
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ENTRE PERDAS E REPETIÇÕES: O REALISMO TRAUMÁTICO EM BARBA ENSOPADA DE SANGUE, DE DANIEL GALERA

Nelson Eliezer Ferreira Júnior¹ (UFCCG)

RESUMO: O artigo propõe uma leitura do romance *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera, que parte de sua relação com a tradição realista, que repercute na literatura brasileira contemporânea, para a investigação das marcas do realismo traumático na obra, especialmente as repetições que são estabelecidas entre o protagonista e seu avô. Para tal, foram retomadas reflexões, especialmente de Schøllhammer (2013) sobre as marcas do realismo na prosa brasileira, de Ginzburg (2002) sobre a repercussão da estética do trauma no Brasil e de Foster (2017 e 2020) sobre o realismo traumático como categoria importante para a compreensão das artes na atualidade. Percebe-se na obra a centralidade do tema da perda, posto como trauma simultaneamente repetido e deslocado, e sua relação com um padrão de masculinidade que insiste em ressurgir. Destaca-se também a importância da cadelinha Beta na narrativa como figura simbólica que tensiona o paralelismo de modo a evitar que o padrão de repetição se torne simples cópia.

PALAVRAS-CHAVE: romance brasileiro; Daniel Galera; *Barba ensopada de sangue*; realismo traumático.

BETWEEN LOSSES AND REPETITIONS: THE TRAUMATIC REALISM IN BARBA ENSOPADA DE SANGUE BY DANIEL GALERA

ABSTRACT: This article proposes a reading of *Barba Ensopada de Sangue* (2012), a novel by Daniel Galera, which starts from its ties with realist tradition, reverberating on contemporary Brazilian literature, to investigate some marks of traumatic realism in the narrative, especially the established repetitions between the protagonist and his grandfather. To this end, I visited Schøllhammer (2013) on the marks of realism in Brazilian prose, Ginzburg (2002) on the repercussion of trauma aesthetics in Brazil, and Foster (2017 and 2020) on traumatic realism as an essential category for understanding contemporary. The theme of loss is pivotal in the novel, seen as trauma simultaneously repeated and displaced, and its relationship with a pattern of masculinity that insists on resurging. The importance of the Beta dog is highlighted along with the narrative as a symbolic figure stressing the parallelism to prevent the repetition pattern from becoming a simple copy.

KEYWORDS: Brazilian Novel; Daniel Galera; *Barba Ensopada de Sangue*; Traumatic Realism.

Recebido em 6 de julho de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

¹ significante@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4132315893586224>

INTRODUÇÃO

À primeira vista, a obra de Daniel Galera como um todo, e mais especialmente o romance *Barba ensopada de sangue* (2012), apresenta um aspecto recorrente na prosa brasileira contemporânea: uma espécie de presentismo que aparenta desatrelar as ações das personagens de qualquer encadeamento temporal. Tal caracterização, no entanto, tal como foi observado por Schøllhammer, é imprecisa, pois “a simultaneidade do presente contemporâneo é a presença simultânea de uma pluralidade de passados em um presente extenso e sem limites claros” (2012: 20). Assim, é conveniente e necessário observar como tais passados se inserem no presente dessas narrativas, de modo a podermos mapear o real traumatizado no passado e seus modos de revelação e dissimulação no presente.

Especialmente em *Barba ensopada de sangue*, é importante evidenciar a sombra provocada pelo passado traumático do protagonista. Para tanto, procuramos estabelecer conexões entre o chamado “retorno do real”, observado inicialmente por Hal Foster já no final do séc. XX; o recorrente tema do trauma na literatura brasileira, principalmente durante e após a ditadura militar no país; o teor realista que marca esse romance, bem como grande parte da prosa brasileira recente; e os questionamentos acerca dos paradigmas hegemônicos da masculinidade que geram conflitos entre a pretensão da autossuficiência e a elaboração do luto. O que alinhava esses tópicos e norteia esse artigo são justamente as perdas e como essas vão se repetindo e se diferenciando ao longo da obra.

A PERDA E O REALISMO TRAUMÁTICO

O exercício meticuloso da perda, como nos lembra o famoso poema de Elisabeth Bishop, só poderia ser considerado como uma arte. Seja pela ênfase explícita da dor ou por formas variadas de racionalização que, ao tentar resguardar o sujeito, ressaltam ainda mais sua inabilidade e seu desespero, as expressões artísticas se valem frequentemente das perdas individuais ou coletivas, formando uma longa tradição de obras que tematizam o luto e a melancolia.

Sobre isso, é importante destacar que na literatura essa tradição é tão longa e complexa que formou subgêneros líricos, como a elegia, e está mesmo entranhada na formação do romance, no qual, conforme nos mostra Lukács (2000), é justamente o sentimento nostálgico de perda de uma pretensa totalidade épica que lança o herói romanesco em busca de algo. No entanto, uma percepção da perda como um tema demasiadamente abrangente pode induzir o crítico a erroneamente subestimar as manifestações distintas, decorrentes da relação desse tema com aspectos históricos e estéticos específicos.

Nesse sentido, o reconhecimento das formas como as perdas e ausências se apresentam especificamente na prosa brasileira contemporânea requer que sejam consi-

deradas suas peculiaridades. Para tanto, é preciso: a) fazer-se o exame sobre possíveis relações entre essas narrativas e as frustrações decorrentes de acontecimentos históricos locais e nacionais; e b) reconhecer essas obras na longa e constantemente reelaborada tradição do realismo na literatura nacional, cuja permanência na atualidade é facilmente perceptível.

Em relação ao primeiro aspecto, é emblemática no Brasil, como aponta Ginzburg (2002), a produção cultural de teor melancólico que repercute a violência produzida pela ditadura militar mesmo nos períodos posteriores, a partir de uma perpetuação de uma estética do trauma. Tomando Caio Fernando Abreu, Cazuza e Cildo Meireles como exemplos, Ginzburg identifica obras nas quais:

as transformações sociais levam a uma erosão profunda dos laços de sociabilidade e das condições para o exercício da cidadania. A produção cultural marcada pelo trauma é frequentemente assinalada pelo abalo das delimitações convencionais do trabalho da memória e da percepção da realidade. A dor provoca um estado coletivo de transtorno e instabilidade. (2002: 54)

Esse trauma apareceria esteticamente através de elementos como o *exílio* e a *fantasmagoria*. Em relação ao exílio, percebe-se uma tentativa do sujeito em se manter afastado do monstruoso, o que provoca também um distanciamento das formas de sociabilidade: “não se pode confiar cegamente em ninguém, depois do que aconteceu. Nem na própria memória, nem na própria linguagem” (Ginzburg 2002: 57). A fantasmagoria, por sua vez, se caracteriza pelo passado traumático que retorna obsessivamente, a partir de uma espécie de memória involuntária que vem à tona, à revelia do sujeito: “são lembranças agônicas, pesadelos diurnos que se entrelaçam na fala” (Ginzburg 2002: 59).

É oportuno considerar que esse fenômeno se prolongou para além do final do séc. XX e se alastra na produção atual, formando uma tradição recente na literatura brasileira, marcada pela percepção de perdas sucessivas:

Perdeu-se a orientação de resistência em relação a um regime autoritário que orientava parte significativa da produção das décadas de 1970 e 1980, perdeu-se o entusiasmo possível da democratização dos anos 1990 alimentado pela queda do Muro de Berlim e perdeu-se até mesmo o rumo geopolítico que norteou a arte a literatura em diálogo com os estudos culturais e pós-coloniais do final do século passado. (Schøllhammer 2013: 321-322)

Quanto ao segundo aspecto, o *realismo traumático*, tal como descrito por Hal Foster (2017 e 2020), surge como uma forma de compreender a arte contemporânea a partir de nova perspectiva que, ao mesmo tempo, sintetiza e tensiona duas vertentes distintas da crítica de arte atuantes desde os anos 1960: uma que persiste em sondar o cunho referencial dessas obras e outra que as entende como simulacro, o que as afastaria dos exames convencionais de significados profundos. Tomando a obra e a *persona* warholiana como exemplo, Foster percebe não uma indiferença e sim “um

sujeito em estado de choque, que assume a natureza daquilo que o choça, como defesa mimética contra esse choque” (2017: 132-133). Nesse sentido, a compulsão pela repetição, muito evidente na arte pop e paradigmática para se pensar parte da produção artística contemporânea, gera “uma evasão do significado traumático e uma abertura pra ele, uma defesa contra o afeto traumático e sua produção” (Foster 2017: 135, grifo do autor). Isso porque ao proteger o sujeito do real, considerado traumático, a repetição acaba por ressaltar esse real. Foster percebe mais particularmente nos pós-modernistas tardios um movimento de busca pelo real, em oposição aos seus antecessores, os quais buscavam a pura imagem, o significante liberto de qualquer significado oculto. “Como se o real, reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático”, sintetiza Foster (2017: 164). Esse real traumatizado adviria também de diversas frustrações coletivas: Aids, a morte, pobreza sistêmica, crimes, a destruição do estado de bem-estar social e mesmo a quebra do contrato social são citadas como exemplo pelo crítico.

Não se deve compreender a repetição, no entanto, como uma completa desistência de superação do trauma ou abandono de qualquer perspectiva utópica. Foster (2020) chega a identificar, principalmente em obras mais recentes como um romance de Ben Lerner e um filme de Tacita Dean, a repetição posta também como uma possibilidade de interrupção, uma fenda a partir da qual outra realidade consiga surgir. De todo modo, o realismo traumático pode ajudar a direcionar o olhar crítico para a relação entre perda, repetição e realismo.

Afinal, certo retorno enviesado do interesse pelo real é um aspecto importante da prosa brasileira das últimas décadas, em especial aquela que se configura a partir de um *novo realismo*; esse, por sua vez, como assinala Schøllhammer (2009, grifo do autor), distingue-se tanto do realismo histórico do séc. XIX como do regionalismo de 1930 e mesmo da literatura de 1970 que se opunha diretamente ao regime político da ditadura militar. Tal tendência, na nova geração de escritores, vem apresentando múltiplas facetas, como as chamadas literaturas marginal, testemunhal e hiper-realista, além de novas expressões regionalistas. Como ponto comum entre elas, Schøllhammer aponta, “as ambições de ser ‘referencial’, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, ‘engajado’, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios” (2009: 54).

Um dos grandes desafios desse novo realismo para as artes é encontrar um modo de abordar esse *referencial* de um modo singular em um momento de grande demanda para a produção de conteúdo realista para o entretenimento. Afinal, dos *reality shows* aos depoimentos policiais transmitidos na TV, incluindo a publicação de troca de mensagens em aplicativos e postagens de celebridades em redes sociais, tudo parece apontar para a saturação e o esvaziamento crítico desses recortes do real embalados para consumo rápido.

Assim, entendendo que a presença da perda na prosa brasileira contemporânea pode se apresentar simultaneamente como tema e como característica histórica e

estética dessas obras, partimos para uma leitura do romance *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, de modo a mapeá-lo no âmbito do realismo traumático.

DOIS HOMENS QUE NÃO APRENDERAM A PERDER

Publicado em 2012, *Barba ensopada de sangue* é o quarto romance de Daniel Galera, autor que desponta como um dos nomes mais relevantes dentre os escritores que estrearam nas letras nacionais desde a virada do milênio, a chamada “Geração 00”. Nesse romance, centrado no cotidiano do protagonista não-nomeado, o leitor acompanha seus movimentos que vacilam entre tentativas de adaptação e o quase absoluto isolamento em Garopaba, onde passa a morar após a morte do pai, em Porto Alegre. É na cidade catarinense que o protagonista busca respostas sobre a misteriosa morte de seu avô, que morou lá nos anos 1960. A ambientação da cidade no romance, que privilegia estrategicamente o período do ano em que os turistas já foram embora, permite entrever mais detalhadamente a paisagem e o cotidiano dos moradores locais, o que inclui pescadores, pequenos comerciantes, prestadores de serviço e locatários de imóveis por temporada. O aspecto sisudo do protagonista encontra, então, na cidade em baixa estação, uma correspondência lírica através do recolhimento.

Essa inflexão melancólica do romance é construída principalmente a partir das diversas perdas que se acumulam e alinhavam toda a narrativa. A começar por um preâmbulo, no qual há uma prolepse em que o sobrinho narra a morte (desaparecimento) do protagonista ocorrida muitos anos após o presente da narrativa. A essa morte, soma-se, logo no primeiro capítulo, a recapitulação da morte (desaparecimento) de seu avô e o suicídio de seu pai. Segundo a ambivalência percebida por Foster em relação ao realismo traumático, é possível perceber que a curiosidade em descobrir os mistérios que envolvem a morte do avô, motivo de a personagem ir morar em Garopaba, também é uma fuga do esfacelamento de suas relações pessoais com a mãe, o irmão Dante e Viviane, a ex-esposa. Foge da morte do pai, indo ao encontro do avô morto.

Esse cenário introspectivo, no entanto, está inserido em uma narrativa abundantemente descritiva, na qual os detalhes do espaço e dos traços físicos das personagens dão uma cadência lenta ao fluxo das ações. Como aponta Facchin, acerca da relação entre realismo e subjetividade em *Barba ensopada de sangue* e em *Até o dia em que o cão morreu*:

as descrições [...] não funcionam para criar um suspense ou mesmo uma ilusão referencial, conforme a descrição era utilizada pelo realismo tradicional. Além de atuarem como “operadoras de legibilidade”, as descrições em Galera são importantes para compor a relação do protagonista com a construção de si mesmo, ou seja, elas passam pelo viés do personagem e, ao mesmo tempo, são

direcionadas pela relação emocional e psicológica que ele cria ou que deseja criar com o universo em que atua. (2015: 103)

Assim, a compreensão do realismo traumático e sua relação com a descrição realista que caracteriza *Barba ensopada de sangue* requer uma atenção sobre o modo como as personagens lidam com a perda

A morte do avô Gaudério, que sustenta o tênue fio de mistério que percorre a maior parte do romance, é narrada pela perspectiva do pai do protagonista e de moradores de Garopaba. Isso gera diferentes graus de suspeição, uma vez que são relatos normalmente imprecisos e com distorções fantasiosas sedimentadas pelo tempo. É inicialmente descrito como um homem forte, gaúcho com princípios morais rígidos – os quais o conduzem corriqueiramente a ações violentas –, muito calado e apaixonadamente devoto à sua esposa. Após a morte dela e de se apartar do filho, abandona a vida no campo e passa a morar em lugares distintos até chegar a Garopaba, onde se torna uma *persona non grata*, devido às constantes demonstrações de violência, o que resulta no seu suposto assassinato:

Teve um baile dominical num salão qualquer lá da comunidade, um daqueles aonde vai a cidade inteira. No auge da festa falta luz. Quando a luz volta, um minuto depois, tem um gaúcho deitado no meio do salão com uma poça de sangue em volta, dezenas e dezenas de facadas. Todo mundo matou ele, ou seja, ninguém matou ele. A cidade matou ele, foi o que o delegado me disse [...]. As pessoas não tinham medo do teu vô. Tinham ódio. (Galera 2012: 27)

Durante a narrativa, vão se acumulando indícios que põem em xeque essa versão oficial da morte do avô e apenas quando se aproxima do final do romance, o protagonista descobre que ele ainda está vivo e mora com uma mulher e duas crianças, isolados em uma caverna. A misantropia de Gaudério e sua vida reclusa é o cume de um processo que se inicia após a morte de sua esposa. É, pois, sua incapacidade em suportar a morte que o faz mudar drasticamente de vida:

Mas a moralidade do teu avô tinha esse traço essencial, quase maníaco, de que um homem tinha que achar uma mulher que gostasse dele e cuidar pra sempre [...], mas depois que ela morreu ele continuou cultivando um senso meio absurdo de fidelidade que já não tinha objeto. [...] Tinha alguma coisa aí que nunca entendi e nunca vou entender. E a gente começou a se afastar, eu e ele. (Galera 2012: 21)

O exílio de Gaudério e também o do próprio protagonista se alinham àquela tradição de teor melancólico apontada por Ginzburg (2002). Os paralelismos entre o avô e o neto são apontados em todo o romance. Desde as semelhanças físicas e comportamentais, incluindo a destreza física e a vida reclusa em Garopaba, até a aura de fascínio e mistério que envolve o desaparecimento de ambos. Interessa-nos aqui,

mais especificamente, compreender as relações entre as perdas, o isolamento das personagens e a descrição realista no romance.

Sobre as perdas, é possível afirmar que são elas tracejam o itinerário do protagonista na obra. De um lado, ocorre a *perda dos vínculos familiares*: com Viviane, a esposa que o abandona e se casa com Dante; com o irmão, com quem não fala mais após esse fato; com o pai, que se suicida; e com a mãe, de quem ele se distancia. Por outro, há a *perda das expressões e do reconhecimento*, uma vez que ele possui uma condição neurológica que o impede de reconhecer as pessoas e a si mesmo pelas feições, o que dificulta a formação de vínculos sociais. Como não reconhece espontaneamente as pessoas ao encontrá-las cotidianamente, ele precisa formular considerações estéticas minuciosas sobre os outros, a cada vez que os encontra, como modo de tentar identificá-los.

Um aspecto importante sobre como o protagonista lida com essas perdas é o modo como sua ida para Garopaba se configura mais como um tipo de confinamento que com um projeto de vida. Todas as decisões são tomadas a partir das situações imediatas, desvinculadas de suas consequências financeiras ou emocionais. Nesse sentido, há um progressivo desapego às coisas e às pessoas no processo de construção do protagonista.

O ápice desse processo ocorre na terceira parte do romance, quando ele inicia uma busca por seu avô nos arredores da cidade, após descobrir informações que ele poderia ainda estar vivo. Essa peregrinação da personagem remete a outras obras de Galera, como *Mãos de cavalo*, nas quais há uma aproximação entre a aventura e a descoberta de si. Assim, a busca pelo avô é, por um lado, uma tentativa de superar sua própria crise, mas também uma forma de repetição do trauma. Em outros termos, retomando a compreensão de Foster, ao seguir os passos do avô (literal e simbolicamente) e, assim, reproduzir o seu isolamento radical e a perda quase que completa dos vínculos sociais e afetivos, o protagonista opta por uma repetição que é, ao mesmo tempo, uma forma de proteção das perdas acumuladas e um comprometimento radical pela assunção dessas mesmas perdas.

Tal marca, primordial na construção do protagonista, é mais diretamente explicitada no romance a partir de vozes outras, como a da mãe e a de Viviane:

A mãe:

Eu já vi esse filme antes. Esse filme já passou e tu te dá mal nele. Tu pode ficar o resto da vida inteira procurando outra Viviane mas se tu mesmo não mudar tua atitude vai acabar acontecendo a mesma coisa de novo e de novo [...] porque o problema é que tu encara a vida como uma coisa para ser vivida sozinho a não ser que as circunstâncias te forcem ao contrário. Sei que nem é de propósito, é da tua natureza, mas tu precisa combater isso, querido. (Galera 2012: 283)

Viviane:

Tenho vontade de te sacudir, de dar na tua cara por causa dessa frieza, dessa arrogância, dessa vaidade. Meu Deus, a vaidade de achar que não precisa de ninguém, de acreditar que não deve perdoar nem ser perdoado. Mas do teu ponto de vista não é assim, né? Tu é feliz. Tô vendo nos teus olhos a solidão que eu te trouxe. Sei que tu nunca te sente sozinho. É só porque eu tô aqui. Amanhã vai estar tudo bem de novo. (Galera 2012: 422)

O contraponto exercido por essas vozes femininas põe em evidência um tema recorrente na obra de Galera e já apontado pela crítica (Takeda 2016; Ferreira Júnior 2020; Xavier 2020): uma masculinidade em estado de tensão, que se retrai diante do modo de vida contemporâneo. Nesse sentido, compreendemos que, em *Barba ensopada de sangue*, as mudanças no cotidiano tanto do protagonista quanto do seu avô apontam para uma manifestação específica do realismo traumático, em que as personagens masculinas, ao sofrerem perdas, ficam presas em um circuito contínuo de autossuficiência e frustração, defesa e (re)produção do trauma, sem que a memória seja capaz de elaborar o processo de luto.

A crise dessas personagens, por assim dizer, apontaria para os dilemas e mudanças nos paradigmas hegemônicos das masculinidades no Brasil: até que ponto o gaúcho Gaudério, com seu código de honra, sua disposição para a violência e seu ensimesmamento poderia servir de espelho para o protagonista? Havendo uma ruptura entre o neto e seu avô, quais novos modos de vivência masculina seriam possíveis? O desfecho do protagonista, que é tido como morto após desaparecer ao tentar salvar a vida de uma banhista, e o depoimento das pessoas da cidade a seu respeito, descrevendo-o como “um remanescente de outra época” (Galera 2012: 8) parecem apontar, ao mesmo tempo, tanto para a perpetuação desse modelo de masculinidade quanto para seu anacronismo.

Assim, é possível reconhecer, tanto no nível da construção das personagens como no plano temático das masculinidades, o passado que se insiste em querer se repetir. Isso é mais evidente no final do romance, quando há uma luta entre o protagonista e moradores locais. Nesse episódio, o combate físico, referenciado no próprio título do romance, é narrado como uma espécie de ritual, no qual o exercício da violência marca o reconhecimento, pelos *nativos*, de uma linhagem viril que une avô e neto:

Dessa vez o nativo hesita. Está com pena dele. Vê o rapaz descer a escadinha com um ar contrariado, visivelmente constrangido por ainda estar enfrentando um adversário destruído. Ou pode ser que esteja com medo. Que tenha se lembrado de certas histórias que contam, de coisas que aconteceram em décadas passadas, bem ali. Coisas das quais seus pais e avós se recusam a falar. (Galera 2012: 390)

Não por acaso, só após quase matar o adversário diante de uma plateia, alguém da cidade fala abertamente sobre a aproximação entre o protagonista e seu avô, o que

antes só era feito de forma velada: “Ele é o neto do Gaudério, alguém diz” (Galera 2012: 392).

A esse respeito, há uma aproximação entre *Barba ensopada de sangue* e outro romance de Galera, *Mãos de cavalo*, no qual Takeda identifica uma “metáfora da falência da masculinidade ligada a certo primitivismo que sobrevive de forma acentuada, principalmente, nas sociedades cuja dominação masculina existe sem enfrentar resistências e questionamentos consideráveis que possam evitar o destino adverso daqueles que a valorizam e a nutrem sem medida” (2016: 161).

O que também aproxima os dois romances é “a opção estética por tentativas de reconciliação com o passado que não se realizam plenamente e que, na verdade, parecem apontar mais para uma falta de expectativas para o futuro” (Ferreira Júnior 2020: 7)

Assim, a articulação entre masculinidade e realismo traumático se dá justamente pela dificuldade de lidar com as sucessivas perdas do passado e na utilização dessas como um peso a ser suportado, reiterado e reproduzido. Tal característica é potencializada por uma manta heroica de virilidade inconsequente, comum a um tipo de masculinidade descrita no romance como antiquada, mas que retorna nas ações do protagonista e no seu modo de se relacionar com as demais personagens.

Esse aspecto faz com que ele seja visto pelos moradores de Garopaba como uma fantasmagoria de Gaudério, como um passado que voltou para assombrar a cidade. Isso amplifica e aprofunda o que denominamos anteriormente como correspondência lírica entre o espaço e o protagonista: a lembrança traumática de um ecoa na do outro.

É importante, no entanto, atentar para a presença de uma personagem que atenua e mesmo tensiona a ideia de uma repetição fatalista no romance. E isso se faz perceber primordialmente pelo ambíguo valor simbólico de Beta.

BETA, UM VISLUMBRE UTÓPICO

A importância de Beta na compreensão do realismo traumático na obra se dá desde o âmbito do enredo e é ampliado pela relação afetuosa que vai sendo construída entre o protagonista e a cadela, que era de seu pai até este cometer suicídio. Na verdade, é ela que motiva o pai a revelar sua convicção em se matar ao filho, fato decisivo para a mudança do protagonista para Garopaba.

Em uma lembrança da infância do protagonista, o discurso do pai é premonitório para o desenrolar da narrativa:

Tu pode deixar pra trás um filho, um irmão, um pai, com certeza uma mulher, há circunstâncias em que tudo isso é justificável, mas não tem o direito de deixar pra trás um cachorro depois de cuidar dele por um certo tempo [...].

Os cachorros abdicam para sempre de uma parte do instinto pra viver com as pessoas e nunca mais podem recuperá-lo por completo. (Galera 2012: 15)

O pai, inclusive, demonstra mais preocupação com o destino de Beta após sua morte do que com as consequências de seu ato no filho:

Quero que tu leve ela no Rolf, lá em Belém Novo. Depois que eu tiver... feito o que vou fazer. Manda ele dar uma injeçãozinha nela. Já me informei, não tem dor.

Não, não

Ela já está deprimida agora. Ela já sabe. Vai definhar quando estiver sozinha. (Galera 2012: 33)

Ao decidir cuidar de Beta ao invés de sacrificá-la, o protagonista assume para si um compromisso moral de cuidado e uma relação afetiva herdados do pai. A cadela é o único vínculo entre sua vida anterior em Porto Alegre e a nova em Garopaba, uma vez que ele continuamente vai se desfazendo do que trouxe consigo, incluindo objetos e dinheiro, e dos contatos com as pessoas que ficaram no passado.

Em um movimento inverso, o protagonista cada vez mais se ocupa com o bem-estar da cadela, dedica-se totalmente a sua recuperação, quando Beta é atropelada e necessita de cuidados veterinários. É a cadela que o segue em sua jornada final em busca do avô, quando o protagonista chega ao ápice de um longo processo de despojamento. É por Beta que ele procura e com ela que se preocupa, quando ele estava correndo risco de morte ao cair de um costão rochoso e quase se afogar.

Assim, é pela capacidade de deslocar os vínculos afetivos que percebemos a importância simbólica da pastora australiana no romance. Sua presença atenua ou mesmo questiona a ideia de uma repetição fatalista de ações que retroalimentaria sempre o mesmo trauma. Nesse sentido, Beta representa um vislumbre utópico que potencialmente aponta para uma mudança na estrutura do real, tal como apontado por Foster (2020).

Dois episódios, já nos últimos capítulos do romance, explicitam esse sentido simbólico da cadela no romance. No primeiro, ao imaginar que nunca mais iria encontrar Beta, o protagonista relaciona a importância que a cadela tem para ele à promessa não cumprida feita ao seu pai, no último contato que eles tiveram antes do suicídio. Essa lembrança desencadeia um curto, raro e significativo momento de reelaboração acerca das escolhas feitas:

Tô me sentindo um lixo completo. Era a cachorra do meu pai. E tipo, ele me pediu para eu sacrificar ela antes de morrer.

Saquei.

Eu fiz tudo errado. (Galera 2012: 383)

No segundo, ele é questionado por Viviane sobre como está lidando com a morte do pai. A princípio, ele explicita a importância de Beta pós a perda, mas dando a en-

tender que havia superado: “Tá tudo bem mesmo. Já foi. Ter ficado com a Beta me ajudou a lidar com isso. Lembro dele e fico triste, mas a gente já nem se visitava mais, sabe? Ele estava bem estragado. Mas era um cara com um coração bom” (Galera 2012: 408).

Só depois, quando se eleva a tensão da conversa entre eles, em meio a uma discussão sobre livre-arbítrio e determinismo, o trauma do protagonista com relação ao suicídio de seu pai é finalmente verbalizado: “Eu acho que ele fez uma merda, não perdoou o que ele fez, mas ele me disse que não escolheu se matar e agora entendo que de um certo modo ele não tinha escolha mesmo” (Galera 2012: 420).

Além dessa revelação, a reação de espanto de Viviane ao saber que o pai havia contado ao filho que iria se matar e o silêncio dele ao ser questionado sobre isso mostra que ele não havia dito isso a ninguém antes, nem queria fazê-lo conscientemente naquele momento. De todo modo, o protagonista faz a associação contínua e reversa entre o pai e Beta: ao ser questionado sobre a cadela, fala do pai; ao ser questionado sobre o pai, fala da cadela.

A própria sobrevivência da cadela a todas as agruras pelas quais passa é uma das poucas exceções ao tom ultrarrealista de *Barba ensopada de sangue*. Muito significativo também é o fato de Beta ser a única personagem que o protagonista consegue fazer a identificação visual sem precisar recorrer a suas estratégias mnemônicas.

No entanto, seria impreciso e simplista afirmar que haveria efetivamente um processo de luto na narrativa e que Beta seria uma peça-chave para esse processo. O próprio preâmbulo esclarece ao leitor que o processo de repetição e o paralelismo entre Gaudério e o neto não são interrompidos. No romance de Galera, tal como percebeu Foster em relação às repetições em Warhol, “não têm nada a ver com o controle do trauma. Em vez de uma paciente libertação do objeto no luto, indicam uma fixação obsessiva no objeto da melancolia” (Foster 2017: 135). É, portanto, mais correto considerar a cadela como um elemento paradoxal que atribui peculiaridade ao protagonista, afastando-o de qualquer possibilidade de ser percebido como uma simples réplica, mesmo que insista em repetir os passos do avô.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais importante que apontar qualquer solução redentora no romance é reconhecer nele aspectos que podem ser considerados e adicionados à citada lista de Schøllhammer sobre as perdas que marcam esse novo realismo na literatura brasileira: as mudanças em um sistema de gênero que atualmente questiona, dentre outros aspectos, uma masculinidade *heroica*, segundo a qual o homem deve tudo suportar, incluindo as perdas, ao custo da incomunicabilidade e da violência. Para esse homem, o luto é impossível, pois seria preciso abrir mão de seu bem mais caro: sua pretensão e arrogante autossuficiência. A perpetuação desse herói, traumatizado por sua inabilidade em lidar com a perda e pela percepção de sua própria decadência, faz-

se perceber como uma crise tanto no meio social como nas artes, expressando-se consistentemente na prosa brasileira contemporânea e com particular recorrência e qualidade na obra de Galera.

Nesse sentido, o realismo em *Barba ensopada de sangue* é o que estabelece relação entre um estilo de escrita, que alude (sem imitar) a uma longa tradição realista na literatura nacional, e um herói traumatizado, que faz referência (sem reproduzir) certo modelo de masculinidade tradicional. Assim, o romance alinhava duas fantasmagorias culturais no Brasil que vão se modificando, mesmo quando insistem em tentar se repetir.

OBRAS CITADAS

FACCHIN, Michelle Aranda. *Barba ensopada de sangue: realismo e subjetividade*. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 17, n. 21, p. 95-107, jul./dez. 2015. DOI: [10.3895/rl.v17n21.3033](https://doi.org/10.3895/rl.v17n21.3033).

FERREIRA JÚNIOR, Nelson Eliezer. Virilidade e identidade narrativa em *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, Maringá, v. 42, n. 2, p. e50843, 8 jul. 2020. DOI: [10.4025/actascilangcult.v42i2.50843](https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v42i2.50843).

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Edu, 2017.

FOSTER, Hal. *What comes after farce?: art and criticism at time of debacle*. New York: Verso, 2020.

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

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

GINZBURG, Jaime. “Ditadura e estética do trauma: exílio e fantasmagoria”. F. J. G. Correia, org. *O rosto escuro de narciso*. João Pessoa: Ideia, 2004. 53-62.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Para uma crítica do realismo traumático. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n.23, p. 19-28, 2012. DOI: [10.12957/soletras.2012.3801](https://doi.org/10.12957/soletras.2012.3801)

TAKEDA, Anna Carolina Botelho. A obsessão pela virilidade em *Mãos de cavalo*: poder e ruína. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 16, p. 153-164, jun. 2016. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28503/20650>.

XAVIER, Luiz Gustavo Osório. *Homens à deriva: a representação da masculinidade em dois romances de Daniel Galera*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística), Universidade Federal de Goiás, 2020. <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10497>.