

A essencialidade dos “detalhes inúteis”: estratégias de representação em dois romances de Daniel Galera

Laura Assis¹

Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam “tocar o real”? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização.

Georges Didi-Huberman

A apreensão da realidade por meio das manifestações artísticas tem sido um desafio frequentemente vislumbrado no horizonte da criação literária. A própria noção de contemporaneidade tem incitado reflexões e discussões que buscam refinar o conceito sem, no entanto, limitá-lo à questão da temporalidade, mas relacionando-a a uma possível compreensão e representação do momento vivido, em sua perspectiva humana e social.

Em uma sociedade regida pela virtualização, os novos meios de comunicação e mídias eletrônicas têm influência capital em grande parte dos processos sociais, desempenhando papel cada vez mais sólido nas várias esferas das relações humanas. Em texto datado de 1989, Gianni Vattimo alertava que “Estabilidade e perenidade da obra, profundidade e autenticidade da experiência de produção e consumo são certamente coisas que devemos deixar de esperar na experiência estética da modernidade tardia, dominada pela potência (e pela impotência) dos *media*” (Vattimo,

¹ Doutoranda em Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

1992, p. 63). Há 24 anos, no entanto, a virtualidade era mínima se comparada a hoje, quando a tecnologia alcançou patamares antes inimagináveis. Nessa perspectiva, torna-se imprescindível, portanto, buscar compreender as relações estabelecidas entre os processos sociais atuais e suas reflexões nas manifestações artísticas.

Ainda na primeira metade do século XX, Walter Benjamin observou como forte característica da modernidade um fenômeno que então nomeou “empobrecimento da experiência”. Entretanto, vários teóricos da atualidade acreditam que esse fenômeno não se configura como um traço exclusivo da modernidade, mas que tem se intensificado nos dias de hoje, refletindo-se em mudanças que podem ser percebidas nas artes e na sociedade em geral. Responsável pela edição italiana das obras completas de Walter Benjamin, Giorgio Agamben é autor de textos relacionados à sua obra, textos esses que buscam dar conta de alguns dos conceitos presentes na obra do filósofo alemão, não sem contemplar também uma perspectiva atual desses mesmos conceitos, procurando afiná-los com os dias de hoje. No que diz respeito à questão da experiência, Agamben afirma que “Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado a fazer”, uma vez que “o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência.” De acordo com Agamben, “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência” (Agamben, 2005, p.21-22).

A “pobreza de experiência” da qual Benjamin fala no texto capital “Experiência e pobreza” (1933) está diretamente ligada às consequências catastróficas da Primeira Guerra Mundial, diante das quais o “frágil e minúsculo corpo humano” se viu abandonado em um “campo de forças de correntes e explosões destruidoras” (Benjamin, 1994, p.115). No entanto, como observa Agamben, não é necessário nenhum

acontecimento catastrófico para que se consume a destruição da experiência nos dias atuais, pois “a existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (Agamben, 2005, p.21).

É possível ainda retomar a questão do apogeu da virtualização na nossa sociedade, relacionando-o à precarização da experiência, uma vez que as novas tecnologias, meios de comunicação e mídias sociais, por exemplo, constituem-se nos dias de hoje como fatores essenciais para a compreensão do *zeitgeist* contemporâneo. De acordo com Zygmunt Bauman, a mensagem mais veiculada e espalhada pelos meios de comunicação é justamente a da indeterminação, da efemeridade e da inconstância: “neste mundo, tudo pode acontecer e tudo pode ser feito, mas nada pode ser feito uma vez por todas” (Bauman, 1998, p.36). Daí a incerteza e a impossibilidade do estável que contaminam as relações humanas, questões essas causadas pela relativização dos paradigmas sociais. E é neste contexto que se apresenta a demanda de real, ou seja, uma busca incessante pela representação da realidade, identificada em vários níveis das atividades artísticas e comunicacionais humanas, como televisão, o cinema, as publicações impressas e a literatura.

Por meio de uma breve revisão e contextualização, podemos lembrar que, superado o realismo histórico, a história da arte relata o distanciamento da representação direta da realidade, encontrado em movimentos como o Impressionismo e o Simbolismo, nas chamadas artes não representacionais em geral e, mais tarde, em nuances distintas, na arte moderna. Entretanto, o início do século XXI presencia o aparecimento de tendências como o hiperrealismo, que operam uma inversão na perspectiva da representação da realidade. Já passada mais de uma década do novo milênio, uma pergunta capital se coloca então no horizonte dos estudos literários do presente: como essa demanda de real vem se manifestando na prosa de ficção brasileira dos anos 2000?

A maior parte dos estudiosos da prosa de ficção brasileira contemporânea destaca a multiplicidade como uma de suas características principais. De acordo com Beatriz Resende, uma das primeiras a apontar esse traço na prosa de ficção atual, na literatura brasileira contemporânea é possível observar:

Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados (Resende, 2008, p. 18).

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2010), Karl Erik Schollhammer, mais do que explicitar a multiplicidade como característica da literatura brasileira de hoje, procura também compreender qual a origem dessa diversidade de estilos. E, analisando a questão por um viés mais sociológico, acaba por encontrar na história recente do Brasil uma possível causa para essa característica tão marcante da ficção atual:

Talvez a impressão de diversidade venha da proliferação de novos nomes de escritores, cuja aparição muitas vezes prematura expressa a incrementação do nosso mercado editorial. O Plano Real e a estabilidade econômica do país propiciaram, na última década, um aumento considerável na venda de livros; novas livrarias abriram, as feiras de livros se converteram em

megaeventos e, principalmente, surgiu uma variedade de pequenas editoras que souberam aproveitar o barateamento tecnológico do custo de produção investindo em novos nomes e oferecendo espaço a autores de primeira viagem em edições relativamente baratas (Schollhammer, 2010, p.18).

Dentro dessa tão anunciada diversidade, considero possível identificar, principalmente a partir dos anos 2000, três linhas de força principais bastante presentes na literatura brasileira contemporânea. Essa categorização que procuro empreender não tem exatamente uma fundamentação teórica, sendo resultado de uma organização particular construída por meio das várias leituras que tenho feito de livros lançados principalmente nos anos 2000 e tem como objetivo apenas construir um panorama geral, dentro do qual poderemos contextualizar e localizar as obras que serão objeto da análise principal dessa dissertação. É importante destacar ainda que essas três linhas de força aqui apresentadas se constituem apenas como uma possibilidade de compreensão do movimento criativo empreendido pelos escritores contemporâneos, uma vez que, a partir delas, muitos são os caminhos e desdobramentos realizáveis.

A primeira dessas três linhas está ligada a uma literatura voltada para questões que podem ser chamadas sociais, com projetos que trabalham justamente com as fronteiras, tensões e intercessões relativas ao descentramento das identidades a partir da pós-modernidade. A representação de personagens e espaços tradicionalmente colocados à parte dos temas literários desponta em autores como André Sant’Anna, Marcelino Freire e Luiz Ruffato, por meio de discursos que se articulam na tentativa de detalhar particularidades de espaços e personagens anteriormente segregados, colocando-os no centro da narrativa, assim como a própria realidade social na qual estes estão inseridos.

Uma segunda linha que pode ser apontada está ligada a uma literatura mais intimista e melancólica, relacionada também com uma preocupação de estilo, notada principalmente na atenção dada, por exemplo, à elaboração imagética e sensitiva. Alguns livros com essas características têm ainda o traço de se construírem como romances de formação, muitas vezes apontando ainda para uma diluição proposital dos limites entre ficção e realidade ao mesclar fatos e personagens reais, posicionando as obras na tênue fronteira entre a literatura intimista e a autoficção. Alguns autores cujas obras podem ser consideradas como pertencentes a essa linha são Carol Bensimon, Daniel Galera e Michel Laub.

A terceira linha de força que tem se destacado caracteriza-se, principalmente, pelo movimento de questionamento direto do próprio papel da literatura. As obras que se aproximam dessa temática estão relacionadas a estratégias narrativas como a metaficção, a metaliteratura e a desficcionalização do enredo. Todas essas estratégias estão de algum modo ligadas ao questionamento dos próprios limites da arte e da literatura, pois jogam com as possibilidades e impossibilidades da representação. Sérgio Sant’Anna, Antônio Xerxenesky e Joca Reiners Terron são autores de obras ligadas a essas estratégias.

A partir dessa classificação, o foco deste texto é investigar algumas das peculiaridades ligadas a uma preocupação de estilo e de representação presentes na segunda linha apresentada, analisando de que maneira essas características estão relacionadas à construção e representação imagética e sensorial por meio do texto, estratégia que pode ser identificada principalmente na obra do escritor Daniel Galera, mais especificamente nos livros *Mãos de cavalo* (2006) e *Barba ensopada de sangue* (2013).

Nesse sentido, o livro *Mãos de cavalo* – que conta a história de um personagem, Hermano, em fases distintas de sua vida, analisando aspectos positivos e negativos relacionados construção da identidade do protagonista – traz duas questões que podem

ser apontadas como cruciais para a presente análise. A primeira delas é o modo como o autor lida com os aspectos sensoriais ao longo da obra e a relação desses aspectos com a tentativa de construção de visualidades.

É importante observar que as estratégias citadas estão diretamente relacionadas ao enredo do livro, uma vez que o protagonista tem uma relação ambígua com a dor e o sangue, contornada de medo e fascínio – o medo que faz com que ele se esconda enquanto um amigo é espancado até a morte e o fascínio que o impulsiona a descer uma escadaria de bicicleta a toda velocidade provocando, voluntariamente, uma queda monumental – e, como resultado dessa relação, há uma forte presença do questionamento e da autoanálise de seus limites físicos, cuja tensão é descrita por meio de representações sensoriais e imagéticas, como já no primeiro capítulo onde, depois de um tombo de bicicleta, o protagonista encontra prazer em suas dores, feridas e, principalmente, na contemplação do próprio sangue:

O joelho continua a sangrar durante toda a subida da rua do Canteiro (...). Um fio vermelho desce do lábio inferior pelo queixo e de tempos em tempos pinga entre suas pernas. É como se houvesse câmeras escondidas atrás dos postes registrando sua tenacidade física, sua recuperação vigorosa após uma queda espetacular. Cada gota vermelha é aguardada com expectativa (Galera, 2006, p. 20).

O tema perpassa todo o livro, mas volta à tona com maior intensidade no capítulo “A clareira”, que narra o confronto que resulta na morte de Bonobo, amigo de Hermano, que é agredido enquanto o protagonista se esconde em um local próximo. Após a saída dos agressores, Hermano constata que Bonobo está desacordado e provavelmente

morto, mas não tem coragem de contar ao resto dos amigos que se comportou de maneira covarde e inventa outra versão da história, na qual se envolveu na briga tentando, sem sucesso, defender o amigo. Para que a versão seja crível, Hermano se autoagride, para que assim tenha marcas visíveis do confronto do qual ele, em verdade, não participou e essa cena é bastante representativa do modo como Galera trabalha as descrições sensoriais:

(...) a solução encontrada no momento veio na forma de um soco, não uma figura de expressão e sim um soco literal que Hermano deu nele mesmo, no próprio rosto, e depois se jogou no chão para se sujar e puxou a camiseta até abrir um rasgo e deu mais outro soco e outro e outro e finalmente descobriu qual era a sensação de apanhar e bater numa briga pra valer, eram sucessivas dores pontiagudas e latejantes que traziam à mente o formato dos ossos e a distribuição dos nervos e iam se acumulando até formarem uma dor só, menos pontiaguda, mais amortecida, mais fácil de suportar a cada golpe, o gosto do sangue meio doce e meio azedo, como um molho ácido de tomate, brotando com facilidade do lábio rachado, do nariz, do supercílio aberto, e vencidos os primeiros momentos de dor a coisa até que ficou fácil, tinha sido um alívio sentir aquilo de verdade, pela primeira vez na própria carne e não nos devaneios fantasiosos ou nos filmes e quadrinhos, pela primeira vez deixar rolar e descobrir que sentir era fácil, difícil era imaginar (Galera, 2006, p.91-92).

Além da sequência do tombo de bicicleta que abre o livro, citada anteriormente, existe outra queda cuja narração é especialmente interessante para essa análise. Isso porque, enquanto o primeiro tombo é um acontecimento normal e imprevisto, o segundo é provocado por um risco deliberadamente assumido pelo personagem Hermano em uma disputa de *downhill*. Essa segunda sequência é particularmente significativa, não só por explicitar a insólita atração que o personagem sente pela dor e pelo próprio sangue, mas também por ser exemplar do modo como Galera trabalha as descrições:

Ninguém jamais desceria aquela escadaria mais rápido do que ele estava descendo agora. Era impossível. Tinha impressão de que as rodas nem tocavam o chão. (...) Nos primeiros segundos de descida, percebeu que já não tinha controle da bicicleta. Mesmo assim continuou pedalando mais e mais. Sabia que ia cair. E todos iam ver ele cair. Enquanto descia, teve consciência de que era apenas isso que o movia a descer aquela escadaria tantas vezes, a possibilidade da queda, de se arrebentar no chão. (...) Estava pronto para sangrar. Era seu talento. (...) agora ele seria capaz de cortar, quebrar, ralar, escoriar, debulhar, raspar, fraturar, arranhar, perfurar e esmagar seu próprio corpo de um jeito que ninguém jamais esqueceria. (...) Quando seu próprio corpo parou de capotar, Hermano levou as mãos ao rosto, depois as afastou e ali estava ele, na ampla palma de suas mãos, nos dedos fortes e grossos. Havia gente correndo escadaria abaixo em sua direção (...) Os espectadores correndo para socorrer o herói do filme. O seu filme. A cena ficou perfeita. A maquiagem não podia ter sido mais

realista. Como o sangue é uma coisa bonita, pensou antes de desmaiar (Galera, 2006, p. 92).

A forte presença da representação dos limites físicos é aqui acrescida, assim como no primeiro tomo – “É como se houvesse câmeras escondidas atrás dos postes registrando sua tenacidade física” – de uma correspondência com a representação possibilitada pelo cinema e essa estratégia pode ser diretamente relacionada à segunda questão presente em *Mãos de Cavalo* a ser enfocada na presente análise: a apropriação da linguagem cinematográfica, evidenciada não só por meio de técnicas, mas também de referências diretas. Desde a epígrafe – “Eu caminhava para a escola e ia imaginando planos em que uma grua subia aos poucos e me via lá embaixo como um pequeno objeto no meio da rua, caminhando para a escola.” –, uma frase do ator Nicolas Cage, até a recorrente referência à relação entre as experiências de Hermano e uma suposta câmera, presente em vários momentos do livro, como na passagem reproduzida a seguir:

Às vezes a câmera surgia nos instantes cruciais de sua existência, às vezes captava a realidade de momentos banais e solitários, quando estava correndo em Ipanema e começava a chover, quando descia do ônibus e entrava pelo portão da frente do colégio, quando andava de bicicleta em alta velocidade, por horas a fio, atravessando diversos bairros da cidade, ou quando subia o Morro da Polícia como se estivesse sozinho, praticamente ignorando a companhia dos amigos, pois havia apenas ele, o morro e a câmera. Não era simplesmente sentir-se observado, imaginar testemunhas indefinidas pra cenas de sua vida. Era como se ele mesmo se destacasse do corpo para se tornar o observador da cena,

atravessava a membrana entre a realidade e a imaginação e escolhia uma cadeira na plateia vazia de um cinema escuro (Galera, 2006, p. 139-141).

Além das passagens destacadas, o próprio léxico e as metáforas utilizadas pelo autor em vários momentos são diretamente retirados da linguagem cinematográfica, como quando o clima de uma festa é descrito como a “aura cenográfica da situação” e Hermano e seus amigos como “atores inseguros representando seus papéis” (p.115) ou quando o protagonista imagina um confronto físico e “Sua imaginação trabalhava como se projetasse um filme, cortando a luta encarniçada em planos, coreografando cada golpe e abusando da câmera lenta” (p. 84). Todas essas estratégias contribuem com a criação do que aqui chamarei de “intertextualidade imagética”, ou seja, uma relação íntima entre texto e imagem, agenciada de formas distintas, mas sempre almejando a concretização de uma visualidade que busca se realizar por meio do próprio texto.

Essas características são intensificadas no livro mais recente de Galera, no qual há uma espécie de extremização da preocupação com as descrições. Em *Barba ensopada de sangue* (2013), o dia a dia de um professor de Educação Física, que após o suicídio do pai se muda para a pequena cidade litorânea de Garopaba, é narrado em seus mínimos detalhes, desde os acontecimentos mais significativos, como o suposto encontro com o avô, até os gestos mais cotidianos, como a passagem que narra todos os pormenores da visita do protagonista a uma festa na cidade.

Apesar de ter alcançado consagração crítica (o livro foi vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2013 e recebeu o terceiro lugar no Prêmio Jabuti de Romance), o estilo exageradamente descritivo de *Barba ensopada de sangue* dividiu a opinião de leitores e resenhistas. É fácil encontrar na internet e na imprensa em geral tanto comentários que destacam negativamente as longas descrições (“prolixidade

tergiversiva que beira o desespero”; “Galera sucumbe, enfim, a uma caricatura do romance de fôlego”), como opiniões elogiosas que consideram essa característica como um dos pontos mais positivos do livro (“o enredo, bem tramado, utiliza as descrições pormenorizadas para adensar seu conteúdo, sem resvalar na repetição”; “No final temos a impressão que não lemos o livro, mas vimos o filme. Dos bons, e em 3D”²). O próprio autor confirma que, de fato, buscou em seu romance um registro o mais próximo possível do realismo descritivo, uma vez que, como leitor, tem preferência por esse estilo e considera que a literatura mais interessante é aquela que consegue fazer com que a descrição do mundo supere a descrição da psicologia dos personagens e o fluxo de consciência³.

Nesse contexto, o distúrbio neurológico que o protagonista do livro possui – propagnosia, a incapacidade de reconhecer rostos – é particularmente significativo para o movimento narrativo e para o estilo construído pelo autor, uma vez que temos, portanto, uma relação entre a narração em si e o modo peculiar por meio do qual o personagem se conecta com o mundo. De acordo com Galera – que pesquisou a doença frequentando fóruns de portadores de propagnosia –, quem possui esse distúrbio aprende desde cedo a prestar atenção em outros detalhes, como roupa, gestos, mãos, cabelos e, a partir desses e de outros detalhes, tenta identificar as pessoas a seu redor, uma vez que não pode contar com a habilidade sequer de reconhecer o próprio rosto. O autor procurou então imprimir no próprio estilo da escrita essa condição neurológica, e isso pode ser percebido em vários momentos nos quais a narrativa avança juntamente com as tentativas de reconhecimento de outros personagens empreendidas pelo

² A segunda observação foi retirada da crítica de Alfredo Monte para a *Folha de S. Paulo* e as demais são comentários de leitores postados em blogs e na plataforma de leitura Skoob.

³ Entrevista do autor ao *Segundas Intenções*, na Biblioteca de São Paulo.

protagonista, como é possível perceber já nas primeiras linhas do primeiro capítulo do livro:

Vê um nariz batatudo, reluzente e esburacado como uma casca de bergamota. Boca estranhamente juvenil entre queixo e bochecha tomados por rugas finas, pele um pouco flácida, barba feita. Orelhas grandes com lóbulos maiores ainda, parecendo esticados pelo próprio peso. Três sulcos profundos na testa, horizontais, perfeitamente paralelos e equidistantes. Dentes amarelados. Cabelos loiros abundantes quebrando numa única onda por cima da cabeça e escorrendo até a base da nuca. Seus olhos percorrem todos os quadrantes desse rosto no intervalo de uma respiração e ele pode jurar que nunca viu essa pessoa na vida, mas sabe que é seu pai (...) (Galera, 2013, p. 13).

Exatamente o mesmo movimento ocorre no início do último capítulo, quando o protagonista recebe a visita da ex-namorada Viviane: “Vê dois olhos verde-cinzentos entre maçãs do rosto carnudas que puxam covinhas em torno de um sorriso perolado e expectante. (...) Seus olhos percorrem todos os quadrantes desse rosto no intervalo de uma respiração e ele pode jurar que nunca viu essa pessoa na vida, mas de repente sabe quem ela é” (Galera, 2013, p.404). Uma vez que, apesar de ter o foco em terceira pessoa, a narração é intimamente colada ao protagonista, esse tipo de descrição gradual se coloca como um recurso de estilo que, ao mesmo tempo em que reforça uma característica do personagem, funciona também na criação de imagens detalhadas, o que também ocorre com as descrições de cenários, assim como de algumas cenas que não

parecem ter uma função concreta dentro da lenta ação do romance, mas que auxiliam na composição imagética de determinadas situações e lugares, como na passagem a seguir:

Quando está se aproximando do catamarã escuta gritos de alerta. Esbaforido e com os óculos embaçados, estica a cabeça para fora d'água e vê dois tripulantes na popa gritando e agitando os braços. Tira os óculos e olha ao redor tentando ver ou ouvir alguma embarcação vindo em sua direção ou talvez um boto ou sabe lá o quê. Um dos homens no catamarã gesticula para que ele se aproxime e aponta para alguma coisa na traseira do barco. Ele nada com cautela e ao chegar um pouco mais perto enxerga por cima das ondas um animal reluzente na plataforma de popa. É uma foca corpulenta, cor de grafite, com algumas manchinhas claras e escuras. Os homens estão rindo encantados com o mamífero desengonçado e bigodudo que troca de apoio sem parar nas nadadeiras. Chega a poucos metros do barco. Um dos homens diz que a foca estava ali quando eles acordaram e não dá sinais de querer ir embora. Eles acham que ela está com fome e o outro homem entra na cabine por um instante e retorna com um peixe pequeno. A foca dá uma olhada no peixe que o homem chacoalha sobre a sua cabeça, solta dois berros altos, fanhos e curtos que parecem ser de puro escárnio e após uma pausa dramática salta no mar com destreza e mergulha sem espirrar uma gota. Os três homens se olham sem saber o que dizer (...). A foca sai da água e crava a mesma posição de antes na plataforma de popa, dando um salto digno de uma ginasta. Trouxe um peixe grande na boca, pelo

menos três vezes maior que o oferecido pelos anfitriões. O peixe se debate até que ela cansa de se exhibir e o devora (Galera, 2013, p.168).

Em nenhum outro momento do livro o episódio é citado novamente e, a partir dele, nenhuma ação é criada ou desencadeada. Sequer o desfecho da situação é apresentado ao leitor e, à primeira vista, a passagem, portanto, não parece ter sua existência justificada. A sequência na qual o protagonista avista uma *fata morgana*, miragem causada pela inversão térmica, também não constrói maiores sentidos nem para o enredo nem para os personagens, entretanto, constitui-se como um acontecimento que, assim como o da citação anterior, ajuda de alguma forma a moldar a ambientação da trama, focada em aspectos da natureza, da existência e das relações interpessoais, muito mais do que em grandes eventos ou reviravoltas imprevisíveis ou emocionantes. Por meio da descrição detalhada de aspectos físicos e naturais, Galera consegue imprimir na narrativa não só a ambientação física dos personagens na cidade de Garopaba, mas também vários aspectos inerentes àquela vivência, que se materializa de maneira extremamente verossímil ao longo das páginas do romance. De acordo com Vera Follain de Figueiredo:

Buscando fazer uma literatura para ser lida como um filme, mais até do que para ser filmada, autores utilizam tópicos da cultura audiovisual como mediação entre o texto e o leitor. Seguindo esta direção, a ficção literária contemporânea, cada vez mais, assimila o ritmo dos cortes rápidos e procedimentos de montagem de cenas próprios da linguagem cinematográfica (Figueiredo, 2012, p. 143

Vera destaca a questão da montagem e do corte e esses talvez não sejam exatamente os recursos mais utilizados por Daniel Galera em *Mãos de cavalo*, por exemplo, que trabalha mais, como falado anteriormente, com construção de visualidades, linguagem cinematográfica e paralelismo entre as duas expressões artísticas. Entretanto, os procedimentos de montagem citados, podem estar relacionados justamente a esses episódios aparentemente descolados que perpassam a narrativa de *Barba ensopada de sangue* e têm o objetivo de criar um universo plausível ao longo das páginas do romance.

Essa questão é, de certo modo, levantada por Roland Barthes no clássico ensaio “O efeito do real”, no qual são analisadas narrativas nas quais detalhes classificados como irrelevantes são utilizados para criar uma atmosfera de realidade – como o exemplo do barômetro em “Um coração simples” (Gustave Flaubert) – resultando no que é chamado no texto de “ilusão referencial”. Ao analisar a teoria de Barthes, o crítico James Wood observa que esses detalhes e efeitos literários

não são apenas convencionalmente irrelevantes ou formalmente arbitrários, mas têm algo a dizer sobre a irrelevância da própria realidade (...) a categoria do irrelevante ou inexplicável existe na vida, assim como o barômetro (...) A vida, então, sempre encerra um excedente inevitável, uma margem de gratuidade, um campo em que sempre há mais do que precisamos: mais coisas, mais impressões, mais lembranças, mais hábitos, mais palavras, mais felicidade, mais infelicidade (Wood, 2012, p. 79).

O uso da palavra “gratuidade” por Wood me parece aqui particularmente interessante, uma vez que a mesma palavra foi usada por um resenhista para definir as extensas e detalhadas descrições presentes em *Barba ensopada de sangue*, livro que apresentaria,

segundo ele, episódios de “gratuidade narrativa”⁴. Ao recheiar as páginas de seu romance com longas descrições e sequências aparentemente dispensáveis, o que Galera opera, portanto, é um simulacro crível dos aspectos mais banais que podem, ao mesmo tempo, ser apontados também como os mais essenciais da vida.

Quando analisa a importância da fotografia na contemporaneidade, Susan Sontag observa o quanto a preferência pela imagem à literatura pode estar relacionada a um desejo de contato com o real, uma vez que “As fotografias parecem mais autênticas do que extensas narrativas literárias porque são tidas por fragmentos da realidade.”.

Sontag afirma ainda que “Enquanto que uma pintura ou descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva.” (Sontag, 2004, p.16). A subjetividade (que pode ser entendida aí a partir da oposição interpretação *versus* transparência) se configuraria então como uma espécie de obstáculo à representação do real.

Nesse sentido, é possível entender o quanto a representação imagética pode se constituir como uma espécie de reação que afirma a demanda de real na literatura contemporânea, pois busca, de alguma forma, a “transparência” e a “autenticidade” por meio da transcendência da palavra operada pela própria palavra. Retomando algumas das colocações iniciais, podemos lembrar então de uma das primeiras perguntas colocadas por esse artigo: “como a demanda de real vem se manifestando na prosa de ficção brasileira dos anos 2000?”.

As possibilidades de resposta com certeza são muitas, pois são vários os aspectos e características que devem ser levados em conta para uma análise como essa. Entretanto, a partir das reflexões aqui colocadas, é possível observar que o

⁴ Resenha de Vinícius Justo publicada no site *Amálgama*.

agenciamento das descrições – direcionadas para a criação de efeitos visuais e sensitivos e de cenários físicos e psicológicos – opera justamente no sentido de uma busca de autenticidade e verossimilhança da experiência, atuando, portanto, como uma reação ao esvaziamento da experiência e consequência da procura pelo real, ambas identificadas na literatura do presente.

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

Referências bibliográficas:

Agamben, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

Barthes, Roland. “O efeito do real”. In: *Rumor da língua*. São Paulo. Martins Fontes, 1981.

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

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Didi-Huberman, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Pós*. v. 2, n. 4: Nov. 2012. In: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 01 nov. 2013.

Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. “Entre o texto e a imagem: a literatura equilibrista”. In: Olinto, Heidrun Krieger; Schollhammer, Karl Erk. (Org.) *Literatura e Criatividade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012

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

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

Resende, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

Schollhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Sontag, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Vattimo, Gianni. *Sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992

Wood, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.