminal, e logo após a morte do cão, algum tempo depois da despedida de Marcela, que, aparentemente, decide afastar-se para morrer, acontece um movimento narrativo que vai abalar as certezas do leitor, acostumado ao tom confiável de um narrador ao qual adere com confiança e empatia. Depois do penúltimo segmento (não há demarcação capitular), em que se narra a morte do cão, é introduzida uma longa fala de Marcela, em primeira pessoa, ao telefone, que começa assim: "Sim, eu tou viva". Ao término de cinco páginas, nas quais só "ouvimos" a voz da jovem, ela pergunta: "Alô, tu tá aí? Me responde. [...] Ahn?". Mas não há contestação: um corte seco indica o final da narrativa, do romance, do livro: não temos mais acesso ao discurso do personagem-narrador, condutor dos acontecimentos até imediatamente antes desse último e instigante segmento que apresenta ao leitor um improvável monólogo ao telefone.

O que aconteceu depois que o cão morreu? Marcela não morreu? Morreu? Esse último segmento narrativo seria a presentificação de uma imagem sonhada pelo narrador, tal como o fragmento de sonho articulado e descrito como se por montagem de imagens fílmicas, no início da narrativa? Ou se trata de uma cena realista, engendrada pelo narrador não personagem para atender o deleite romântico do leitor? O que aconteceu "realmente" depois que o cão morreu?

Possíveis respostas para essas perguntas podem ser desentranhadas do próprio texto, se atentarmos para a rede formal nele construída pelo trabalho com a linguagem. Consideremos que a produção do sentido para o narrado depende da compreensão, por parte do leitor, dos fatos imbricados na própria arquitextualidade, esse jogo textual que se conforma como resquício da tradição oral, na qual a um interlocutor implícito caberia decifrar o que a enunciação mantém como segredo. Segredo: entendido não propriamente como enigma, mas como "uma figura que se oculta", para usar uma expressão de Ricardo Piglia. Ou seja, o que uma narrativa

pode implicar grau de perfeição maior ou menor em seu estado do que aquele em que se encontrava antes da afecção. A essa variação, ele denomina afeto. Então, os afetos, para Espinosa, seriam as afecções do corpo pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como o sentido dessas afecções. Para aprofundamento dessa questão, ver: CIVITA, Victor, Editor: *Os pensadores: Espinosa* (*Ética*), São Paulo: Abril, 1983; DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1992; DELEUZE, G. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

quer dizer, "nós só entrevemos no final: de pronto aparece um desvio, algo externo [...]. Então conhecemos a história e podemos concluir. Cada narrador narra à sua maneira o que viu ali" (PIGLIA, 2004, p. 106).

Já no paratexto impresso na capa do livro – o título "*Até o dia em que o cão morreu*" – o livro aponta para uma possível direção de leitura. A narrativa começa com a repetição do que aí se lê: "Até o dia em que o cão morreu, eu nunca me lembrava dos meus sonhos". Essa é a primeira linha do texto. O que se segue é a descrição de um sonho recorrente, reelaborado como se o narrador, distanciado dos fatos, propiciasse ao leitor as imagens de uma sequência de um filme de ficção científica e de terror, registrando a sua própria transformação em um outro sujeito, depois de um processo de metamorfose. Ao final do sonho e de sua narração por aquele que o sonhou, o personagem se vê em seu próprio leito, dividido em dois, nos quais não se reconhece. Depois do dia em que o cão morreu, passa a lembrar de seus sonhos; e é capaz de transformar as imagens sonhadas em discurso. No capítulo seguinte, em que se inicia a história propriamente dita, após corte profundo no tempo e no espaço, somos apresentados aos outros dois personagens cruciais para o desenvolvimento da narrativa: Marcela e o cão. Ora, como se lê na continuidade, logo após a morte do cão, introduz-se o segmento final da história, enunciado em primeira pessoa pela voz de Marcela ao telefone: "Estou viva".

Ainda que se possa identificar na estrutura literária procedimentos que emulam técnicas narrativas aproximáveis daquelas que constituem a base estética da linguagem cinematográfica – montagem de cenas por corte diegético no tempo e no espaço; ponto de vista do narrador vinculado a movimento frasal descritivo ora acelerado, ora lento; sucessão de quadros montados em cenas, etc. –, a invenção de Galera resta essencialmente literária. Resultado de trabalho com linguagem verbal que constrói um mundo de realidades inventadas a partir de um imaginário que se conforma naturalmente a partir de todos os textos – literários ou fílmicos – que nutriram a imaginativa do narrador.

Já o segundo romance, *Mãos de Cavalo* – que tem sido visto pela crítica, de forma insistente, como conformado por práticas digitais possibilitadas pela mídia audiovisual contemporânea –, na verdade, insere-se é na longa tradição literária dos romances de "reparação", problematizando o tema da "segunda chance"[5], através da

[5] Desde as narrativas bíblicas, no Velho e no Novo Testamento, os temas da "restauração", da "reparação" e da "segunda chance" vêm conformando o imaginário literário ocidental, desenvolvidos como epítome a partir das histórias de Jó e do Filho pródigo, por exemplo. A atualização desses mitos por meio de simbologias literárias atravessa o período da criação romanesca e chega ao romance moderno. Para Northtrop Frye, "a sensação de continuidade unificada é o que a Bíblia tem como obra de ficção, como um mito explícito que se estende por tempo e espaço, pelas ordens visíveis e invisíveis da realidade, e com uma estrutura dramático-parabólica da qual os cinco atos são a criação, a queda, o exílio, a redenção e a restauração". Cf. Northrop Frye, Crítica retórica: teoria dos gêneros, in: *Anatomia da crítica*, 1983, p. 318. Ainda que não tenham se constituído como um subgênero do romance, as narrativas "de restauração" ou de "redenção" são recorrentes na literatura ocidental e podem ser identificadas em textos que vão desde *Lord Jim*, de Joseph Conrad (1900) até *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa (1946). Na contemporaneidade, a permanência desses mitos bíblicos pode ser averiguada em ficções

rememoração de fatos passados, mas que se presentificam no espaço-tempo narrativo. Assim, fragmentos da memória do protagonista, selecionados pelo narrador, devem ser montados pelo próprio leitor-espectador desses *flashes* que se sucedem, ora em cortes acentuados, ora em elipses pouco profundas no tempo e no espaço diegéticos.

A narrativa se dispõe em quinze capítulos não numerados. Do um ao quinze, em oito segmentos ímpares, intitulados "O Ciclista Urbano", "Bonobo", "O morro", "Downhill", "A festa de quinze de Isabela", "Naiara", "A clareira" e "O enterro", narram-se momentos cruciais na formação de Hermano, dito Mãos de cavalo, dos dez aos quinze anos, muitos deles vividos ao volante "de sua antiquada porém feroz Caloi Cross aro vinte com freio de pé" (GALERA, 2006, p. 10)[6], na periferia de Porto Alegre. Alternando-se com esses, do segundo ao penúltimo, sete outros capítulos pares, identificados apenas com a informação de horários que se distribuem entre "6h13" e "8h04", segmentos de tempo marcado em horas e minutos em que são narradas as andanças do personagem, agora o Hermano adulto, em trânsito pela cidade de Porto Alegre, ao volante "de seu Mitsubishi Pajero TR4" (p. 22). São esses fragmentos, recuperados da memória de sua vida recente e do passado infanto-juvenil pelo exercício da palavra literária, que permitirão ao personagem reconciliar-se com fatos que lhe possibilitarão, no presente da narrativa, a conformação de uma identidade que até então apenas se delineara, fugidia, nas imagens inventadas de seu tempo de formação.

A história é contada em terceira pessoa por um narrador que, ao introduzir seu personagem-herói, demarca, de imediato, na primeira linha textual, o universo dos super-heróis de histórias em quadrinhos: "Não há terreno impossível para o Ciclista Urbano" (p. 9). Não é apenas um ciclista, esse personagem, mas, à maneira de um Homem Morcego, de um Homem de Ferro, Surfista Prateado, Super Homem e tantos outros seres participantes da mitologia dos heróis sequenciais e fílmicos, é dotado da qualidade superior do herói poderoso, invencível e capaz da superação. Na continuidade, a narrativa aproxima-se da retórica das HQ, descrevendo o percurso do Ciclista Urbano pelas ruas de uma "zona inóspita" (p. 12) da região sul da cidade; ora acentuando os seus dons sobre-humanos, ora ressaltando os estorvos quase intransponíveis oferecidos pelo terreno, contrapondo-os com as qualidades superiores que o personagem possui para transpô-los. Além disso, o percurso é marcado pela divisão do terreno em trechos que vão gradativamente exigindo maior esforço do ciclista e aumentando o grau das dificuldades que ele precisa vencer. É

como *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar (1975), *O cachorro e o lobo*, de Antonio Torres (1997), *O caçador de pipas,* de Khaled Hosseini (2000) ou *Reparação*, de Ian McEwan (2001). Recentemente, o escritor alemão Günter Grass invoca o tema no seu polêmico e autobiográfico *Nas peles da cebola* (2006). Vale lembrar ainda que, no âmbito da narrativa fílmica, a saga criada por George Lucas, composta por duas trilogias e genericamente denominada *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977-2005), estrutura-se a partir do paradigma da "reparação" – assunto habitual na cinematografia norte-americana – , confirmando a recorrência e a atualidade do tema.

[6] As citações textuais retiradas do romance, seguidas do número da página correspondente, são referenciadas a partir da primeira edição do livro, Editora Companhia das Letras, junho de 2006.

justamente na fase mais difícil do percurso (ou segmento de um videojogo) que o "super-herói imbatível" comete um engano e cai: "A bicicleta flutua. Ele cometeu um erro. Esqueceu do quinto ponto delicado do percurso." (p. 15). Descobre-se, então, que o personagem Ciclista Urbano é, na verdade, apenas uma fantasia de um garoto de dez anos. Com a queda, a realidade se impõe para logo ser novamente negada, pois o "verdadeiro Ciclista Urbano não pode se abalar diante de ferimentos e hemorragias" (p. 20). O sangue que corre da ferida "real" transforma-se em objeto estético, maquilagem cenográfica, símbolo do herói que, mesmo abatido, consegue reerguer-se e continuar a epopeia pessoal: "Um fio vermelho desce do lábio inferior pelo queixo e de tempos em tempos pinga entre suas pernas. É como se houvesse câmeras escondidas atrás dos postes registrando sua tenacidade física, sua recuperação vigorosa após uma queda espetacular." (p. 20).

O ponto de vista do narrador[7] enquadra os fatos como se o fizesse por meio de câmeras, localizadas na mente do Ciclista Urbano, encenando-os nas páginas impressas da mesma forma como se ele os vivesse nas telas de tantos jogos em vídeo e filmes de aventuras que nutrem seu imaginário. Logo descobriremos que esses enquadramentos são operados pela própria imaginação do personagem, o qual procura na fantasia um protagonismo que não encontra na vida real. Nesse sentido, a epígrafe que abre a narrativa, paratexto tomado emprestado de improvável texto do ator norte-americano Nicolas Cage para guiar as aventuras do herói, diz muito sobre a natureza da imageria de Galera: "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". De fato, 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. Transcrevo segmento especialmente importante para que se entenda a eficácia da estratégia formal inventada pelo narrador: a cena é aquela em que Hermano vive sua primeira e frustrada experiência sexual (com Naiara, irmã de Bonobo, um dos garotos do bairro) e que serve como espaço para que se revele a natureza obsessiva de sua necessidade de encenação heroica da dor física e da superação das dificuldades do existir:

[7] De acordo com a tipologia desenvolvida por Norman Friedman (*Point of view in fiction: the development of a critical concept*, 1967), o narrador de *Mãos de cavalo* é "onisciente intruso", ou seja, articula-se como uma espécie de voz que organiza a narrativa, permanecendo de fora do narrado, dando conta não só das ações das personagens, como também de seus pensamentos e intenções. A escolha de Galera permitirá ao narrador acionar o próprio repertório de imagens de seus personagens, assistindo, juntamente com eles, aos *flashes* fílmicos que se projetam na tela virtual que recupera ações arquivadas pela memória e que se presentificam na narrativa.

> 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 andava de bicicleta em alta velocidade, por horas a fio, atravessando diversos bairros da cidade, [...] ignorando a companhia dos amigos, pois havia apenas ele, o morro e *a câmera*. [...] 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. (p. 139-140)

Formaliza-se voz narrativa que alterna os fatos entre um registro idealizado, aderindo ao personagem fantasista e incorporando à narrativa literária a linguagem centenária do cinema e das histórias em quadrinhos, e um outro, realista, responsável por localizar o protagonista no devido lugar do real-ficcionado: alguns anos de vida do adolescente ciclista e quase duas horas da existência do motorista adulto. Reconhece-se a condição de um herói épico matizado pelas contingências da modernidade, repercussão intertextual permanente na literatura ocidental, ainda que a aproximação a linguagens não literárias remeta ao mesmo tempo às características sequenciais dos quadrinhos, que da mesma forma estão presentes nos videojogos. Nesses *softwares* que se querem narrativos, os videastas imprimem também a marca das dificuldades ascensionais impostas ao herói da narrativa épica, aqui atualizado na configuração do Ciclista Urbano, de quem é exigida cada vez mais habilidade técnica para superar os obstáculos, identificado que é, pelo narrador localizado no tempo presente do narrado, ao jogador dos midiáticos videojogos[8]. Mas há uma diferença fundamental entre a natureza desses jogos vendidos como interativos e a de narrativas sequenciais como as do cinema e da literatura: enquanto nos primeiros os referentes humanos maiores jamais são postos em xeque, já que aqueles que programam os jogos descartam uma possível relação de interatividade com o jogador, no jogo entre imagens fílmico-literárias e imaginário do leitor, há sempre o risco de

[8] Ainda que essa prática seja recorrente em autores surgidos nos últimos anos, escritores vindos de gerações anteriores têm revelado em sua fatura literária a impressão de imagens fixadas em imaginário fortemente tocado pela tecnologia audiovisual, notadamente por imagens produzidas por meio de novos suportes digitais, conformadas aos procedimentos cinematográficos, como os videojogos. O mais recente romance de Salman Rushdie, por exemplo, *Luka e o fogo da vida* (Companhia das Letras, 2010), coloca em cena o personagem Super Luka, Grão Mestre dos Jogos, super-herói em epopéia virtual para resgatar o Fogo da Vida e salvar o pai imerso em sono profundo na "vida real", por obra de magia mortal. Chegando ao temido nível nove de dificuldades, o herói, que ultrapassara algumas fases do jogo e perdera outras, vê seu pai enfraquecido. É então que ele revela o segredo que livrará o pai da morte e o fará vitorioso: na verdade, aquele mundo virtual fora inventado pelo pai, todos existem mas só porque a invenção pela linguagem verbal lhes possibilita a vida. A fusão literária de imaginários verbais e imagéticos possibilita, segundo Rushdie, "colisões criativas", permitindo um modo novo de contar histórias, pois há "os estágios que você supera e pode, assim, salvar seu progresso". Sendo assim, "pode-se ter milhares de vidas em um videogame e, cada vez que perde uma, você usa a próxima". Cf. Marcos Flamínio Peres, Rushdie para menores, Ilustrada, Folha de São Paulo, p. E1, 28.07.2010.

ele ser apanhado no jogo com a alteridade, ser julgado ou julgar o outro, disposto e disponível para a perturbação e a transformação que podem conduzir à revelação e ao entendimento. É em virtude disso que se pode afirmar que os experimentos levados a efeito não são inocentes; nem muito menos o exercício pós-moderno de um modismo oportunista adequado a procedimentos midiáticos. O que eles evidenciam é, justamente, a problematização do papel das mídias imagéticas que, comensuradas à linguagem autônoma de um cinema que inventou o espectador como sujeito (COMOLLI, 2008), expõem o leitor-espectador à alienação proporcionada pelo espetáculo midiático.

Reporto-me às páginas iniciais do romance, mas 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.

O capítulo seguinte aparentemente não apresenta conexão formal e conteudística com o anterior. O narrador adota um registro uniformemente realista para falar de um adulto não nominado prestes a partir "ao encontro do que promete ser a maior aventura de sua vida", a escalada do monte Bonete, no Altiplano Boliviano (p. 21). No entanto, logo perceberemos que o narrador, ao se valer de procedimento narrativo concernente àquele desenvolvido pela estética fílmica para lidar com a simultaneidade dos fotogramas,cinema, o que intenta é presentificar a aproximação temporal das imagens da bicicleta Caloi, pedalada pelo adolescente Mãos de cavalo, e a do carro Mitsubushi Pajero, conduzido pelo Hermano adulto. É esse estratagema, a reinvenção literária do procedimento narrativo de montagem fílmica "paralela" mas ao mesmo tempo "ideológica"[9], que vai permitir ao narrador entremear fatos da vida das duas personagens escapistas: o ciclista jovem e o motorista adulto. São essas condições formais que se revelarão cruciais no desenvolvimento da história,

[9] Termo criado por Serguei M. Eisentein em sua teoria fílmica, a montagem ideológica consistiria em procedimento facilitador de uma visão da realidade reconstruída intelectualmente. Para o cineasta russo, o qual preconiza, inclusive, que o procedimento de montagem é fator orgânico para qualquer processo de representação estético, é preciso não somente olhar, mas examinar; não somente ver, mas conceber, a fim de compreender as sucessivas imagens que constituem a unidade fílmica. A montagem de planos em sequência evidenciaria todas as ligações, exteriores ou interiores, que existiriam na captação do real pelo enquadramento, possibilitando, assim, que o espectador possa ler em conjunto acontecimentos diversos em tempo e espaço. Dessa forma, a estratégia de justapor imagens pode criar ou evidenciar relações estritamente intelectuais, conceituais, de valor simbólico: relações de tempo, de lugar, de causa, de efeito. Cf. Serguei M. Eisenstein, *O sentido do filme*, [1942] 1999.

na medida em que se estabelecem como a principal circunstância que possibilitará aos personagens o exercício de fantasias heróicas que os livrariam de um real tanto imponderável quanto doloroso. Ao mesmo tempo, instala-se o primeiro de uma série de índices que possibilitará a descoberta de que os dois personagens são na verdade um só, o Mãos de cavalo-Hermano.

A narrativa desenvolve-se, dessa forma, em dois sentidos complementares, pela alternância entre episódios iniciáticos juvenis, nos quais Hermano enfrenta incontornáveis rituais de passagem, e a narrativa do homem de trinta anos em crise de identidade, que se defronta com alguns fatos vividos num passado que por muito tempo procurou contornar, os quais se apresentam agora à mente do adulto como a alternativa possível para a compreensão do que aconteceu e para o consequente apaziguamento de sua consciência. De um lado, está Mãos de cavalo, adolescendo entre conversas com o grupo de camaradas do bairro, festas, disputas esportivas entre futebol e *downhill*, brigas e a atração por Naiara, enquanto "legendavam o dia-a-dia com frases de filmes de ação dublados" (p.178). Do outro, o bem sucedido médico--cirurgião, atravessando a cidade ao volante de sua possante Pajero, para se encontrar com o amigo Renan, com quem partirá em direção a mais um desafio heroico de superação física que ele mesmo se impõe ultrapassar: a conquista do desconhecido, desafiante e nunca escalado Cerro Bonete. No seguimento da narração, ambos os personagens ora são apresentados por meio de seus fantasmas escapistas, ora no cotidiano trivial, adiando o enfrentamento do nível mais alto de dificuldade do jogo do existir: o encontro com a sua própria impossibilidade de ultrapassar situações críticas e não resolvidas na vida prosaica.

No capítulo "6h23", Hermano, depois de pensar nas razões que o levaram a aceitar o convite do amigo: fugir – pois "[...] no fundo a escalada é um esconderijo" (p. 99) –, lembra de um sonho que tivera na noite anterior, em que apareciam a mulher, Adri, Renan e um amigo de infância.. Percebe, então, "pra onde, na verdade, está guiando seu Mitsubishi Pajero" (p. 99). É para o "cenário de sua juventude que está indo agora" (p. 106), ao invés de seguir o caminho que o manteria na trilha da escalada para o monte Bonete. Chega ao bairro da Esplanada, onde vivera a adolescência, e acaba por interferir em uma briga entre jovens, salvar um deles, acuado de forma covarde "por oito ou dez garotos" (p. 132), e bater em todos os perseguidores. Compreende, então, que esse menino nada mais é do que "o garoto em quem ele mesmo teria se tornado caso tivesse enfrentado o Uruguaio e sua turma naquela madrugada de sábado pra domingo" (p. 156).

Na sequência, dirige-se à casa de Naiara, a adolescente que se entregara a ele e com quem não conseguira realizar qualquer conexão amorosa ou sexual. É no décimo quarto capítulo, o penúltimo, "8h04", que, depois de levar ao hospital o garoto ferido na briga, o qual lhe havia dito que Naiara ainda morava no bairro, acontece o triste reencontro. Em poucos minutos, descobrem que, para além de parca sinopse de suas vidas de adultos – ele conta que tem uma filha chamada Na[i]ra –, nada mais têm a se dizer: "Vem à sua mente uma série de momentos compartilhados, agora

tão distantes no tempo, mas suficientes pra sentir que ainda dividem algo especial, só deles, em memórias que ainda podem ser recuperadas, embora já não signifiquem quase nada na prática." (p. 179)

Desfaz-se, assim, a imagem do que poderia ter sido e não foi: a de Naiara, idealizada durante tanto tempo, não correspondia à necessidade de sua verdade emocional. Essa outra Naiara, real, no entanto, restaria, para sempre, figurada no nome da filha, possibilidade de afirmação identitária para o homem Hermano, agora no plano de uma realidade incontornável. O que se narra, nesses últimos capítulos, é uma espécie de acerto de contas de Hermano consigo mesmo, na esteira do aproveitamento de uma segunda chance e por meio de retorno ao passado, voltando ao lugar em que poderia tentar fazer coisas de que um dia não foi capaz: "Viver, todavia, não tinha nada de heroico. [...] Um limbo permanente entre a inocência e o heroísmo, habitado por projeções fantasmagóricas de si mesmo, levemente distorcidas pelo que gostaria de ter sido no passado ou de ser no futuro". (p.177)

Explicita-se, nos últimos capítulos pares, o que já vinha sendo construído na sucessão de capítulos interpolados: que o alpinista seria na verdade o "Alpinista", apenas a encenação de mais um personagem-super-herói mentalmente fantasiado por Hermano para compensar a sua dificuldade em lidar com fatos. De forma recorrente, a natureza paradoxal dos super-heróis reside num problema não resolvido e que se incrusta na memória. Toda a ação expressiva realizada no presente tem como objetivo reparar uma ação significativa que deixou de ser feita. Na origem da maioria dos super-heróis há uma agressão emocional que gera sentimento de frustração e impotência. Esse acontecimento traumático precisa ser reparado continuamente por meio da ação no presente, a qual, porém, só pode se dar no espaço da memória. Somente esse contínuo acerto de contas com o passado, peso que o herói precisa carregar pelo resto da existência, é que lhe garante a possibilidade de seguir em frente.

Quando a vida deu ao jovem Hermano a oportunidade de realizar atos de bravura que apenas idealizava nas fantasias heroicas do Ciclista Urbano, ele se acovardou, colaborando, por omissão, para que o amigo Bonobo fosse espancado até a morte: "O Uruguaio chutou alguma coisa no chão. [..]. O alvo do chute não se deslocou, pois logo os outros começaram a distribuir pontapés no mesmo lugar. Hermano entrou no mato, caiu numa vala do terreno e se escondeu atrás de folhas e galhos". (p. 171) Como não houvesse testemunhas do ocorrido, Hermano encena reação corajosa, não só para si, principalmente, mas também para os amigos e familiares, em que enfrenta a turma do Uruguaio: "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 a sensação de apanhar e bater numa briga pra valer", concluindo que "sentir era fácil, difícil era imaginar." (p. 173)

O autor elabora sua história de redenção por meio de sofisticado trabalho com a linguagem literária, atentando para as constantes e incontornáveis interferências da ficção na realidade e para a consequente necessidade de incorporação dessa

possibilidade na construção do imaginário de seus personagens. O homem por ele representado é mais do que simplesmente a soma das experiências vividas. É um indivíduo dolorosamente resultante das escolhas que fez – determinadas em muito pelas projeções fantasistas do que gostaria de ser – mas também de suas conexões com representações que outros sujeitos inventaram para dar conta de um real que resta, em sua opacidade, definitivamente inalcançável.

Reconhece-se, assim, na bricolagem literária de Galera, a repercussão de um imaginário conformado não exclusivamente pelas imagens digitais e midiáticas da contemporaneidade, mas, precipuamente, por antigas técnicas narrativas oriundas de práticas seculares e outras nem tanto, fixadas que estão desde as experiências modernistas, remanescentes na atualidade.

## 2 *CORDILHEIRA* E OS AMORES INTERTEXTUALMENTE IMPRESSOS E EXPRESSOS

*Queria que* [o livro *Cordilheira*] *fosse algo mais solto,*
*com referências ora explícitas, ora obscuras,*
*com pequenos instantes de satisfação pessoal que,*
*se os leitores não captarem, em nada prejudica.*
*Mas, se captarem, podem dar uma risadinha junto comigo.*

Daniel Galera, 2008[10]

O terceiro romance de Daniel Galera é o resultado de sua participação no multimidiático projeto "Amores Expressos", empreendimento da produtora RT Features e da editora Companhia das Letras[11]. A história se passa em Buenos Aires e em Ushuaia, na Terra do Fogo, Argentina, para atender a uma das exigências do projeto, mas também em São Paulo, onde são narrados os acontecimentos que antecedem e os posteriores à "narrativa argentina".

Por meio de sofisticada estrutura narrativa, conta-se a história jornalista e escritora Anita van der Goltz Vianna, que perdera a mãe ao nascer e há pouco enterrara o pai. Tendo publicado um primeiro livro com notório sucesso, sente-se desconfortável não só com as consequências do fato – as obrigações que acompanham o êxito e a

[10] Em entrevista ao jornalista Eduardo Simões, Folha de São *on-line*; disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u456344.shtml>, acesso em 11 ago. 2011.

[11] O projeto prevê o deslocamento, com estadia de um mês, de dezessete escritores brasileiros para cidades de diversos países, com o objetivo de escreverem romances a partir do tema "amor". Além de Daniel Galera (Buenos Aires), os outros participantes são: Adriana Lisboa (Paris; o livro não sairá pela editora parceira do projeto, já que a autora não chegou a acordo com a Companhia das Letras), Amilcar Bettega Barbosa (Istambul), André de Leones (São Paulo; o escritor teve seu romance *Como desaparecer completamente* recusado pela editora: o único texto ambientado no Brasil acabou sendo editado pela Editora Rocco, em 2010), Antonia Pellegrino (Bombaim), Antonio Prata (Shangai), Cecília Giannetti (Berlim), Chico Mattoso

fama, entrevistas, eventos literários, o contato com o público –, mas também com o fato de ter que lidar com um texto no qual não se reconhece e que renega. Aos vinte e sete anos, quer abandonar as contingências do que promete ser uma bem-sucedida carreira literária para seguir uma existência prosaica, com o namorado, o *designer* Danilo, e um filho que ela planeja ter o mais rapidamente possível, apesar da permanente recusa do companheiro, mais interessado em consolidar conquistas profissionais e a estabilidade material. Após o impacto da tentativa de suicídio de uma amiga e o suicídio concretizado de outra, bastante próxima, recebe convite para se deslocar a Buenos Aires para participar da Feira Internacional do Livro e de eventos midiáticos paralelos, vinculados ao lançamento da tradução de seu livro. Com um plano bem definido, o de estender a estadia na cidade e regressar grávida a São Paulo – "Eu desejava o mais próximo que poderia haver de uma concepção milagrosa" (GALERA, 2008. p. 86)[12] – para, assim, concretizar o projeto existencial de substituir a literatura pela vida, os livros pelo filho, o real inventado pelo presen-

(Havana), Daniel Pellizzari (Dublin), João Paulo Cuenca (Tóquio), Joca Reiners Terron (Cairo), Lourenço Mutarelli (Nova Iorque), Paulo Scott (Sidney), Reinaldo Moraes (Cidade do México), Sérgio Sant`Anna (Praga), Luiz Ruffato (Lisboa), Bernardo Carvalho (São Petersburgo). O projeto estabelece que, além de os livros serem publicados pela Editora Companhia das Letras, serão produzidos documentários, filmados *in loco*, durante a permanência dos escritores nas cidades escolhidas, dirigidos por Tadeu Jungle e Estella Renner (começaram a ser veiculados a partir de 2010), como série para TV, e que, ao final, serão lançados em devedê. Fechando o ciclo de mídias audiovisuais envolvidas, os autores, durante a estadia fora do Brasil, deveriam manter *blogs* sobre a experiência em curso, bem como se manifestarem de acordo com a venda dos direitos sobre o texto para possível adaptação cinematográfica (*Cordilheira* começa a ser filmado em 2012, dirigido por Carolina Jabor, e *O filho da mãe* já tem produção iniciada e será dirigido por Karin Aïnouz). O primeiro título a ser publicado foi *Cordilheira*, de Daniel Galera, 2008 (Buenos Aires); seguiram-se, até o momento em que escrevo este texto: *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho, 2009 (São Petersburgo); *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Luiz Ruffato, 2010 (Lisboa); *O único final feliz para uma história de amor é um acidente,* João Paulo Cuenca, 2010 (Tóquio); *Do fundo do poço se vê a lua,* Joca Reiners Terron, 2010 (Cairo); *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, Sérgio Sant'Anna, 2011 (Praga) e *Nunca vai embora*, Chico Mattoso, 2011 (Cuba). Apresentado, em 2007, pelo escritor João Paulo Cuenca e pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira, da RT Features, tão logo foi lançado, despertou reações polêmicas pela imprensa, não só por parte de escritores que não participavam do projeto como de parte da crítica cultural. Ainda que provocativas e irônicas, as ressalvas levantadas pelos debatedores apontaram para questão histórica marcante nas relações culturais nacionais, e que foi sintetizada pelo crítico Roberto Schwarz, no clássico ensaio "As ideias fora do lugar" (1977), como centrada em uma "ideologia do favor". Para além da polêmica, um dos méritos do projeto foi o de reacender a discussão sobre a centralidade da ideia de "nacional" na literatura brasileira. Se, desde os românticos, passando pelos modernistas e frequentando a literatura durante os anos de chumbo da ditadura pós-golpe de 1964, o tema foi prevalente, hoje, em tempos de internacionalização da cultura, literatura e nação não estariam mais vinculados à representação pós-moderna de nação; temas como "identidade nacional" e "língua" já não significariam culturalmente. Na esteira do precursor, e valendo-se de fissura aberta criticamente na própria estrutura de uma proposta que internacionalizava o lócus narrativo, recentemente (outubro, 2011), foi anunciado o projeto "Redescobrindo o Brasil", com curadoria dos escritores Adriana Lisboa e Luiz Ruffato, através da Produtora Mutirô, que pretende enviar quatorze escritores para uma estada de 15 dias em cidades brasileiras, com a finalidade de escreverem romances aí ambientados, os quais serão publicados pela editora Casa da Palavra. Cf. Raquel Cozer, Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing, Ilustríssima, Folha de São Paulo, 23.10.2011, p. 6.

[12] A partir daqui as citações serão referenciadas pela indicação do número da página da primeira edição do livro, Companhia das Letras, outubro de 2008.

te imediato, Anita aceita a proposta. Ainda que a natureza dos compromissos na Argentina mais a perturbe do que a motive, a oportunidade de escapar ao impasse no Brasil foi decisiva para a personagem definir-se pela viagem. Em Buenos Aires, no entanto, se envolverá com um obscuro grupo de escritores, membros de uma espécie de seita lítero-filosófica, que se ocupa em substituir a vida pela invenção da literatura, opção existencial postulada também por José Holden, um dos participantes da confraria, com quem ela se envolve sexualmente e que a engravida. Holden e os seus companheiros escrevem livros para poderem viver as vidas que inventam, assumindo a condição das suas personagens até às últimas consequências, inclusive de programar a própria morte. Anita se confunde não só emocionalmente com o escritor-amante como acaba participando de ritual da congregação em que Holden busca reproduzir à risca uma sinistra cerimônia em que fatal e definitivamente transcenderia a vida para viver a ficção do seu romance, do qual ele próprio era personagem. Para isso, precisaria da ajuda de Anita, em quem via não a escritora, mas Magnólia, a protagonista do romance criado por ela, que acaba colaborando para a morte do amante, jogado de uma falésia junto ao mar. Percebe-se, então, que tanto Holden pode vir a ser útil para sua obsessão por maternidade, como ela pode vir a colaborar com a consecução do plano obsessivo dele: "Pois bem. Uma morte, um nascimento. Uma troca justa", segundo Anita. (p. 141). Deste paradoxal encontro-desencontro de projetos e urgências existenciais, resultam experiências que agudizam o período de crise da protagonista, conduzindo a um contundente epílogo, momento decisivo para a confrontação final de Anita com a situação desconfortável de ter que se posicionar em relação ao dilema: a vida ou a literatura? A realidade ou a invenção de realidades?

Vista assim, nessa sucinta recuperação do *plot* romanesco, necessária formalmente para o andamento da análise que desenvolvo, a obra não exigiria maior investimento crítico: seria mais um texto de ficção a problematizar a relação entre literatura e realidade. A forma como a narrativa se articula, entretanto, coloca premissas investigativas incontornáveis e absolutamente rentáveis para a construção de sentido da arquitextualidade inventada pelo autor. Uma dessas articulações, que privilegiarei nesta análise, vincula-se ao assumido exercício intertextual que preside a fatura de *Cordilheira*. Nessa contextura é que discutirei a natureza e a qualidade dos textos culturais dos quais o romance se alimenta, sejam eles literários ou não, considerando a preponderância temática de questão que transcende à história dos amores expressos e dos afetos supressos na vida da protagonista: a da própria condição da literatura – examinada, sob esse ângulo, como sendo a temática essencial do terceiro romance de Daniel Galera e concernente com preocupações de natureza metaliterária que já se vinham esboçando desde seus primeiros textos.

A narrativa de *Cordilheira* começa antes de começar: uma espécie de prólogo intitulado "Como água" antecede o primeiro capítulo do romance. Nele, um narrador em terceira pessoa relata cena aparentemente trivial em que duas personagens trocam rápido diálogo, a jovem jornalista Anita, que "pensava ape-

nas no livro que vinha escrevendo" e seu pai, de saída para encontrar-se com amigos. Ficamos sabendo, pela estratégia narrativa do recurso à onisciência do narrador, que Anita fora criada pelo pai, o qual, "amando-a não apenas mais do que qualquer coisa no mundo, mas amando-a *por dois*", agora tinha "uma certa sensação de dever cumprido". (GALERA, 2008, p. 10)[13] Surpreendida enquanto escovava os "longos cabelos negros", Anita diz: "Lembra quando você penteava meu cabelo?" [...] Quer fazer isso?". O pai, segurando os cabelos, que "eram como água", pergunta-se: "Será que ela lembrava mesmo?". O que se segue, é a narrativa em primeira pessoa dos fatos da viagem da protagonista à Argentina, onde se desenvolverá, em nove capítulos não titulados, a história propriamente dita. Depois da introdução de um novo título genérico – "MAMIHLAPINATAPAI" (p. 14) –, começa o capítulo 1 do romance denominado *Cordilheira*, tal como o paratexto impresso na capa do livro informa.

Se a narrativa começa antes de começar, terminará antes do final: depois do nono capítulo, em que a narradora-personagem encerra a "história argentina", núcleo temático do romance *Cordilheira*, o leitor entra em contato com fatos presentificados por um outro narrador, agora onisciente e em terceira pessoa: quem conta o que acontece depois da volta de Anita para o Brasil, é Danilo, o namorado paulista que a acolhe. O fim depois do final é narrado em um fragmento não numerado, mas com título: "Fique para sempre", por meio do qual o leitor ficará conhecendo o desfecho da trama.

O que se percebe nesse jogo de títulos e blocos narrativos, é que há matéria modelar para que o narrador desenvolva sofisticada experimentação formal, em que se identifica exercício reflexivo sobre a própria natureza da centenária estrutura narrativa da prosa de ficção. Essa invenção formal que articula segmentos narrativos aparentemente desconectados, no entanto, já fora testada, com eficácia, como vimos, nos dois romances anteriores, e pode ser vista, assim, como princípio constituinte do estilo em Galera. Mas há ainda no livro paratextos importantes para que se construa sentido para o narrado: trata-se das epígrafes inscritas à página 5. Começo pela primeira:

> *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*
> Joanna Newsom, "Colleen"[14]

[13] Daqui em diante, as citações de trechos do romance serão referenciadas apenas pelo número da página correspondente à edição de outubro de 2008.

[14] "Há noites em que sonho com mar esquisito,/ macio como um recém-nascido,/ Chorando por mim, coitado!/ Então mergulho atrás dele, enlouquecida,/ E lá sou com doçura recebida" (tradução minha). Joanna Newsom é harpista, pianista, compositora e cantora norte-americana contemporânea. Os versos usados

O fragmento da letra da composição musical de Newsom remete para um dos temas fundamentais do romance: a maternidade ansiada pela protagonista como saída para o impasse existencial. Ao mesmo tempo em que introduz a "atmosfera aquosa" que permeia o texto, já que água é elemento recorrente desde o prólogo (o pai, substituindo o gesto da mãe ausente, sempre escovou os cabelos de Anita, que "eram como água", p. 11) até a "água, água, água" (p. 43), de mar, de chuva, de rio, de gotas e de espuma que atravessa todo o capítulo final do livro escrito por Anita, intitulado, justamente, *Descrições da chuva*, em que Magnólia, a protagonista, joga o companheiro penhasco abaixo, em direção à espumosa água do mar. Ou até a água da chuva, ora condensada em neblina, ora garoa, que acompanha as caminhadas de Anita e o grupo de escritores pela cidade. Mas, principalmente, como emblema da água primordial, que possibilita a vida, o líquido amniótico, presente na descrição de um sonho de Anita (logo após a primeira relação sexual com Holden) em que ela, sob chuva intensa, salta de um penhasco para o mar agitado, abraçada ao seu bebê, e se vê num mundo submarino de seres que circulavam em "pequenos núcleos familiares, mães e filhotes, primos e tios, todos espiando com cetácea curiosidade [...], afundando devagar para em breve pousar num berço de areia fofa cercado de anêmonas translúcidas e coloridas" (p.82), evidente transcriação literária para os versos da canção de Newsom. Finalmente, unindo uma ponta à outra da narração, a água ainda comparece – identificada tanto aos fatos da vida como aos da morte, na cena que fecha *Cordilheira*, em que Anita e Danilo estão à beira do terraço de um edifício paulista – penhasco urbano sobre o mar de garoa da cidade –, descalços e molhados sob a chuva. É nesse fragmento em que o narrador distanciado relata o fim depois do fim, que Anita, revelando o significado do termo indígena "mamihlapinatapai" – "É 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" (p. 175) –, que dá nome à "narrativa portenha", compreende o sentido do que vivera.

A segunda epígrafe – "Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro e, sobretudo, um compromisso. Jupiter Irrisari, *personajes*"[15] –, ainda que referencie autor e obra, cita personagem

como epígrafe são de "Colleen", um canto marítimo, criado a partir de uma lenda da cultura celta, sobre uma mulher que foi resgatada do mar – "*I came this way from the deep blue sea*" – e se esqueceu que era uma baleia. Newsom, a trovadora, conduz-nos habilmente pela história, pela inadaptação de Colleen, pelos seus sonhos estranhos e premonitórios – "*A grey and sloping-shouldered thing said: / 'What's cinched 'round your waist, Colleen? / Is that my very own baleen?*" – até à descoberta das suas origens. A composição faz parte da gravação *Joanna Newsom and the Ys Street Band* . Mais sobre a obra de Newsom, ver em <http://blitz.aeiou.pt/joanna-newsom-na-aula-magna-fotos=f7252#ixzz1ZldFHT8D>.

[15] O escritor Jupiter Irrisari é personagem ficcionado no romance *Cordilheira*. Por meio de um extraordinário jogo metaliterário que confunde real e imaginário, numa perspectiva borgeana e na esteira de notáveis simuladores de verdades literárias – como os contemporâneos Ricardo Piglia e Henrique Vila-Matas e o notável criador de "ficções verdadeiras", ou "verdades ficcionadas", o chileno Roberto Bolaño, referência ineludível, quando se pensa sobre esse tema –, Daniel Galera chega a historiar a vida literária do sombrio e trágico Irrisari, num outro espaço destinado à criação literária que não o romance

desenvolvido no próprio texto de ficção, quando Anita fica conhecendo as obsessões de Holden:

> [...] seitas secretas, movimentos literários de dissidentes surrealistas e um escritor guatemalteco do início do século XX chamado Jupiter Irrisari. Holden tinha dois livros desse autor em casa, de acordo com ele os únicos que se podiam encontrar. Mas o essencial em Irrisari, de acordo com Holden, não foram os livros que publicou, e sim o caminho que seguiu a partir de certo ponto de sua carreira: parou de escrever histórias e passou a vivê-las. [...] Acreditava que a literatura era o caminho que podia nos levar mais longe no esforço de transcender a individualidade. (p. 95-96)

As ideias do improvável escritor – que "concebia personagens, traçava alguns elementos básicos de suas histórias e os incorporava" (p. 96), passando a agir como se a vida é que fosse a ficção e a literatura, a realidade – servirão como justificativa e inspiração para os desígnios sinistros do grupo de escritores da seita buenairense. E, de forma ampla, para sustentar a estrutura temática do romance de Galera, eis que, ainda que discordando – "[...] a literatura, para funcionar, não precisa manter certa distância da vida?" (p. 97) –, Anita, a escritora que quer se afastar da invenção de verdades literárias para viver a vida de verdade, acaba por se envolver com um escritor que quer deixar a vida para viver a invenção literária como verdade.

Vistas assim, as duas epígrafes cumprem sua função paratextual: não sendo

em que ele é personagem. No *blog* da Editora Cosac Naify, ele e outros escritores se empenharam em construir simulacros biográficos de escritores que relatam "histórias de sociedades secretas que conheceram e/ou fizeram parte". Segundo o editor do *blog*, os relatos seriam "publicados em três partes". Na primeira, de autoria de Galera, pode-se conhecer, alem das "relações entre a *Acéphale*, sociedade fundada por Georges Bataille nos anos 30, e o grupo liderado pelo escritor guatemalteco Jupiter Irrisari: 'Los Títeres', uma seita de adoradores de Thomas Bernhard, apresentada por Antonio Xerxenesky". Transcrevo o texto de Galera: "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 na primeira edição da *Acéphale*, Bataille escreveu: 'Secretamente ou não […] é necessário tornar-se diferente ou então deixar de existir.'" Cf. <http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=daniel-galera>, consultado em 21 set. 2010. Alguns resenhadores de literatura na imprensa escrita têm tomado o simulacro veiculado no *blog* e o próprio *Cordilheira* como textos informativos e considerado Irrisari como "real", como se estivessem dando conta de dados biográficos confirmados. O fato deve ter provocado imensa satisfação no autor literário, já que evidencia a existência de uma real confusão entre a verdade e a ficção, entre a vida e a literatura, um dos problemas tematizados pelo narrador de Galera. Deixo de referenciar os colunistas, pelo óbvio. Mas qualquer consulta rápida no *Google* mostrará a autenticidade do que constato.

ainda narrativa propriamente dita, anunciam a intenção ficcional. Normalmente, esses fragmentos intertextuais estão fincados na realidade da invenção escrita, ou seja, são pinçados de obras "reais", com autor identificável. Aqui, Galera mistura texto "real" (o de Newsom) com texto "inventado" (o de Irrisari). Lidando de forma inventiva com procedimento recorrente em literatura, Galera exercita notável jogo metaliterário, incorporando já na apresentação das epígrafes a essência do que vai problematizar como narrativa de ficção em *Cordilheira*.

Quando identifico tais jogos intertextuais na tessitura narrativa, posso, então, mais do que "dar uma risadinha com o autor" (ver a epígrafe deste capítulo), avaliar o alcance da estrutura narrativa de sua literatura. *Cordilheira* é manancial de intertextos, inventados ou não, como já apontei, ou alçados de um imaginário autoral que se conforma não só por textos literários, como por textualidades geradas no amplo espectro da cultura, sejam elas formatadas por linguagens verbais ou audiovisuais; sejam veiculadas por meio de suportes impressos em papel ou por qualquer outra mídia. Registrarei algumas dessas intersecções, investindo, no âmbito da reflexão que aqui desenvolvo, apenas em aprofundar a análise de duas ocorrências, eis que as entendo como fundamento arquitextual de *Cordilheira*. Não poderia deixar, como leitor prazerosamente envolvido com o jogo de intertextualidades proposto por Galera, de reportar-me a algumas referências captadas ao longo da leitura e que passo a comentar de forma transversal.

Em *Mãos de cavalo*, como vimos, Hermano coloca na incitação de escalar o Cerro Bonete a possibilidade de vencer desafio que ele próprio se impôs, marca fantasmática ao longo da sua formação identitária, perseguindo a possibilidade de redimir culpa que não consegue identificar claramente e que busca, no entanto, reparar, ainda que de forma inconsciente. É na corrida para alcançar o cume montanhoso que se resolve o impasse e a redenção do personagem Hermano-Alpinista. Já em *Cordilheira*, a evolução narrativa culmina com cena em que, no cume do mesmo Cerro Bonete, Anita se vê face a suas "ansiedades secretas" e, livrando-se da personagem que criara como ficção mas da qual, ainda que a renegue, não consegue se despegar, a Magnólia literária, encontra-se capaz de superação. Em ambos os romances, portanto, é no Cerro Bonete que se constrói situação-limite para o fechamento das tramas: autor-referência que autentica a coerência do narrador no conjunto da obra de Galera.

Com relação aos nomes próprios que identificam personagens e locais diegéticos, haveria ainda muito a investigar, já que essa contingência estrutural em textos de ficção pode possibilitar significado consequente para o sentido do narrado.[16] Comento ligeiramente duas ocorrências e, de forma detida, uma outra.

O namorado paulista de Anita chama-se Danilo. Essa é a grafia em língua

[16] É recorrente no âmbito dos estudos literários a reflexão sobre a relevância do significado de nomes próprios em personagens de narrativas de ficção. Hans-George Ruprecht, referindo-se à pergunta "*What's in a name*?" – O que há num nome?" –, feita por Stephen Dedalus no *Ulisses* de James Joyce, constata que a expressão é deslocada da cena do balcão em *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; circunstância que, para ele, se constituiria como estratégia paradigmática para referências intertextuais, no que a operação faria avançar

portuguesa para uma variante de Daniel, cuja flexão para o gênero feminino, em hebraico, corresponderia ao que em língua portuguesa seria Danilo. Daniel=Danilo: intrincada relação de nominações e identidades. Alguma relação com o tema explorado ao longo do romance, o da confusão entre personagem e autor?

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[17], 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, autoexilado 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?

Detenho-me, finalmente, em referência intertextual incontornável, identificada em *Cordilheira* a partir ainda do nome de um dos personagens centrais: José Holden, o amante argentino de Anita, membro da confraria dos autores-personagens, cujo sobrenome, Holden, remete indubitavelmente para o prenome do protagonista – Holden Caulfield – do emblemático romance do escritor norte-americano Jerome David Salinger: *O apanhador no campo de centeio* (*The catcher in the rye,* 1951).

Nessa espécie híbrida de romance de formação-educação (*Bildungsroman*, Morgenstern, 1803; *Erziehungsroman*, Lukács, 1916) de um jovem de aproximadamente dezesseis anos, na próspera América do pós-guerra, o qual, depois de ser excluído

a ação narrativa. Cf. *Intertextuality,* Dictionnaire Iinternational des Termes Littéraires-DITL, disponível em http://www.flsh.unilim.fr/ditl/intertextualite.doc, consultado em 19.10.2011. Em alentado estudo sobre esse fato na obra de João Guimarães Rosa, Ana Maria Machado chega a afirmar que o nome pode vir a agir até "sobre o personagem e mesmo modificá-lo, confirmando que a coerência do texto exige que o Nome signifique", in: *O recado do nome*, 1991, p. 7.

[17] No *site La Central* (http://www.lacentral.com/recorridos?idr=16788), há uma compilação quase exaustiva dos livros citados em *Rayuela,* antecedida deste texto de apresentação: "Horacio Oliveira, uno de los personajes principales de Rayuela, no sólo es un amante de la música jazz y del arte contemporáneo, sino que también es, como el genio que lo hizo posible, un apasionado devorador de libros. [...] decenas y decenas son los autores que Oliveira cita (en algunos casos no con demasiado cariño) a lo largo de las más de trescientas páginas que conforman esa novela total que es *Rayuela*. Dispuestos de modo similar al mítico juego que da nombre a la novela, os presentamos a continuación una de las posibles bibliotecas que podríamos encontrar al lado de su cama o en alguno de sus entrañables encuentros con el Club de la Serpiente". Cf. "Una selección de los libros que pululan por *Rayuela*", consultado em 09.10.2011.

de internato na Pensilvânia, por problemas disciplinares e rendimento insuficiente, toma um trem para Nova Iorque e, antes de retornar para casa e enfrentar os pais, perambula pelas ruas da cidade, hospeda-se em hotel, frequenta bares e conversa no apartamento familiar com Phoebe, a irmã de dez anos, e com D. B., o irmão escritor, a quem vê eventualmente, na ausência dos pais; encontra a ex-namorada e visita um ex-professor. A narrativa dos fatos vividos nesses três dias às vésperas do Natal é entremeada pela rememoração de episódios que marcaram sua vida, na adolescência, no convívio familiar e social, no colégio interno e, especialmente, o da morte do irmão Allie. Narrado em primeira pessoa por um Holden convalescente de depressão e ainda internado em um sanatório (e não num hospício psiquiátrico), o romance resultou em leitura juvenil por excelência para sucessivas gerações e ainda hoje encontra eco não só na relação direta com seus leitores, como na constituição de uma relação intertextual literária[18], possibilitando, assim, a permanência de um imaginário constantemente atualizado sobre as dificuldades de adolescer e de atravessar o portal da maturidade, sem cair do carrossel, ou despencar do penhasco, como veremos na sequência.

J. D. Salinger explorou com eficácia narrativa a possibilidade de inscrever na própria nominação do personagem algumas pistas para que o leitor, decifrando-as, pudesse usá-las na construção de sentido para o narrado. Ao jogar com a fonia do nome e sobrenome do personagem, tomando em separado "Hold", de Holden, e "Field", de Caulfield, ele remete desde o início à qualidade identitariamente simbólica do protagonista: *hold* (agarrar, segurar, prender, apanhar; por analogia com "catch", agarrar, também, em inglês) e *field* (campo); ou "o agarrador no campo" (sendo "*rye*" a palavra inglesa para "centeio", teríamos: "agarrador no campo de centeio"), ou, como foi traduzido na versão brasileira, apanhador; daí: *O apanhador no campo de centeio.*[19] O jogo de letras e palavras logo se converterá em jogo de linguagem literária, determinante estrutural do romance. Em cena na qual o narrador conversa com a irmã menor, Phoebe, sobre o que gostaria de ser não só no futuro, mas no tempo da vida vivida no presente, ele diz, invocando verso de um poema de Robert Burns[20], "Se alguém encontra alguém atravessando o campo de centeio", que ele toma como "Se alguém agarra alguém atravessando o campo de centeio", apesar da insistência da irmã de que ele cita de forma errada o verso de Burns, trocando

[18] Com mais frequência na literatura norte-americana: Philip Roth (*Adeus, Columbus*, 1959); Hunter Thompson (*Medo e delírio em Las Vegas*, 1971); Jay McInerney (*Brilho da noite, cidade grande*, 1984) e até uma versão feminina para a personagem de Holden, por Sylvia Plath (*A redoma de vidro*, 1963).

[19] Em português, no Brasil, a primeira tradução, de Álvaro Alencar, Antonio Rocha e Jório Drauster, em 1965, propunha o título "A sentinela do abismo"; consultado, o autor preferiu que fosse mantida a versão literal original, *O apanhador no campo de centeio*. Em Portugal, o livro saiu com os títulos de *Agulha no palheiro* e *À espera no centeio*. Cf. "Nota da Editora", in *O apanhador no campo de centeio*, Rio de Janeiro, Editora do Autor, 3ª. ed., 1965. É dessa edição que serão referenciadas as citações, daqui em diante.

[20] Poeta escocês do século XVII; o poema é "*Coming through the rye*" ("Atravessando o [campo de] centeio"; tradução minha), sobre uma garota chamada Jenny, que, na interpretação do narrador de Salinger, falaria da perda da inocência.

"encontrar" por "agarrar":

> [...] fico imaginando uma porção de garotinhos brincando de alguma coisa num baita campo de centeio e tudo. Milhares de garotinhos, e ninguém por perto – quer dizer, ninguém grande, a não ser eu. E eu fico na beirada de um precipício maluco. Sabe o quê eu tenho de fazer? Tenho que agarrar todo mundo que vai cair no abismo. Quer dizer, se um deles começar a correr sem olhar para onde está indo, eu tenho que aparecer de algum canto e *agarrar* o garoto. Só isso que eu ia fazer o dia todo. Ia ser só o sentinela do abismo, e tudo. Sei que é maluquice, mas é a única coisa que eu queria fazer. Sei que é maluquice. (p. 156)

Ser "sentinela do abismo" em tempo integral, a ocupação de vida imaginada por Holden, é imagem que reaparecerá em passagem do penúltimo capítulo do romance, quando caminha com a irmãzinha pelo Central Park e detêm-se em um carrossel. Após providenciar para que Phoebe se colocasse confortavelmente em um dos cavalos, instala-se próximo do brinquedo e fica observando. Eis o que ele narra sobre o episódio:

> Aí o carrossel começou a rodar e eu fiquei vendo passar e passar. Só havia mais uns cinco ou seis garotinhos [que ficavam] tentando agarrar a argola dourada, e a Phoebe também, e eu cheguei a ficar com medo de que ela acabasse caindo da droga do cavalo. Mas não disse e não fiz nada. O negócio com as crianças, é que, se elas querem agarrar a argola dourada, o melhor é deixar elas fazerem o troço e não dizer nada. Se caírem, caíram, mas o errado é dizer alguma coisa para elas. (p. 189)

Na continuidade, Holden desiste de viajar para outra cidade, como planejara, para continuar o périplo na rota de fuga do cotidiano que lhe causa agônica perplexidade face às frustações de algumas de suas mais básicas expectativas. O que Holden percebe é que ele não pode ser "o apanhador no campo de centeio", responsável por impedir a queda de outro, se é ele quem precisa de ajuda, quem precisa ser agarrado na eminência da própria queda.

É preciso notar, ainda, que na rede de correspondências temáticas tecida por Salinger, esses dois fragmentos, ao se refletirem, refletem um outro, no qual Holden recupera fato acontecido no internato, relatando o suicídio de um colega, o qual, tendo se envolvido em briga com companheiros, acaba sendo seviciado, depois de se recusar a pedir desculpas por ter ofendido um deles:

> Finalmente, em vez de retirar o que tinha dito, o que ele fez foi pular pela janela. Eu estava no meio do banho e tudo, e mesmo assim escutei o baque do corpo lá em baixo. Mas pensei só que alguma coisa tinha caído pela janela, um rádio, ou uma mesa, ou coisa que o valha, e não um *garoto.* [...] Botei o roupão e também desci correndo, e lá estava o James Castle, caído bem nos degraus de pedra e tudo. Estava morto, os

> dentes e o sangue espalhados por todo lado, e ninguém nem ao menos chegava perto dele. (p. 154)

Adiante, saberemos que um ex-professor do internato, Antolini, "foi quem acabou apanhando do chão aquele menino que se atirou da janela, o James Castle." (p. 157) É desse mesmo professor, ao qual Holden admirava e a quem visita em Nova Iorque, pensando em conversar sobre as agonias e a frustração de suas expectativas mais elementares, seu descontentamento melancólico e sua incapacidade de lidar com a dor do mundo (*Weltschmerz*)[21], as quais ele tem experimentado nos últimos tempos, que ele ouve o seguinte:

> Esta queda para a qual você está caminhando é um tipo especial de queda, um tipo horrível. O homem que cai não consegue nem mesmo ouvir ou sentir o baque do seu corpo no fundo. [...] A coisa toda se aplica aos homens que, num momento ou outro de suas vidas, procuraram alguma coisa que pensavam que seu próprio meio não lhes poderia proporcionar. Por isso, abandonam a busca [...] antes mesmo de começá-la de verdade." (p. 169)

Fechando a narrativa, depois de ter voltado para casa, o protagonista declara: "Isso é tudo o que eu vou contar. [...] A gente nunca devia contar nada a ninguém. Mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo mundo." (p. 191) Ou seja, depois de ter verbalizado o vivido em vida narrada (inclusive, possivelmente, tendo por ouvinte um psiquiatra), a realidade desaparece, passa a ser texto, decorrência do real mas não seu substituto. Elaborada em linguagem verbal, a fantasmática memória do vivido pode agora ser recuperada com a serenidade possibilitada pelo entendimento, para além das doloridas perdas pessoais e da dor inaplacável de um mundo que deu errado.

Das referências textuais conformadoras desse intrincado "tapete de códigos" (BARTHES, 1992, p. 85) que é *Cordilheira*, destaco, conclusivamente, ainda mais uma, justamente não literária: a aproximação entre a natureza da narrativa de ficção e a dos jogos conhecidos pela sigla RPG.[22] Da mesma forma como em *Mãos de*

[21] Cf. E-Dicionário de termos literários: *Weltschmerz* designa sentimento de melancolia sobre o sentido do mundo resultante da constatação da insensatez e do absurdo do Ser. É do escritor alemão Jean Paul (1827) a noção de *Weltschmerz*, desenvolvida na obra *Selina*.. A partir daí, Byron, Musset, Büchner, Heine e tantos outros acusarão a dor da vida e a náusea do mundo, sentimentos que varrem a Europa romântica, originando correntes filosóficas niilistas, como em *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Schopenhauer, 1819), em que se postula que o indivíduo tem uma vontade cega (*Wille*) que o escraviza à sua natureza e emoções, sendo a felicidade, consequentemente, uma ilusão. Disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree.

[22] *Role-playing game* ("jogo de interpretação de personagens"), mais conhecido como RPG, surgiu em 1974, nos Estados Unidos; o primeiro lançamento foi o jogo *Dungeons & Dragons* (*Masmorras e dragões*), criado por Gary Gygax e Dave Arneson. Tradicionalmente jogado ao redor de uma mesa, espaço em que, através de fichas e objetos de cena, os jogadores interpretam seus personagens, também pode ser jogado por meio de "ação ao vivo", em cenários naturais. Nos últimos anos outras formas midiáticas proliferaram rapidamente, como a de atividades para computador e videojogos. Os jogadores assumem os papéis de personagens e criam narrativas colaborativamente; um deles desempenha o papel de narrador, sendo

*cavalo* a imageria do narrador, possibilitada pela estratégia autoral de lançar mão de procedimentos expressivos próprios a outros códigos e subcódigos narrativos além dos literários, como os fílmicos e os das narrativas em quadrinhos e de videjogos, facultando, assim, a recuperação da memória afetiva dos anos de aprendizagem do protagonista com rentáveis consequências arquitextuais, em *Cordilheira,* Galera aproveita a estrutura dos "jogos de interpretação de personagens" para atualizar a invenção literária das "seitas de escritores fanáticos". Arguindo a qualidade do imaginário contemporâneo, o escritor coloca-se, então, como interpretante de seu tempo, ainda que na posição de leitor comprometido com perguntas que atravessam a temporalidade mesma da trajetória humana.

## CONCLUSÃO

Se literatura – não importa se com letra maiúscula ou minúscula – ainda é o resultado do trabalho com linguagem verbal e se o espetáculo social[23] de que participamos hoje é precipuamente aquele encenado na via da ancestral faculdade de o homem criar imagens, é preciso reconhecer que a imagem que repercute sobre o imaginário de produtores e leitores de textos literários tem fulcro ainda nos procedimentos estatuídos pelas linguagens visuais – principalmente a do cinema do século XX – para interpretar e representar o mundo. Sendo assim, ainda que se considere o contexto de uma contemporânea "ditadura do visual" (DANEY, 2007), império da tecnologia digital e da circulação de produtos imagéticos em rede, engendrados em volume e disseminados em fluxo já inestimáveis, o que vigora ainda é a estética do cinema. As relações entre a literatura e a multiplicidade de meios tecnológicos que é hoje articulada em rede podem ser pensadas estritamente, então, nos limites de uma impossibilidade: a equiparação de textualidades linguísticas literárias à experimentação de supostas linguagens agenciadas pelos novos suportes postos em circulação por via midiática. Quanto à hipótese de que textos literários produzidos digitalmente, para serem veiculados em rede, seriam caudatários de uma "nova linguagem", e que, nesse círculo exclusivo, estaria surgindo a matriz de uma "nova literatura",

o responsável pelo desenvolvimento da história, podendo alterar, inclusive o andamento da narrativa durante a representação. Cada personagem deve ser interpretado pelos jogadores, assim como fazem os atores em narrativas fílmicas ou encenações teatrais. O progresso de um jogo se dá de acordo com um sistema de regras predeterminado, podendo os jogadores improvisarem livremente; são as suas escolhas que determinam a direção que o jogo irá tomar. São tipicamente mais colaborativos e sociais do que competitivos, já que congregam os seus participantes como em um grupo coeso em função de uma ideia ou objetivo, por isso um RPG raramente tem ganhadores ou perdedores, o que o torna fundamentalmente diferente de qualquer outro tipo de jogo social. Para outras informações sobre RPG, consultar <www.rpgonline.com.br/o_que_e_rpg.asp>.

[23] Uso a expressão no sentido que Guy Debord propôs para designar o cenário cultural contemporâneo: lugar em que se encena a interpretação do mundo na intersecção discursiva da palavra articulada como linguagem e da imagem virtual, no contexto de uma "sociedade do espetáculo" em que "o espetáculo não é [só] um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens" (Cf. DEBORD, 1997, p.14).

comensurada à fartura de meios de produção e recepção de textos verbais por via da midiatização, parece-me que, além de fragilmente equacionada, não resiste, pelo menos até o presente, e especificamente no caso da literatura autorreferencial de Daniel Galera – tendo em vista os três romances aqui analisados –, a uma discussão metodológica e sistemática.

O que se constata, finalmente, pelas factualidades aqui examinadas, é que a ocorrência de possíveis interferências, operadas no trânsito entre a ficção literária e outras formas de expressão midiáticas, só veio a ratificar a constância e a essencialidade da natureza transtextual do literário, sejam quais forem as linguagens experimentadas por meio de quais sejam os suportes tecnológicos que possibilitem, hoje, relações intersemióticas pela *web*. Configurações imagéticas quaisquer – montagem de imagens contidas em molduras que recortam o mundo em fragmentos – constituem-se, desde sempre, como produtoras de imaginário propiciador de textualidades que dobram e desdobram operações de sentido, em esforço despendido pelo sujeito para o entendimento do mundo e devir do humano. Do conjunto da obra de Daniel Galera, poder-se-ia dizer aquilo que Eduardo Coutinho reconhece no atual quadro literário, refletindo sobre as relações intertextuais e intersemióticas: "destituída de sua aura de esteticidade, a obra literária passa a ser vista como um produto da cultura e a literatura como uma prática discursiva intersubjetiva como muitas outras" (2011, p. 24). Ou, como quer Galera, uma literatura com ele minúsculo.

## REFERÊNCIAS


BARTHES, Roland. [1970]. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário. Seleção e organização de César Guimarães e Ruben Caixeta. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: OURIQUE, João Luis Pereira; CUNHA, João Manuel dos Santos; NEUMANN, Gerson Roberto (Orgs.). *Literatura*: crítica comparada. Pelotas, RS: Ed.Universitária PREC/UFPEL, 2011. p. 18-24.

DANEY, Serge. *A rampa*. Tradução e posfácio de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify/ Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2007.

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

EISENSTEIN, Serguei M. [1942]. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1983.

GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PERES, Marcos Flaminio. Rudshie para menores. In: Ilustrada/*Folha de São Paulo*. São Paulo: 28.07.2010, p. E1.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALINGER, Jerome David. [1951] *O apanhador no campo de centeio*. 3. ed. Tradução de Álvaro Alencar, Antonio Rocha e Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.