

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – HISTÓRIA DA LITERATURA

**A POESIA PECULIAR DAS COISAS EM *BARBA ENSOPADA DE SANGUE***

PATRICIA BERSCH BARBOSA  
RIO GRANDE  
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – HISTÓRIA DA LITERATURA

PATRÍCIA BERSCH BARBOSA

**A POESIA PECULIAR DAS COISAS EM *BARBA ENSOPADA DE SANGUE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de concentração: História da Literatura.

Orientador:  
Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer

Data da defesa, 16 de julho.  
Instituição Depositária:  
Sistemas de Bibliotecas – SIB  
Universidade Federal do Rio Grande – FURG  
Rio Grande  
2020

### Ficha Catalográfica

B238p Barbosa, Patrícia Bersch.  
A poesia peculiar das coisas em *Barba ensopada de sangue* /  
Patrícia Bersch Barbosa. – 2020.  
98 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande –  
FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS,  
2020.  
Orientador: Dr. Antônio Carlos Mousquer.

1. Daniel Galera 2. Paisagem Literária 3. Técnica Descritiva  
4. Discurso Poético 5. Espaço 6. Lugar I. Mousquer, Antônio Carlos  
II. Título.

CDU 82

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

*“Não era a primeira vez que me embrenhava ali, mas os caminhos se bifurcavam e fui me sentindo atraída pela ideia de que era realmente possível me perder naquele lugar para nunca mais ser vista. Fui deixando para trás referências conhecidas de caminhadas anteriores. Uma laje de pedra coberta por um filme de água mucosa. Um pequeno ajuntamento de túmulos precários à margem da trilha, engolidos pela mata fechada. Uma caixa de abelha vazia e com a tinta azul esmaecida e descascando. Cada passo me afastava um pouco mais de minha família, do meu doutorado, dos meus colegas de departamento, dos meus poucos amigos, dos meus poucos objetos, dos meus rastros virtuais. Cheguei ao topo de uma pedra larga que proporcionava uma vista ampla do vale e dos morros que se estendiam até o horizonte, pontuados por casas e galpões muito distantes uns dos outros, marcando a remota presença humana nos pastos verde-claros à beira das matas verde-escuras. Havia pedras por toda parte, como destroços de um planeta explodido. Aquele era um reino mineral, no qual homens, animais e plantas eram colocados em seu devido lugar de criaturinhas fugazes e interdependentes. Contornei a pedra larga e descí pela encosta do vale. Entrei em outra mata fechada e me vi em território desconhecido”*

*Daniel Galera (Meia-noite e vinte. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.200).*

*Ao meu orientador Antônio Mousquer por consentir a minha liberdade de escrita sem ter abandonado o navio durante as nebulosas tempestades no mar negro e a mim que fui pesquisadora, escritora, orientadora e formatadora desta empreitada. Merci.*

## RESUMO

BARBOSA, Patrícia Bersch. **A poesia peculiar das coisas em *Barba Ensopada de Sangue***. 2020. 98 f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

A presente pesquisa aborda como o autor de *Barba Ensopada de Sangue* (2012) fornece a poesia peculiar às coisas por meio da descrição tecnicamente perfeita e da representação da paisagem literária. A palavra paisagem surge nas línguas românicas no século XVI entre os pintores para designar a pintura de um território que se alcança com o olhar como configuração de determinada região. A paisagem artística ou literária não é a região e sim a visão ou a figuração a partir da percepção do artista ou escritor, compará-la ao seu referente é menos pertinente que compreender a forma como é expressa. Ao implicar o ponto de vista do sujeito, a paisagem difere-se da extensão geográfica ou geométrica representada. O termo, utilizado primeiramente no campo das artes visuais, encontra significativa expressão na literatura. Na narrativa analisada a técnica descritiva eleva à paisagem o papel de personagem, estremecendo as fronteiras entre prosa e poesia, já que o tema tem ocupado lugar na poética, relegando a um segundo plano a abordagem de sua presença no romance. Portanto, essa interpretação se detém em como a figuração paisagística é revestida de componentes subjetivos como a sensação, a emoção e a imaginação, relacionando-se com outros sentidos, ultrapassando a pura representação do espetáculo. A paisagem literária no romance de Daniel Galera é expressa a partir do sentimento do autor e abarcada pelo olhar do leitor que é convidado a percorrer o espaço representado, avistando a praia, o mar, os seres fictícios e todas as dimensões paisagísticas presentes no discurso poético de *Barba Ensopada de Sangue*.

**Palavras-chave:** Daniel Galera; paisagem literária, técnica descritiva; discurso poético; espaço; lugar.

## ABSTRACT

BARBOSA, Patrícia Bersch. **The peculiar poetry of things in *Blood-Drenched beard***. 2020. 98 f. Dissertation – Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

This research approaches the way in which the author of *Barba Ensopada de Sangue* (2012) provides the peculiar poetry to things through the medium of technically perfect description and of representation of the literary landscape. The word landscape appears in Roman languages in the 16<sup>th</sup> century among painters to convey the painting of a territory achieved by a look as the configuration of a determined region. The artistic or literary landscape is not about the place, but about the view, or figuration from the artist or writer's perception; comparing it to its referent is less pertinent than understanding how it is expressed. By taking into account the subject's perspective, the landscape differs from the represented geographic or geometric extension. The term, first used in the field of visual arts, finds evocative expression in literature. In the analysed narrative the descriptive technic boosts to landscape the role of the character, convulsing the borders between prose and poetry, as the theme has occupied a place into poetics, demoting to a second place the approach of its presence in the novel. Thus, this interpretation scrutinizes the way in which the landscape figuration is glazed by personal components as sensation, emotion and imagination, binding them to the other senses, surpassing the pure representation of the spectacle. Literary landscape in Daniel Galera's novel is conveyed by the author's feeling and enveloped by the reader's eye, who is invited to travel in the represented space, gazing the beach, the sea, the made-up beings and all the landscaping dimensions that are depicted in the poetic discourse of *Barba Ensopada de Sangue*.

**Key - words:** Daniel Galera; literary landscape, descriptive technique; poetic discourse; space; place.





## SUMÁRIO

<b>Primeiro Ato:</b> Poesia e Horizonte.....	11
<b>Segundo Ato:</b> a montagem do sistema literário de Daniel Galera e a construção de sua figura autoral.....	17
1. Daniel Galera e a formação do Autor no espaço literário.....	18
1.1. A maturidade artística em <i>Barba Ensopada de Sangue</i> .....	25
1.2. As obras e o <i>Bildungsroman</i> .....	29
<b>Terceiro Ato:</b> Uma leitura de <i>Barba Ensopada de Sangue</i> ou o corpo do texto	36
2. A paisagem literária e a técnica descritiva em <i>Barba Ensopada de Sangue</i> ....	37
2.1. Da paisagem ao discurso poético.....	46
2.2. Espaço: a trilha, o corpo, a paisagem.....	60
3. A paisagem sul-rio-grandense: o primeiro capítulo no Rio Grande do Sul, a personagem Gaudério e <i>la pampa mítica</i> .....	68
3.1. A representação do animal em <i>Barba Ensopada de Sangue</i> e <i>O Sul</i> .....	82
<b>Quarto Ato:</b> ao dissipar da neblina.....	91
Referências Bibliográficas.....	96



**PRIMEIRO ATO: POESIA E HORIZONTE**

A partir do Romantismo a paisagem transfigura-se em um eminente gênero pictural, influenciando tanto escritores quanto músicos, os quais por meio de uma imagem do mundo encontram uma forma de expressar “seus sentimentos mais íntimos e suas emoções diante do cosmos” (COLLOT, 2013, p.99). Porém, desde os anos de 1830, esse impulso subjetivo passa a ser evidenciado como uma ilusão lírica, uma exteriorização arbitrária do afeto humano frente à natureza. Tal movimento desencadeia a busca de uma exatidão na representação do real por parte de artistas que preconizam uma performance mais objetiva da realidade, restringindo o olhar do sujeito a neutralidade de uma perspectiva de observação trivial imune da atribuição de valor afetivo e partidário. Em contrapartida a essa estética realista, poetas como Baudelaire, na época, demonstraram divergências quanto a não aceitação em despir a paisagem de seus reflexos interiores e de suas expansões do imaginário:

Contra os “sapos” e outros “caracóis” realistas, que preferem a frieza e a umidade noturnas aos esplendores do crepúsculo, Baudelaire nunca deixou de defender e ilustrar o apelo romântico do horizonte. Este é onipresente em sua obra, tanto em seus poemas quanto em seus ensaios críticos. Que Baudelaire escreva sobre a música ou sobre a pintura, escutando Wagner ou vendo os quadros de Delacroix, ele vê “pintar-se” “um imenso horizonte”. *As flores do mal* terminam como o apelo do desconhecido, que faz sair de seu “quadro” os “horizontes” da Viagem, e *Le spleen de Paris* se abre sobre a evocação “daquelas nuvens”, das “maravilhosas nuvens” (COLLOT, 2013, p.100).

O horizonte presente na obra de Baudelaire caracteriza-se como uma influência do Romantismo e herança assumida pelo poeta francês, o qual reivindica esse tema do desdobramento do visível a um invisível penetrável somente pelo olhar da imaginação na oposição ao formalismo de seus contemporâneos. Eliminam-se assim os idealismos típicos da arte romântica, aperfeiçoando seu repertório à perspectiva da modernidade, visão de arte que lhe embute a figura de precursor dos poetas do fim do século XIX e de mentor da poesia moderna.

Na obra de Baudelaire a imaginação compõe a paisagem, a qual se delinea através do enlace entre o exterior e o interior, a partir do ponto de vista do sujeito frente ao mundo, já na pintura do artista realista, por exemplo, ao contrário, há a intenção de retratar o que o pintor vê e não o que sonha, recusando a visão subjetiva inevitável para a existência da paisagem na especulação de uma representação de universo sem o homem, em que o “eu” não exista.

A estrutura de horizonte presente na poesia moderna com interferências na percepção do espaço e do tempo e no exercício da significação se aproxima da estrutura simbólica de mundo baudelairiano. Conforme o professor francês Michel Collot, esse sistema, característico da obra do poeta e teórico da arte francesa, pode ser comparado ao efeito de amplitude do processo de significação da ação alucinógena do haxixe que tem a ver “com uma exaltação dos sentidos e, principalmente, com um aprofundamento da sensação de espaço e de tempo” (COLLOT, 2013, p.107). Essa experiência misteriosa e desconhecida se relaciona com o uso poético da linguagem que revela nas palavras mais desprezíveis de sentidos múltiplos um novo horizonte de significação. Assim, Baudelaire resgata o valor de uma estética e de uma poética a partir da estrutura de horizonte, instaurando uma compreensão de tempo, espaço e funcionamento simbólico ou alegórico da significação.

O valor genuíno da arte não se reduz a simples reprodução de uma realidade fixa e delimitada, o real se entrelaça com a imaginação reintroduzindo o virtual no factual, o infinito no finito:

Essa abertura para o possível e para o infinito encontra no horizonte um de seus motivos ou uma de suas metáforas privilegiadas. No limite do visível e do invisível, o horizonte representa uma sorte de área transicional entre o objetivo e o subjetivo, o atual e o virtual, o real e o imaginário. A vista se prolonga no horizonte em devaneio (COLLOT, 2013, p.105).

Uma pintura encoberta de sonho está propensa a ser relacionada com um horizonte. A obra *Caminhante sobre o mar de névoa*, também conhecida como *Viajante sobre o mar de névoa*, – *Der Wanderer über dem Nebelmeer* – do artista alemão Caspar David Friedrich, de 1818, incorpora essa questão do infinito da paisagem. Considerada uma referência do mundo romântico por sintetizar os princípios do Romantismo, como a estética romântica da paisagem, nessa pintura a personagem da cena criada por Friedrich encontra-se de costas para quem vê a obra. A partir da figura de um homem em posição ereta, o pintor alemão retrata a imensidão da natureza em contraste com a imagem do Caminhante que contempla o infinito de cima de um pico rochoso. No primeiro plano está o sujeito que vê, no segundo um nevoeiro surge preenchendo o espaço e contornando uma série de picos rochosos dos demais planos. As montanhas de rocha afundam no mar de névoa, o qual vai

tomando conta do cenário até o plano de fundo da pintura aparentemente infinito que constitui o horizonte. As nuvens se espalham pelo céu levemente azul – um abrupto vazio entre as nuvens que insinuam a instabilidade do tempo – apresentando-se como raros espaços que diferem as nuvens da nebulosidade próxima da superfície terrestre. Essas lacunas de céu entre as nuvens também conferem movimento ao cenário. Entre o céu e o mar de névoa está o horizonte, localizado na altura da cabeça da figura humana – que contribui para a imersão do observador na cena – alcançando amplitude conforme se expande para o fundo sem fim da obra. O “mar” de névoa se coloca de certa forma como uma espécie de espelho d’água perante o céu refletindo a paisagem imaginária. A cabeça do caminhante está levemente inclinada para baixo, é o sujeito visualizando a imensidão, nuance que revela o papel do ponto de vista na constituição da paisagem. A personagem da obra de Friedrich enfatiza essa questão da descoberta da paisagem, possível somente à subjetividade do olhar e por essa pintura apresentar-se carregada de sonho permite ao observador compará-la ao horizonte a partir do qual “a perspectiva não dá somente a ver, mas deixa adivinhar aquilo que se oculta à vista” (COLLOT, 2013, 105). A ausência de perceptibilidade do efeito obscuro da névoa atrai o olhar para a questão do inconsciente da obra que determina a vida consciente, a paisagem que se desdobra para o infinito da pintura alude à imensidão da natureza representada que contrasta com a imagem da figura humana ao mesmo tempo em que invade o universo interior da mesma. A paisagem exterior é tão vasta quanto a paisagem interior da personagem e daquele que aprecia a obra. Numa pintura realista, na qual a natureza é retratada com exatidão, a descrição da paisagem aparece explícita aos olhos do observador oferecendo pouco a ver em relação à paisagem que se oculta a vista exigindo a percepção do sujeito e sugerindo imagens que vão além do representado à impressão do primeiro olhar.

Toda a obra é passível de interpretação e exige tal empenho do observador, Edward Hopper em suas pinturas indiferentes e realistas a partir de recursos cinematográficos e de um tom teatral também instiga a interpretação da narrativa insinuada pelas cenas pintadas como em sua obra *Nighthawks* (ou Falcões da Noite), 1942, em que a “solidão do homem de terno cinza é reforçada por sua distância em relação aos demais personagens e pelo fato de ele estar de costas para o espectador” (FARTHING, 2011, p.368). A questão não é invalidar o cunho interpretativo inerente a toda obra de arte, mas ressaltar a perspectiva do horizonte tão cara ao Romantismo. E no que diz respeito ao horizonte, a paisagem de *Caminhante sobre o mar de névoa*

ilumina parte das teorias abordadas na presente pesquisa, notadamente na relação da subjetividade com aquilo que a vista alcança:

se encontra simbolicamente no precipício da própria existência. Ele está no cume da montanha, confrontado com uma decisão física e emocional: pode acabar com a própria vida atirando-se no desconhecido ou retornar ao mundo lá embaixo como um novo homem (FARTHING, 2011, p.267).

Talvez um pouco distante dessa interpretação romântica – ao mesmo tempo em que o processo de caminhar sozinho para vivenciar o mundo de uma forma diferente no encontro com a natureza sublime é tema recorrente no texto a seguir – o instigante na obra do pintor alemão, além da configuração do horizonte, é analisar como essa narrativa pictórica poetiza a natureza representada, despertando sentimentos no observador, o qual é convidado a visualizar a paisagem que se estende a partir da posição e do olhar da personagem que encontra-se no centro da composição como uma figura que ocupa parte significativa do espaço e não de dimensão menor em relação à paisagem como as figuras humanas são retratadas em algumas obras realistas, nuance que ressalta a presença dos pensamentos, dos devaneios do sujeito no processo de concepção da paisagem, é a imensidão exterior simbolizando a realidade interior do universo humano, reflexão sobre a visão que volta-se para o tema do horizonte que “é esta dimensão do visual que escapa ao único poder dos sentidos, e que abre, à fronteira do visível, o campo de uma segunda vista ofertada ao olho do espírito” (COLLOT, 2013, 102).

Nos capítulos do próximo ato, a interpretação de *Barba Ensopada de Sangue* traz esse olhar artístico da paisagem que mostra o manifesto que salta à vista, mas também decifra o que se oculta. O viés realista aparece na análise da descrição tecnicamente perfeita do autor, na qual as relações inter-humanas carregadas de valor são exploradas à luz das teorias de Lukács (1968) – teórico marxista, linha de pensamento influente entre pintores realistas que denunciavam as mazelas sociais a partir da representação de figuras humanas e de um afastamento de cenas idealizadas, mas que conjuntamente reproduziam por meio de suas obras a relativa impotência do homem frente à natureza. No âmbito exclusivo da paisagem literária a pesquisa toma como aporte os estudos desenvolvidos por Michel Collot (2013). Teóricos aparentemente vistos como díspares em relação às premissas abordadas e ao tempo em que estão inseridos, mas que contemplam mutuamente a leitura que se

pretende validar. Assim como o caminhante de Friedrich, o protagonista do romance de Daniel Galera incita o leitor/observador a apreciar o horizonte e a inundar o olhar na vastidão do céu e do mar.

Buscando atingir esse objetivo, a presente dissertação se estrutura da seguinte forma: num primeiro momento farar-se-á uma explanação da trajetória de Daniel Galera no espaço literário e da formação do *Autor* no processo de produção escrita, enfatizando como o escritor atinge sua maturidade artística. Ainda nessa seção serão analisados aspectos como o estilo e a unidade estilística que caracterizam os textos de Galera, revalidando sua figura autoral. Num segundo momento a pesquisa observa como a técnica descritiva eleva à paisagem o papel de personagem, estremecendo as fronteiras entre prosa e poesia sem sacrificar o texto ao estudo do seu referente, analisando suas páginas como paisagens singulares e examinando como o autor constrói as imagens do território configurado na narrativa a partir de uma visão de conjunto. E por fim, antes do último ato, a interpretação se debruça na questão de como no primeiro capítulo o Rio Grande do Sul se constrói a partir do conceito de lugar e a narrativa garopabense é representada entre o lugar e o espaço, concluindo a investigação através de um olhar sobre o cruzamento entre o humano e o animal no texto por meio da linguagem poética e sobre como o encontro com a animalidade se infiltra na ordem dos sentidos.



**SEGUNDO ATO: A MONTAGEM DO SISTEMA LITERÁRIO DE DANIEL GALERA  
E A CONSTRUÇÃO DE SUA FIGURA AUTORAL**

## 1. DANIEL GALERA E A FORMAÇÃO DO AUTOR NO ESPAÇO LITERÁRIO

*Barba Ensopada de Sangue* (2012) é o quarto romance do escritor e tradutor paulista-gaúcho<sup>1</sup> Daniel Galera que em 1998 começou a formar um pequeno público leitor através do *mailzine Cardosonline* (COL), espécie de *fanzine* inventado juntamente com um colega de faculdade, espaço no qual os autores publicavam seus textos e enviavam por e-mail para quem quisesse assinar a revista. Para o autor, em entrevista ao *Sul21*<sup>2</sup>, a divulgação virtual de seu trabalho atuou como precursora de um “estilo de escrever na internet, que depois se disseminou pelos blogs, sites e no jornalismo cultural”. O *fanzine* distribuído via e-mail que durou até 2001 foi produzido por um grupo de oito colaboradores fixos e outros participantes eventuais. Os principais nomes responsáveis pelos textos, os quais, conforme depoimento do escritor, influenciaram a maneira como a produção cultural brasileira se correlaciona com a internet, foram, além de Daniel Galera, André Czarnobai (o Cardoso), Marcelo Träsel, Guilherme Pilla, Guilherme Caon, Clarah Averbuck, Daniel Pellizzari (ou Mojo) e Hermano Freitas.

Segundo menciona o colunista do *Sul21*, Daniel Galera revela que a ideia do *fanzine* surgiu para afugentar o sentimento de tédio durante o período de greve que abarcou parcela das universidades federais do Brasil em 1998. A iniciativa foi de Cardoso, estudante de jornalismo da UFRGS, que passou a enviar e-mails para os amigos contando seus infortúnios ao longo da paralisação:

“Eram e-mails coletivos contendo poemas, causos pessoais, comentário sobre festas e filmes, brincadeiras com os colegas”, relembra Daniel Galera, colega de faculdade de Cardoso à época. “Eu era um dos recipientes, e percebi que as mensagens lembravam o conteúdo de certos sites de resenha cultural que eu gostava de ler, em especial o *Pitchfork*”. As principais semelhanças estavam, segundo Galera, no estilo pessoal e livre de escrever, bem como no uso

---

<sup>1</sup> Segundo consta em diversos textos e nas folhas de orelha dos livros do autor, Daniel Galera nasceu em 1979 em São Paulo, mas viveu boa parte de sua vida em Porto Alegre, onde desenvolveu a arte da escrita e passou a divulgar suas obras. Sua literatura é reconhecida como atualizadora da série literária sul-rio-grandense, pois, como ressalta o professor e escritor gaúcho Luís Augusto Fischer sobre o romance *Barba Ensopada de Sangue*, “a narração pratica um português sulino, um porto-alegrês fluente como nunca antes”. Disponível em <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/03/por-que-o-quarto-romance-de-daniel-galera-o-estabelece-como-um-autor-maduro-4084224.html>. Publicado em 23/03/2013. Acesso em: março de 2017.

<sup>2</sup> Entrevista intitulada *Literatura na internet: a egotrip do Cardosonline, um século depois*, publicada em 10 de setembro de 2011. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/jornal/a-grande-egotrip-do-cardosonline-um-seculo-depois/>. Acesso: 11 de março de 2017.

permanente da primeira pessoa e de análises subjetivas. “Hoje em dia, isso é o estilo padrão de escrever na internet, mas naquela época, ainda era uma novidade (*Sul21*, 2011).

Conforme um dos responsáveis pela empreitada, o jornalista Hermano Freitas, Daniel Galera foi o empreendedor do projeto, já que a proposta de transformar os e-mails de Cardoso em um novo tipo de *fanzine* partiu do escritor: “sem imagem, para que nenhuma internet lenta, na época ainda discada, tivesse dificuldade de receber” (*Sul21*, 2011). Logo o investimento alavancou um número significativo de participantes e leitores através de textos que conquistaram espaço com uma linguagem livre e subjetiva, um estilo intitulado pela equipe do COL como “egotrip”. A extensão do trabalho a partir de uma festa temática, o “Bailão do Cardoso online”, ampliou o horizonte de expectativas da equipe do *fanzine* e a recepção dos e-mails tomou uma amplitude “surpreendente” para os idealizadores. Segundo consta na entrevista realizada com os empreendedores pelo jornal citado acima mais de três mil pessoas passaram a receber todas as segundas e quintas-feiras as duas edições do *e-mail-zine*.

Após 278 edições e “de três anos escrevendo semanalmente, os próprios COLunistas já estavam um pouco cansados da fórmula”, (*Sul21*, 2011) recorda Daniel Galera e revela que:

o crescimento do zine começou a gerar alguns sintomas que não nos agradavam. Não gostávamos de ser associados às etiquetas da literatura pop, da cena de música indie etc. Um belo dia, todos decidimos, quase em consenso, que era melhor parar antes de virar um problema (*Sul21*, 2011).

Alguns colaboradores pensaram em transformar a empreitada em um programa de TV na MTV ou numa possível editora ou coletânea, mas devido a diversos contratempos como falta de tempo para a produção dos textos de alguns integrantes, divergências entre outros e esgotamento, o *Cardosonline* fechou as portas com a mesma espontaneidade presente no surgimento do projeto, conforme expõem alguns participantes em entrevista mencionada.

Daniel Galera, Daniel Pellizzari e Clarah Averbuck seguiram com suas produções literárias como escritores, Marcelo Träsel e Guilherme Caon são professores universitários, Hermano Freitas trabalha como repórter em São Paulo, enquanto Cardoso publicou um livro, é tradutor pela Companhia das Letras e

trabalhou como roteirista do Multishow, GNT, MTV, RBS/TV e Rede Globo, entre outros projetos.

Segundo Hermano Freitas, para os integrantes da equipe – com idades entre 18 e 20 anos – a produção não foi realizada de forma consciente, ainda assim a maioria dos participantes admite a atuação decisiva do *Cardosonline* na vida profissional de boa parte dos envolvidos. Na profissionalização de Daniel Galera como escritor, conforme a professora de teoria literária Luciene Azevedo, em ensaio publicado na coleção *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*<sup>3</sup> (2015), o fanzine foi uma jogada “de crédito autofinanciado rendendo bons lucros”, constatação que é confirmada pelo autor de *Barba Ensopada de Sangue* em entrevistas como a citada no começo desta pesquisa e na fornecida ao *Rascunho*, na qual Galera confessa que:

Foi a coisa mais forte, pra mim, como autor, porque foi um pequeno fenômeno [...] para mim, a importância do COL foi que, de uma hora para outra, eu tinha um público de cinco mil pessoas [...] criei um público leitor inicial – pequeno, mas interessado – na internet (*Rascunho*, 2012)<sup>4</sup>.

Esta primeira estratégia como circulação e divulgação pela internet da produção literária do autor permitiu a Galera o início da construção de um sistema particular na formação do jovem escritor:

A intensa atividade exercida pelo autor na internet, ainda no final dos anos 1990 (primeiro o experimento com o *Proa da Palavra*, um site de/sobre literatura inspirado em publicações americanas semelhantes, e depois a criação e manutenção do fanzine conhecido como *COL, Cardoso Online*) pode ser considerada o marco inicial da construção da carreira literária de Galera, já que começar a escrever e publicar na internet são posturas interdependentes que realçam a importância e a afirmação da rede como uma instância de legitimação no século XXI (AZEVEDO, 2015, p.240).

Mas a mola propulsora que atuou como “auto de crédito”<sup>5</sup> na produção do capital simbólico acumulado pela carreira literária de Galera foi o projeto editorial criado por ele e dois companheiros do *Cardosonline* (Daniel Pellizzari e Guilherme

<sup>3</sup> Coleção de ensaios organizada por Regina Dalcastagnè e Luciene Azevedo, publicado pela editora Zouk, Porto Alegre, 2015.

<sup>4</sup> Fragmento de entrevista utilizado pela professora Luciene Azevedo e disponível em: <http://rascunho.com.br/daniel-galera/>. Acesso: setembro de 2017.

<sup>5</sup> Expressão utilizada por Luciene Azevedo em *Daniel Galera. Profissão: escritor* (2015).

Pilla), a editora “Livros do Mal”, através da qual publica seu primeiro livro de contos *Dentes guardados* (2001) <sup>6</sup> que não foi publicado por nenhuma outra editora e atualmente continua disponível na *web*, inclusive no site do autor.

Antes que a editora “fechasse as portas” e encerrasse suas atividades, Galera publica seu segundo livro pela “Livros do Mal”, o romance *Até o dia em que o cão morreu* (2003), publicado posteriormente, em 2007, pela “Companhia das Letras” que também editou os outros textos do escritor: o romance, *Mãos de cavalo* (2006), *Cordilheira* (2008), romance escrito sob encomenda para o projeto “Amores Expressos”, a história em quadrinho *Cachalote* (2010), com co-autoria do quadrinista Rafael Coutinho, o consagrado *Barba Ensopada de Sangue* (2012) e o último romance, por enquanto publicado, *Meia-noite e vinte* (2016)<sup>7</sup>.

A “Livros do Mal” e o COL “funcionaram como repositórios, verdadeiras incubadoras literárias, para usar a feliz expressão utilizada por Milton Colonetti<sup>8</sup>” (Azevedo, 2015, p.240), ainda que tal empreendedorismo seja mencionado, em alguns momentos, pelo escritor como um “passatempo” na época:

A “Livros do Mal” nasceu no espírito do próprio *Cardoso Online*. Ela foi feita por três colunistas do COL: eu, o Guilherme Pilla e o Daniel Pellizzari. O Pellizzari é escritor. O Pilla também escrevia — muito bem, por sinal; acho que agora parou, mas é um artista plástico brilhante. Não era um plano, não tinha uma justificativa intelectual, não tinha ambições comerciais, era simplesmente: escrevemos, queremos fazer livros e, aparentemente, temos os meios para fazê-los. Por que não fazer desse jeito? Era uma tentação muito grande. O Pellizzari tinha um conjunto de contos que achava que podia virar um livro. Eu achava que tinha também. Então a gente bolou um plano assim: vamos editar nossos próprios livros, os dois primeiros, criar um selo editorial independente (*Rascunho*, 2012).

Para a professora de teoria literária da Universidade Federal da Bahia “a declaração soa surpreendente porque é notável o capital simbólico que a iniciativa teve para a carreira do autor” (AZEVEDO, 2015, p.242). Porém ao decorrer de sua

---

<sup>6</sup> Na última página do livro da terceira edição da coletânea de contos consta o seguinte aviso: “Este livro eletrônico pode ser distribuído e impresso livremente, desde que de forma gratuita e que seu conteúdo não sofra nenhum tipo de alteração. Os transgressores serão currados por um javali asmático”. Nessa mesma edição, logo após o término do último conto, há uma pequena biografia de Galera: “Oriundo da indústria pornô, Daniel Galera é autor de *Dentes Guardados* (2001; Itália: 2004) e *Até o dia em que o cão morreu* (2003). Em 1999, fez a oficina literária de Henry Darger e trocou o cinema pelas Belas-Letras” (GALERA, 2004).

<sup>7</sup> Quando esta dissertação de mestrado iniciou o último romance do escritor, *Meia-noite e vinte*, ainda não havia sido publicado.

<sup>8</sup> COLONETTI, M. *Livros do Mal: um problema de história editorial*. UFRGS. Porto alegre, Dissertação, 2010.

trajetória como escritor, Galera reconhece o papel dessas duas empreitadas na estrutura de seu sistema particular, as quais resultaram em sua *pertença* ao mundo cultural, o que pode ser constatado na mesma entrevista ao *Rascunho* em 2012 quando menciona que a ideia da “Livros do Mal” surgiu durante o término do COL e foi “um trabalho imenso de autopublicação, carregar livro nas costas, tentar fazer a coisa funcionar” (*Rascunho*, 2012), admitindo assim que o convite para a publicação na Companhia das Letras “não veio do nada”.

Em 2004, quando fui à Flip, o [editor da Companhia das Letras] Luiz Schwarcz me procurou porque alguém de lá tinha visto o pacote que mandei para eles, gostou do livro, falou para ele e ele me achou. Eu estava com o *Até o dia em que o cão morreu* na mão, e dei para ele. Uma semana depois, o cara me ligou: “Gostei, mas queria saber se você tinha algo novo”. Eu estava começando o *Mãos de Cavalo*. Aí foi, né? (*Rascunho*, 2012).

A partir daí é possível visualizar a montagem do sistema literário de Daniel Galera e a construção de sua figura autoral a partir de uma “autopercepção de si mesmo [e da] percepção do outro” (HEINICH, 2000, p.66) desde o surgimento de um público significativo com o *mailzine* até a recepção crítica do editor Luiz Schwarcz, pois, se:

a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros (CANDIDO, 1967, p.88).

Assim é pertinente observar como Galera figura como um “autor agente do mercado”, pois mesmo que o cenário atual seja promissor e ofereça possibilidades determinantes para a profissionalização do escritor brasileiro, como oficinas<sup>9</sup>, eventos e concursos literários, concorrer com uma corporação editorial e conseguir “viver de literatura”<sup>10</sup> no Brasil é realidade para um número reduzido de autores. Assim além

<sup>9</sup> Galera atualmente também ministra oficinas literárias. Recentemente participou do 1º Garopa Literária no município de Garobaba com a oficina “A escrita da ficção” e a partir de 24 de outubro de 2017 ministrou a oficina “O movimento contínuo decomposto: abordagens para o romance” o público alvo são autores que já trabalham com romance ou desejam iniciar um. Em seu processo de formação como autor Daniel Galera participou como aluno de cursos literários como a oficina de Luiz Antonio de Assis Brasil, lugar de passagem para diversos escritores brasileiros que frequentaram as aulas do escritor. Segundo Luciene Azevedo, Daniel Galera revela em texto que escreveu para a *Folha de São Paulo* que “a oficina literária figura como uma experiência fundamental de sua carreira” (AZEVEDO, 2015, p.241) o que o levou a olhar, talvez, a literatura com um pouco mais de ambição.

<sup>10</sup> Expressão também usada por Luciane Azevedo para se referir à figura profissional do escritor, ou seja, o autor que conquista seu espaço no mercado e se sustenta através de seu trabalho.

da genialidade de Daniel Galera como romancista, o reconhecimento de sua função como produtor trabalhando para o mercado permite sua profissionalização como escritor:

[...] falar em profissionalização implica, inevitavelmente, no reconhecimento do autor como um agente do mercado. Cada vez mais marcante hoje é a performance do autor como um produto promovido para vender outro produto, seu livro, encarado como mercadoria. A simples menção ao campo semântico da economia em discussões literárias não costuma ser bem recebida pelo fato de que ainda é uma regra do campo desconfiar da autonomia estética do criador quando o escritor demonstra demasiado conforto e integração satisfeita às leis do mercado (AZEVEDO, 2015, p. 236).

O site<sup>11</sup> de Daniel Galera representa muito bem esse cenário de mercado, operando também como uma espécie de “currículo de sua atuação como romancista e tradutor” (AZEVEDO, 2015, p.252). Além de contatos e endereços eletrônicos, o escritor dispõe uma breve biografia, um catálogo de suas obras com “o que disseram” que se trata de resenhas, comentários e artigos de escritores, jornalistas, editores, entre outros e a relação dos títulos de seus trabalhos como tradutor. Os fragmentos de texto recortados pelo escritor em seu espaço virtual<sup>12</sup> evidenciam uma espécie de mosaico do autor que ele figura em sua página:

A página é um verdadeiro campo de investigação para a composição tanto de uma autofiguração do autor, que se mostra não apenas atento às opiniões sobre sua obra, demonstrando entender perfeitamente a importância do papel da crítica como instância legitimadora de uma carreira literária, como da figuração do escritor feita pela crítica (AZEVEDO, 2015, p.252).

Ao mergulhar nas obras de Galera e observar a representação de sua figura autoral através da recepção crítica é possível interpretar que o escritor escolta e responde às avaliações atribuídas a suas narrativas. O ensaio de Luciene Azevedo “Daniel Galera. Profissão: escritor”, publicado em 2015, um ano antes do lançamento de *Meia-noite e vinte* (2016), apresenta um breve levantamento a respeito dos comentários distribuídos à *Barba Ensopada de Sangue* (2012), segundo a

<sup>11</sup> <http://ranchocarne.org/>.

<sup>12</sup> Partindo do pressuposto de uma existência finita para publicações na internet, algumas referências virtuais dessa dissertação podem, dependendo do tempo da leitura, não existirem mais, ainda que alguns apps e sites ofereçam serviços para recuperação de conteúdos apagados da internet o que diz respeito a rastros virtuais ainda é assunto nebuloso para mim.

pesquisadora a cobrança ao autor “pela ausência de personagens gays em sua obra e em especial em *BES*<sup>13</sup> foi alvo de caricaturas na internet” (AZEVEDO, 2015, p.254). Um ano depois, o mais recente romance lançado por Galera traz uma narrativa com três narradores em primeira pessoa, sendo um deles um personagem gay, Emiliano:

Antero pediu licença pra ir ao banheiro. Duque me olhou com interesse e perguntou se eu estava dando em cima do amigo dele. A pergunta travou meu sistema operacional. Eu era um daqueles caras que frequentavam as festas gays do Ocidente sem admitir, ainda, que era gay. Tinha passado a adolescência toda suspeitando que meu desinteresse quase geral pelas garotas era fruto de uma combinação de timidez com seletividade excessiva e que meu desejo por certo tipo de homem não passava de uma apreciação apolínea, perfeitamente intelectual e distanciada, das virtudes físicas masculinas (GALERA, 2016, p.72).

O espaço virtual como suporte fácil e rápido para a divulgação da produção literária, o meio de publicação utilizado e tão discutido no início de carreira de Daniel Galera, como no ensaio acima citado, também é ficcionalizado no último romance do autor. A narrativa traz a história de quatro amigos que no final dos anos 90 incendiaram a internet com textos através de um *fanzine* digital, o Oranotango. Após uns anos, o único integrante que se tornou escritor é assassinado durante um assalto em Porto Alegre. A tragédia reúne os três amigos em uma capital catastrófica<sup>14</sup> e decadente. A influência do mundo digital na vida do sujeito é representada de forma genial pelo escritor desde os tempos da internet discada até a evolução cibernética voraz repleta de aplicativos entre diversas alternativas.

<sup>13</sup> A pesquisadora utiliza somente as iniciais (*BES*) de *Barba Ensopada de Sangue* para se referir ao romance.

<sup>14</sup> Em texto para revista Trip, publicado em 2015, Daniel Galera fala do mundo pós-utópico e catastrófico dos romances cli-fi. Para o escritor “A ficção climática ganha força à medida que as catástrofes ecológicas saem do domínio da especulação pós-apocalíptica para ocupar outro lugar no subconsciente das pessoas. O sentimento que esses escritores traduzem não é o medo da catástrofe, mas a noção, ainda pouco articulada no discurso cotidiano, de que ela já aconteceu” (Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/trip/escritor-daniel-galera-fala-do-mundo-pos-utopico-de-romances-cli-fi>. Acesso em: novembro, 2015). Em *Meia-noite e vinte*, o escritor explora essas questões através da personagem Autora, uma bióloga que enfrenta uma guerra acadêmica durante seu doutorado em São Paulo. Para a narradora feminina de Galera: “Foi provavelmente ali, durante aquela sucessão de instantes de perplexidade, que se encravou em mim a noção de que os dias que vivíamos eram o vestibulo de uma catástrofe lenta e irreversível, ou de que a força, lei natural ou entidade que soprava vida em nossas expectativas, e com “nossas” eu queria dizer as minhas expectativas, as de meus amigos, as da minha geração, começava a se exaurir” (GALERA, 2016, p.9). Em outras obras o autor também retrata a depreciação do ambiente como em *Barba Ensopada de Sangue*: “Isso pra não falar do clima. Uma bagunça. Ficam aí discutindo se o clima tá mudando mas quem trabalha com pesca tem certeza. Antigamente a gente sabia que em outubro ia ter mar liso, vento sul, céu aberto. Daqui a pouco é outubro e tu vai ver a bagunça que vai ser. Pra mim não muda nada, boa parte da minha vida já foi” (GALERA, 2012, p.327-328).



Dessa forma, com *Meia-noite e vinte* o autor rebate o julgamento sobre a “falta de gays” em suas narrativas e conseqüentemente as críticas em relação ao universo masculino representado em *Barba Ensopada de Sangue*, o qual a partir da perspectiva da obra apresenta “validade hermenêutica, principalmente se consideramos que uma pauta do comentário valorizador ao livro está concentrada no caráter macho da história, associado à dicção “à gaúcha” de uma história contada por um gaúcho” (AZEVEDO, 2015, p.254). E ainda sobre a consagração de Galera no romance que trouxe o litoral de Santa Catarina (Garopaba e região) e o Rio Grande do Sul como regionalização do cenário, Luis Augusto Fischer enfatiza que:

*Barba Ensopada de Sangue* dá mostras da maturidade de um romancista, o que não é pouca coisa. Romancista com gosto pelas trajetórias de vida, atento à tradição realista mas informado das novidades. Se escapa alguma comiseração algo imatura, como nesse final, há elementos que atestam maturidade rara; para não ir muito longe, eu assinalaria a linguagem (a narração pratica um português sulino, um porto-alegrês fluente como nunca antes) e a seriedade com que encara a passagem à condição madura (não há sofrimento nem morte aleatórios). De lambuja, Galera escreveu um monumento ficcional sobre o desafio, a bravata, a honra, essas experiências tão caras ao mundo do Sul do Brasil e a todas as experiências masculinas vitais mundo afora (FISCHER, 2013) <sup>15</sup>.

### 1.1. A maturidade artística em *Barba Ensopada de Sangue*

A divulgação de *Barba Ensopada de Sangue* alcançou grande repercussão, quase maior que sua conseqüente circulação pelo público. A Companhia das Letras promoveu estratégias de promoção no lançamento do romance mediadas por uma cobertura jornalística que conquistou espaço nos jornais de grande circulação e sites literários. Daniel Galera também participou de um número significativo de entrevistas. O editor Luiz Schwarcz confessou a sensação diante de sua leitura do romance validando a grandiosidade<sup>16</sup> da obra através de diversos comentários, como os

<sup>15</sup> Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/03/por-que-o-quarto-romance-de-daniel-galera-o-estabelece-como-um-autor-maduro-4084224.html>. Acesso: setembro de 2017.

<sup>16</sup> Na defesa da dissertação levantaram a questão da necessidade de um olhar mais crítico da minha parte como pesquisadora frente à obra ao contrário de um posicionamento intitulado apaixonado em relação ao romance de Galera, mas durante a investigação que tracei tentei legitimar a minha leitura reunindo registros que validassem a minha interpretação, a qual partiu de uma leitura “ingênua” até um estado “sentimental” para isso no desenvolvimento do texto cito Schiller e Orhan Pamuk ao abordar conceitos sobre a poesia ingênua e a poesia sentimental, bem como a postura do romancista de *Barba ensopada de sangue*, que a partir da leitura que proponho

créditos publicados no blog de sua editora. A relação entre Galera e Schwarcz – que acompanhou os passos do jovem autor em construção desde cedo e provavelmente identificou o escritor versátil, capaz de divulgar e vender a própria obra – também contribui para a chamada “maturidade” artística alcançada em *Barba Ensopada de Sangue* legitimando “uma nova compreensão para os papéis não apenas do escritor, mas também do próprio editor” (AZEVEDO, 2015, p.446). Além disso, para o autor esse romance permite a consolidação de sua voz autoral e do retorno de sua própria voz.

A partir dessas revelações é instigante observar o pré-texto que acompanha a obra. Uma espécie de prólogo que apresenta a voz do autor, recurso que gerou uma série de leituras no público, o qual interpretou nessa voz o narrador em 3º pessoa do romance, outros afirmam que o autor do prólogo é o filho que a ex-namorada do protagonista (e esposa do irmão no tempo presente da narrativa) espera ou ainda há aqueles leitores que confundem a voz autoral do texto de apresentação com a pessoa física de Daniel Galera, já que o mesmo residiu por um curto tempo em Garopaba. Dentre tantas especulações interpretativas, a jogada aqui talvez tenha sido a intenção de ficcionalizar a voz do autor através desse trecho futuro<sup>17</sup> além de expor dados da trama, a qual segue seu curso, pois como ressalta o narrador do prólogo “O restante dos depoimentos é composto de uma sobreposição caleidoscópica de rumores, lendas e narrativas pitorescas”<sup>18</sup> (GALERA, Daniel, 2012, p.9).

Narrado em primeira pessoa por um personagem que surge na história de *Barba Ensopada de Sangue* apenas no final do romance no papel do filho da ex-namorada do protagonista que aparece grávida, o prólogo dá detalhes da narrativa através de um tom biográfico do protagonista como aspectos de sua vida profissional, traços de sua personalidade e a relação com o cachorro manco (no caso a cadela Beta), seu companheiro de mergulho e natação no mar.

Neste texto de início o sujeito também marca sua ausência no discurso narrativo de ficção. Para Foucault em *O que é um autor?* (2015, p.21) o nome autor não é um nome próprio e não se refere a um indivíduo concreto, pertence ao texto

---

se apresenta ora como ingênuo, ora como sentimental. Se a banca ressaltou essa nuance minha interpretação alcançou o objetivo pretendido com essa pesquisa.

<sup>17</sup> Supondo que o enterro descrito no prólogo seja do personagem principal da narrativa do romance, narrado pelo filho do irmão do protagonista de *Barba Ensopada de Sangue*.

<sup>18</sup> O que define também uma das características do escritor que é explorar a questão da fronteira entre realidade e ficção como em outras de suas obras.

somente. Ao selecionar um prólogo narrado por um personagem e não um prefácio com um “eu”, Daniel Galera se coloca fora do gesto da escrita e ao representar uma breve biografia sobre o herói do romance apresenta “como sujeito absoluto o que é apenas um sujeito possível”<sup>19</sup> (FOUCAULT, 2015, p.2), anunciando a partir do velório do protagonista a relação da morte com a obra, marcando também o desaparecimento do sujeito na escrita.

Autor e escrita se dissolvem dando espaço à representação de um personagem sem nome que assume a posição de um ator que ao tentar reconstruir a passagem do avô por Garopaba acaba levantando questões de sua própria existência. Mas não são somente esses traços da obra que revelam a maturidade artística atribuída ao escritor e a reafirmação de sua figura autoral no espaço literário, pois:

o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2015, p.45).

São várias as características presentes na função autor, pois quando “nos referimos à tradição textual, o nome não é suficiente como marca individual” (FOUCAULT, 2015, p.52). O filósofo francês traça algumas características para analisar a função autor a partir de seu modo de existência, circulação e funcionamento no interior de uma sociedade. Um dos critérios discutidos por Foucault é o estilo que habitualmente se encontra nas obras de um autor. Em Daniel Galera há uma unidade estilística que caracteriza seus textos. Além do tom irônico dos romances, as narrativas do autor possuem um linguajar peculiar, as histórias narram a trajetória de personagens em formação, incidentes violentos estão entrelaçados com um discurso poético, a fronteira entre realidade e ficção, entre outras nuances as quais mantém certo campo de coerência conceitual ou teórica entre as obras do autor.

A presença do sangue também é um símbolo constante nas obras de Galera. Seu primeiro romance *Até o dia em que o cão morreu* explora esse detalhe na narrativa através de cenas como o trecho em que o protagonista recorda o avô que

---

<sup>19</sup> José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais em Prefácio a 9ª edição.

vai morar num sítio, registrando episódios em que seu antepassado carneia uma ovelha:

Meu pai e eu o visitávamos de vez em quando no sítio. Nessas ocasiões, ele carneava uma ovelha pro churrasco. Pendurava o bicho amedrontado num galho de árvore, abria o pescoço com a faca e deixava sangrar por alguns minutos. Rachava um talho em cada um dos quatro cascos, depois abria o couro da virilha até o pescoço. Com a lâmina e com as mãos, descolava todo o pelego da carne e, por fim, cortava a barriga e deixava cair o bucho sobre o capim encharcado de um sangue grosso vermelho-claro (GALERA, 2007, p.35).

Em *Mãos de cavalo* o sangue vermelho segue presente ao transcorrer da narrativa. Nas primeiras páginas deste romance o líquido vermelho aparece no ferimento do protagonista que se acidenta com a bicicleta: “o sangue agora vaza livremente e desce pela canela, ensopando as meias brancas de algodão” (GALERA, 2010, p.17). O vermelho não é representado somente através do sangue, mas da paisagem, dos objetos, das vestimentas “Veste uma saia comprida, que deve ter sido vermelha mas agora é de um cor-de-rosa desbotado” (GALERA, 2010, p.17). Outra cena em que o personagem principal pega um estojo de canetinhas e seleciona os tons de vermelho é extremamente simbólica, a característica descritiva das coisas nas obras do escritor mostra de forma poética o episódio no qual o protagonista ainda adolescente pega as canetas coloridas e mistura a tinta vermelha com a água que sai da pia do banheiro na busca de representar o sangue em seu corpo. Este acontecimento é um dos vários momentos em que o autor explora os aspectos visuais e sonoros de seu discurso narrativo: “Abriu o registro da pia apenas o suficiente para que um fio imóvel e silencioso de água corrente saísse da boca da torneira e desaparecesse nas profundezas do ralo” (GALERA, 2010, p.43). Mas riscar-se de vermelho não era o suficiente, pois não “há sangue sem ferimento” (GALERA, 2010, p.44) como diz a personagem. A partir daí o estilo de levar para a escrita a narrativa fílmica compõe uma cena em que o personagem desenha ferimentos no seu corpo até aproximar-se da representação de um “herói sangrento” (GALERA, 2010, p.45). Para Beatriz Resende, em seu ensaio *O Bildungsroman na contemporaneidade: Daniel galera* “Provavelmente de sua experiência como diagramador e *web designer* ficou a força das imagens de toda sua obra e a plasticidade que imprime à linguagem” (RESENDE, 2008, p.123) e segue discorrendo sobre o personagem de *Mãos de Cavalo*:

A concretude da linguagem de poucos adjetivos, a fisicalidade quase hiper-realista das descrições revelam de saída uma qualidade maior: o ineditismo da escrita de Galera. O espaço constrói-se em detalhes quase palpáveis. Os sentimentos dão a impressão de que podem ser mastigados, sentidos na pele, em geral com dor. Hermano se fere, se corta e parece sentir prazer diante dos ferimentos que acumula, atirando-se de bicicleta ou contundindo-se em peladas na Esplanada (RESENDE, 2008, p.125).

O quarto romance apresenta já no título o símbolo recorrente nas obras do autor, *Barba Ensopada de Sangue*<sup>20</sup> segue o estilo de narrativa das obras de Daniel Galera. O simbólico e enigmático mostra-se como uma grande sacada diante do mercado literário atual competitivo e mais publicitário, mantendo a tradição textual das obras do escritor e a legitimação da função autor. Em entrevista ao *Rascunho*, em 2012, Galera comenta que a conquista de sua voz autoral e de seu estilo surgiram com *Mãos de cavalo* (2006). No segundo romance o autor é visto como um “proto-escritor”, já no quarto o escritor parece ter atingido sua maturidade.

## 1.2. AS OBRAS E O *BILDUNGSROMAN*

Os textos de Daniel Galera possuem como característica jovens protagonistas em meio à transição do abandono da adolescência tardia e da insatisfação frente à vida adulta. Seu primeiro livro publicado *Dentes Guardados* (2001) é uma coletânea que reúne catorze contos que narram episódios da vida de jovens que habitam a efervescente Porto Alegre do final dos anos 90 e início de 2000, como no conto *dafne adormecida*, narrado em primeira pessoa pelo namorado de Dafne. A narrativa transcorre entre madrugadas adormecidas em motéis e a frustração do início da vida profissional de ambos:

Dirigindo pelas ruas ainda vazias, não posso evitar de ver um pouco de beleza na paisagem em volta – há quanto tempo eu não via um sol nascer na minha cidade, colorindo o espaço entre os prédios, botando os mendigos para dormir, acordando os pássaros, fazendo deslizar as portas corrediças das padarias, apagando os postes. Coloco a mão sobre a coxa da Dafne e comentamos por alguns instantes o fato de termos pegado no sono no motel. Arriscamos algumas piadas a respeito, mas no fundo estamos irritados. O acontecimento pesa sobre nós como uma fraqueza. Num segundo juízo, concluo que estamos os

<sup>20</sup> A “barba” representa a chegada da maturidade masculina, o que vai de encontro ao que se pretende analisar na seção que segue “As obras e o *Bildungsroman*”.

dois muito cansados, só isso. Engraçado, ano passado, no último semestre da faculdade, eu imaginava que após a formatura eu ia recuperar parte do meu tempo livre, e no entanto nunca estive tão envolvido com coisas que não me dizem respeito, nunca dormi tão pouco (GALERA, 2001, p.73).

Na mesma manhã ao deixar a namorada em casa, Dafne conta sobre a entrevista de estágio que faria logo mais, trabalho frente ao qual demonstra dúvidas e medos, já que não sabia se realmente estaria disposta “a trabalhar todos os fins-de-semana, a ficar até mais tarde sem ganhar hora extra, se vai conseguir manter o ritmo na faculdade para se formar de uma vez por todas” (GALERA, 2001, p.76). Para ela não faria diferença nenhuma tirar fotos de celebridades de segunda categoria, nem escrever matérias insossas.

Assim, Galera já nessa primeira obra ficcionaliza e problematiza a transformação do jovem e seus impulsos constantes frente à vida adulta, mas é no segundo livro e primeiro romance que esta condição será aprofundada. *Até o dia em que o cão morreu* narra a rotina de um jovem de 25 anos, diplomado em Letras e sem nenhuma perspectiva diante da vida. Passa seus dias entre a apreciação da cidade pela janela de um apartamento no centro de Porto Alegre e caminhadas pela vizinhança. O imóvel alugado é mantido pelo pai, bem como sua vida precária. Sem interesse por projetos e em seguir a profissão, a narrativa de tom introspectivo revela um homem tentando sair da adolescência tardia em meio ao caos existencial:

Empregos. Hm. Dei uma folheada. Talvez fosse a hora de fazer mais uma tentativa de trabalhar. Quem sabe agora tentar uma coisa diferente, um trabalho mais braçal, mecânico. Entregador de gás, pedreiro, manutenção de piscinas, algo assim. Anotei as informações de um concurso dos Correios. Carteiro parecia ser uma boa. Caminhar e entregar cartas. O salário era decente. Mais adiante, encontrei umas ofertas um pouco mais realistas. Uma vaga de revisor em uma agência de publicidade, e outra de tradutor numa firma de traduções. Anotei os contatos e atirei o jornal no lixo (GALERA, 2007, p.40 e 41).

O sentimento de ilusão da identidade permeia a narrativa, nuance que aproxima este primeiro romance do segundo, *Mãos de cavalo*. O texto traz uma história que se prolonga por décadas, a infância, a adolescência e a fase adulta de um homem que como o protagonista do primeiro romance problematiza sua identidade e condição no mundo. Assim tanto no primeiro livro de contos *Dentes Guardados* quanto em *Até o dia em que o cão morreu* as características do *Bildungsroman* já circundam as

personagens que ora procuram um lugar no mundo ora se opõem à sociedade. Mas é no segundo romance que Galera ficcionaliza o percurso do jovem em formação até a fase adulta e constrói uma narrativa provida da “autêntica vinculação dos tempos” (BAKHTIN, 2011, p.234). Nesse romance encontramos os vestígios essenciais e vivos do passado no presente, ou seja, um tempo vinculado à atualidade viva.

A capacidade *de ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (até conceitos abstratos). O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estrelas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis das estações do ano; tudo isso, em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em um grau variado de intensidade (BAKHTIN, 2011, p.225).

Ao transcorrer da narrativa de *Mãos de cavalo* os acontecimentos, que no começo parecem díspares, vão se conectando no tempo e no espaço e o leitor vai identificando como os episódios do passado possuem significado no presente. Ao contrário do protagonista de *Até o dia em que o cão morreu*, a personagem principal desse segundo romance é um profissional bem-sucedido, mas não imune da mesma sensação de não estar integrado ao mundo.

“Não esquenta, eu sou médico.” Nunca em sua vida aquelas palavras tinham soado tão artificiais saindo de sua boca. *Eu sou médico*. É um médico, é claro, lembra de cada etapa de seu interminável processo de formação e especialização, mas é como se cada dia daquele esforço tivesse sido registrado com um risco de giz na parede de uma cela (GALERA, 2010, p.153).

O terceiro romance não é um *bildungsroman feminino* ou apenas um *bildungsroman* como *Mãos de Cavalo*, mas também, como nas outras narrativas, traz uma personagem em transformação. Anita, a protagonista de *Cordilheira*, enfrenta diversos obstáculos e mudanças na sua jornada. Esses impasses surgem através da literatura e de uma viagem para a Argentina para a divulgação da tradução de seu livro. Dessa forma, nesse romance novamente Galera aborda uma personagem na

luta por suas aspirações, onde a literatura a orienta e colabora para sua formação pessoal, assim como os diversos conflitos ao longo da viagem atuam como elementos estruturais na trajetória de sua formação e construção da sua personalidade.

Narrado em primeira pessoa pela protagonista Anita, o romance começa com um texto, “Como água”, narrado em terceira pessoa quando a jovem escritora ainda morava com o pai. Alguns flashbacks da infância de Anita são mencionados nesse texto de início, os quais vão sendo conectados com outros eventos ao transcorrer da narrativa. No primeiro capítulo, a narrativa de tom introspectivo já começa sendo narrada em primeira pessoa na casa de Anita e seu namorado: “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).

O quarto romance e motivo de pesquisa dessa dissertação, *Barba ensopada de sangue*, tem como espaço simbólico de formação da personagem a paisagem. Apesar desta investigação abordar a paisagem literária é importante ressaltar o processo de transformação pelo qual o protagonista passa na viagem de Porto Alegre para Garopaba. Segundo o texto de início da obra, o prólogo, o romance termina no momento inicial da vida adulta do protagonista. Nesse sentido, novamente o leitor acompanha o amadurecimento de um protagonista, sem nome na narrativa o que simbolicamente também representa a busca da identidade, é a formação de um novo que mais uma vez está em questão na obra do autor.

*Meia-noite e vinte*, quinto romance do autor, mostra a transformação atrasada das personagens. Narrado em primeira pessoa por três personagens, a narrativa traz a vida catastrófica da pós *bildung*. Em meio à revolução tecnológica e às possibilidades infinitas da internet, três amigos se reencontram após a morte de um quarto componente do grupo, figura que no final dos anos 90 incendiou a internet com o *fanzine* digital Orangotango.

Aurora é bióloga e enfrenta uma guerra acadêmica no doutorado. Antero um artista de vanguarda que se transformou em um influente publicitário. Emiliano um jornalista que vive o aniquilamento de seu mercado de trabalho e o fim de sua juventude escreve uma biografia, a pedido de um célebre editor, sobre Andrei, o quarto componente do grupo que se tornou um reconhecido escritor.

Assim após a morte de Andrei, os três amigos se reencontram e através de memórias a trajetória dos personagens é narrada. Mas é a partir de Emiliano que o



impacto com o fim da juventude se dá, pois, ao se recordar do passado, essa personagem se vê já adulta em meio aos jovens amigos:

E também havia fotos capturadas em bares, boates e saraus de música e literatura. Em algumas, lá estava eu, um homem alto e barbado, com erupções faciais e cabelos enebados, parecendo um líder de seita assassina ou, pior ainda, um daqueles pais de espírito jovem tentando se misturar com os amigos dos filhos (GALERA, 2016, p.61).

Dessa forma, Daniel Galera mantém através de personagens em formação e em pós formação um estilo e uma unidade estilística em traçar personalidades enigmáticas que problematizam a busca de identidade em meio a insatisfações, medos e impulsos que determinam a condição humana. Para Lukács:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p.82).

Nesta pesquisa o tema central é a paisagem literária, posto que é através do contato com a paisagem e da peregrinação da personagem que se dá o culminar da formação do protagonista. É na caminhada pelos morros, no contato com o mar e nas múltiplas faces nas quais a natureza se manifesta que o herói de *Barba Ensopada de Sangue* caminha ao encontro de si mesmo. Interpretação que converge para o significado de formação que está ligado a uma essência divina ou ao divino do humano que somente transparece a partir da conexão do “eu” com a natureza. E isso está intimamente relacionado com a poesia, uma vez que a poesia se configura como espelho da natureza.

Portanto, não se busca nesta análise desenvolver uma explanação profunda do *bildungsroman* na obra de Galera, o que poderia provocar certo afastamento da leitura que se pretende alcançar com essa investigação, sendo o próprio conceito de *bildungsroman*, traduzido como romance de formação, um tema complexo principalmente no que diz respeito a sua definição. Mas, ainda assim, algumas observações mostram-se um tanto peculiares como o fato de *Bildung* – vocábulo medieval iminentemente de caráter religioso – compreender, primeiramente, uma aura

de valor e denotar imagem, foto, retrato, forma, imitação e observar como esses termos estão estreitamente relacionados com a ação no romance.

Nas primeiras páginas de *Barba Ensopada de Sangue*, o protagonista pede uma foto do avô ao seu pai:

Tu não tem uma foto do vô aí? Tu me mostrou uma vez.  
Hum. Não sei se ainda tenho. Tenho? Tenho. Lembrei onde tá. Quer ver?  
Quero. Não lembro do rosto dele, obviamente. Se eu puder ver a foto enquanto tu conta o resto, seria uma boa (GALERA, 2014, p.25).

E ao ver a foto:

Levanta-se e vai até o banheiro. Compara o rosto da fotografia com o rosto que vê no espelho e sente um calafrio. Do nariz para cima, o rosto da fotografia é uma cópia mais morena e um pouco mais envelhecida do rosto do espelho. A única diferença digna de nota é a barba do avô, e apesar dela tem a sensação de estar vendo uma foto de si mesmo (GALERA, 2014, p.26).

Um pouco antes de deixar a casa do pai, o protagonista “Enfia a foto do avô no bolso” (GALERA, 2014, p.29) e ao transcorrer de sua permanência em Garopaba a barba cresce, eliminando o único traço que o diferenciava da imagem do avô. E assim, a procura pelo velho se converte em seu próprio processo de formação, busca que o põe em profundo contato com a natureza. Algumas cenas do romance se configuram como uma repetição entre o tempo em que Gaudério frequentava a sociedade garopabense e o tempo presente da narrativa, como o episódio final que pode ser compreendido como uma espécie de reprodução do confronto entre Gaudério e alguns homens da comunidade. Nos dois embates violentos avô e neto são comparados com bichos carneados, construindo suas identidades a partir do olhar da sociedade local, pois como mencionam após a briga do protagonista “Ele é neto do Gaudério” (GALERA, 2014, p.392), transformando-se em lenda para o povo de Garopaba igual ao avô.

No mercadinho e da porta de algumas casas os pescadores e as mulheres retribuem seus cumprimentos como se estivessem apenas respeitando um inimigo. Não fez nada contra essas pessoas mas entende que fez da própria presença um espectro desagradável. Está farto disso e sente uma tristeza imensa. Seu avô deve ter conhecido a

mesma tristeza, só que mil vezes maior. A usina de sua força sobre-humana (GALERA, 2014, p.381).

Na passagem citada, a personagem revela a consciência de sua formação frente à sociedade local, prática desencadeada a partir da busca pelo avô, processo no qual o neto reproduz e suscita na comunidade efeito semelhante ao provocado por Gaudério. Este *devoir* do jovem protagonista estimula na personagem um sentimento de não pertencimento ao município de Garopaba “Ele não pertence a esse lugar. Há apenas dois lugares possíveis para uma pessoa. A família é um deles. O outro é o mundo inteiro. Às vezes não é fácil saber em qual dos dois estamos” (GALERA, 2014, p.399). Entre o espaço do lar e do mundo, a personagem é jogada para a violência opressora do território desconhecido, o mundo, representado na narrativa como a região em que se configura a cidade de Garopaba e apesar da socialização traumática, o herói de *Barba Ensopada de Sangue* permanece na praia catarinense experimentando a trajetória de sua vida adulta, como sugere o prólogo.

**TERCEIRO ATO: UMA LEITURA DE *BARBA ENSOPADA DE SANGUE* OU O  
CORPO DO TEXTO**

## 2. A PAISAGEM LITERÁRIA E A TÉCNICA DESCRITIVA EM *BARBA ENSOPADA DE SANGUE*

Considerado pela crítica o romance que registra a maturidade artística de Daniel Galera, *Barba Ensopada de Sangue* (2012) chama a atenção do leitor pela precisão descritiva dos cenários, característica que também suscitou desaprovações, as quais podem ser registradas através de uma pesquisa no *Google*. Comentários como o de Julián Ana<sup>21</sup>, em “Prosa pobre, pobre prosa”, publicado no jornal literário *Rascunho*<sup>22</sup>, criticam o excesso na descrição de cenas. Para o crítico a obra se assemelha a um roteiro de cinema, técnica considerada um artifício muito pobre que não permite o desenvolvimento da ação e da reflexão na narrativa. Segundo o colaborador do *Rascunho* a servidão e o apego às cenas dão um caráter de estilização ao romance que prejudica a obra, mas é ao afirmar que sua descrição é pobre devido ao fato de sua prosa não ser poética que esta pesquisa tenta contrariar a posição de críticos como a de Julián Ana.

A descrição tecnicamente perfeita de *Barba Ensopada de Sangue* (2012) torna um cenário casual em um acontecimento significativo no enredo devido ao virtuosismo<sup>23</sup> descritivo através do qual a paisagem é representada. Segundo Lukács, em seu ensaio “Narrar ou Descrever” (1968) não é apenas a descrição desenvolvida com maestria que confere a poesia peculiar às coisas, mas sim a mediação que os cenários fornecem à manifestação de relações inter-humanas. Para o filósofo húngaro:

qualquer coisa que tenha uma função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interesse poético) só se torna poeticamente significativa por força do seu nexos com a ação narrada de modo apropriado (LUKÁCS, 1964, p.77).

---

<sup>21</sup> Crítico literário e professor aposentado. Possui doutorado em Literatura Comparada pela Universidade de Coimbra. Nasceu em Hormiguero, Argentina, em 1941. Foi professor visitante em várias universidades de países de língua portuguesa e colaborador de diversas revistas e jornais.

<sup>22</sup> Texto disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/prosa-pobre-pobre-prosa/>. Acesso: 21 de novembro de 2015.

<sup>23</sup> Outra peculiaridade do texto acentuada na defesa foi o uso “taxativo” de expressões como “virtuosismo” e “tecnicamente perfeita” quando me refiro à descrição empregada em *Barba*, como não foi uma solicitação de alteração no texto mantenho essa característica da minha escrita e ênfase que são termos usados por Lukács em seu ensaio “Narrar ou Descrever?”, obviamente que o teórico não se refere ao romance de Galera em sua análise, mas utilizo seus termos para justificar a minha leitura e já no primeiro ato saliento que as teorias de Collot e Lukács apesar de díspares em relação às premissas abordadas e ao tempo em que estão inseridos contemplam mutuamente a leitura que se pretende validar.

No romance de Galera, a descrição minuciosa do ambiente revela os costumes, os valores e os hábitos da sociedade representada. O desenvolvimento descritivo se transforma num confronto trágico entre o protagonista – um jovem gaúcho que após a morte de seu pai sai de Porto Alegre para procurar o avô desaparecido, Gaudério - e o sujeito coletivo, representado pelos nativos que habitam a região de Garopaba. Dessa forma, a partir da paisagem literária e do discurso poético do autor, a obra em questão resulta no quadro de um fenômeno social, o conflito entre gaúchos e catarinenses representado nas relações entre a comunidade e a personagem principal, a qual incorpora a figura mítica do avô, um homem malvisto pelas pessoas da região como revela o narrador através de testemunhos como de Dona Santana, ex-namorada de Gaudério:

Muito gaúcho começou a aparecer aqui naquela década e os nativos não gostavam. Tinha muita briga, muita disputa. Teu vô não levava desaforo e ameaçava passar a faca. Todos tinham medo dele. Era um homem muito grande e forte. Desaparecia embaixo d'água pra pescar. Muita gente dizia que era truque. Que ele era perigoso. Não era. Só não tinha muito trato com as pessoas. Por dentro era um doce, um homem muito honesto. Era carinhoso (GALERA, 2014, p.305 e 306)<sup>24</sup>.

Além dos testemunhos, das lendas criadas pela comunidade e da recuperação de memórias familiares, esse conflito, também, é representado a partir de cenas altamente dramáticas, as quais assinalam uma mudança profunda no conjunto do trecho. A descrição minuciosa do ambiente atua de forma a expor tudo que é essencial na preparação dos acontecimentos. Na exposição do espaço em que acontece a quermesse de Garopaba, por exemplo, tudo é descrito de forma que o músico nativista Mascarenhas, um gaúcho de Uruguaiana, fosse representado como a figura central da festa. Esse episódio torna-se um drama psicológico na narrativa e é um dos eventos que se repetem no romance, ou seja, no tempo passado, a época em que a personagem Gaudério vai para o balneário catarinense, e no tempo presente do protagonista.

Para Michel Collot a poética da distância na paisagem de Chateaubriand, por exemplo, se expressa a partir de procedimentos de estilo e de composição como “o hábito de evocar, em paralelo, acontecimentos muito afastados no tempo, que se

---

<sup>24</sup> A partir desta citação os fragmentos do romance serão identificados somente através do número da página correspondente a edição de 2014.

desenrolam no mesmo lugar” (COLLOT, 2012, p.60). No romance de Galera é evidente como o autor reproduz o evento da quermesse no mesmo local dando ênfase aos detalhes que compõem o cenário, acentuando as mudanças ocorridas na feira entre o tempo passado e o presente representado na narrativa.

Antes da partida para Garopaba e de presenciar essa festividade junina, o protagonista, sem nome revelado na narrativa, escuta o relato do pai durante um encontro no Rio Grande do Sul, cena que transcorre no primeiro capítulo. Helio conta sobre as visitas que fazia ao seu avô no balneário catarinense. Em uma dessas idas acompanhou Gaudério a feira anual. Conforme conta o pai, naquela época o músico Mascarenhas já realizava apresentações na quermesse, era “gurizão de uns vinte e cinco anos” (p.26) e Gaudério demonstrou toda a antipatia que sentia pelo índio missioneiro, criticando a maneira como o conterrâneo cantava e dedilhava o violão. Um sujeito da comunidade achou que os dois não se conheciam e quis apresentá-los, já que ambos eram gaúchos de bombachas. No começo eles fingiram que eram estranhos, mas logo se engalinharam numa discussão e daí para Gaudério “puxar a faca foi um pulo” (p.27). A confusão, segundo o relato do pai, encerrou com o olhar avesso da comunidade frente à atitude do avô.

Assim, no primeiro capítulo, através das lembranças do pai, o leitor experimenta o evento da quermesse, mas somente na narrativa garopabense a preparação desse acontecimento é representada e descrita mimeticamente a partir do que vê o protagonista, o qual possui uma condição neurológica muito peculiar que não lhe permite reconhecer rostos, artifício utilizado pelo autor para dar forma à consciência do protagonista que ao transcorrer da narrativa reaprende e reconstrói imagens, dando espaço relevante e significado às descrições, resultando em cenas extraordinárias como a da feira anual.

A representação da maneira como o protagonista recupera o conhecimento e identifica as pessoas a partir de suas fisionomias e da forma como se comportam as figuras presentes no espaço que acontece essa festividade constituem uma sequência de descrições carregadas de valor. Ao ver as pessoas transitando pela quermesse, o narrador expõe traços psíquicos e ideológicos da comunidade através do julgamento do protagonista que observa o local, onde “Todo mundo parece ávido por ver e ser visto no formigueiro da comunidade em festa, à procura da catarse social prometida e desejada” (p. 184 e 185). Para a personagem principal, a ansiedade das pessoas em

experimentar o evento reflete a condição dos habitantes de Garopaba frente ao silêncio e a introspecção do inverno.

Ao construir a mimese, o narrador representa o prazer da população frente ao espetáculo, revelando o olhar irônico do protagonista em relação aos gestos das pessoas, como o movimento da criança de cinco anos que, durante o show da dupla Gian e Giovani, canta de cabo a rabo a música que há algum tempo tocava sem parar nas rádios locais. As cenas da quermesse sugerem um comportamento condicionado, durante a apresentação da dupla sertaneja, por exemplo, um dos cantores “pede que os apaixonados levantem as mãos e gritem entre uma música e outra. Todo mundo está apaixonado” (p.185). O sentimento dissimulado e compartilhado por “todo mundo” revela a crítica do protagonista à reação homogênea do público, de uma cultura de massa baseada na prática de consumo e na massificação de individualidades, típicas desse estilo musical. Esse julgamento se repete nas páginas seguintes, nas quais o narrador faz uma análise sobre a conduta dos casais que circulam na quermesse onde nem todos parecem apaixonados, “desfilam conformados, cumprindo um ritual necessário, e há também os que parecem estar juntos à força e se mostram apenas para cumprir uma obrigação” (p.187), visão que se opõe a manifestação sertaneja ocorrida durante o show.

Assim, a descrição da gincana é um exemplo do virtuosismo literário de Daniel Galera em *Barba Ensopada de Sangue*, é uma monografia sobre essa festividade que revela desde sua inauguração, na qual “milhares de pessoas se juntam na praça central na segunda quarta-feira de junho, numa noite fria de rachar” (p.184) até seu desfecho, passando por todos os detalhes que compõem a feira, representando os aspectos que caracterizam essa festa como as “dezenas de barracões de artesanato, bebidas, pinhão, quentão, lanches, guloseimas e acepipes sem fim” (p.184). Essa forma peculiar com que o narrador descreve o cenário da XI Quermesse de Garopaba intensifica a experiência sensorial do leitor num espaço onde tudo é pintado com exatidão como o palco destinado aos shows “com seus canhões de luz verde, vermelha e azul” (p.184) e o ar que “cheira a caramelo, vinho quente, tainha assada, fritura, cigarros, terra molhada, colônias mentoladas e grama pisoteada” (p.184). Toda a comunidade garopabense comparece ao evento, alguns “usam seus melhores vestidos e ternos. Brincos pesados e relógios dourados faíscam no escuro” (p.185). A partir dessas fragrâncias, aromas, luzes, brilhos, ruídos e outras impressões do sentido, a paisagem da quermesse ultrapassa a mera representação do



espetáculo, ultrapassando unicamente a experiência visual, assim como ressalta Collot:

Na paisagem parecem estar investidos todos os componentes subjetivos de um co-nhecimento do mundo que o conhecimento moderno do universo não podia mais assumir: sensações, percepções, impressões e mesmo afeições, emoções e imaginações (COLLOT, 2012, p.51).<sup>25</sup>

Esses detalhes descritivos, no entanto, atuam, também, como uma digressão no conjunto do romance, evidenciando uma das motivações em que a narrativa se sustenta: a misteriosa morte do avô. Após a movimentação provocada pelo show da dupla Gian e Giovani e de várias apresentações que sacudiram e arrancaram aplausos da plateia, a penúltima atração, “antes da Turma do Pagode e da aguardada dupla de pop meloso Claus e Vanessa, é o cantor nativista Índio Mascarenhas” (p.190). A partir do surgimento da figura do músico gaúcho há uma ruptura no comportamento da comunidade, modificando o cenário da quermesse. Ao contrário dos artistas sertanejos que atingem o público em geral com seus sucessos musicais, o cantor gaúcho afasta as pessoas, que não demonstram entusiasmo frente ao seu discurso, embutido de certa defesa ao ressaltar o quanto seu estilo é diferente daqueles que se encontram no local “Eu toco uma música diferente, lá da minha terra, Uruguaiana. Aqui vocês ouvem esse tipo de música com uma roupagem mais dançante” (p.190 e 191). O músico chega a pedir desculpas por sua imagem e cultura, justificando seu comportamento como mais selvagem em relação ao povo presente. A população acaba se dispersando com a breve palestra de Mascarenhas e alguns “adolescentes começam a xingá-lo” (p.191).

O incidente da quermesse e o caráter monográfico da descrição do evento atuam como mera ocasião para que ecloda a catástrofe do drama. Logo após o encerramento da apresentação do músico nativista, o índio missioneiro “passeia o olhar pela plateia e de repente faz cara de susto e dá um pulo” (p.191) como quem visse um fantasma, a figura do protagonista provoca espanto no cantor. Ao aproximar-se de Mascarenhas e cumprimentar o músico pelo show, o professor de nataçã

---

<sup>25</sup> Em nota a adição do hífen na palavra “conhecimento” aparece com a seguinte explicação “Em francês, o acréscimo do hífen em “co-naissance” confere à palavra um duplo sentido (co-nascimento e conhecimento) que a mera tradução do vocábulo para o português é incapaz de expressar” (COLLOT, 2012, p.51).

começa uma conversa com o gaúcho, o qual declara ao neto de Gaudério sua semelhança com o avô “Guri, tu é a cara de um homem que conheci aqui mesmo em Garopaba muitos anos atrás” (p.192).

Esse encontro é um dos pontos cruciais do drama na narrativa. A hostilidade da comunidade frente à imagem do gaúcho a partir da figura de Mascarenhas reacende o mistério da morte do avô. O protagonista, segundo o relato do pai no primeiro capítulo, era muito semelhante ao velho Gaudério com exceção de um traço no temperamento: o neto era mansinho e educado, já o avô pavio curto e desaforado. Por ser um homem mais calado e reservado, o jovem professor de educação física não encontrou tanta adversidade como Gaudério durante sua adaptação à comunidade local. O único fato que incomodava eram as perguntas que o neto fazia a respeito do avô, o que é validado na conversa com o índio missioneiro:

Depois dessa vez que me estranhei com ele nunca mais vi. Na outra vez que vim pra cá achei estranho que não tinha sinal dele. Não é só que ele tinha desaparecido. Ninguém falava dele. Ninguém lembrava. Mas não podia ser verdade porque ele era bem conhecido. O povo tava mentindo. Não sei por causa de quê. Eu perguntei. Onde anda aquele filho da puta que me passou a faca no braço? Não sei de quem o senhor está falando. O Gaudério. Ele foi embora? Bateu as botas? Não sei quem é, me diziam. Era tocar no assunto e o povo ficava mudo (p.197).

Nessa passagem, como em outras no decorrer do texto, o mistério em torno da morte do avô desaparecido instiga ainda mais a investigação do neto, pois o fato de ninguém mencionar o nome de Gaudério era muito estranho. Outro detalhe que evidencia o problema do sumiço do velho durante a conversa com Mascarenhas é no momento em que o protagonista tira da carteira a fotografia do avô que o pai lhe havia dado e entrega ao músico, o “cantor joga a ponta do palheiro na grama antes de pegá-la cuidadosamente com a ponta dos dedos. Um solo de pandeiro se mistura às saraivadas de fogos de artifício” (p.195). Essa descrição sonora no momento em que o gaúcho analisa a foto de Gaudério enfatiza o crime e sua ocultação envolvendo o desaparecimento do velho. O som do pandeiro – instrumento rudimentar, símbolo de resistência cultural – remete ao samba, o qual faz alusão à figura do malandro<sup>26</sup>, ao

---

<sup>26</sup> Como o samba que nasceu transgressor, Gaudério também era uma figura que violava a ordem social do município de Garopaba. Através da figura mítica do gaúcho, o avô do protagonista desenvolve uma forma de resistência cultural na narrativa e como o malandro carioca se transforma em uma lenda a partir da imagem criada pela comunidade garopabense. Basta uma pesquisa no *Google* em sites como [WWW.vermelho.org.br](http://WWW.vermelho.org.br) para

tipo valente que afronta as autoridades. O barulho dos fogos de artifício ao mesmo tempo em que insinua o estrondo de tiros de revólver funciona como uma espécie de instrumento repressor, abafando o elemento transgressor envolvendo a figura de Gaudério e seu desaparecimento na comunidade. Essas descrições carregadas de valor, como a do detalhamento do ruído do instrumento misturado com o dos fogos, produzem um sentido para a ação. O delito que levou ao desaparecimento do avô além de não desvendado foi abafado pelas autoridades locais, bem como pela comunidade. Gaudério era de certa forma um homem que transgredia a norma social de Garopaba, afinal ninguém queria “ter por perto um gaúcho grosso que acha bonito mostrar faca por causa de qualquer besteira” (p.27).

Revelado o parentesco do jovem com Gaudério, Mascarenhas conta ao nadador como conheceu seu avô na época em que a “quermesse era duas barraquinhas e um palquinho baixo assim no salão paroquial” (p.193). O contraste da descrição da quermesse no passado e no presente e a comparação a partir da semelhança entre Gaudério e o neto superam a trivialidade da representação descritiva à medida em que a personagem se manifesta através de um trecho individual. Embora a misteriosa morte do avô seja uma das motivações responsáveis pela ida do protagonista para Garopaba e ainda que o jovem seja muito parecido com o avô – o que se intensifica ao transcorrer da narrativa, já que a personagem principal passa a incorporar hábitos e traços do velho Gaudério, como a barba – o autor explora a vida íntima do protagonista e essa condição se torna significativa na narrativa pelo fato de estar ligada ao enredo do romance como premissa da ação exclusiva da personagem. A descrição da vida do personagem não é estática no romance, assim como também não é a narração da paisagem que é intrínseca a transformação do jovem protagonista. Essa particularidade revela a grandiosidade da experiência estética literária que caracteriza a obra de Daniel Galera, pois, como ressalta Lukács:

o grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície exterior dela e nem se limite à

---

investigar registros sobre personalidades como Sete Coroas, o qual se tornou um herói do crime devido à fama criada pelo povo e pelas autoridades. Durante a conversa com Mascarenhas, o índio missionário relata sobre as suspeitas que circulavam na época acusando Gaudério de um crime envolvendo uma menina. O imaginário construído em torno da figura do avô vai se revelando no transcorrer da narrativa através de relatos como do pai, do delegado e de Santina “O medo passou de pai pra filho. Não percebeu? Quando morre uma menina dizem que é ele. Mesmo quando encontram o assassino verdadeiro. É uma crença que ninguém mais tira” (p.307). Assim o detalhe descritivo do som do pandeiro misturado com o barulho dos fogos de artifício é um dos vários insights da obra, os quais realçam a ação dramática do enredo.

colocação em relevo, feita abstratamente, dos fenômenos sociais (ainda que tal colocação seja justa): cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada (LUKÁCS, 1964, p.95).

Nessa perspectiva, o caráter da descrição em *Barba Ensopada de Sangue* caracteriza-se pela relação dos personagens com as coisas e com os acontecimentos, ligação a partir da qual esses elementos narrativos atuam e se debatem. Por meio deste traço, em que o autor descreve acontecimentos humanos, a trajetória do protagonista é permeada por cenas genuinamente épicas como o episódio após o encontro com o avô numa caverna em que o jovem professor de natação cai no mar numa noite de tempestade. O mar é descrito com exatidão a partir da percepção do herói do romance de Galera, o qual luta contra a força das águas e a escuridão da noite.

Um relâmpago ilumina o penhasco, o seu passo no vazio e um mar revoltado que é o próprio caos se estendendo para todos os lados. Quando tudo se apaga de novo ele ainda está começando a cair e só no meio da queda entende o que está acontecendo. Agradece ao relâmpago. Por pouco não morre sem ver, como um cego. Ou vai ver que a vaidade da morte não tem limite, ele pensa, e mesmo pros cegos ela se exhibe no último instante para que pensem nela enquanto acontece. Durante a queda a visão do vórtice de vagalhões e espuma que o engolirá fica estampada em sua mente como uma nitidez hiper-real, o mar que ele tanto adora ostentando sua faceta mais privada e destruidora, revelada a pouquíssimos homens. Na iminência do impacto ele fecha bem os olhos, como é inevitável fazer ao mergulhar (p. 368 e 369).

Durante esta passagem o protagonista assume características de personagens marinheiros das narrativas épicas para os quais o mar mostra sua faceta mais íntima. Uma espécie de Ulisses sobrevivendo às aventuras extraordinárias do mar. O elemento marinho perpassa o discurso narrativo de ficção da referida obra, em especial nessa cena em que o protagonista enfrenta grandes obstáculos diante da violência das ondas e do inferno da superfície do mar. Ainda que, no sobe e desce de seu corpo, o fundo seja silencioso e a água protetora, o “embate a seu redor envolve forças naturais já conhecidas mas não há arena distinguível. É um pedaço de carne insignificante, à deriva” (p.370). Embora o personagem principal seja atleta e professor de natação, o que lhe dá qualidades superiores em relação às demais figuras narrativas do romance, esse acontecimento exige uma atuação excepcional de

dimensão épica, típica de um herói. E é assim que o protagonista recupera o equilíbrio e obtém a força necessária para enfrentar a situação, chegando numa praia localizada ao lado de Garopaba.

O mar é um elemento importante para a ação da narrativa e está relacionado intimamente com a história do protagonista, atuando como componente da experiência humana. Para isso o autor emprega no discurso poético um esquema de palavras que sugere um conjunto de imagens marinhas que inundam a narrativa de sensações. Ao cair no mar, o narrador descreve a percepção do naufrago, assim chamado por um homem que o encontra na praia, sobre o movimento das ondas. Expressões como “puxar”, “quebra”, “explode”, “furar”, “rebentando”, “arremessado” são termos utilizados na descrição da força das ondas, momento no qual o protagonista se recorda das explicações do irmão surfista sobre como sobreviver à ferocidade da elevação das águas. A linguagem utilizada insinua uma imagem sonora do ritmo do rebenque violento das ondas. E o sentimento lírico do mar transparece através de sentenças como “se percebe suspenso no murmúrio surdo do mar gelado, sendo embalado de leve pela correnteza” (p.369) e “o primeiro relâmpago que pisca desde a queda não ilumina nada além de uma grande nuvem uniforme que tapa toda a redoma do céu e contrasta com o horizonte negro” (p.370), bem como em outras cenas ao transcorrer do texto.

O oceano é descrito a partir de suas diversas paisagens e imagens sonoras como a do movimento das ondas revoltas, o barulho da tempestade e o açoite do vento. O protagonista não observa somente de forma contemplativa as situações, mas participa dos acontecimentos sendo parte da série de quadros que o narrador expõe. Em meio a uma narrativa de tom irônico e ao mesmo tempo sentimental e lírico, a obra de Daniel Galera traz uma prosa musical em que o uso aprimorado das descrições coloca as personagens no centro da ação. Dessa forma, o excesso no uso da técnica descritiva não torna a prosa de *Barba Ensopada de Sangue* pobre devido ao fato de não ser poética, ao contrário, é exatamente através dessa característica que o autor fornece a poesia peculiar às coisas.

Portanto, o ambiente no referido romance não é somente constituído de objetos inanimados sem sentido para a ação, a descrição está repleta de valores capazes de provocar emoções poéticas nos leitores. A paisagem representada ultrapassa a simples objetividade e emprega recursos da poesia como a expressividade lírica, o ritmo e as imagens, instaurando uma consciência paisagística no romance a partir de

quadros sociais, culturais e intelectuais. Partindo dessa premissa, a obra analisada nesta pesquisa é objeto pertinente para uma abordagem do estudo da paisagem literária no romance contemporâneo.

## 2.1. Da paisagem ao discurso poético

Segundo Collot<sup>27</sup> (2012), a questão da paisagem literária de uns vinte anos até o momento fomentou novas pesquisas, as quais apontam a relevância dessa temática e de sua descrição no romance contemporâneo. Em alguns autores a técnica descritiva eleva à paisagem o papel de personagem, estremecendo as fronteiras entre prosa e poesia, já que o tema tem ocupado lugar na poética, relegando a um segundo plano a abordagem de sua presença no romance. A palavra paisagem surge nas línguas românicas no século XVI entre os pintores para designar a pintura de um território que se alcança com o olhar como configuração de determinada região. O termo, utilizado primeiramente no campo das artes visuais, encontra significativa expressão na literatura.

A paisagem artística ou literária não é a região e sim a visão ou a figuração a partir da percepção do artista ou escritor, compará-la ao seu referente é menos pertinente que compreender a forma como é expressa. Ao implicar o ponto de vista do sujeito, a paisagem difere-se da extensão geográfica ou geométrica representada. A figuração paisagística é revestida de componentes subjetivos como a sensação, a emoção e a imaginação, relacionando-se com outros sentidos, ultrapassando a pura representação do espetáculo, como discute o professor de literatura francesa em *Poética e Filosofia da Paisagem*:

Apesar da primazia que a tradição ocidental confere à visão, a paisagem não poderia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir. Na paisagem, distância se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação dos fluidos aéreos e dos eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido. Todas essas sensações comunicam-se entre si por sinestesia e suscitam emoções, despertam sentimentos e acordam lembranças (COLLOT, 2012, p.51).

---

<sup>27</sup> COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

A paisagem literária em *Barba Ensopada de Sangue* é expressa a partir do sentimento do autor e abarcada pelo leitor que é convidado “a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento” (COLLOT, 2012, p.51 e 52) e a percorrer o espaço representado, avistando a praia, o mar, os seres fictícios e todas as dimensões paisagísticas presentes no discurso poético<sup>28</sup> do romance de Galera. Espaços marcados por uma obsessão ao vazio, nos quais o autor se coloca concomitantemente como sujeito e objeto de sua escrita.

Narrado em terceira pessoa por um narrador que parece “colado” ao protagonista, logo no primeiro capítulo<sup>29</sup> o leitor se depara com o lirismo empregado pelo autor no discurso narrativo de ficção da obra. Em entrevista<sup>30</sup> publicada no *blog* do Instituto Moreira Salles, o escritor revela, quando indagado sobre a escolha do narrador, que a voz do protagonista se apresentou desde o começo em sua imaginação como uma voz em terceira pessoa narrando no tempo presente. Daniel ressalta que tentou manter uma estratégia em que quase toda a ação fosse filtrada pela percepção do personagem principal, que o romance se limitasse às experiências do protagonista, ao mesmo tempo em que era preciso uma linguagem mais sofisticada para representar seus sentimentos, já que o personagem apresenta uma bagagem intelectual um tanto restrita. Dessa forma, com exceção das digressões, das notas de rodapé, e das eventuais intervenções dos narradores-câmera, a narrativa representa o que o protagonista sente, vê e pensa desde as primeiras páginas do texto. A conjugação do verbo “ver” no tempo presente, primeira palavra que dá início ao enredo, anuncia a experiência sensorial do romance:

Vê um nariz batatudo, reluzente e esburacado como uma casca de bergamota. Boca estranhamente juvenil entre queixo e bochechas tomados por rugas finas, pele um pouco flácida. Barba feita. Orelhas grandes com lóbulos maiores ainda, parecendo esticados pelo próprio peso. Íris da cor de café aguado no meio de olhos lascivos e relaxados. Três sulcos profundos na testa, horizontais, perfeitamente paralelos e equidistantes. Dentes amarelos. Cabelos loiros abundantes quebrando numa única onda por cima da cabeça e escorrendo até a base da nuca. Seus olhos percorrem todos os quadrantes desse rosto no intervalo de uma respiração e ele pode jurar que nunca viu essa

<sup>28</sup> Expressão utilizada por Collot em *Poética e Filosofia da Paisagem* (2012) ao salientar a urgência de uma categoria como “discurso poético”.

<sup>29</sup> Os treze capítulos que compõem a narrativa não são titulados, apenas numerados.

<sup>30</sup> Texto disponível em <<http://www.blogdoims.com.br/ims/zonas-escuras-atos-inexplicaveis-quatro-perguntas-a-daniel-galera>>. Acesso em 22 de novembro de 2015.

peessoa na vida, mas sabe que é seu pai porque ninguém mais mora nessa casa desse sítio em Viamão e porque ao lado direito do homem sentado na poltrona está deitada de cabeça erguida a cadela azulada que o acompanha faz muitos anos (p.13).

Ao declarar que “nunca viu essa pessoa na vida” (p.13) ao avistar o pai, o narrador revela ao leitor que o protagonista, sem nome revelado na narrativa, sofre de uma condição neurológica que não lhe permite memorizar qualquer rosto humano por mais de alguns minutos. Devido a esse esquecimento patológico quando chega a Garopaba passa a carregar um mapa da cidade para registrar a posição de lugares e tentar identificar pessoas relevantes, o que permite ao narrador o uso excessivo e competente das descrições. Assim, a paisagem no romance analisado não está relacionada somente à natureza, mas também às personagens e tudo é descrito de maneira cuidadosa e completa, como aponta Lukács (1964).

A proximidade entre a descrição e o espaço real em que está localizado o município de Garopaba rendeu ao romance diversos elogios, porém a paisagem literária é irredutivelmente subjetiva, implicando o ponto de vista do sujeito. Nesse sentido, *Barba Ensopada de Sangue* permite um diálogo com discussões sobre o estudo da paisagem no campo da geografia, as quais discorrem sobre a relação entre a dimensão do real e a representação do sujeito na construção paisagística. Assim, quando o autor inicia a narrativa com o verbo “vê” revela – e de certa forma joga com a noção de paisagem – o que está por vir nas páginas seguintes, ou seja, o que se “vê”. A partir daí o livro atrai o olhar do leitor que passa a ser alvo não somente do que observa, mas também do que escuta e sente como aponta Celso Nunes em seu artigo “A paisagem como teatro”:

Em momentos assim, num barco ou numa praia, pela janela de um trem ou em uma casa em um bairro qualquer, a paisagem está sempre atraindo nossa atenção. É como se estivéssemos em um teatro, diante de uma cenografia recém revelada por um abrir de cortinas. Bela ou feia, clara ou mal iluminada, próxima ou distante – não importa – somos atraídos pela paisagem como são os olhares dos espectadores atraídos pelo palco. E o que vemos ou percebemos estimula nossa imaginação e desenvolve nossa capacidade de observação. Aquilo que os olhos vêem junte-se os estímulos sonoros provenientes de uma circunstância qualquer e já não somos alvo apenas do que vemos, mas também do que ouvimos (Nunes, 2002, p.216).



O artigo de Nunes é um dos textos que compõe o livro organizado por Eduardo Yázigi, professor de Planejamento do Turismo do Departamento de Geografia da USP. Os artigos foram escritos por profissionais de diversas áreas, os quais discorrem sobre a inter-relação entre a atividade turística e a paisagem. Apesar de a presente pesquisa abordar a paisagem literária, os textos de *Turismo e Paisagem* contemplam teoricamente alguns pontos da noção de paisagem apresentada em *Barba Ensopada de Sangue* pelo fato do espaço representado se tratar de uma região turística e conseqüentemente sofrer alterações em sua estrutura para sustentar o turismo local.

Ao discorrer sobre a noção de paisagem literária Michel Collot salienta sua diferença em relação à determinada região evocada num texto somente visando uma pretensão regionalista ou mesmo num quadro de recuperação turística, já que “não se trata mais de reconduzir problemáticas obsoletas, como a do “sentimento da natureza” ou investigações visando a identificar e a situar geograficamente” (COLLOT, 2012, p.49) a paisagem representada. Para o pesquisador sentido próprio e sentido figurado estão intimamente relacionados, pois “não há paisagem “real” de um lado e sua “figuração” de outro: é próprio da paisagem já apresentar-se sempre como uma configuração da “região”” (COLLOT, 2012, p.50). A paisagem é um conjunto acessível a partir de uma percepção que não se dá somente *in situ*, mas também *in visu* e/ou *in arte*. Por isso, a presente pesquisa dialoga com a noção de paisagem abordada em outras áreas do conhecimento como a geografia e o turismo, distinguindo esses espaços figurados a partir do ponto de vista de um sujeito:

A paisagem se distingue, assim, da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica. É um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo. O horizonte, que é constitutivo da paisagem, revela bem sua dupla dimensão: é uma linha imaginária (não a encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito (COLLOT, 2012, p.51).

Em *Barba Ensopada de Sangue* ainda que o escritor Daniel Galera tenha residido por um tempo no município de Garopaba e a crítica tenha atribuído elogios sobre a descrição da região na obra, a geografia do lugar ou o turismo literário representado no romance não se confundem com a abordagem da paisagem literária interpretada nessa pesquisa. Não se trata de sacrificar o texto ao estudo do seu referente, mas sim analisar suas páginas como paisagens singulares e ver como o

autor constrói as imagens do território configurado na narrativa a partir de uma visão de conjunto. Apesar de muitos leitores buscarem dados biográficos na narrativa, a partir de experiências da vida privada do escritor, o referente desaparece no romance, característica que o aproxima da poesia, já que no poema as sensações do leitor resultam do texto e não de referentes externos a ele, pois o poeta escreve com a intenção de despertar no leitor a emoção, este é o conteúdo do poema e não o que comunica. A consciência de paisagem se desenvolve também através dessa linguagem poética no romance de Galera, conforme discorre Collot:

como a pintura é a poesia, a voz lírica dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação. Muitas vezes, o estudo da paisagem literária ficou subordinado a um modelo pictural que, por um longo tempo, orientou a retórica descritiva, mas da qual se afasta uma poética da evocação (COLLOT, 2012, p.53).

A sensação de esvaziamento dos turistas é descrita de forma lírica pelo narrador que expressa os sentimentos do protagonista despertando emoções análogas no leitor como dos ruídos da tarde calma que “reverberam nos cômodos e permitem imaginar a sinfonia infernal dos dias mais agitados” (p.42). A partir dessa voz poética, o romancista permite a visualização do invisível da paisagem, essa imagem da região que depende ao mesmo tempo do real e do imaginário. Assim, até mesmo as interferências provocadas pelo turismo na região representada no romance são permeadas pelo olhar do sujeito. Nesse sentido, ironicamente, em uma narrativa em que a paisagem literária é uma personagem, a qual está intimamente ligada à transformação do protagonista, a atividade turística preenche as páginas da obra de Galera como a cena em que o nadador entra na agência de turismo “Caminho do Sol”. Este episódio revela todos os detalhes que envolvem um passeio turístico. Neste caso o objetivo do programa é percorrer de barco a região onde acontecia antigamente a matança de baleias, principal atividade local até metade do século dezenove. O “centro histórico foi erguido em função da pesca da baleia” (p.246). O óleo obtido através da gordura do animal servia para “acender os lampiões e dar consistência à argamassa usada na construção” (p.244) das primeiras casas da comunidade.

Durante este passeio o olhar do protagonista registra todos os preparativos do projeto turístico desde o pagamento do pacote, as instruções de segurança, a

sequência do trajeto até a explanação do biólogo que atua como guia no percurso realizado em um barco. Esta cena restringe-se também à perspectiva do romance:

O bote vai costeando a ponta da Vigia e a ondulação começa a aumentar. Agitados com a paisagem e com a menção a arpões explosivos e baleias gigantes, os turistas começam a conversar alto, filmar e fotografar. Todos os turistas homens, com exceção dele, empunham câmeras de vídeo ou de fotografia. A maior parte das mulheres e crianças também aponta câmeras e celulares para todos os lados. O vento é gelado, o céu está completamente azul e o sol das nove da manhã já faz arder a nuca. Ele sente o suor escorrendo pela barriga e tira a jaqueta de náilon impermeável fornecida pela agência para proteger os clientes da água salgada que espirra para dentro do bote. (p.246)

Este passeio é um dos poucos eventos que impulsionam o comércio turístico na narrativa garopabense, pois o tempo no qual o protagonista permanece no município catarinense durante o enredo corresponde ao período de inverno em que o movimento de turistas quase desaparece. A cena em que o neto de Gaudério encontra dois homens destruindo um quiosque atribui sentido a este cenário do romance, no qual o espaço sofre alterações para suportar o turismo local interferindo e acentuando a noção de paisagem abordada na obra, já que a partir das descrições o leitor tem que construir um imaginário sobre o lugar na temporada de verão. Ao ver Bonobo, com quem inicia uma amizade, e Altair quebrando as paredes do quiosque com marretadas, o protagonista observa todo um cenário que foi palco para turistas no verão, como os vestígios de latas de cerveja amassadas espalhadas “pela grama machucada que parece ter sido pisoteada por manadas de veranistas durante a temporada” (p.102).

Desde as primeiras páginas da narrativa garopabense, que tem início no segundo capítulo, o narrador já expressa o quanto o lugar é afetado pelo movimento dos turistas “Faz mais de uma semana que a Quarta-Feira de Cinzas levou embora a grande massa de turistas, e os poucos que permaneceram ou chegaram agora se comportam com a serenidade dos retardatários” (p.37). Em seguida a descrição de um comércio fechando logo após o fim da temporada de verão vai localizando o leitor e anunciando a mudança na rotina da sociedade de Garopaba, uma comunidade em conflito entre a lógica do mercado e a lógica cultural, a qual convive em uma região que se transformou em mercadoria, ou seja, a praia como objeto de consumo, afinal, em *Barba Ensopada de Sangue*, “Tudo que não é verão é inverno” (p.45).

Essa sazonalidade turística atua no comportamento social da população e transparece na narrativa através da personagem Jasmim, uma das figuras femininas que o protagonista se envolve. A jovem gaúcha reside provisoriamente na praia da Ferrugem e trabalha em Garopaba – é atendente na agência de turismo “Caminho do Sol” –, com a finalidade de buscar dados para sua pesquisa de mestrado sobre distúrbios psíquicos, na qual desenvolve uma teoria sobre o contraste entre a ideologia de viver no paraíso do litoral catarinense e a realidade opressiva da vida cotidiana do lugar.

O tipo de problema dos pacientes é a mesma coisa que rola em Porto Alegre, em São Paulo, em Manaus, em qualquer lugar. O que existe de especial aqui é a sazonalidade dos distúrbios. Os pacientes desaparecem na temporada de verão e voltam transtornados em massa no inverno. O verão é euforia, dinheiro. O povo fica ocupado demais para sofrer. O inverno é tédio, falta de perspectiva. Frio. Aí o bicho pega. Esse ciclo é o agravante. De resto Garopaba é o mundo. (p.263)

E é no fim da temporada de veraneio que o protagonista se instala em Garopaba para investigar o desaparecimento do avô e vivenciar como professor de natação de uma pequena academia o sofrimento e as dificuldades da comunidade local durante o inverno, experimentando um cotidiano desconhecido. Assim, após o primeiro capítulo, no qual o leitor entra em contato com o universo gaúcho, no segundo capítulo do romance o “mar finalmente desponta no término da avenida principal da cidade, uma lasca azulada e fria no fim da reta de asfalto” (p.36). O elemento marinho cintilando sob o sol latejante do começo da tarde é a primeira imagem vista pelo leitor no começo da narrativa garopabense. Após o protagonista prosseguir em direção ao azul do mar, em seu pequeno Ford Fiesta, ao som de um CD do Ben Harper pela avenida principal que termina numa curva para a direita transformando-se na beira-mar.

Em *O romancista ingênuo e o sentimental*, o escritor turco Orhan Pamuk – a partir da dicotomia estabelecida por Schiller sobre o poeta ingênuo e o sentimental – aborda que a “maioria dos romancistas intui que ler as páginas iniciais de um romance é semelhante a entrar numa paisagem pintada” (PAMUK, 2011, p. 14). E é dessa forma que o leitor adentra a narrativa de Galera, vendo o mundo através do olhar do protagonista e não de fora do universo de ficção, ou seja, é como enxergar a paisagem a partir de certa distância e de repente se situar entre os pensamentos do personagem, o qual está inserido na paisagem, e entre os matizes de seu estado de

espírito. Assim, a paisagem é composta para expressar as emoções, percepções e pensamentos da figura ficcional nela presente.

Ao teorizar sobre o processo de leitura em que o leitor às vezes nem sequer percebe as operações realizadas ao oscilar entre a paisagem, as árvores, os protagonistas e os pensamentos desses personagens, bem como os objetos que circundam essas figuras e as recordações reproduzidas por esses instrumentos em nossa mente, Pamuk compara essas execuções à ação de dirigir um carro, na qual o motorista faz uma série de operações ao trafegar pelas ruas sem se dar conta. Para o escritor turco, a analogia é válida tanto para o leitor quanto para o romancista:

Alguns romancistas não se dão conta das técnicas que utilizam; escrevem espontaneamente, como se executassem um ato perfeitamente natural, alheios às operações e aos cálculos que seus cérebros efetuam e ao fato de que estão usando as marchas, os freios e os botões que a arte do romance lhes fornece (PAMUK, 2011, p.16).

Essa sensibilidade em que romancistas e leitores se encontram desatentos perante os aspectos artificiais da escrita e da leitura de um romance é denominada por Pamuk de “ingênuo” e para a situação oposta, em que a artificialidade do texto instiga a análise de estratégias utilizadas na representação do real imaginário, o termo empregado é “reflexivo”. Nessa definição o escritor turco ressalta que o romancista é ao mesmo tempo ingênuo e sentimental. E é assim que atua o autor de *Barba Ensopada de Sangue*, como um romancista integrado à natureza que escreve espontaneamente sem se preocupar com os resultados intelectuais ou éticos de seu discurso narrativo de ficção e como um romancista emocional e reflexivo que se inquieta pelo fato de não saber as consequências de suas palavras.

Conforme discorre o professor turco, o romancista ingênuo é sábio, cruel e calmo como a natureza, portanto não há dúvidas de que suas palavras irão representar a paisagem geral e descrever o sentido do mundo, já que essas impressões são inerentes à natureza e, sendo assim, naturais a esse tipo de romancista. Em contraposição a essa visão romântica, em que, segundo Schiller, a poesia ocorre naturalmente ao poeta ingênuo, o escritor sentimental se questiona constantemente se suas palavras irão alcançar o sentido pretendido e por isso mostra-se consciente diante dos métodos e das técnicas utilizadas em seu discurso poético, bem como da artificialidade empregada em sua elaboração artística.

Em *Barba Ensopada de Sangue*, ao mesmo tempo em que o autor de Galera entrega seu discurso aos efeitos que a natureza produz, o protagonista questiona se a impressão que tem a respeito da paisagem é a mesma dos outros, interrogando suas percepções e sentidos como na cena em que observa a personagem Dália:

A garçonete que o atende é uma morena alta e descascada de sol com o lábio superior repuxado e uma cabeleira crespa descendo até um pouco abaixo dos ombros. Sabendo que os cabelos provavelmente bastarão para reconhecê-la, fixa o olhar em seu rosto oval de olhos rasgados. Às vezes se pergunta se as mulheres em geral são tão belas para os outros homens quanto para ele, alimentando a suspeita íntima de que sua incapacidade de memorizar qualquer rosto humano por mais que alguns minutos talvez as revista de um apelo exacerbado que exposto ao resto do mundo não passaria de um capricho desmedido do seu olhar (p.43-44).

Assim a imagem de Daniel Galera como romancista oscila entre o “ingênuo” e o “sentimental”. Ao entrar em Garopaba, o narrador representa as primeiras impressões do espaço a partir do olhar do protagonista que vê tudo de dentro do carro. O romancista inicia a narrativa garopabense com a cena descrita por Pamuk em que o processo de dirigir um carro é comparado com as operações realizadas pelos leitores e escritores, os quais executam os procedimentos de leitura e escrita espontaneamente.

Dessa forma, ironicamente, o segundo capítulo do romance de Galera inicia com a analogia estabelecida por Orhan Pamuk, mas, após descrever a paisagem que se desenha a partir do olhar do protagonista, o romancista passa a descrever os detalhes que compõem o interior do automóvel como “o zunido abafado dos ventiladores misturado com o ronco tímido do motor 1.0” (p.36), ressaltando, desse modo, “que o que vemos é restrito pelo ponto de vista do romance (PAMUK, 2011, p.21). E é nesta dualidade entre o ingênuo e o sentimental que o romancista contemporâneo em *Barba Ensopada de Sangue* fornece as operações necessárias para que o leitor experimente e execute os procedimentos primordiais para a leitura da obra.

Ao descrever o processo de visualização da paisagem a partir dos detalhes do romance, Pamuk compara o ato de ver as palavras em sua imaginação ao efeito que a dispersão da neblina dá ao olhar diante de um território que se torna nítido através da difusão do nevoeiro. O narrador tece detalhes por meio dos quais o romance compõe minuciosamente o cenário, preparando o leitor para uma leitura em que essas

particularidades aparecem em cena como num quadro. Conforme o romancista turco, o cuidado do escritor para com o detalhe visual por intermédio do qual o leitor transforma as palavras numa paisagem pintada é crucial na produção da obra. Assim, a paisagem ultrapassa a representação da natureza e a atmosfera interior de uma sala envolve o leitor que a busca constantemente ao transcorrer da leitura.

Outra questão que permeia essa discussão é que por meio de uma narrativa que se desenvolve através de paisagens literárias, Daniel Galera avança na construção de uma obra que parece buscar o centro da arte do romance, isto é, permite a execução de operações em sua leitura que levam a uma reflexão sobre a natureza desse gênero narrativo. As palavras são transformadas em imagens mentais através das quais tentamos decifrar o que o romance diz, o que parece oculto, e é exatamente essa característica – a convicção do leitor de que o romance tenha um centro – que diferencia esse tipo de narrativa dos outros gêneros literários. A descrição minuciosa da natureza faz com que o leitor procure um centro secreto no detalhe de cada folha, na claridade do sol, no movimento dos pássaros, no barulho do mar e, embora, aparentemente, *Barba Ensopada de Sangue* seja um romance de atmosfera, como uma paisagem pintada com pouca narrativa, nossa mente, mesmo que atraída pelo ambiente do romance moderno, busca descobrir o significado sugerido pelas coisas descritas.

Esse centro, de forma ingênua e inconsciente ou reflexiva e sentimental, sugere a investigação do misterioso desaparecimento de Gaudério como cerne do romance. Tudo que lemos nos questiona sobre sua relação com esse centro. Por isso, enquanto leitores, atuamos como o caçador ou o detetive que vê indícios em cada detalhe, descrição, objeto, personagem ou qualquer traço da paisagem. Tudo que aparentemente está na superfície do romance parece querer revelar algo sobre o que se situa no plano de fundo. E é exatamente nessas hipóteses sobre o visível na obra, o qual nos levaria ao profundo, que o detalhe irrelevante se torna significativo.

Ao procurarmos o cerne do romance na obra de Galera nos deparamos com cenas nas quais a narrativa entrega-se ao silêncio da paisagem, como na passagem em que o protagonista abandona o emprego e a pequena moradia alugada para perambular pelos morros, agindo como um andarilho. Nesse estado de errante a palavra desaparece e o que o leitor encontra na caminhada do personagem é só paisagem, poesia e imagem. Essa jornada sugere também uma mudança do

protagonista. Assim como o avô, o jovem atleta mantém uma relação íntima com a natureza, interferindo em seu comportamento.

A partir de relatos o leitor percebe o quanto Garopaba afetou o comportamento de Gaudério. Para o índio Mascarenhas no litoral catarinense o velho “tinha mudado” (p.196) e, ainda que não soubesse explicar, para o músico o avô do protagonista tinha adquirido no local algo no olhar que lhe dava calafrio, era como “a noite do mundo” (p.196). Essa confissão se repete em outros trechos da narrativa como na conversa entre o protagonista e seu pai no primeiro capítulo. Hélio declara seu estranhamento frente à rápida adaptação de Gaudério ao lugar “Não é normal uma pessoa sair de um ambiente e cair em outro tão diferente e se adaptar dessa forma” (p.25). Além dessa transformação, na descrição da impressão que Mascarenhas tem de Gaudério também se nota a relação do velho com a natureza:

Tem meia dúzia de pessoas que a gente encontra nessa vida que deixam uma impressão forte que nunca passa. Gente que bota um medo estranho, parece que tem um mal na pessoa, mas é uma maldade que é só maldade aos olhos do homem, não aos olhos da natureza (p.195).

Em entrevista<sup>31</sup> publicada através de um vídeo realizado pela Companhia das Letras um leitor pergunta a Daniel Galera sobre a presença recorrente de cachorros em suas narrativas e o romancista contesta explicando sua fixação por animais como personagens, revelando o quanto a relação dos cães com o homem já o intrigava antes mesmo de começar a escrever por ser um elo entre a civilização e um mundo mais primitivo, natural. Para o escritor, os cachorros se adaptam muito aos seres humanos e aos tipos de vida dos indivíduos, ao mesmo tempo em que não deixam de ser animais e ao retornarem para um ambiente mais selvagem rapidamente passam a se comportar de forma indomesticada. Segundo Galera, os animais são uma conexão entre um mundo mais instintivo do qual fazem parte e um universo mais racional do homem moderno. Em *Barba Ensopada de Sangue* além da ligação entre Hélio, pai da personagem principal, e a cadela Beta, uma das principais figuras da narrativa, o protagonista desenvolve intensa relação com o bicho, mas é a partir da imagem de Gaudério que o autor retrata o universo selvagem do romance. Nesse sentido, o avô é a conexão mais acentuada com o universo primitivo da obra.

---

<sup>31</sup> Disponível em: <https://youtu.be/w65nfdv6Nkk>. Acesso: 25 de maio de 2017.



Desde o primeiro capítulo Gaudério é descrito como um homem rústico, o qual além da habilidade de mergulhar no mar, “era um prodígio da apneia” (p.24), enfrentava rio bravo nadando e exercia o trabalho de campo com intimidade, “cortava lenha, domava cavalo, capinava” (p.18). Segundo o filho, o pai tinha a constituição de um “cavalo crioulo” (p.25), tinha desempenho físico superior a muitos triatletas. Na cena em que o neto encontra o avô desaparecido, Gaudério é descrito habitando uma caverna. Um ambiente rupestre, com uma vegetação selvagem e toques paisagísticos. O velho aparece como parte da gruta ao mesmo tempo em que sua imagem remete a uma espécie de rei sentado em um trono, em uma “velha cadeira de balanço forrada de pelegos de ovelha” (p.363). A descrição da fisionomia do avô envelhecido, também, alude às figuras representativas do período denominado pré-história. Uma barba cinzenta que vai até a metade do peito, sobranceiras frondosas, a pele parecendo com o couro de uma mala após séculos de uso, olhos afundados no crânio, ademais o velho provoca certo receio nos pescadores da região, “sempre avisam pra não passar muito perto” (p.359) da caverna.

Em meio à figura cadavérica do velho são descritos vestígios de civilização através de sua vestimenta a “calça, o colete e o casaco de lã desbotados e furados deviam ser elegantes quando novos” (p.363). A fisionomia de Gaudério e o ambiente revelam certo isolamento do mundo. No caminho da entrada para a caverna o nadador encontra um grande aquário retangular e em seu interior há uma série de objetos como lascas de pedra, barro e cerâmica, pedaços de vasos, estátuas e pratos antigos, bem como pontas de flecha. O aquário, que segundo o neto parece uma vitrine de museu, encontra-se fechado e o fundo é coberto por uma areia muito branca que “preserva uma secura que já parece extinta do mundo” (p.362). Essa descrição de vestígio da beira-mar que possui uma coloração a qual parece ter sido exterminada do universo remete a imagem de Gaudério, já que, após terem lhe passado a faca, o velho caminhou até a praia e desapareceu no mar:

Não era possível que ele ainda tivesse vivo. Em volta era como se tivessem carneado um boi. Foram acuando ele na direção da praia. Ele fazia assim com a faca e dizia que ia voltar pra pegar cada um. Que ia matar as mulheres e os filhos de cada um. Tem gente que diz que ele gritou coisas em línguas que não existem. Tem gente que diz que tinha fogo nos olhos. Ele foi tropegando pela areia e entrou no mar. Saiu nadando pro fundo e desapareceu (p.307).

Tanto o neto quanto o avô possuem relação intensa com o mar. Já no começo da narrativa, no texto que inicia a obra – uma espécie de prólogo em que são anunciados alguns pontos cruciais do romance – o autor<sup>32</sup> de Daniel Galera revela o motivo de sua ida a Garopaba: a morte de um tio por afogamento devido a uma tentativa de resgate de uma banhista “na praia da Ferrugem num dia de ressaca assustadora com ondas de três metros explodindo na costa” (p.7). O narrador, nesta parte que antecede a obra, revela, além da vontade não realizada de conhecer o irmão de seu pai, a presença do mar na obra e o mistério envolvendo a narrativa. O tio tinha um consultório onde dava aula de pilates e alongamento, mas era conhecido como treinador de atletas para triatlo e no verão trabalhava como salva-vidas. Após o enterro simbólico, o corpo não foi encontrado, o narrador do prólogo conta que sua mãe permaneceu por cerca de meia hora olhando para o mar e falando sozinha. Outras pessoas também contemplavam o oceano “como se esperassem alguma coisa” (p.8), o que lhe deu uma estranha impressão de que todos estavam pensando em seu tio, ainda que “ele fosse descrito como uma figura reclusa e pouco conhecida, um remanescente de outra época” (p.8).

O tio descrito nesta parte inicial do drama se configura como uma fusão do protagonista de *Barba Ensopada de Sangue* com a personagem Gaudério. O primeiro local onde a figura do prólogo residiu em Garopaba era um apartamento localizado num pequeno prédio com vista para o mar semelhante ao do nadador. O tio do autor de Galera também entrava no mar junto com um cachorro manco que nadava como um golfinho. Além disso, era um homem solitário através do qual circundavam lendas sobre brigas com nativos e que “tinha habitado aquelas praias desde sempre e para sempre habitaria” (p.9).

Nesse texto, portanto, o leitor observa a cena geral da obra para seguir a narrativa que se configura, já nesse primeiro momento, como um romance de atmosfera que requer a leitura de sua paisagem ao mesmo tempo em que sugere a procura de um centro secreto a ser decifrado na trama. Mas aos poucos *Barba Ensopada de Sangue* vai contando muito mais do que uma história, pois a narrativa mostra-se através de descrições, sons, conversas, memórias, informações,

---

<sup>32</sup> Segundo Blanchot, em *O espaço literário* (2011), a experiência literária é lugar de observação da subjetividade, de invenção do autor e de afastamento do escritor, o qual não pode permanecer junto da obra. O autor, ao contrário do narrador, pertence ao mundo real, mas somente existe durante a produção da escrita.

resquícios, objetos, eventos, depoimentos, rumores, lendas e, assim – ao partirmos de palavras transformando coisas em imagens – passamos a contemplar a história.

Outra operação executada pelo leitor na leitura de um romance, segundo Pamuk, empregada por Galera é a questão que permeia nossa mente sobre “até que ponto a história que o escritor está nos contando é uma experiência real e até que ponto é imaginação” (PAMUK, 2011, p.22). O próprio texto de início pode ser interpretado como uma provocação sobre a relação do real com o imaginário<sup>33</sup>. E nessa associação surge o que define o professor turco como uma terceira dimensão da realidade, ou seja, o espaço do complexo mundo do romance. Ao adentrarmos essa terceira margem passamos a experimentar e apreciar “a precisão das analogias, o poder da fantasia e da narrativa, a construção das frases, a secreta e cândida poesia e a musicalidade da prosa” (PAMUK, 2011, p.23).

Neste espaço, o leitor julga a moralidade dos personagens ao mesmo tempo em que avalia os juízos morais do escritor sobre suas figuras narrativas. Ao construir uma obra de arte em que a moralidade é parte da paisagem, Daniel Galera inibe nosso lado judicativo de modo que passamos a compreender os personagens sem julgá-los. Assim os crimes atribuídos a Gaudério pela sociedade garopabense não passam de invenção, de mentiras da comunidade para o leitor. E enquanto realizamos esses procedimentos de leitura de um romance de alta qualidade literária, como *Barba Ensopada de Sangue*, construímos a ilusão de que a obra foi escrita para nós e estabelecemos certa intimidade com ela de forma que confiamos mais na narrativa do que na visão do escritor sobre as coisas.

Durante a realização dessas operações de leitura nossa memória atua constantemente na busca pelo centro do romance. Essa trajetória dá ao leitor a ilusão de que o sentido da obra esteja exatamente na procura desse cerne e assim passamos a buscar o significado de cada detalhe dentro do universo da narrativa. Para Pamuk, o romance “precisa de uma extensão que nos permita lembrar todos os detalhes reunidos no processo da leitura, porque o significado de tudo que

---

<sup>33</sup> Os limites entre realidade e ficção permeiam algumas obras de Daniel Galera. O quarto livro do escritor *Cordilheira* (2008) aborda os efeitos do imaginário na relação entre ficção e realidade. A partir de personagens escritores, a narrativa de Galera discute noções como autoria, identidade e as fronteiras entre biografia e ficção, refletindo sobre o exercício literário. A vida privada do escritor também rende certas confusões de alguns leitores. No Tumblr (disponível em: <http://ranchocarne.tumblr.com/>) de Galera é possível conferir as comparações que os leitores fazem entre a obra de ficção e a pessoa física do artista, até mesmo porque o gaúcho nascido em São Paulo viveu um tempo em Garopaba e é dono de um cachorro que aparentemente possui a mesma raça de Beta, a pastora australiana de *Barba Ensopada de Sangue*.

encontramos ao deslocar-nos pela paisagem está relacionado com tudo o mais com que cruzamos” (PAMUK, 2011, p.24).

Em *Barba Ensopada de Sangue* acreditamos que o centro do romance é a resolução do desaparecimento de Gaudério. Para isso o jovem protagonista percorre extensas paisagens, as quais imergem o leitor num universo tridimensional repleto de sons, sensações, cheiros e sentimentos. A procura pelo avô é a busca do cerne da narrativa. Temos a impressão de que ao percorrermos os morros, as praias e as trilhas, estamos caminhando para o sentido do texto, para a descoberta do que está no plano de fundo do romance. E assim caminhamos com a personagem pela vasta paisagem, observando todos seus detalhes, imaginando que estamos buscando o significado oculto nas coisas descritas. Segundo Pamuk:

Por causa de sua estrutura, adequada à busca e à descoberta de um significado oculto ou de um valor perdido, o gênero mais condizente com o espírito e a forma da arte novelística é o que os alemães chamam de *Bildungsroman*, ou “romance de formação”, que fala da moldagem, da educação e do amadurecimento de jovens protagonistas, à medida que se familiarizam com o mundo (PAMUK, 2011, p.27).

O protagonista de Daniel Galera se desloca para Garopaba motivado pela história que o pai conta sobre seu avô, mas ao tentar desvendar o estranho caso da morte sem resolução de Gaudério o jovem passa por um processo de transição, que se manifesta ao transcorrer da narrativa através da barba e do comportamento que o neto adquire no local. Conforme o jovem investiga o sumiço do avô, o leitor experimenta o conhecimento que o centro do romance propicia, compreendendo através do percurso da personagem sua própria trajetória pelo mundo, sobre a vida que se leva pelas cidades, ruas, casas, salas e na natureza, o que “consiste em nada mais que uma busca de um sentido secreto que pode ou não existir” (PAMUK, 2011, p.28).

## 2.2. Espaço: a trilha, o corpo, a paisagem.

“A viagem para o litoral – o espaço aberto e o horizonte sem limites – era um grande acontecimento” (YI, 2013, p.11), Tuan usa essa afirmação ao referir-se a um episódio da vida do teólogo Paul Tillich, tal reflexão pode ser utilizada como referência

à “caminhada” pelos morros na qual o protagonista de *Barba Ensopada de Sangue* entra em contato com a amplidão e a liberdade do espaço sem limitações.

Espera a chuva parar durante dois dias mas no terceiro fica evidente que não vai parar tão cedo. Os fósforos não riscam. Gotas d’água escorrem pela tinta branca da velha geladeira como se ela transpirasse de febre. A umidade empapa seus cabelos oleosos e os pelos da cachorra. Carrega a mochila de acampamento com duas mudas de roupa, toalha, um sabonete, escova de dentes, a faca de cabo de tatu, o saco de dormir bem enrolado, dois isqueiros, um espelinho, uma garrafa de água mineral, um quarto de queijo colonial, um salame, dois pacotes de biscoito recheado, bananas-passa, algumas maçãs e um pacote de ração canina, tudo dentro de sacolas plásticas. Veste um conjunto de abrigo esportivo, a jaqueta impermeável, os tênis de corrida e um boné. Fecha bem as janelas e espera Beta sair para a rua antes de trancar a porta e esconder a chave debaixo de uma pedra entre as folhagens do vão do prédio. Dá umas pancadinhas nas costelas da cachorra e ela abana um pouco o rabo. O frio do inverno ficou para trás mas o dia não consegue forçar passagem pelo céu carregado (p.335).

Em *Caminhar, uma filosofia*, Frédéric Gros traça um estudo sobre a arte de “andar a pé”, descrevendo a liberdade suspensiva oferecida pela caminhada e o processo em que o caminhante mergulha ao caminhar. Para o professor de filosofia, “Caminhar não é um esporte” (GROS, 2010, p.9), pois a prática esportiva envolve técnicas, regras, números, competição, uma aprendizagem, a qual depende do conhecimento de posições e a incorporação de gestos, bem como a improvisação, o talento e a disciplina, pois esporte também é uma ética, um trabalho:

Mas é além disso algo de material, revistas, espetáculos, um mercado. São performances. O esporte proporciona imensos cerimoniais midiáticos, apinhados de consumidores de marcas e imagens. O dinheiro toma-o sob controle para despojar as almas, e a medicina, para fabricar corpos artificiais. Caminhar não é um esporte. Pôr um pé na frente do outro é uma brincadeira de criança. Nada de resultado, nada de números quando se dá um encontro: o caminhante dirá que caminho tomou, em que trilha se descortina a mais bela paisagem, a vista que se vislumbra de tal ou qual terraço (GROS, 2010, p.9 e 10).

O protagonista ironicamente é atleta, professor de natação e treinador de outros desportistas, mas, quando decide sair pelos morros como caminhante, abandona o emprego na academia, saindo do cenário competitivo, cheio de regras do esporte para torna-se um peregrino, libertando-se das preocupações e dos compromissos,

desvencilhando-se durante a viagem dos hábitos, da rotina e das cobranças sociais para importar-se somente com outras imposições que a caminhada traz como “o peso da mochila, a distância estipulada para as etapas, as incertezas do tempo (ameaças de chuva e temporais, calor de rachar), as pousadas toscas, algumas dores...” (GROS, 2010, p.11). E a liberdade passa a ser “um bocado de pão, um gole de água fresca, uma paisagem aberta” (GROS, 2010, p.12).

Conforme Gros, a experiência do caminhante é vista como uma aberração, “uma servidão assumida por opção” (GROS, 2010, p.12). Durante a caminhada do protagonista, nas breves passagens pelas praias e lugares povoados, os olhares alheios representam essa visão do absurdo ao qual se refere o teórico francês. Desde os moradores de Garopaba até para os habitantes desconhecidos das praias próximas o nadador se torna motivo de espanto ou deboche como o olhar inocente das crianças que passam: “Crianças de uniforme azul e branco carregando guarda-chuvas saem de uma minúscula escola municipal e apontam para ele rindo e cochichando sem vergonha alguma” (p.346). Já para dois rapazes que o encontram em um dos bares nas praias pelas quais ele passa para comer algo e recuperar as forças, o neto de Gaudério é motivo de curiosidade e de um sentimento de tristeza:

De onde é que tu vem, ô maluco. Ele levanta, deixa o dinheiro em cima da mesa, faz um sinal para a moça, dá as costas aos rapazes e vai embora enquanto fala. Tudo começou há muito, muito tempo atrás, diz com uma fala arrastada e teatral enquanto caminha em direção à praia e aponta para o vulto dos morros. Era uma noite escura ... e tempestuosa... Que tristeza, escuta um dos rapazes dizer lá atrás. Ri sozinho, confere se a cachorra está vindo atrás dele e vai pisando com força nas poças até alcançar a faixa de areia (p.349).

O comportamento do protagonista demonstra seu processo de desligamento típico daquele que caminha, o qual se revela desconectado do mundo das convenções, informações e imagens desnecessárias. É a representação do caminhante que decide romper, afastar-se, ir para longe para penetrar no mundo selvagem, “encontrar uma liberdade que seja o limite de si e do humano, que seja o transbordamento em si de uma Natureza rebelde” (GROS, 2010, p.13), pois caminhar não é ir ao encontro de si próprio ou reencontrar-se:

Ao andar, escapa-se à própria ideia de identidade, à tentação de ser alguém, ter um nome e uma história. Ser alguém pega bem em reuniões sociais onde cada um se exhibe, pega bem nos consultórios

de psicólogos. Mas ser alguém não seria só mais uma obrigação social que acorrenta (nos obrigamos a ser fiéis à nossa própria imagem), uma ficção boba que representa para nós um peso nas costas? A liberdade, caminhando, é não ser ninguém, porque o corpo que caminha não tem uma história, tem tão somente uma corrente de vida imemorial. Desse modo não passamos de um bicho de duas patas que se locomove, uma força pura em meio às altas árvores, um grito. E frequentemente, caminhando, grita-se para marcar sua presença animal recobrada (GROS, 2010, p.14).

Na cena em que os dois rapazes perguntam para o protagonista sem nome de onde ele vem transparece essa condição descrita por Gros. A voz teatral e o discurso que não diz nada, mas parecem iniciar uma longa narrativa enfatizam a ideia de ficção, pois quem ele era não passava disso naquele momento. E ao apontar para o “vulto dos morros” remete à “liberdade em forma de vertigem” (GROS, 2010, p.14) de quem decide sair do mundo batendo a porta. E para contemplar as expressões “noite escura” e “tempestuosa” podem ser interpretadas como alusões ao conceito de horizonte, o qual associa o visível com o invisível.

*Barba Ensopada de Sangue* é uma obra selvagem e a caminhada pelos morros sintetiza esse aspecto, viagem que o neto de Gaudério faz em companhia do animal, a cadela Beta, até mesmo porque a “companhia de seres humanos – mesmo de uma única pessoa – produz uma diminuição do espaço e ameaça a liberdade” (YI, 2013, p.78). Assim, o medo do espaço pode estar associado ao medo da solidão, já que estar só é a condição para alcançar a espaciosidade, a sensação de imensidade. Para Gros (2010) a caminhada deve ser realizada a sós, porém não há solidão em meio a natureza, pois:

É impossível estar só quando caminhamos, de tanto que dispomos de coisas ao alcance dos olhos, que nos são dadas, que são nossas pela tomada de posse inalienável da contemplação. É preciso conhecer a embriaguez do monte, quando num último esforço conseguimos nos elevar sobre a ponta do rochedo, lá sentamos e descortina-se finalmente para nós a perspectiva, a paisagem (GROS, 2010, p.61).

O próprio encontro <sup>34</sup> com o avô demonstra a representação desse mundo selvagem na obra, já que o velho habitava uma caverna e apresentava nuances de

---

<sup>34</sup> No encontro com o avô, o narrador descreve os trajes usados pelo velho que “deviam ser elegantes quando novos” (pag.363), assim tanto o neto quanto o avô representam a imagem do mendigo que o caminhante assume, pois, o velho também caminhava pelos morros segundo testemunhos. Conforme Gros “É a etapa da “partida para a floresta”, em que se haverá de aprender, pelo recolhimento e pela meditação, a familiarizar-se com o que, desde sempre, permaneceu intato em nós e espera ser, para nós próprios, despertado: esse Si mesmo eterno, que transcende as máscaras, funções, identidades, histórias. E o peregrino, enfim, sucede ao eremita, no que deve ser a interminável e gloriosa noite de verão de nossa existência: uma vida de agora em diante toda itinerante (é a etapa

um remanescente de outro tempo, de um homem primitivo, dotado de uma natureza rebelde e de uma “presença animal recobrada”. Há, desde a entrada da caverna, um ambiente rústico não só envolvendo o espaço que o avô habita, mas a figura do próprio velho expressa rusticidade, a “etiqueta e a rusticidade são diferentes meios para se atingir o mesmo fim: ajudar as pessoas a evitarem o contato quando tal contato ameaça ser intenso demais” (YI, 2013, p.79). Assim tanto a caminhada pelos morros quanto a imagem do próprio Gaudério são símbolos da liberdade ameaçadora do espaço.

Mas, ainda que no final da caminhada o nadador encontre o avô, a caminhada é um trecho da obra em que o autor faz também um convite ao leitor para calar o resto e percorrer a trilha com o protagonista, pois caminhar “faz calarem-se bruscamente rumores e queixas, cessar a interminável tagarelice interior pela qual se comenta sem parar a vida alheia, procede-se a autoavaliações, reconstitui-se, interpreta-se” (GROS, 2010, p.86). E ao explorar as páginas, o leitor do romance de Galera pode visualizar quando um corpo se torna paisagem, posto que o protagonista durante esse episódio não é mais “um papel a desempenhar, nem um *status*, tampouco um personagem, mas um corpo, um corpo que sente as pontas das pedras sobre os caminhos, a carícia do capim alto e o frescor do vento” (GROS, 2010, p.88).

Ao investigar as obras e as vidas de escritores como Nietzsche, Rimbaud, Rousseau, Thoreau, Kant, o autor de *Caminhar, uma filosofia* analisa o quanto a caminhada influenciava a escrita das obras desses escritores. Para Gros os livros escritos por autores presos em suas cadeiras são pesados enquanto os escritos pelos que caminham “respiram”. *Barba Ensopada de Sangue* pode ser comparado a esses livros que respiram:

Outros livros respiram um ar revigorante: o ar revigorante dos espaços abertos, o vento nas altas montanhas, seja o sopro gelado das alturas batendo no corpo ou, então, ao amanhecer, o ar fresco das trilhas do Sul ladeadas de pinhos, transpassadas de perfumes. Esses livros *respiram*. Não estão sobrecarregados, não estão saturados de erudição morta, vã (GROS, 2010, p.26).

Na trilha pelos morros a “paisagem é um sachê de sabores, cores, cheiros, onde o corpo fica infuso” (GROS, 2010, p.43). Na caminhada lenta do protagonista, tal como a de um andarilho, o narrador descreve o espaço detalhadamente. A lentidão

---

do mendigo errante) em que a caminhada infinita, aqui e ali, dá amostras dessa coincidência entre o Si mesmo sem nome e o onipresente coração do Mundo” (GROS, 2010, p.16).



atua como um alongamento do tempo aprofundando o espaço. Desse modo, a paisagem é abordada lentamente e descrita nos mínimos detalhes. A montanha, o capim, o mar, a vegetação, as flores aparecem no romance sob diversas iluminações. O barulho da natureza, o movimento dos insetos e animais, o cheiro da chuva, intensificam a presença do espaço na obra e a caminhada vai impregnando o corpo que “se junta à terra que ele pisa. E progressivamente, dessa maneira, ele não está mais na paisagem: *ele é a paisagem*” (GROS, 2010, p.89).

A próxima trilha atravessa o morro pelo meio de um matagal fechado. O capim e os arbustos cresceram por cima do caminho e ele avança mergulhado quase até o peito na folhagem verde-escura, abrindo passagem para a cachorra que vem tropegando logo atrás. Suas pernas vão se acostumando aos poucos ao barro molenga que tomou o lugar da solidez escorregadia das pedras (p.351).

O geógrafo Tuan chama a atenção para a diferença entre “corpo” – que “é uma “coisa” e está no espaço ou ocupa espaço” (YI, 2013, p.49) – e a relação entre “homem” e “mundo”, os quais remetem a ideias complexas. O homem habita o mundo dirigindo e criando o mesmo, já o corpo somente ocupa parte do seu espaço. Ao perambular pelos morros, o nadador passa somente a ocupar o espaço. É como o homem durante seu sono profundo que perde seu mundo e é apenas um corpo ocupando um espaço. E de certa forma quando um homem se encontra perdido na Floresta, como o protagonista no transcorrer da caminhada, perde seu mundo, é um corpo desorientado na trilha.

Embora, Gros aborde o espaço a partir da caminhada essa análise converge com a reflexão de Tuan sobre a importância do movimento para a experiência direta do espaço, bem como para a sensação de liberdade:

Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significado. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que essa transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se. No ato de locomover-se, o espaço e seus atributos são experienciados diretamente. Uma pessoa imóvel terá dificuldade em dominar até as ideias elementares de espaço abstrato, porque tais ideias se desenvolvem com o movimento (YI, 2013, p. 70).

Ao diferenciar os conceitos de “espaço” e “lugar”, Yi-Fu Tuan (2013) considera as diversas formas de experienciar e interpretar ambos “como imagens de sentimentos complexos – muitas vezes ambivalentes” (YI, 2013, p.15). A medida em que uma pessoa conhece e experimenta um espaço passa atribuir valor ao mesmo, transformando-o em lugar, aí se tem uma relação de comparação e duplicidade de significados, não há como definir um sem o outro. Só através da estabilidade e da segurança do lugar é possível determinar e sentir a amplitude e a liberdade do espaço, “Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (YI, 2013, p.14).

A partir do desenrolar da narrativa garopabense, o leitor visualiza como o espaço torna-se lugar, já que Garopaba no início era um espaço desconhecido e com o passar do tempo transforma-se em lugar à medida que o protagonista vai localizando-se, experimentando, conhecendo as pessoas e atribuindo valores. Mais adiante novamente a liberdade com que o protagonista deixa tudo para trás ao perambular pelos morros, imprime mais uma vez a narrativa a sensação da ameaça do espaço. Durante a caminhada, o nadador revela o estranhamento e a falta de conhecimento sobre a sua localização. O lugar no qual ele se depara remete a “lugar nenhum”, o lado obscuro do mar alude ao amedrontamento em relação ao espaço aberto e sem limites:

Quando finalmente ergue a cabeça para olhar em volta se dá conta de que está anoitecendo. Foi parar no meio de um costão pedregoso entre o nada e o lugar nenhum e já avançou demais para voltar atrás. Pisa numa pedra solta e tem a queda amortecida pela mochila mas bate o cotovelo com força e sente a dor subir pelo braço até o ombro como um choque elétrico. Testa a articulação, apalpa o braço. Um pouco de sangue e latejamento, nada de mais. Ergue a cachorra no alto das pedras maiores e somente depois as escala. Progride dessa maneira até alcançar o limite entre o calhaus de granito e a vegetação. Tenta subir pela encosta mas a barreira de arbustos é densa e espinhenta demais. Volta até as pedras e um pouco antes da escuridão se tornar total avista um abrigo protegido entre duas pedras grandes na subida da encosta. Chega mais perto e descobre que a cavidade se prolonga por uma passagem estreita formando uma pequena gruta seca. Deixa a mochila ali dentro, acomoda a cachorra e senta à beira do nicho triangular como se fosse um ídolo de pedra colocado no mais improvável e absurdo dos lugares justamente para não ser visto. O mar em frente é uma grande massa de escuridão mais escura que a noite, um monstro ao mesmo tempo invisível e manifesto (p.449 e 350).

A partir dessa cena é possível analisar a perspectiva experiencial da obra. O sentimento intenso pelo espaço com o qual o neto de Gaudério desbrava os morros é representado através da cinestesia, da visão e do tato, órgãos sensoriais e experiências que permitem esse tipo de sentimento. Se “Experienciar é vencer os perigos” (YI, 2013, p.18) é necessário arriscar-se experimentando o desconhecido, o ilusório, o incerto enfrentando as ameaças desse novo espaço, é como estar em frente a “um monstro ao mesmo tempo invisível e manifesto” igual a performance do mar no episódio acima e quando o nadador sai pelos morros está compelido a isso, além do encontro improvável com o avô. A “escuridão” com que o mar é representado também enfatiza a vastidão do oceano dando a sensação do horizonte imenso. Para Tuan:

Os espaços do homem refletem a qualidade dos seus sentidos e sua mentalidade. A mente frequentemente extrapola além da evidência sensorial. Considere-se a noção de vastidão. A vastidão de um oceano não é percebida diretamente. “Pensamos no oceano como um todo”, diz Willian James, “multiplicando mentalmente a impressão que temos a qualquer instante em que estamos em alto mar” (YI, 2013, p. 26).

O ambiente visual do sujeito é um conjunto estruturado pelo seu ponto de vista “que põe as coisas em relação umas com as outras, segundo um processo complexo de “ocultação reversível”” (COLLOT, 2012, p.21), pois nossa visão jamais nos possibilita ver tudo ao mesmo tempo, não há um panorama, mas sim um grupo de perspectivas parciais, as quais se completam e modificam conforme o deslocamento de nosso ponto de vista. Essa cena em que o protagonista caminha pelos morros quando está anoitecendo e tem a visão parcial de seu ambiente visual exemplifica essa condição em que nos é “ocultado” de nosso campo visual parte do todo, ou seja, o que ainda não nos foi mostrado. E ao definir o mar como uma “massa de escuridão mais escura que a noite” e “um monstro ao mesmo tempo invisível e manifesto” remete ao que não se apresenta à vista, mas o que continua até o horizonte:

Assim, nosso ambiente visual aparece estruturado como uma paisagem; é uma paisagem em potência, ainda que o homem tenha tomado consciência dela e a tenha acedido à representação apenas em alguns contextos culturais. O quadro paisagístico, reduzido aos seus componentes essenciais, não é uma construção contingente, mas uma estrutura fundamental da percepção humana. Essa estrutura é, tanto para Gibson quanto para a fenomenologia, uma estrutura do horizonte que articula o visível e o invisível, o próximo e o distante (COLLOT, 2012, p.21).

### 3. A PAISAGEM SUL-RIO-GRANDENSE: O PRIMEIRO CAPÍTULO NO RIO GRANDE DO SUL, A PERSONAGEM GAUDÉRIO E LA PAMPA MÍTICA

Em *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, Yi-Fu Tuan afirma que “lugar é segurança e o espaço liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (YI, 2013, p.11). Se a narrativa garopabense é representada entre o lugar e o espaço, o primeiro capítulo no Rio Grande do Sul se constrói a partir do conceito de lugar. Para o geógrafo chinês “Não há lugar como o lar. O que é lar? É a velha casa, o velho bairro, a velha cidade ou a pátria” (YI, 2013, p.11).

A narrativa começa com a descrição da fisionomia de Hélio, o pai do protagonista, que conta ao filho seus planos de suicídio e lhe incumbe de levar a cadela Beta para ser sacrificada logo após sua morte, já que o animal sofreria com a ausência do dono. Durante a visita do filho a casa do pai, os dois conversam sobre vários assuntos como a infância do protagonista no bairro de Ipanema, em Porto Alegre, e a juventude do pai numa chácara em Taquara, no estado do Rio Grande do Sul. O progenitor da família era um redator aposentado que obteve certo reconhecimento no meio publicitário e antes de tornar-se sedentário “frequentava academias de musculação sazonalmente até quarenta e tantos anos de idade” (GALERA, 2012, p.16). Separado da mulher, mãe de seus dois filhos, o pai sentia-se de “saco cheio” frente à vida e às fragilidades físicas da velhice, “sempre comeu e bebeu como um cavalo, fumava cigarros e charutos desde os dezesseis anos e gostava de cocaína e alucinógenos, de modo que já lhe custava um pouco arrastar a carcaça por aí” (p.16) <sup>35</sup> pra ele insistir em viver depois dos sessenta pra quem teve uma vida destas era uma questão de teimosia.

---

<sup>35</sup> Hélio se assemelha aos personagens bukowskianos. Em uma coluna publicada no jornal *O Globo* (Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/um-coracao-de-ressaca-2-10087949>), em 2013, intitulada “Um coração de ressaca”, Daniel Galera escreve sobre a geração de pós-adolescentes, da qual ele confessa sua participação sem arrependimento, que encheu os sites pessoais, blogs eazines de relatos auto e semiautobiográficos na segunda metade dos anos 1990 e início dos 2000. Segundo Galera, os textos desse estilo que ocuparam a internet nessa época se caracterizaram como um surto de egotrips associadas à figura e à literatura de Charles Bukowski. Ironicamente, em *Cordilheira* (2008), romance que se desenvolve a partir da relação entre realidade, ficção e fantasia, características de uma egotrip, Anita, a personagem de Daniel Galera, faz uma referência a Bukowski quando lê o romance de seu amante que tem como protagonista um tipo que é uma espécie de “doutor Jekyll que bebe a poção e vira o Bukowski” (GALERA, 2013, p.118). Neste artigo, o escritor também revela que nunca aturou “muito bem a estética bukowskiana do tiozão sacana, na qual os excessos de desafio, álcool e sexo figuravam como atributos assimilados, ou mesmo desejáveis, do ecossistema”. Talvez aí o desejo de matar a personagem Hélio, já no primeiro capítulo de *Barba Ensopada de Sangue*, a partir da qual há o uso de uma linguagem despuorida: “Tô começando a ficar doente e não tô a fim. Não sinto mais o gosto da cerveja, os charutos tão me fazendo mal e não consigo parar, não tenho vontade nem de tomar Viagra pra fuder, não tenho nem a *nostalgia* de fuder” (GALERA, 2014, p.30). No sétimo capítulo, quando o protagonista encontra o delegado,

Durante o encontro, o filho observa a imagem paterna, a qual é descrita de forma minuciosa pelo narrador. É a descrição da figura do pai que inicia o romance. Ao analisar Hélio há uma interação entre o dentro e o fora, já que o protagonista “vê” o pai e pensa na vida, é arrebatado por sentimentos familiares e por uma consciência de mundo, marcando sua presença no mesmo, “ele pode jurar que nunca viu essa pessoa na vida, mas sabe que é seu pai porque ninguém mais mora nessa casa desse sítio em Viamão” (p.13). Sobre a presença do sensível na obra literária, Collot ressalta que:

O que se chamou por vezes de “realismo subjetivo”, que concorreu com a análise psicológica no romance moderno, afirma-se sobre a ideia de que a consciência somente poderia se exprimir através de certa visão do mundo. Nessa perspectiva, não há separação entre a percepção, que é, desde sempre, seletiva e significativa, e a imaginação, que lhe prolonga o trabalho (COLLOT, 2012, p.57).

Essa linha de pensamento, em que as ideias surgem através da percepção do sensível, se aproxima de uma corrente da filosofia moderna, oriunda da fenomenologia, a qual redefine, segundo o professor de literatura francesa, “a consciência por seu ser no mundo, e que vê na experiência sensível o lugar de emergência de toda expressão e significação” (COLLOT, 2012, p.57). A partir dessas práticas e teorias literárias, o sentido e as sensações subjetivas da paisagem em *Barba Ensopada de Sangue* não resultam de uma simples projeção do interior para o exterior, mas sim de uma relação entre o dentro e o fora. É pela apreensão imediata

---

que atuou na época no caso de Gaudério, em um puteiro no Paraná é revelado na narrativa que Hélio era um “alemão que fumava como um condenado” (GALERA, 2014, p.221). Fora a imagem de um homem de vícios, bebidas, sexo e excessos, o pai do protagonista também imprime na narrativa um tom de inconformidade, repulsa e melancolia frente à vida, o que se evidencia principalmente no trecho em que comunica ao filho que vai se matar “Não é uma opção minha. Seria mais fácil pra mim, e muito mais fácil pra ti, ver como uma opção. Minha decisão não resulta no fato, ela é parte do fato. É só mais uma forma de morrer, guri. Levei muito tempo pra chegar até aqui. Senta aí de novo, rapaz. Quer outra cerveja?” (GALERA, 2014, p.31). Ironicamente o pai do protagonista de *Barba Ensopada de Sangue* é o responsável por dar fim à própria vida ao contrário dos personagens bukowskianos que guardam certa raiva e um desejo violento de acabar com a imagem paterna. Outra diferença é que Hélio demonstra sentimento de carinho e admiração pelo filho, “Te disse que tua ia passar a vida sendo o último recurso dos desesperados. Mas tu consegue pensar de verdade nos outros mesmo sem lembrar da cara de ninguém. E por isso tu é melhor do que eu e teu irmão. Eu tenho orgulho disso e te amo por isso.” (GALERA, 2014, p.33), o que se distancia um pouco da figura paterna das narrativas de Charles Bukowski, ou melhor, talvez o autor de Galera tenha reservado a Hélio somente o lado libertino, lúcido e terno do escritor estadunidense nascido na Alemanha. O tom agressivo do romance foi destinado à personagem Gaudério que ao contrário do filho era um homem ligado ao trabalho braçal. Nesse sentido, a personagem Hélio pode ser interpretada como a influência bukowskiana que perpassa a narrativa de *Barba Ensopada de Sangue*, o que pode ser validado ao transcorrer da conversa entre o protagonista e o “Velho desgraçado”, assim como o filho chama o pai no momento da despedida, o qual responde “Esse é o meu nome” (GALERA, 2014, p.34) uma alusão, talvez, ao “Velho safado”, como Bukowski ficou conhecido.

do objeto a partir de estímulos dos órgãos do sentido que o romance de Galera começa.

Nesse contexto em que a percepção constrói a paisagem, ao transcorrer do primeiro capítulo, além da ambientação da história no Rio Grande do Sul e da revelação do mistério envolvendo a morte sem resolução de Gaudério – uma das motivações em que o romance se sustenta – a relação entre pai e filho é representada com afetuosidade através da conversa entre os dois e dos detalhes descritivos que caracterizam a figura de Hélio a partir do olhar do protagonista:

O deslocamento pesado do pai ao largo dessas recordações de uma glória profissional distante, o animal fiel no enalço e a falta de sentido da tarde de domingo despertam nele uma comoção tão inexplicável como familiar, um sentimento que às vezes acompanha a visão de alguém um pouco aflito tentando tomar uma decisão ou solucionar um pequeno problema como se disso dependesse o castelo de cartas do significado da vida. Vê o pai no limite tênue desse esforço, navegando perigosamente próximo da desistência. A porta da geladeira abre com um gemido de sucção, vidro tilinta, e em segundos ele e a cadela estão de volta, mais ligeiros no retorno que na ida (p.16 e 17).

Essa cena exemplifica um símbolo de intimidade do protagonista na sua experiência com o lugar em que a casa do pai é representada, pois como ressalta o teórico chinês sobre o sentimento pelo lugar:

O lugar pode adquirir profundo significado para o adulto mediante o contínuo acréscimo de sentimento ao longo dos anos. Cada peça dos móveis herdados, ou mesmo uma mancha na parede, conta uma história (YI, 2013, p.47).

E segue o pensamento afirmando que:

Experiências íntimas são difíceis, mas não impossíveis de expressar. Elas podem ser pessoais e sentidas profundamente, mas não são necessariamente solipsistas ou excêntricas. Lareira, refúgio, lar ou sede são lugares íntimos para as pessoas, onde quer que seja. Sua sensação de significância são temas da poesia e da prosa (YI, 2013, p. 180).

As cenas do romance constroem as imagens dos sentimentos íntimos do personagem, caracterizando a imaginação do autor sensível de *Barba Ensopada de Sangue* e por meio dessa fabulação o leitor pode experimentar as experiências do

protagonista. Assim a obra abarca uma das funções da arte literária que “é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar” (YI, 2013, p. 200). Leva-se muito tempo para “sentir” um lugar, no primeiro capítulo o narrador expõe através das sensações do personagem o “sentimento” de quem conhece profundamente um lugar. Apesar do filho não identificar rostos “sente” a imagem paterna a partir de seus movimentos, de seu “deslocamento pesado” (p.16 e 17).

A conversa entre pai e filho transcorre durante todo o primeiro capítulo, o único em que o espaço representado é o Rio Grande do Sul nos demais o ambiente é a região de Garopaba, com exceção da passagem do protagonista por uma cidade do Paraná. Nesse sentido, o primeiro capítulo é um texto que começa antes da narrativa garopabense, no qual o leitor entra em contato com o universo do homem sul-riograndense. O linguajar utilizado pelo narrador no diálogo entre pai e filho, durante esta parte que inicia a obra, é do gaúcho: “Porra, tchê, não dá pra perceber que eu tô a fim de um pouco de conversa antes?” (p.16). Segundo Beatriz Resende “Apesar de ter nascido em São Paulo, Galera viveu a maior parte do tempo em Porto Alegre, o que bem se nota pelos “bás” e “gurias” de seus diálogos, onde um tu rege sempre o verbo em terceira pessoa” (RESENDE, 2008, p.123).

A descrição do sítio que o pai morava em Viamão, próximo a Porto Alegre, também ambienta o leitor na paisagem da região, assim como no clima “É início de fevereiro e, independente do que alegam os termômetros, a sensação térmica em Porto Alegre e arredores está acima dos quarenta graus” (p.14). Durante a conversa pai e filho começam a falar sobre as praias catarinenses na volta de Laguna, o que leva Helio a recordar-se de Gaudério “Essas praias lá me davam um pouco de agonia. Meu pai morreu pra esses lados de Laguna, Imbituba. Em Garopaba.” (p.17).

Para Helio, o filho era muito parecido com o avô, os dois “não eram semelhantes apenas no sorriso, mas em numerosos aspectos físicos e de comportamento” (p.18), somente eram diferentes em um aspecto, o filho era manso e educado e o velho pavio curto, desaforado, “famoso por puxar a faca por qualquer coisa” (p.19). No diálogo entre pai e filho, Helio relembra a época em que morava com Gaudério e a mãe numa chácara em Taquara e descreve aspectos de sua rotina com o pai quando jovem. A descrição revela traços da vida do sujeito campeiro.

O neto pouco sabia a respeito do desaparecimento do avô. Na verdade, para ele a morte de Gaudério havia sido sempre um mistério. Curioso, o filho inicia uma conversa com o pai a respeito do velho e de sua ida para Garopaba. Em 1969, o avô

vai embora da chácara, em Taquara, Rio Grande do Sul – após a morte da mulher e da ida do filho para Porto Alegre – para um lugar qualquer na Argentina. Mulherengo, misterioso, violeiro, de temperamento violento, alma de artista e sentimentos filosóficos, Gaudério, em uma ligação internacional, passou ao filho a impressão de que acabaria morrendo “num buraco qualquer da existência numa briga de faca como aquele personagem do Borges naquele conto “O sul”” (p.22).

Na descrição do avô há uma aproximação com a figura do gaúcho. Livre, de caráter solitário e independente, conhecedor do campo e das atividades campeiras, Gaudério abandona a terra e após sua estada na Argentina transita por outros lugares como Uruguaiana, no Rio Grande do Sul e outra cidadezinha no Paraná, até que um dia se fixa em Garopaba. Nesse lugar, segundo o filho, através de uma ligação, Gaudério transmite a sensação que algo de diferente tinha acontecido com ele, “um toque juvenil na voz, uns assuntos beirando o incompreensível” (p.23). Após esse último contato, o velho desaparece. Preocupado, o filho vai até Garopaba procurar o pai e descobre que ele:

tinha se enfiado numa espécie de modelo em miniatura da velha chácara da família, a uns quinhentos metros da praia. Tinha um cavalo velho, um monte de galinha e uma horta que tomava conta de boa parte do terreno (p.24).

Gaudério incorpora o destino do gaúcho que abandona de vez a terra natal (Cf. BITTENCOURT, 1999, p.46). E longe de casa acaba reproduzindo o espaço da chácara e o universo do gaúcho fora do lugar de origem. Segundo o relato de Hélio o comportamento e os costumes do sujeito sul-rio-grandense do pai acabam se intensificando entre os catarinenses, o que chama a atenção da comunidade. Sobre este sentimento pelo qual se revela o homem sul-rio-grandense e o estereótipo do gaúcho representado em *Barba Ensopada de Sangue* através da figura de Gaudério e do músico nativista Mascarenhas, mas principalmente a partir da imagem do avô, que é incorporada pelo protagonista no transcorrer da narrativa garopabense, Vitor Ramil discorre em *A Estética do Frio* sobre a sensação que os gaúchos experimentam em sentirem-se distintos dos demais brasileiros em um país que é, justamente, feito de diferenças (Cf. RAMIL, 2004, p.7). Na cena da quermesse em que Mascarenhas se explica para a plateia, que de certo modo o repudia, o leitor tem contato com esses



dois mundos representados na obra: o universo do gaúcho e do catarinense que se aproxima mais da estética de brasilidade.

A imagem de Gaudério remete ao universo do sujeito sul-rio-grandense no romance. Conforme ressalta Vitor Ramil “o estereótipo do gaúcho é um dos mais difundidos nacionalmente, se não o mais difundido: misto de homem do campo e herói” (RAMIL, 2004, p.11). Assim o avô é designado na narrativa de Gaudério (sinônimo de gaúcho), o qual inunda a obra de uma paisagem romanesca do pampa. A intertextualidade com *O Sul*, de Jorge Luis Borges, alude a este conteúdo explorado por Daniel Galera através da imagem do avô do protagonista. Quando Hélio se lembra de seu pai ao conversar com o filho no primeiro capítulo o conto do escritor argentino é citado quando a figura, o nome e o desaparecimento de Gaudério são recordados. E é exatamente na parte da narrativa que transcorre no Rio Grande do Sul que o conto de Borges é referido “Tu não leu aquele conto do Borges que mencionei antes né” (p.29). Texto que é aludido para explicar a história do Velho:

Escuta. Eu nunca contei essa história pra ninguém. Tua mãe não sabe. Se tu perguntar ela vai dizer que teu vô desapareceu, porque é o que contei pra ela. Pra mim ele tinha mesmo desaparecido. Eu deixei pra lá. Nunca mais pensei nisso. Se tu acha horrível, azar o teu. O jeito como eu era naquela idade, a vida que tinha naquela época... seria difícil te fazer entender agora (p.28 e 29).

O conto *O Sul*, de Borges, narra a história de Juan Dahlmann, um secretário de uma biblioteca municipal, que “sentia-se profundamente argentino” (BORGES, 2015, p.160). A narrativa borgiana<sup>36</sup> começa da mesma forma que o romance de Galera: evocando as raízes familiares. A narrativa do escritor gaúcho tem início com a descrição da fisionomia do pai e assim que a conversa entre o protagonista e a figura paterna começa o avô Gaudério é lembrado. O conto do escritor argentino inicia com as menções aos avôs do protagonista de *O Sul*. Juan carregava o nome do avô paterno Johannes Dahlmann, mas a linhagem escolhida pelo personagem borgiano foi a do avô materno Francisco Flores “talvez por impulso do sangue germânico” (BORGES, 2015, p.160) ou pelo fato desse antepassado ter morrido “na fronteira de Buenos Aires, ferido de lança pelos índios de Catriel” (BORGES, 2015, p.160), morte romântica que provoca certo orgulho em Juan Dahlmann.

---

<sup>36</sup> Por uma preferência pessoal a expressão *borgiana* foi utilizada ao invés da *borgeana*, também recorrente.

A primeira vez que *O Sul* é citado na narrativa de Galera, nas primeiras páginas do romance, Hélio faz referência ao conto de Borges quando se recorda que Gaudério uma vez havia viajado para a Argentina e através de uma ligação telefônica a narrativa borgiana preenche a viagem do pai de sentido, pois para o filho se o velho morresse num duelo de facas como o personagem Juan Dahlmann “nada seria mais apropriado. Seria trágico, mas apropriado” (p.22).

O protagonista de Borges, além do orgulho que envolvia a descendência herdada do avô materno, “havia conseguido salvar a sede de uma estância no Sul, que foi dos Flores; um dos costumes de sua memória era a imagem dos eucaliptos balsâmicos e da comprida casa rosada que um dia foi carmesim” (BORGES, 2015, p.160). Há um sentimento na descrição da paisagem da estância que aproxima os detalhes descritivos utilizados pelo narrador de *Barba Ensopada de Sangue* para descrever o sítio do pai do protagonista em Viamão:

Ao chegar viu que os dois ipês que montam guarda em frente à casa estavam carregados de folhas e padeciam no ar parado. Na última vez em que estive aqui, ainda na primavera, suas copas floridas de roxo e amarelo tremiam no vento frio. Ainda dentro do carro passou pela parreira cultivada à esquerda da casa e avistou numerosos cachos de uvas miúdas. Dava para imaginá-las transpirando açúcar após meses de seca e calor. O sítio não tinha mudado nada nesses poucos meses, nunca mudava, um retângulo plano tomado de capim à beira da estrada de terra, com o campinho de futebol jamais utilizado entregue ao desleixo habitual, os latidos irritantes do outro cão na rua, a porta da casa aberta (p.14).

Os dois narradores exploram na descrição a paisagem dos pampas. A alusão ao Sul no conto de Borges remete a imagem de *la pampa gaucha*. As palavras “estância” e “sítio” ambientam o leitor num espaço rural um pouco distante da cidade, destinado, muitas vezes, ao trabalho agrícola ou à criação de gado, a imagem dos eucaliptos balsâmicos na narrativa borgiana acompanhados pela menção à casa tem um sentimento muito próximo à paisagem dos ipês que montam guarda frente à casa do sítio no romance de Galera. A presença da cor vermelha nas duas descrições através do rosado que um dia foi carmesim em Borges e as variações na cor dos ipês e dos cachos de uva em Galera colorem o espaço de vermelho<sup>37</sup>, o qual remete à bravura do sangue *gaucho* em ambas narrativas. E, ainda, em *Barba Ensopada de*

---

<sup>37</sup> O vermelho da bravura *gaucha* invade as duas obras, cor presente na bandeira do Rio Grande do Sul, dividindo as duas outras tonalidades, o verde e amarelo, símbolos de brasilidade. Assim na própria representação da bandeira o vermelho separa, diferencia, o Estado gaúcho do Brasil.

*Sangue* o “vento frio”, que faz as copas floridas dos ipês tremerem, intensifica o cenário paisagístico do sujeito sul-rio-grandense.

Sobre o vermelho que inunda as obras, no romance do escritor paulista/gaúcho o próprio título<sup>38</sup> já remete a presença dessa tonalidade na narrativa, ou seja, o sangue alude ao vermelho violento do *Sul*. Conforme David Lodge para o romancista “a escolha do título pode ser uma parte importante do processo criativo, que o ajuda a estabelecer o foco narrativo da obra” (LODGE, 2011, p.201). O protagonista começa a história sem a barba, a qual vai tomando forma ao transcórrer do enredo, conforme o personagem entra em processo de formação no romance. A barba cresce e após o encontro com avô, na cena que reproduz o incidente que levou ao desaparecimento de Gaudério, ou seja, a briga entre os nativos da comunidade de Garopaba e o neto no presente narrado, ensopa a barba do protagonista de sangue:

Tem cinco sujeitos numa das mesas. O bigodudo está atrás do balcão secando copos com um pano branco. Todos o observam e ninguém diz nada. Ele já não lembra do rosto deles e fica olhando de um para outro, sentindo o sangue escorrer nos olhos, piscando sem parar e franzindo o rosto inchado. Quatro dos cinco usam boné, três são loiros, e mais que isso ele não conseguiu reparar. Põe a mão em volta do queixo e espreme a barba ensopada de sangue de cima a baixo, até a ponta, fazendo escorrer um filete rubro que forma uma pequena poça nas lajotas brancas do pavimento (p.389).

A barba também está presente em *O Sul*:

O estojo com o daguerreótipo de um homem inexpressivo e barbudo, uma velha espada, a felicidade e a coragem de certas músicas, o hábito das estrofes de *Martín Fierro*, os anos, a indiferença e a solidão fomentaram esse crioulismo um tanto voluntário, mas nunca ostensivo (BORGES, 2015, p.160).

Assim como a cor vermelha também é associada a algo violento “O armazém, algum dia, fora vermelho vivo, mas os anos tinham mitigado para seu bem essa cor

---

<sup>38</sup> No *Tumblr* do escritor, alguns leitores perguntam sobre as três edições de capa de *Barba Ensopada de Sangue*, as quais apresentam três cores diferentes: verde, azul e vermelho. Daniel Galera diz que a decisão foi apenas marketing da editora, mas há quem relacione as tonalidades selecionadas com a pelagem da personagem Beta, a pastora australiana. O animal é descrito na narrativa através de uma cor azulada “na poltrona está deitada de cabeça erguida a cadela azulada que o acompanha faz muitos anos” (p.13). A capa também tem como desenho traços curtos e verticais que podem representar tanto pêlos de cachorro como de uma barba. A vermelha foi a terceira edição de capa e, aparentemente, a cor escolhida. Dessa forma, o título e a capa podem ser interpretados também como a representação da barba do protagonista, o qual através de uma cena épica fica com a barba ensopada de sangue, o que fortalece a presença da característica violenta do vermelho do *Sul*.

violenta” (BORGES, 2015, p.165). E como em *Barba Ensopada de Sangue*, a briga que se dá entre a personagem borgiana e alguns peões também acontece num estabelecimento que é uma espécie de bar.

Há no conto de Borges e na narrativa de Galera uma procura e um deslocamento para o sul. O *gaucho* é ficcionalizado em ambas as narrativas no sentido de romper com a plácida realidade de seus protagonistas, os quais partem em viagem rumo ao sul como símbolo de um ideal romântico. O estado de Santa Catarina é a fronteira que divide o Rio Grande do Sul do Brasil, mas não o separa da Argentina e do Uruguai, regiões que comportam, assim como o extremo sul brasileiro, os pampas. No estado catarinense também está o que o protagonista de Galera busca: a resolução do misterioso desaparecimento de Gaudério, figura que representa o sul na obra. Dessa maneira, tanto no conto de Borges como em *Barba Ensopada de Sangue* o sul não se refere apenas a uma referência geográfica, mas também a um espaço mítico, assim como ressalta Vitor Ramil:

O pampa pode ocupar uma área pequena do território do Rio Grande do Sul, pode, a rigor, nem existir, mas é um vasto fundo na nossa paisagem interior (RAMIL, 2004, p.19).

O músico e escritor gaúcho também discorre sobre a condição do homem sul-rio-grandense como habitante de uma zona de fronteira, ideia também presente no conto borgiano como o avô materno que foi morto na divisa argentina ferido de lança pelos índios, o próprio território da região sul é considerado como um espaço que está localizado “do outro lado”:

Ninguém ignora que o sul começa do outro lado de Rivadavia. Dahlmann costumava repetir que isso não é uma convenção e que, se alguém atravessa essa rua, entra num mundo mais antigo e mais firme (Borges, 2015, p.162 e 163).

Embora a bravura e violência do sujeito *gaucho*, as duas narrativas são concebidas através de uma visão poética o que é possível constatar a partir dos dois fragmentos descritivos citados em expressões como “costumes de sua memória” no conto borgiano e “dois ipês que montam guarda em frente à casa” no romance de Daniel Galera. É nesse sentido também que a paisagem literária desenvolve um discurso poético nas narrativas. Juan Dahlmann quando entra no trem em viagem

para o Sul a cidade se desgarra “em subúrbios; esta visão e em seguida a dos jardins e chácaras” (BORGES, 2015, p.163) demoram o começo da leitura e o protagonista passa a pertencer à paisagem e então fecha o livro e se entrega à vida. O protagonista de *Barba Ensopada de Sangue* também passa a vincular-se com a paisagem ao abandonar o emprego e percorrer os morros por dias, pois “quando se anda a pé, só há um desempenho que de fato conta: a intensidade do céu, o viço das paisagens” (GROS, 2010, p.10).

Além disso, as duas histórias se desenvolvem por meio da relação entre avô e neto, em ambas as obras literárias os protagonistas tentam reproduzir o destino de seus antepassados. Assim a ideia do “duplo” ou “dos dois que são um” também aproximam os textos aqui mencionados. Juan Dahlmann busca o mesmo destino heróico do avô materno, incorporando a personalidade do homem do Sul que não hesita em arriscar a própria vida num duelo de facas para honrar o nome que carrega:

Dahlmann disse a si mesmo que não estava assustado, mas que seria um disparate se ele, um convalescente, se deixasse arrastar por desconhecidos a uma briga confusa. Resolveu sair; já estava de pé quando o dono se aproximou dele e o exortou com voz alarmada:

– Senhor Dahlmann, não se importe com esses moços, estão meio alegres.

Dahlmann não se surpreendeu de que o outro, agora, o conhecesse, mas sentiu que aquelas palavras conciliadoras agravavam, de fato, a situação. Antes, a provocação dos peões era para um rosto accidental, quase para ninguém; agora ia contra ele e contra seu nome e os fregueses sabiam (BORGES, 2015, p.167).

Em *Barba Ensopada de Sangue* o protagonista, além de travar uma briga com nativos da comunidade garopabense como o avô, ao transcorrer da narrativa incorpora a personalidade de Gaudério, assim como a fisionomia, pois sua semelhança física com o velho se acentua através da barba e da aparência que adquire após perambular dias pelos morros até encontrar na caverna o que o leva à Garopaba:

Revira dentro da mochila até encontrar o espelhinho de banheiro. Está todo trincado e a imagem que ele obtém do próprio rosto é um mosaico totalmente desfigurado. O velho ri de novo, dessa vez com mais vontade, enquanto ele passa a mão pelo rosto e pela barba tentando inutilmente lembrar da própria aparência.

Já duvidei da minha imagem no espelho, o velho diz, mas é a primeira vez que a minha imagem duvida dela mesma (p.365).

Após o confronto com o próprio avô na caverna e o embate no mar, a presença do *outro* no romance é revalidada quando o protagonista entra em casa e se olha no espelho:

Passou a vida toda vendo o rosto pela primeira vez na imagem refletida mas agora é diferente. Pode ver os contornos da caveira por trás da testa e das maçãs do rosto. Os olhos estão encovados nas órbitas. A pele parece queimada apesar de semanas sem sol. A barba comprida está cheia de areia. Não lembra de como era antes mas sabe que não era assim. Entende agora o que seu avô viu. Uma aparição, uma versão mais jovem de si mesmo. Algo que não devia estar ali (p.378).

Nesse sentido, a partir do relato de Hélio sobre o velho Gaudério e da indagação ao filho acerca de seu conhecimento como leitor do conto de Borges, relacionando a narrativa de *O Sul* com o desaparecimento de seu avô, o narrador desenvolve no romance a questão do *gaucho de la pampa*, abordagem recorrente em outros textos do escritor portenho como *El Martín Fierro*<sup>39</sup>, no qual o autor, como crítico literário, analisa o poema de José Hernandez que, para os argentinos, é um texto posto em discussão quanto ao seu reconhecimento ou não como o poema homérico da Argentina, consagrando a imagem do *gaucho* como mito nacional. Borges não rejeita *Martín Fierro* – obra que concentrou boa parte de sua preocupação com a literatura e a identidade de seu país – mas defende o sentido de pátria como uma experiência íntima. A respeito dessa linha de pensamento recorrente nos textos de Borges, Vitor Ramil destaca que:

Em uma entrevista, Borges declarou que não necessitava tentar ser argentino ao escrever, porque já o era; se tentasse, soaria artificial. São inúmeros os exemplos em nossa história oficial e em nossa vida privada em que tentamos ser rio-grandenses, em que tentamos ser gaúchos, em que tentamos ser brasileiros, em que tentamos ser uruguaios ou argentinos, em que tentamos ser europeus, em que tentamos ser as possíveis combinações de uns e outros. Nossas tentativas, muitas vezes antagônicas, sempre sugeriram a indeterminação de nossa própria face. Poder-se-ia argumentar em favor de uma face múltipla, uma vez que nossa sociedade é mesmo heterogênea. Mas então por que seu constante questionamento? (RAMIL, 2004, p.14).

---

<sup>39</sup> Em *O Sul* também há referência de *Martín Fierro*: “O estojo com o daguerreótipo de um homem inexpressivo e barbudo, uma velha espada, a felicidade e a coragem de certas músicas, o hábito das estrofes de *Martín Fierro*, os anos, a indiferença e a solidão fomentaram esse criouliismo um tanto voluntário, mas nunca ostensivo” (BORGES, 2015, p.160).

Em *A Estética do Frio*, Vitor Ramil debate sobre o estereótipo do gaúcho e também sobre o sentir-se um sujeito sul-rio-grandense. Para o compositor o estereótipo do gaúcho é um dos mais difundidos no Brasil a partir de uma fusão entre um homem do campo e herói. Mas muito mais do que legitimar um personagem, é preciso uma característica que diferencie os sul-rio-grandenses do resto dos brasileiros. Para Ramil o frio é o maior diferencial do Rio Grande do Sul, identificado assim como a nossa paisagem.

O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele (RAMIL, 2004, p.14).

E assim as fronteiras segundo o teórico pelotense estavam estabelecidas entre os próprios gaúchos a partir de uma figura estereotipada que para uns é motivo de veneração para outros de vergonha, como os embates culturais e ideológicos entre a população do campo e da cidade, do interior e da capital ou entre os sul-rio-grandenses do sul que se sentiam mais gaúchos do que os do norte.

As fronteiras, tão móveis em nossa origem, pareciam ter mesmo grande importância nessa questão. Muitos de nós, rio-grandenses, consideravam-se mais uruguaios que brasileiros; outros tinham em Buenos Aires, Argentina, um referencial de grande pólo irradiador de informação e cultura mais presente que São Paulo ou Rio de Janeiro. A produção cultural desses países nos chegava em abundância, o espanhol era quase uma segunda língua. Muitas palavras, assim como muitos costumes, eram iguais. Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado, continuavam a se encontrar (RAMIL, 2004, p.14).

Em *O Sul* assim como em *Barba Ensopada de Sangue* a imagem estereotipada do gaúcho aparece como um mito a partir do qual se mantém viva a tradição popular. O homem que arremessa a faca para Dahlmann duelar comporta essa imagem:

Do seu canto, o velho *gaucho* extático, em quem Dahlmann viu um símbolo do Sul (do Sul que era o seu), atirou-lhe uma adaga, de lâmina nua, que veio cair a seus pés. Era como se o Sul tivesse resolvido que Dahlmann devia aceitar o duelo (BORGES, 2015. p.167 e 168).

Em *Barba Ensopada de Sangue*, além do primeiro capítulo no Rio Grande do Sul, a personagem Gaudério é símbolo de representatividade do elemento gaúcho na narrativa:

A imagem em preto e branco mostra um homem barbudo sentado num banquinho coberto por um pelego de ovelha, ao lado de uma mesa de cozinha, dando início ao movimento de levar à boca a bomba de uma cuia de chimarrão, olhando meio de lado para a lente, insatisfeito em estar sendo fotografado. Veste botas de couro, bombacha e uma blusa de lã com motivos quadriculados. Há um calendário de supermercado com uma foto dos picos do Pão de Açúcar na parede e a luz vem de cima, de janelas basculantes parcialmente fora de quadro. Não há anotações no verso da fotografia (p.25 e 26).

O chimarrão segundo Ramil é um dos símbolos do frio, bebida quente, que aparece ao transcorrer da narrativa garopabense amenizando o frio do inverno que esvazia Garopaba. Assim, os hábitos do sul invadem o romance através de uma estética do frio que se manifesta por meio de uma imagem visual. E embora o protagonista de *Barba Ensopada de Sangue* não represente o gaúcho altamente definido, como o da imagem da fotografia do avô, sua semelhança com o velho e seu comportamento introspectivo típicos da estética do frio – contrários à extroversão e à alegria, símbolos de brasilidade que preenchem Garopaba nas temporadas de verão e desaparecem no inverno – dão espaço à interioridade, à melancolia e à figura do gaúcho solitário e pensativo:

a busca de uma estética do frio, minha imaginação respondeu com uma imagem invernal: o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte. Pampa, gaúcho... Que curiosa associação! (RAMIL, 2004, p.19).

É esse o perfil sulista que o protagonista de Galera carrega enchendo o romance de uma atmosfera melancólica e intimista. Essa é a expressão poética do frio por excelência e é o que diferencia os gaúchos dos demais brasileiros. Assim, ao abandonar o emprego e perambular sem destino, o neto de Gaudério adota o sentimento *del gaucho* errante transformando os morros e o mar em campo sob a fria vastidão do céu. Essa introspecção típica da estética do frio tem como efeito no discurso poético de Galera a reflexão e a emoção produzindo tanto voos épicos como líricos numa narrativa de tom musical como a milonga que associada ao pampa e ao gaúcho soa como a expressão poética do frio assim como a narrativa de *Barba Ensopada de Sangue*.



Além do Rio Grande do Sul, no primeiro capítulo o leitor também entra em contato com a região de Garopaba na época em que Gaudério chega ao litoral catarinense através das lembranças de Hélio. A descrição do narrador dá a sensação de uma paisagem pintada, a qual pode ser visualizada através de uma série de quadros, assim como a percepção do pai do protagonista quando chega à vila de pescadores à procura do velho:

Uns meses depois, sem ter notícia dele, peguei minha moto num fim de semana, a Suzuki cinquenta cilindradas que eu tinha na época, e fui até Garopaba. Oito horas de viagem pela BR 101, contra o vento. A gente tá falando de mil novecentos e sessenta e sete. O acesso pra Garopaba era feito por uns vinte quilômetros de estrada de terra e em alguns pontos era só areia mesmo, e no caminho tu via meia dúzia de casinhas de agricultor e só morro e mato. As pessoas, quando tu tinha a sorte de cruzar com alguém, andavam descalças e pra cada moto ou caminhonete Rural tinha cinco carros de boi. A cidade não aparentava ter mais de mil habitantes e chegando na praia não se via muito mais civilização do que a igreja bem branca na encosta do morro e os galpões e barcos dos pescadores (p. 23).

Já no tempo presente do protagonista, na narrativa garopabense, o leitor se depara com as transformações e a conseqüente degradação do espaço no município de Garopaba. A pesca, a principal atividade econômica na época de Gaudério, perde sua força frente ao turismo da temporada de verão responsável pelo desenvolvimento do comércio local. Não há quase pescador para puxar a rede, a pesca artesanal é substituída pela industrial. Até o clima, segundo um pescador da região mudou:

Isso pra não falar do clima. Uma bagunça. Ficam aí discutindo se o clima tá mudando mas quem trabalha com pesca tem certeza. Antigamente a gente sabia que em outubro ia ter mar liso, vento sul, céu aberto. Daqui a pouco é outubro e tu vai ver a bagunça que vai ser. Pra mim não muda nada, boa parte da minha vida já foi (GALERA, 2012, p.327-328).

Dessa forma, a descrição na narração do romance personifica as mudanças na região de Garopaba, num período que compreende a época em que Gaudério chega ao litoral catarinense e o tempo presente representado na narrativa, momento em que o protagonista permanece no local. A representação do cenário e dos acontecimentos, também, simboliza as diferenças sociais e culturais entre gaúchos e catarinenses, os quais figuram como responsáveis pelo desenvolvimento dessa região do estado de

Santa Catarina no discurso narrativo de ficção do escritor Daniel Galera. Na época em que Gaudério vai para o município de Garopaba muitos gaúchos começaram a ir para essa região e os nativos não toleravam esse comportamento, tinha até “um matador de gaúcho” (p.222), segundo o delegado de Laguna que atendia as ocorrências nesse tempo.

Após a segunda e última visita que Hélio faz ao pai percebe que ele havia se tornado uma figura malvista entre as pessoas da comunidade. Hélio relata que havia um conflito entre a sociedade garopabense e Gaudério, pois segundo ele “ninguém quer ter por perto um gaúcho grosso que acha bonito mostrar faca por causa de qualquer besteira” (p.27). O filho tenta alertar o pai, dizendo que as pessoas estavam com medo dele e que ele ainda acabaria arrumando algum problema sério. Após um tempo sem visitar o velho, Hélio recebe um telefonema de um delegado de Laguna, dizendo que Gaudério havia sido assassinado com várias facadas num baile dominical. No auge da festa, após um apagão de luz, o corpo do gaúcho aparece em meio a uma poça de sangue no salão. Nenhum culpado foi detido, segundo o delegado a cidade havia matado ele, a comunidade odiava o Gaudério.

Mas, para o filho, o velho não havia morrido no baile. Algo muito estranho na história provocou suspeitas em Hélio. Ao chegar em Garopaba o caso já havia sido encerrado, o pai havia sido enterrado no fundo do terreno de um pequeno cemitério na vila de pescadores e por vários indícios o filho teve a impressão que não poderia ter sido colocado nenhum corpo naquele buraco, pois não havia vestígios de sepultamento recente.

Após essas confissões sobre o desaparecimento de Gaudério, o pai pega a pistola, a qual permanece o tempo todo em cima de uma mesinha, e confessa ao filho que irá se matar, pedindo-lhe que cuide de Beta levando-a até um amigo que a submeteria a uma aplicação de uma injeção para sacrificar cães, já que a cadela ficaria muito deprimida sem o dono. O protagonista demonstra indignação frente à declaração de seu pai, coloca a foto do avô no bolso e dirige-se em direção à porta da rua.

### 3.1. A representação do animal em *Barba Ensopada de Sangue* e *O Sul*.

Outro elemento importante abordado em ambas as obras é a abertura à representação do animal no texto. Tanto em Galera quanto em Borges essa questão

“marca uma zona de passo entre o humano e o animal, a violenta animalização do homem ou a piedosa humanização do animal” (RODRÍGUEZ, 2011, p.170). Se em *O Sul* o encontro com o gato negro expressa uma relação de contiguidade entre Dahmann e o animal, em *Barba Ensopada de Sangue* a proximidade entre o protagonista e a cadela Beta também imprime à narrativa uma intimidade entre o animal e o humano. Para Florencia Garramuño, em seu ensaio *Região Compartilhada: Dobras do animal-humano*, há textos que:

aproximam o humano e o animal até o grau mais alto de intimidade possível, colocando-os, em certos momentos, em um mesmo nível de protagonismo e fazendo da distinção entre um e outro uma espécie de dobra em mutação constante, na qual a lógica do múltiplo escapa tanto da semelhança quanto da analogia, para se situar na descrição de uma região comum e compartilhada entre o animal e o humano (GARRAMUÑO, 2011, p.105).

Não é à toa que o protagonista da narrativa de Galera parte em caminhada pelos morros na companhia da cadela, há uma *comunidade* entre eles, situação que se delinea a partir do momento em que o neto de Gaudério se encarrega de cuidar de Beta, após a morte do pai, e se intensifica na trama a medida em que a narrativa se abre através da convivência entre ambos, não é uma metamorfose entre o homem e o animal e vice-versa:

Trata-se, na verdade, de uma indistinção entre aquilo que nomeia o animal e aquilo que designa o humano, uma espécie de equivalência e intercambialidade entre palavras, nomes e ações que poderiam definir o humano ou o animal de modo indistinto (GARRAMUÑO, 2011, p.106).

Nas duas narrativas a viagem realizada pelos protagonistas se dá a partir do encontro com o animal. Em *O Sul*, a personagem de Borges antes de partir em direção ao sul defronta-se com um enorme gato negro que “se deixava acariciar” num café da rua Brasil:

No hall da estação se deu conta de que faltavam trinta minutos. Lembrou-se de repente de que num café da rua Brasil (a poucos metros da casa de Yrigoyen) havia um enorme gato que se deixava acariciar pelos clientes, como uma divindade desdenhosa. Entrou. Lá estava o gato, adormecido. Pediu uma xícara de café, adoçou-o lentamente, provou-o (esse prazer lhe tinha sido vedado na clínica) e pensou, enquanto alisava o pêlo negro, que aquele contato era ilusório e estavam como que separados por um vidro, porque o homem vive

no tempo, na sucessão, e o mágico animal, na atualidade, na eternidade do instante (BORGES, 2015, p. 163).

Segundo Fermín Rodríguez o encontro com o gato faz com que Dahlmann pense naquilo que separa o animal do homem e assim a personagem *borgiana* “suspende toda referência à vida do corpo e se separa daquilo que o põe em contiguidade com o animal: o corpo e suas paixões” (RODRÍGUEZ, 2011, p.172). A partir desse contato com o felino, a personagem do conto de Borges, tal como o gato que “se deixava acariciar pelos clientes” (BORGES, 2015, p.163), se deixa levar pela planície argentina, se entregando à vida, em uma viagem rumo ao Sul “nessas máquinas do tempo que são os trens” (RODRÍGUEZ, 2011, p.172), ao mesmo tempo em que a narrativa, também afetada pelo animal, desdobra-se “interiorizando o fora e exteriorizando o dentro” (RODRÍGUEZ, 2011, p.170).

Essa virada animal demarca uma mudança no texto literário, o qual passa a compor intensidades e liberar afetos. Ao entrar no trem e se dirigir ao sul, Dahlmann se afasta da vida organizada. Esse distanciamento da sociedade aproxima a personagem de seu corpo. A presença de outras formas de vida contempla a narrativa. O trem adentra a paisagem do pampa argentino e nem mais o vagão é o mesmo “Também o vagão estava diferente; não era aquele de Constitución, ao deixar a plataforma: a planície e as horas tinham-no atravessado e transfigurado. Fora, a móvel sombra do vagão alongava-se na direção do horizonte” (BORGES, 2015, p.164).

Como o vagão, a personagem *borgiana* é transformada pela planície argentina ““Amanhã acordarei na estância”, pensava, e era como se a uma só vez fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, encarcerado numa clínica e sujeito a metódicas servidões” (BORGES, 2015, p.164). Assim, a interiorização do fora e a exteriorização do dentro, a partir do encontro com o animal, mencionadas por Fermín Rodríguez tomam conta da narrativa e, penetrado pela paisagem, Dahlmann “instala-se no mundo desejado do Sul” (RODRÍGUEZ, 2011, p.172), escolhendo entre os dois homens a identidade que lhe possibilitava uma nova oportunidade de vida, aquela que lhe introduzisse num ““devir-*gaucho*” transbordante de afetos” (RODRÍGUEZ, 2011, p.173). Esse *torna-se* outro se sustenta através da “barba que lhe eriçava o rosto” (BORGES, 2015, p.162), a mesma barba do avô.

Antes do encontro com o gato negro e de partir em viagem rumo ao *Sul*, Juan, após sofrer um acidente em uma escada, passa alguns dias internado em um hospital no estado de semimorto, alcançando:

os limites da interioridade, acrescentando-se ao abismo do ser vivente humano – a vida impessoal, vegetativa, sem identidade nem atributos de um corpo próximo ao animal e, um pouco depois, ao cadáver. Subordinados ao transe da morte, a identidade, o nome, o pertencimento a uma nação, a uma tradição, a uma profissão, ficam suspensos na indeterminação do vivente, na inquietante continuidade com o animal (RODRÍGUEZ, 2011, p.172 - 173).

Essa condição na qual Dahlmann deixa de ser um sujeito “para ficar com o núcleo descarnado da pessoa” (GARRAMUÑO, 2011, p.108), transformando-se apenas em corpo/carne além de o pôr em continuidade com o gato permite que o texto narre a vida sem subordiná-la às limitações da individualização, explorando o mundo sensível, repleto de sensações. O cruzamento entre o humano e o animal se engendra na narrativa através da linguagem poética, assim, o encontro com a animalidade se infiltra na ordem dos sentidos, uma vez que os animais, como a poesia, desafiam nossa razão:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa à nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, fascinam-nos ao mesmo tempo em que nos assombam e desafiam nossa razão (MACIEL, 2011, p.85).

Na literatura a investigação da alteridade animal sempre incitou a escrita de escritores e poetas. Terreno desconhecido, o espaço poético permite uma abordagem da animalidade tanto em *Barba Ensopada de Sangue* quanto em *O Sul*. No romance de Galera há uma complexa relação entre a humanidade e a animalidade, a qual pode ser interpretada como uma intenção de apreender algo da semelhança existente entre o homem e o animal ou recuperar a animalidade reprimida em oposição ao que se estruturou como conceito de humanidade, logo, ainda que a espécie humana seja essencialmente animal, foi concebida uma elucidação de humano através da rejeição da animalidade.

Cabe lembrar que a cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade, teve seu ponto crucial na era moderna, mais especificamente a partir do século XVIII, com o triunfo do pensamento cartesiano. Visto como máquina, um mero corpo automatizado e sem alma, o animal passou então a ser esquadrihado a partir de critérios taxonômicos bem definidos, como os de Lineu, sob o influxo das ciências de observação e experimentação que precederam o surgimento dos zoológicos na Europa. O que não significa que, nos séculos anteriores, não tenha havido uma recusa da animalidade. Basta uma menção, por exemplo, à demonização por que esta passou sob o peso do cristianismo ao longo da Idade Média, quando a parte animal que constitui a existência humana foi instituída como o lugar de todos os perigos (MACIEL, 2011, p.86).

A narrativa de *Barba Ensopada de Sangue* abre espaço para representação da animalidade perdida, não só através da personagem da cadela Beta, mas “na medida em que traz para seu espaço formas concorrentes em relação à tradição, tais como animais e objetos, texturas, paisagens, cores, trechos musicais, ruídos e silêncios” (NASCIMENTO, 2011, p.129) provoca indagações sobre os limites do humano, circunstância que se reflete na composição do protagonista e, principalmente, da personagem Gaudério, a qual reproduz no romance, segundo Michel Foucault (2005), citado por Maria Esther Maciel (2011, p.86), “o abafado perigo de uma animalidade em vigília, que, de repente, desenlaça a razão na violência e a verdade no furor do insano”. É visível a demonização do avô pela sociedade de Garopaba. Desde o primeiro capítulo, os relatos sobre o velho validam a imagem de alguém com “assuntos beirando o incompreensível” (p.23), “uma figura malvista” (p.27), “parecia possuído” (p.195), “Gente que bota um medo estranho, parece que tem um mal na pessoa, mas é uma maldade que só é maldade aos olhos do homem, não aos olhos da natureza” (p.195). O próprio cenário da caverna em que Gaudério é encontrado pelo neto remete a um mundo primitivo. A cena do embate entre o avô e o neto ao som da cadela Beta latindo e rosnando – e depois se atracando “na perna do velho” (p.367), o qual simula um “ataque sem cansar como uma aranha-armadeira tentando agarrar a presa para descarregar o veneno” (p.367) – é uma das diversas passagens que compõem o universo animalesco da obra.

O comportamento de Gaudério traz à tona as concepções de bem e mal frente a ordem e ao moralismo social. Através dessa conduta transitória, a figura humana do velho remete a sua ligação com a natureza, já que a partir dos diversos testemunhos as impressões a respeito de sua personalidade variam, assim como os ventos, o clima,

as correntes marítimas com suas faces inconstantes. A narrativa em si, principalmente na caminhada do protagonista pelos morros, assume de certa forma o curso natural das coisas, momento em que o corpo do personagem sem nome se torna uma extensão da vegetação, das flores, da grama, do barro, ou seja, do fora.

O enfrentamento na caverna entre a personagem principal, Gaudério e a cadela pode ser interpretado como um ataque voraz típico do comportamento selvagem dos animais não domesticados, segundo o ponto de vista humano. Beta representa um animal domesticado na narrativa, mas no encontro com o velho seu instinto se manifesta. O reino humano supõe uma relação com a paz e o progresso dessa forma o que está voltado para o mal, como a conduta das feras ou do homem quando metaforicamente se transforma em lobo, representaria um desnivelamento da natureza, pois, como ressalta Evando Nascimento, os animais selvagens “Correspondem, portanto, literalmente a uma desumanização e a um rebaixamento da natureza, indigitada como a origem do mal, o lobo do homem (lobo este que pode ser literalmente animal ou metaforicamente um homem)” (NASCIMENTO, 2011, p.123).

Por outro lado, o romance de Galera abre espaço para a discussão sobre “o lado animal que trazemos dentro de nós, lá onde não conseguimos definir com precisão” (MACIEL, 2011, p.85). A presença de uma subjetividade animal em *Barba Ensopada de Sangue* arquitetada pela linguagem poética do autor leva ao reconhecimento da nossa própria animalidade. Há diversas passagens no texto em que o protagonista aprecia a complexidade da vida animal, a qual nossa imaginação sequer consegue compreender, como no trecho abaixo:

Encontra abrigo improvisado debaixo de uma árvore frondosa e no meio daquela noite acorda com a cachorra uivando. Ela se afastou um pouco e ele não consegue vê-la. É a primeira vez que escuta isso e sente uma culpa estranha, como se estivesse bisbilhotando um momento íntimo do animal. Os uivos são longos e espaçados e ficam sem resposta (p.347).

A “culpa estranha” sentida pelo protagonista pode ser comparada com o remorso proveniente de uma ação que causa uma consciência penosa por ter descumprido uma norma social. Através desse sentimento de invasão do universo do outro a personagem reconhece a subjetividade animal de Beta, ao mesmo tempo em que revela o compromisso ético do autor com o outro, o animal representado na obra,

característica que também atualiza a categoria de discurso poético em que se insere o romance de Daniel Galera, pois, como ressalta Maria Esther Maciel:

Se o poema é o *tópos* privilegiado para escrever o animal, lugar onde a linguagem se inscreve menos como fala do que como voz, cabe ao poeta uma responsabilidade, um compromisso: não reduzir o animal (nem o poema) a mero construto, a uma coisa a ser manipulada para atender a propósitos exclusivamente estéticos ou a boas intenções ecológicas. Os poetas mais instigantes, nesse sentido, seriam aqueles que conseguem pensar e poetizar os animais – para isso explorando as potencialidades da linguagem verbal – sem colonizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana (MACIEL, 2011, p.94 e 95).

Assim a poesia presente no romance de Galera leva o leitor ao mundo secreto da animalidade:

Na segunda manhã perdido nesses morros ele desperta com a claridade quente do sol. Passarinhos cantam e se esbarram em voos rasantes. As cores pulsam. Há sombras. Ele despe a jaqueta e a camiseta e recebe o sol no topo da cabeça, no nariz, nos ombros. Lagartos com caudas enormes esquentam o sangue estirados nas pedras mornas, olhando para o alto como mártires. Ele estende todas as roupas e o saco de dormir nas pedras, pega o sabonete e procura um córrego para tomar um banho. A cachorra o acompanha tentando abocanhar moscas em pleno voo. Abastece a garrafa d'água e fica pelado no sol do meio-dia até se secar. Metade do céu está azul. Borboletas e cigarras disputam espaço na relva e a atmosfera vai sendo preenchida por zumbidos de timbres variados. Folhas de capim balançam com a aterrissagem de grilos. Um arbusto miúdo está com as folhas tomadas de vespas vermelhas que não se parecem com nada que ele tenha visto com os próprios olhos ou mesmo em fotografias ou documentários. Ele se agacha e as observa por um longo período. De tempos em tempos elas se movem alguns milímetros, todas juntas, em perfeita sincronia, reconfigurando a ocupação do arbusto. Olha em volta e não faz a menor ideia de onde está. Sabe mais ou menos por onde chegou e em que direção precisa continuar. Um odor fértil sobe da terra úmida aquecida pelo sol. Mamangabas pretas e peludas pairam no ar polinizando as orquídeas. A metade encoberta do céu começa a avançar sobre a metade azul e soam trovoadas muito distantes. Ele resolve partir de novo e caminha pela crista do morro, abrindo caminho pelo meio do mato (p.346 e 347).

Durante a caminhada pelos morros e em vários outros episódios da narrativa a personagem atravessa para o “outro lado da fronteira que nos separa do animal e da animalidade” (MACIEL, 2011, p.87). Na interação com outras criaturas animais a personagem parece tornar-se mais humana talvez por expressar seu lado animal em



sintonia com a natureza, portanto, a obra, nos limites da linguagem, recupera o elo natural entre o ser humano e não humano. Daí o perfeito virtuosismo descritivo de Galera, já citado anteriormente, metamorfoseando cenas em paisagens de palavras.

Nesse movimento entre o animal humano e não humano é instigante observar como a cadela Beta representa um processo de humanização do animal, mas sem que a literatura, no caso desse romance, seja simplesmente uma forma de cativo, adestramento, mais “que uma perspectiva ou um olhar sobre o animal, trata-se de textos a partir dos quais um animal me olha e me afeta” (RODRÍGUEZ, 2011, p.196). E por outro lado é possível notar a animalização do homem através do protagonista e de Gaudério, sendo que a imagem do velho entre um matiz e outro apresenta a face selvagem do animal “Deste modo, o autor aproxima os “selvagens” dos animais, que são ora dóceis (ou seja, domesticáveis), ora pertencentes a uma natureza descontrolada, externa à civilização” (SILVA, 2011, p.158). O que se confirma ao transcorrer da trama, como neste testemunho de Santina, a ex namorada do avô desaparecido, validação já citada anteriormente nesta pesquisa:

Tinha muita briga, muita disputa. Teu vô não levava desaforo e ameaçava passar a faca. Todos tinham medo dele. Era um homem muito grande e forte. Desaparecia embaixo d’água pra pescar. Muita gente dizia que era truque. Que ele era perigoso. Não era. Só não tinha muito trato com as pessoas. Por dentro era um doce, um homem muito honesto. Era carinhoso (p.306).

A figura do velho exhibe-se como uma espécie de esfinge, uma criatura enigmática a qual aparece na narrativa a partir de uma superfície de mistério até mesmo no que tange a sua morte. É exatamente através dessa multiplicidade, de uma personalidade instável e ininteligível, que não se deixa submeter apenas a um fundamento que o autor aproxima o homem do animal, por ambos possuírem em comum uma origem obscura e mais ainda, como discorre Evando Nascimento, em seu ensaio, “Rastros do Animal Humano – A ficção de Clarice Lispector”, o relevante na relação homens/animais é analisar “como certo valor de não humano habita o coração do humano. E mais, talvez o que assim se designa negativamente – o não humano – seja a fonte do próprio homem e de sua humanidade” (NASCIMENTO, 2011, P.119).

E para concluir a análise sobre a região compartilhada por homens e animais em *Barba Ensopada de Sangue* é pertinente destacar que apesar do protagonista ter

uma história particular não possui nome mencionado no romance, o que pode indicar um abandono da individualização narrativa para que o autor possa apenas trabalhar com o corpo da personagem, pois a “convivência entre o animal e o humano pressupõe, nesses textos, a presença de personagens que somente de um modo muito precário – e por inércia – podem ser definidos como sujeitos” (GARRAMUÑO, 2011, p. 108).

## **QUARTO ATO: AO DISSIPAR DA NEBLINA**

*UM CORAÇÃO QUE MORA  
DENTRO DO OLHO DO JAGUAR*

*O Verão, rapazes – como disse C. Adams –  
implica uma insistência nos mergulhos  
e uma desistência breve das respostas.  
Importante é passar a mão pelas escarpas,  
afagar o pescoço das andorinhas do mar,  
verificar o oxigênio no tubinho de plástico  
que ajuda a respirar na cala azul turquesa  
e permitir que o Senhor ressuscite o sangue  
dos espadartes a todas as manhãs de 29° C.  
Estas são as tarefas que devem ser realizadas*

*e – como disse Adams – bom mesmo é chegar  
ao fim da estação sem nenhuma resposta.*

*Matilde Campilho (Jóquei. São Paulo: Editora 34, 2015, p.125)*

Pelo curso normal das coisas este momento de “partida” ou “chegada” deveria ter ocorrido em março de 2012, ano de publicação de *Barba Ensopada de Sangue*.

Numa conversa sobre a relação entre o pós-graduando e seu objeto de estudo uma pessoa me disse que a obra escolhe o pesquisador e que não é possível escrever sobre algo que não nos fascina ou não nos encha os olhos e o espírito. Essa associação me recordou um dos textos teóricos analisados nessa pesquisa no qual Fernín Rodriguez analisa a presença do animal na literatura e suas implicações:

a literatura não é apenas um aparato de captura e confinamento: ela também produz e libera afetos, libera intensidades, faz com que um conjunto fuja. Porque há textos afetados, nos quais os animais não respondem a nenhum chamado, ou veem sem que sejam convocados. Trata-se de textos presos ou cativos de algum animal que está à espreita entre as linhas da escrita, um par de olhos brilhando, incandescentes na noite da linguagem, a bordo da presença. Mais que uma perspectiva ou um olhar sobre o animal, trata-se de textos a partir dos quais um animal me olha e me afeta (RODRÍGUEZ, 2011, p.169).

Meu primeiro contato com *Barba Ensopada de Sangue* se deu a partir da posição de leitor ingênuo<sup>40</sup>, estado desatento perante aos aspectos artificiais da escrita e da leitura de um romance. É dessa forma “ingênua” que adentrei a narrativa de Galera, vendo o mundo através do olhar do protagonista e não de fora do universo de ficção, ou seja, foi como enxergar a paisagem a partir de certa distância e de repente situar-me entre os pensamentos do personagem, o qual está inserido na paisagem, e entre os matizes de seu estado de espírito. Como residi em Santa Catarina na mesma época em que a narrativa se desenrola, experimentando a cultura do litoral catarinense essa sensação de adentrar a obra e conhecer os lugares e os personagens de ficção se intensificou.

Nesse âmbito, o da escolha e o da vontade, Friedrich Schiller, ao discorrer sobre o interesse pela natureza, conclui que:

é absolutamente necessário que o objeto que o inspira a nós seja a natureza ou o consideremos enquanto tal; em segundo lugar, que seja ingênuo (no mais amplo significado da palavra), quer dizer, que nele a natureza contraste com a arte e a supere. Quando a arte se liga àquele objeto, e só então, a natureza se torna ingênua (SCHILLER, 1987, p.42).

E segue mais adiante:

São o que nós fomos; são o que devemos voltar a ser. Já fomos um dia natureza, como eles, e nossa cultura deve nos fazer retornar, pelo caminho da razão e da liberdade, à natureza. São, portanto, ao mesmo tempo, representações da nossa infância perdida, pela qual

---

<sup>40</sup> Ao discorrer sobre a paisagem em *Barba Ensopada de Sangue* o caminho traçado a partir dessa leitura ingênua foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. O estado de “paixão” apontado pelos membros da banca, ao meu ver, transpareceu dessa interpretação, a qual tentei validar através dos textos teóricos presentes nessa dissertação. O fato de eu ter residido no litoral catarinense entre os anos de 2003 e 2004 e posteriormente entre 2008 e 2009 pode ter influenciado a escolha dessa obra, ou não. Assim como me identifico com outras narrativas de Galera em que o espaço não é o litoral catarinense, poderia citar uma série de obras, escritas por outros escritores, com as quais também desenvolvi esse estado passional. Da mesma forma que alguns leitores buscam a pessoa física do escritor em suas narrativas, os míseros leitores de uma pesquisa de pós-graduação às vezes tendem a fazer esse mesmo trajeto, encontrar na pesquisa algo da vida privada do pesquisador. Após a defesa da dissertação passei por uma seleção de doutorado e na etapa de arguição do projeto um professor me perguntou se o fato de eu ter escolhido Daniel Galera, juntamente com outros dois romances, de duas escritoras, não era uma forma de continuar trabalhando com *Barba Ensopada de Sangue* porque eu era “apaixonada” pelas obras de Galera. No momento eu estava bem mais empolgada com os outros dois romances de duas escritoras não brasileiras e o tema da pesquisa também era outro. No fim não entendi em qual parte do meu projeto de doutorado o professor viu a paixão por Galera. Não é à toa que as teorias sobre o Autor me instigam e foi tema do segundo ato desse texto. Como o Autor que morre ao final de cada narrativa, meu percurso como pesquisadora em “A poesia peculiar das coisas em *Barba ensopada de sangue*” encerra nessas últimas páginas e como diz o velho Buk “Amor? É como quando você vê a névoa de manhã, quando você acorda antes do sol nascer. É como um breve instante que depois desaparece. Apenas isso, o amor é uma névoa que queima com a primeira luz de realidade”.

conservamos eternamente o mais enraizado carinho; por isso nos enchem de uma certa melancolia. São a um tempo representações de nossa suprema perfeição no mundo ideal, e por isso nos comovem de maneira sublime (SCHILLER, 1987, p.43).

É essa imersão no mundo natural a partir do sentimento pela natureza representada no romance de Galera que a minha primeira leitura ingênua me atraiu, o que contempla a premissa de Fernín Rodriguez sobre como a literatura fornece e desprende afetos e isso é possível devido a um conjunto na composição da obra como a paisagem, o horizonte, a representação do animal e do selvagem. Em outras palavras, *Barba ensopada de sangue* é como o animal *à espreita* que *me olha e me afeta*.

Ao reinterpretar a mimese aristotélica sobre o elo entre a arte e a natureza a partir da perspectiva do belo como objeto de juízos de disposições naturais, Benedito Nunes assinala a naturalidade das suas características contemplativa e desinteressada. Para ele, é a espontaneidade a responsável pela elevação estética da experiência referente às coisas naturais e às obras de arte:

Graças à satisfação desinteressada que provocam, as coisas naturais que são belas, parecem livres produtos da Natureza; as obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea, que se sobrepõe aos artifícios da arte. As artes do belo participam, como qualquer técnica ou espécie de artifício, de uma *recta ratio formandi*. Todavia, o aspecto espontaneísta que as aproxima do plano da natureza, mostra-nos que, modelos singulares, as obras artísticas não se produzem mediante a aplicação de regras gerais (do mesmo modo que o belo agrada sem conceito). Daí a proposição Kantiana de que as artes do belo ou as belas-artes são as artes do gênio, e que o gênio é o talento dando regras à arte – talento capaz de infundir a um artifício a aparência espontânea da Natureza. Não somente a genialidade exerce uma função reguladora; como talento, ela é um dom natural, e, como dom natural, é uma capacidade específica que pertence à Natureza (NUNES, 1993, p.60).

O poeta como interventor entre o Eu e a Natureza exterior atua através de suas obras como o gênio por excelência, incitando o diálogo entre poesia, filosofia e retórica, fundindo as fronteiras entre prosa e poesia, entre a poesia da arte e a poesia da natureza, despertando sensações poéticas no leitor/observador.

E se assim for, se o pesquisador deve ser atraído pela obra, se *Barba Ensopada de Sangue* compreende esse estado de ânimo, essa despreziosa liberdade da natureza eu não poderia ter finalizado a análise desse romance que foi lançado apenas ao público leitor em maio de 2012, mesmo ano em que eu deveria ter me submetido a uma defesa.

Aderi a essa hipótese e atribuí um novo significado a esse percurso. E depois do encontro com a obra e desses anos de distanciamento preferi pensar que me perdi no mar de névoa da leitura (a realidade obviamente é bem mais crua, mas também não há respostas ou explicações).

Leio Daniel Galera desde a época da publicação de sua primeira obra, o livro de contos *Dentes Guardados* (2001). A ideia de escrever sobre as narrativas do escritor no meio acadêmico sempre me rodeou, mas nunca foi levada a termo. Assim, se a primeira leitura foi despreziosa, “ingênua”, logo após esse momento de sensibilidade me vi perante aos aspectos artificiais da escrita e da leitura que a pesquisa de um romance exige e daí a inevitável análise das estratégias utilizadas na representação do real imaginário e de forma “reflexiva” passei a investigar as técnicas utilizadas pelo autor.

Nessa perspectiva, por meio dessa pesquisa, pretendi analisar como o autor de *Barba Ensopada de Sangue* fornece a poesia peculiar às coisas a partir da técnica descritiva utilizada, da representação da paisagem literária e do animal no romance. Em contrapartida às críticas sobre o excesso na descrição de cenas busquei revelar que é também através desse virtuosismo descritivo que a obra de Galera se insere na categoria de “discurso poético” mencionada por Collot (2012) e da pertinência de sua abordagem nos estudos literários, posto que, primeiramente, retratada no campo das artes visuais, a paisagem ainda se mostra uma discussão um tanto incipiente na literatura.

Pela noção de paisagem ser significativamente aludida em outras áreas do conhecimento como na geografia, no turismo e na pintura, esse texto propôs um diálogo com esses campos de saber, distinguindo o espaço figurado ou o território representado da paisagem literária, a qual se apresenta irreduzivelmente subjetiva, abarcando o ponto de vista do sujeito.

Procurei analisar como a paisagem literária desse romance contemporâneo transcende a simples objetividade e emprega recursos da poesia como a expressividade lírica, o ritmo e as imagens, estabelecendo uma consciência

paisagística na narrativa a partir de quadros sociais, culturais e intelectuais. Nesse contexto, a interpretação que se delineou tentou comprovar como a paisagem incorpora o papel de personagem em *Barba Ensopada de Sangue*, estremecendo as fronteiras entre prosa e poesia. Para isso tornou-se indispensável validar o sugerido pelo título dessa empreitada através das citações de diversas passagens da narrativa, nas quais o olhar do leitor é atraído não só pelo que lê, mas também pelo que vê e sente.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sites, entrevistas da internet, revistas e jornais digitais não serão citados nesse referencial, já que as informações estão registradas nas notas de rodapé.

### Obras de ficção

- BORGES, Jorge Luis. O Sul. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Dentes Guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Barba Ensopada de Sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Meia-noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

### Textos Teóricos

- AZEVEDO, Luciene. Daniel Galera. Profissão: escritor (p.235-261). In: \_\_\_\_\_. DALCASTAGNÈ, Regina e AZEVEDO, Luciene. *Espaços Possíveis na Literatura Brasileira Contemporânea*. Porto Alegre: Zouk editora, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 1999.
- BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *O Martín Fierro, para as seis cordas & Evaristo Carriego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.
- COLONETTI, M. *Livros do Mal: um problema de história editorial*. UFRGS. Porto Alegre, Dissertação, 2010
- COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Tradução de Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 2015.
- GARRAMUÑO, Florencia. Região compartilhada: Dobras do animal-humano. In: \_\_\_\_\_. MACIEL, Maria Esther. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda, 2010.
- HEINICH, Nathalie. *Être écrivain*. Création et identité. Paris: La Découverte, 2000.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. Narrar ou Descrever? In: \_\_\_\_\_ *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do animal (p.85-101). In: \_\_\_\_\_ MACIEL, Maria Esther. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- NASCIMENTO, Evando. Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector (p.117 - 148). In: \_\_\_\_\_ MACIEL, Maria Esther. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: \_\_\_\_\_ GUINSBURG, Jacó (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993 (p.51-74).
- NUNES, Celso. A paisagem como teatro (215-223). In: \_\_\_\_\_ YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Paisagem e Turismo*. São Paulo: Contexto, 2002.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra = L'Esthétique du froid: conférence de Genève*. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- RESENDE, Beatriz. *O bildungsroman na contemporaneidade: Daniel Galera* (p.123-127). In: \_\_\_\_\_ *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RODRÍGUEZ, Fermín. Levar a vida, deixar-se morrer: a virada animal em “El Sur” de Jorge Luis Borges (p.169 - 175). In: \_\_\_\_\_ MACIEL, Maria Esther. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. Sobre poesia ingênuo e poesia sentimental. In: \_\_\_\_\_ *Teorias poéticas do Romantismo*. Tradução de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 (p.42-49).
- SILVA, Márcio Seligmann. Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee (p.149 - 167). In: \_\_\_\_\_ MACIEL, Maria Esther. *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Londrina: eduel, 2013.
- YÁZIGI, Eduardo. A importância da paisagem. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Paisagem e Turismo*. São Paulo: Contexto, 2002.