



***Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera: a rebeldia do cansaço na sociedade das coisas úteis**

Felipe Fernandes Ribeiro*

“Como se reconhece uma erva daninha? Bem, o segredo é que não há um segredo. As ervas daninhas são simplesmente as plantas que os jardineiros não querem que cresçam em seus jardins [...]. Talvez a literatura seja como a erva daninha”.

Jonathan Culler

Publicado em 2003 e reeditado em 2007, *Até o dia em que o cão morreu* é o primeiro romance de Daniel Galera, seu segundo livro, em termos cronológicos, se levarmos em consideração a coletânea de contos *Dentes guardados*, de 2001. Oriundo da internet, o autor soube circular das HQs (*Cachalote*, em parceria com Rafael Coutinho, é bom exemplo de seu envolvimento com procedimentos artísticos que conjugam ilustração e texto) à criação de editora sem, no entanto, se deixar emaranhar nas armadilhas do mercado.

Romancista, tradutor – de língua inglesa – e um dos precursores da difusão da literatura por intermédio da rede, Galera nasceu no dia 13 de julho de 1979 em solo paulista, apesar da família gaúcha. Formado em publicidade na UFRGS, fundou a editora Livros do Mal

* Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

ao lado dos amigos Guilherme Pilla e Daniel Pellizzari após o desfecho do mailzine/e-zine *CardosOnline* (elaboração eletrônica e colaborativa de fanzine difundida por e-mail). O selo independente dedicado à produção contemporânea possibilitou o lançamento de seus dois primeiros livros e o acesso à publicação de outros tantos escritores que surgiram em seu curto período de existência (2001-2004).

Ao mover-se entre a trama romanesca, as narrativas breves, a tradução, o ensaio e a expressividade dos quadrinhos, o autor, que começou ainda muito jovem, fez da carreira um lugar de experimentação e distanciamento dos clichês, ao percorrer uma trajetória de quem encontrou na lida com a escrita a oportunidade de realizar projetos mais densos. Falar, portanto, sobre a literatura brasileira contemporânea, tendo em conta as sinuosidades do passado e a longa tradição ocidental, é sempre tarefa ingrata, pois exige do crítico bastante cautela no sentido de reivindicar uma aproximação demorada e atenta, que “provoca reflexões mais profundas sobre as grandes questões com as quais qualquer ser humano é confrontado em sua vida” (Perrone-Moisés: 2016, 63). Desassossego que não se deixa dominar pela euforia do momento, tampouco pela escrita preguiçosa. Afinal, é o tratamento cuidadoso com a linguagem, que carrega dentro de si um *je ne sais quoi* inigualável, e a capacidade de provocar ou de instigar quem lê que se diferenciam, por comparação, dos jogos fáceis e repetitivos das estratégias mercadológicas e das disposições comerciais, com seus best-sellers e gráficos para otimização dos lucros.

Expondo as inquietações de uma geração classe média e branca dos anos 90 e início dos anos 2000, o romance de Galera traz à tona a prática de uma literatura mais próxima do cotidiano, com personagens verossímeis que dialogam fortemente com o leitor.

Por esse ângulo, a repercussão de suas obras no cenário brasileiro decorre de sua capacidade de evocar imagens que, além de uma corporeidade inerente ao humano e ao social, escancaram as vísceras do processo criativo.

A despreocupação quanto ao estabelecimento de cânones e o advento da internet como ferramenta de divulgação e de rompimento das barreiras editoriais marcaram a entrada dos novos ficcionistas. Nesse sentido, Italo Moriconi ressalta

a importância do suporte da internet e a ausência de modelos canônicos. Às vezes, nem existem referências literárias, a inspiração pode estar vindo do próprio umbigo do escritor, como no caso dos blogueiros. Mas num ponto eles concordam: não há mais espaço para uma nova Clarice Lispector ou um novo Guimarães Rosa. Essa cobrança por um novo cânone, que normalmente parte dos próprios críticos, é por eles condenada (*apud* Schøllhammer: 2009, 17).

Nos suportes digitais, o contato ocorre em formato não sequencial, possibilitando o diálogo entre som, imagem, texto e vídeo em um mesmo material. Devido à expansão das plataformas e ao acesso aos produtos culturais facilitados pelas novas tecnologias, a forma de ler e escrever literatura se transformou. Essas mudanças, no entanto, não interferiram na manutenção de uma prática exigente da produção ficcional, distinguindo o literário de um texto para consumo ou entretenimento rápido.

Assim, o flerte desses autores com os clássicos – fruto da herança dos séculos XIX e XX – e a presença da cultura pop são marcas que convivem livremente num passeio que percorre a digres-

são, o confessional, a filosofia, o ensaísmo, exigindo-nos, enquanto leitores, uma bagagem cultural que permita apreender, com mais segurança, as muitas referências implícitas ou explícitas em torno do texto literário.

A imagem do autor, vinculada, muitas vezes, às mídias, reforça o imaginário acerca do extraliterário e da atitude irreverente em detrimento da literatura, ou seja, a exaltação do sujeito e o apelo à imagem se contrapõem ao conteúdo e à leitura ativa de uma obra, promovendo o esvaziamento do ato de pensar. Ademais, a postura flexível diante de questões atreladas ao espetáculo, bem como o duplo movimento supracitado – a inexistência de padrões fixos e a inserção da internet como ferramenta de democratização dos bens culturais – representam “uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a ‘ficção do momento’ quanto no sentido mais enfático de impor sua presença performativa” (Schøllhammer: 2009, 13). Tais informações são essenciais para compreendermos que essa conjuntura, apesar de não rejeitar as disposições do passado, não se fecha em um único lugar.

Com enredo simples, estilo minimalista e dividida em blocos curtos, em vez de capítulos, a narrativa ganha contornos inesperados ao apresentar uma estrutura ágil que abarca aspectos diversos da sociedade. *Até o dia em que cão morreu* – trabalho mais intuitivo, espontâneo e bem construído literariamente – anuncia as primeiras tentativas de um jovem escritor que, em um curto espaço de tempo, conseguiu dar corpo ao livro que o lançou como romancista. Sua literatura coincide com o *boom* da internet, dos blogues e das redes sociais – eventos que foram um divisor de águas para a formação de autores em início de carreira, na medida em que as novas tecnologias

ofereciam caminhos inéditos para esses esforços, de maneira particular, com os blogs, que facilitavam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras [...]. Com casos de escritores que iniciaram seus experimentos aí e só depois foram integrados às editoras, como, por exemplo, Ana Maria Gonçalves (*Ao lado e à margem do que sentes por mim*, 2002), Ana Paula Maia (*Entre rinhas de cachorro e porcos abatidos*, 2009), Daniel Galera (*Dentes guardados*, contos, 2001) e Clarah Averbuck (*Mtújuma de pinball*, 2002) (Schøllhammer: 2009, 13-4).

A partir da interação com a tecnologia, com a página da internet ou até mesmo na relação hipertextual, das colagens, dos *hyperlinks* e das proposições não lineares, a ficção assume as rédeas do jogo no universo descontínuo dos avatares, das fanfics e das construções híbridas. Atualmente, não estamos distantes da sedução pelos dispositivos de informática, como disse Pierre Lévy. De fato, é na ausência humana que se percebe a emancipação da máquina, uma vez que “a informática não intervém apenas na ecologia cognitiva, mas também nos ‘processos de subjetivação’ individuais e coletivos” (Lévy: 1993, 34).

Das possibilidades afetivas ao desconcerto do mundo

Em *Até o dia em que o cão morreu*, somos levados a adentrar o dia a dia sufocante de um homem de aproximadamente vinte e cinco anos de idade, recém-formado em Letras e freelancer em vários empregos capengas. Apesar do diploma, ele se sustenta com trabalhos informais que lhe rendem alguns trocados – como tradu-

ções eventuais, aulas em “cursinhos falcatrua” de inglês e assistência de produção de curta-metragem – e com recursos providenciais do pai. As dificuldades para se manter sem a ajuda paterna e a falta de iniciativa em várias áreas comprometem seu desenvolvimento afetivo, acadêmico e profissional, implicando certo distanciamento de escolhas arriscadas em que as cobranças são frequentes e as decisões precisam ser tomadas.

Os dados alarmantes no que tange à educação no contexto brasileiro acrescentam prognósticos negativos: o desprestígio do professor e do estudante, a baixa remuneração e os péssimos ambientes de trabalho. Condições patentes que acentuam uma forte sensação de desamparo, esmorecimento, inferioridade financeira e injustiça, corroborada pela cética constatação de que não há nenhuma solução, uma vez que “tudo continua na mesma” (Galera: 2007, 40), similar a um câncer terminal. Contudo, é necessário ponderar que a estagnação não é apenas a sua, mas de toda a sociedade, pois, ao pegar o jornal, se depara com o fato de que está tudo “a mesma coisa de sempre. A cada três dias, as notícias se repetem” (p. 40).

Embalado pela inércia e tomado de um esgotamento emocional que se converte numa vida de excessos, o que se verifica é um jovem que, na flor da idade, já não sustenta o ritmo implacável dos velhos pactos sociais: serviços medíocres, contas a pagar, planejamentos de longo prazo e amores baratos. Não obstante, embora tenha seguido à risca os passos da cartilha capitalista, nada parece ser suficiente em um mundo sublinhado pelo consumismo, pela produtividade e pela eficiência a qualquer custo:

Onze anos de colégio, quatro de universidade. Fiz minha carteira de identidade, meu título de eleitor, meu CPF, abri

minha própria conta no banco, fiz carteira de trabalho, registro no INSS. Aulas particulares de inglês, três anos praticando remo, carteira de motorista (p. 33).

Há, portanto, na composição discursiva, questionamentos fundamentais para que se possa compreender a anestesia que envolve toda uma geração considerada a mais letrada, a mais informada, a mais preparada e, ao mesmo tempo, a mais insatisfeita e apática. A fumaça do cigarro e o abuso do álcool mostram avassaladora e agressivamente não a resposta, mas a brevidade dos instantes em que os corpos e as identidades são consumidos por uma dor que parece inconsolável.

Em contrapartida ao quadro desolador de uma Porto Alegre melancólica, surge a possibilidade dos encontros afetivos. Em companhia de um cão vira-lata e uma modelo estonteante, o rapaz, engolido pela imensidão da metrópole e pela pequenez do mercado globalizado e competitivo (em que os lentos são classificados como inaptos), cai diante da existência como Ícaro, filho de Dédalo. Porém, sua queda não resulta em morte, mesmo que a direção explorada indique a face cínica dos abismos e das sujeições. De fato, a derrocada torna-se explícita, pois

vivemos o tempo da impaciência e da não reflexão. Mais: a vida moderna transforma a fisiologia do nosso espírito, da nossa percepção e principalmente daquilo “que fazemos e do que se faz conosco a partir de nossas percepções”. Adeus trabalhos infinitamente lentos... Adeus perfeições da linguagem. É tempo de impaciência, rapidez da realização, variações bruscas da técnica. O homem transforma-se em

“entidade bem-definida” e, como tal, “mais que objeto de especulação, transforma-se em verdadeira coisa”. A máquina nos governa; mas o depressivo se recusa a fazer parte dessa máquina. Para a máquina, passado e futuro não contam. Lembremos que o mundo moderno nos impõe um “presente eterno” que tende a abolir aquilo que Valéry definiu como as duas grandes invenções da humanidade – o passado e o futuro. Ao criar o tempo, diz ele, o homem não apenas constrói perspectivas “aquém e além dos seus intervalos de reação, mas, muito mais que isso, vive muito pouco no instante mesmo. Sua morada principal está no passado e no futuro. Vive no presente apenas forçado pela sensação: prazer ou dor. Pode-se dizer dele que lhe falta indefinidamente o que não existe”. É essa a rebeldia do depressivo: buscar indefinidamente o que não existe (Adauto *apud* Kehl: 2009, 6).

Vagueando pela cidade completamente transtornado, o personagem principal segue na contramão da teologia da prosperidade e da riqueza material, cuja tônica é a obsessão pelo dinheiro. Esse enfrentamento se opõe à busca cega pela felicidade, à maximização do desempenho e ao espetáculo (que, no viés atual, opera nas redes como autopromoção exacerbada e embasada no aspecto viral da atração e do fingimento) em um desconsolo que alude a dores irremediáveis, já que ele se vê alheio a tudo isso e se sente “cansado. Velho, em certo sentido. No sentido de que era tarde demais pra morrer jovem” (Galera: 2007, 91).

Em uma sociedade performática que “atua individualizando e isolando” (Han: 2017, 71), o cansaço é tanto solitário quanto despreendido; é tudo menos “um estado de esgotamento no qual

estariamos incapacitados de fazer alguma coisa [...], pois o ‘cansado’ habilita o homem para uma serenidade e abandono especial, para um não fazer sereno, que desperta uma visibilidade específica” (p. 73). Essa clareza reverbera nas atitudes dele em relação a Marcela e seus sonhos planejados para um futuro diametralmente distante do agora. Enquanto ela se nutre de uma ansiedade nociva sobre o que ainda está por vir, o rapaz só considera “a tranquilidade ao *seu* alcance no presente, ali dentro do apartamento. Era só acender um cigarro e esvaziar a cabeça de qualquer expectativa e pronto, *ele* a sentia. Acabou se viciando nessa tranquilidade” (Galera: 2012, 24).

Seguindo um movimento de espelhamento, as figuras do homem e do cachorro se contrapõem à de Marcela. A representação dos personagens dentro do cenário urbano é construída de modo a revelar as entranhas de uma geração. Se por um lado temos Marcela como mulher decidida, independente e cheia de si (que trabalha em algo que odeia, mas ganha seu próprio dinheiro sem se deixar levar pelas humilhações que sofre), por outro temos um protagonista – que não tem a menor vontade de fazer o que não gosta – cabisbaixo, hesitante, desempregado e entregue a uma profunda crise existencial.

Enquanto a modelo sustenta uma rotina com metas para o futuro – que se aproxima da euforia desmedida e da febre da conquista – e junta suas economias a fim de viajar e obter bens materiais, o homem (o seu “ficante”, expressão mais adequada ao contexto), que padece de um dos maiores males do século XXI (a depressão), só se preocupa em ter cigarros, bebidas alcoólicas, sexo casual e um apartamento que seja um ambiente de tranquilidade para deixar tombar seu corpo em madrugadas de bebedeira e porra-louquice.

Ambos os personagens, independente de qual seja a postura, são marcados por desejos consumistas (ainda que não pensem

o consumo da mesma maneira) e por sofrimentos que aniquilam a saúde mental de boa parte da população mundial: a ansiedade e a depressão. Afinal, como diz Byung-Chul Han, no livro *Sociedade do cansaço*,

cada época possui suas enfermidades fundamentais. Desse modo, temos uma época bacteriológica, que chegou ao seu fim com a descoberta dos antibióticos. Apesar do medo imenso que temos hoje de uma pandemia gripal, não vivemos numa época viral. Graças à técnica imunológica, já deixamos para trás essa época. Visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal. Doenças neuronais como a depressão, [...], transtorno de personalidade limítrofe (TPL) [...] determinam a paisagem patológica do começo do século XXI. Não são infecções, mas enfartos, provocados não pela *negatividade* de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de *positividade* (2017, 7-8).

Existências sucumbem na austeridade e no cinismo da positividade, do sucesso, do superdesempenho e da eficiência. Em decorrência disso, a angústia de sempre ter que ser um vencedor, carregando o sentimento de culpa quando não é possível dar conta de tudo, é a marca traiçoeira do processo de autoexploração. Ou seja, trata-se de uma sociedade que, em pleno século XXI, não pode se dar ao luxo de falhar, sabe de tudo um pouco, mas não tem tempo para aprofundar o conhecimento porque está sobrecarregada de responsabilidades.

O controle como exercício de poder, de opressão e de adestramento dos corpos evidencia a frivolidade frente às relações humanas. Dormem mal, trabalham muito, são frágeis financeira e emocionalmente; acumulam incontáveis frustrações. Sem uma saída possível, tais sujeitos, que compõem o social, cedem sua liberdade e qualidade de vida em troca de cargos, posições, dinheiro. Exatamente o que o personagem de *Até o dia em que o cão morreu* repele com veemência. Apreciando o agora sem grandes preocupações, ele vive o presente, negando-se a aceitar os valores impostos pela “sociedade do desempenho”, que o avalia e o classifica como máquina pronta para vencer.

Outro ponto que vale mencionar se dá no linguajar depreciativo do protagonista no tocante ao trabalho de modelo. A comprovação de seu desprezo, corroborada na abordagem tosca de anúncios de jornal do tipo “converta suas amizades em dinheiro” (Galera: 2007, 40), demonstra que o casal se encontra em lados opostos. No entanto, se ela tranca a universidade justamente para tentar uma carreira mais rentável, seu “ficante” não persegue nenhum objetivo após se formar, experienciando, assim, o tempo presente e aceitando tudo como está.

Sem ser identificado dentro da história, esse homem, que anda pelas ruas da cidade totalmente perdido, sofre a supressão não apenas do nome, mas de sua própria identidade, pois, segundo Regina Dalcastagnè,

a personagem do romance contemporâneo – é, em muitos casos, escorregadia. Desde o começo do século XX, a personagem se tornou, a um só tempo, mais complexa e mais descarnada. Deixou de ser descrita; perdeu, como disse Nathalie Sarraute, “todos os seus atributos e prerrogativas”,

aí incluídos “suas roupas, seu corpo, seu rosto; e, sobretudo, o bem mais precioso de todos, a personalidade que é só sua. Muitas vezes, perdeu até seu nome” (2005, 27).

Os protagonistas do romance não são obviamente os mesmos das epopeias, com suas guerras, suas longas viagens, suas aventuras e seus feitos heroicos; não há mais espaço, na produção contemporânea, para histórias de exaltação, para entoação dos êxitos ou celebração de um passado de glória e conquista. Esse apagamento, que cabe no discurso, são os restos mortais de sujeitos vacilantes tanto na comunicabilidade quanto na atitude em face das dificuldades. Suas quedas se apresentam não mais no plano dos embates sangrentos e territoriais, mas sim no da sobrevivência na selva de pedra em que a briga de foice se dá desde um mundo competitivo e duro.

À vista disso, tais protagonistas se veem como “herdeiros de seus malogros, de sua insanidade. Entendem mais da frustração diante dos moinhos de vento do que da euforia das grandes batalhas” (Dalcastagnè: 2001, 114). Ao se deparar com os inúmeros dilemas experienciados na cidade, notamos que a preocupação deles frente aos desafios cotidianos extrapola a página do livro.

Ainda sobre esse romance, o narrador autodiegético inter-vém de forma direta no andamento narrativo ao representar, em diversos momentos, seu modo de pensar e de agir. É interessante notar que o leitor, mesmo sem intenção, vai caminhando junto do personagem principal, presenciando e, muitas vezes, até se compadecendo de suas dores e preocupações. Tanto é assim que a trama expõe – em primeira pessoa – a crueza de uma rotina recheada de contratempos que são vividos não somente pelos

sujeitos ali encenados, mas por uma grande parcela da juventude brasileira.

Observamos, então, que a construção do narrador cumpre uma tripla função: a de contar e ser voz dentro da narrativa, afetando efetivamente os eventos narrados; a de ser aquele que participa da própria história sem, no entanto, se valer obrigatoriamente da verdade; e a de expor sua versão dos fatos, o que acaba gerando desconfiança sobre o que está sendo dito devido à possibilidade de o discurso ser manipulador e subjetivo. Apesar de não serem novidades, tais recursos partilham de movimentos que se legitimam na interioridade da trama.

Inacabados e frágeis, os personagens ganham autonomia e desemaranham, no interior da linguagem, os fios que compõem o texto literário, desmistificando a idealização do escritor com o domínio total da criação e como um ser genial e intocável, isto é, um poço de inspiração infinita, pois

escrever não é fácil, mas também não é difícil, ou pelo menos nunca pareceu difícil para mim. As dificuldades inerentes ao processo – processamento introspectivo constante da imaginação, o confronto autoterapêutico das próprias angústias, a fé em que alguma verdade ou significado haverá de brotar da bagunça incoerente, a vontade de imitar escritores melhores sem fazer papel de palhaço e acrescentando algo particular ao que foi dado por eles, esforços de pesquisa, o trabalho alternadamente fluido e truncado no texto propriamente dito, a necessidade de refazer trechos, capítulos ou mesmo aspectos de um romance inteiro – costumavam repre-

sentar pra mim elementos transitoriamente penosos de uma atividade essencialmente prazerosa. Sempre se sobressaía algo agradável na maneira como essas dificuldades se conectavam, no movimento de atacá-las uma a uma (Galera: 2019).

A escrita que não flui, o truncamento das ideias, as descrições que não funcionam, as frases que sucumbem no vazio da página e persistem em não sair do lugar são os maiores enfrentamentos. Daniel Galera, ao explicitar suas angústias em relação aos bloqueios criativos, acaba refletindo sobre as estratégias discursivas, as marcas autorais e os obstáculos na feitura do romance, demonstrando os limites da imitação e da originalidade.

À literatura não interessa o convívio desabitado e insubstancial das travessias superficiais, e sim o pesar cuidadoso que se permita ir além do óbvio. Nesse sentido, a elaboração criativa, como renovação do conhecimento e do patrimônio cultural, tem que ser um hábito de comparação de realidades: a do leitor e a do livro, mantendo viva a postura de curiosidade intelectual, tão cara nos dias de hoje, como a soma inconfundível de todas as práticas, visto que a

leitura é um ato de anarquia. A interpretação, principalmente a única correta, existe para frustrar esse ato. Sua expressão, conseqüentemente, sempre é autoritária, produzindo subordinação ou resistência. O objetivo da leitura é trazer reflexão para os leitores. Nesse sentido, o leitor sempre tem razão e ninguém pode lhe tomar a liberdade de usar um texto de modo que lhe for mais conveniente (Enzensberger: 1995, 17).

Nessa linha, a apropriação do discurso revela a importância do leitor interessado (seja ele um especialista ou não) cuja autonomia nunca se limite a uma única maneira de ler. Em face disso, o leitor ativo (o que se envolve a ponto de criar raízes profundas) só realizaria as interpretações que o texto assegurasse ou que fossem coerentes com o desenvolvimento da história, havendo, nesse sentido, ressalvas no que tange às apreciações.

Em outras palavras, é importante esclarecer que o conceito de “interpretar” nada mais é do que travar uma conversa verossímil com o texto, partindo de um posicionamento “antenado” e crítico, de modo que, num exercício cuidadoso com a linguagem literária, a busca permita suplementar as lacunas, os hiatos do não dito (implícitos).

O percurso tortuoso do anti-herói e a marca do câncer (o cachorro e a modelo Marcela sofrem as consequências dessa doença) exteriorizam as tensões existentes em que a fragilidade dos corpos serve como lugar para o outro se encontrar. É nessa gangorra de sentimentos, em que a carne fria dos rostos se torna prenúncio de morte, que a vida se abre para o convívio, para o acaso, para o sorriso sem nenhuma ocasião.

Na tela absurda das efemeridades, o vira-lata, como a metáfora da existência desesperada, solitária e desamparada do protagonista, penetra subterrâneos desconhecidos e segue, sem direção, em meio a tantas dúvidas. Nesse sentido, o rapaz se assemelha à imagem do cachorro, peça importante na composição do romance, porque assume, nas distâncias da metrópole, o caráter errático das ambiguidades humanas.

A postura antissocial desse jovem e a solidão sustentada entre as paredes de um apartamento em Porto Alegre, decorrentes da falta de projetos pessoais e de um cotidiano sem grandes novida-

des, ampliam o sentimento de abandono, vergonha e inadequação. Notamos que, na composição ficcional, os narradores do romance contemporâneo (incluindo aí o narrador-personagem de *Até o dia em que o cão morreu*) são

cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para se justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado (Dalcastagnè: 2003, 33).

Tendo como pano de fundo a cidade, vista do alto de um apartamento que dá para o Guaíba e a chaminé de uma usina, deparamo-nos com um sujeito sem ambições, que vive isolado do contato social e enfrenta as dificuldades corriqueiras de todo jovem em transição para a fase adulta. Apesar de seus vinte e poucos anos, sua personalidade é a de um garoto ainda perdido na adolescência, que não encontra a chave certa para se integrar na sociedade. Figura desnordeada e declaradamente alheia às pessoas – é esse perfil que ocupa as páginas do romance aqui analisado. Porém, é quando menos se espera que desabrocha a chance de um recomeço, oferecendo à ficção a esperança redentora.

Acrescenta-se a isso a tragicomédia que – embotada pelo lampejo de mudança e pela sensação de um enorme buraco no peito – emerge nas profundezas da intimidade, deixando entrever as máscaras de um jogo encenado por um tristíssimo palhaço, que se permite tocar pelo ar rarefeito das monções, mas não tem forças para sair do lugar. Atentemos para o que ele diz: “são as expectativas que fodem tudo” (Galera: 2007, 24). Não à toa, esses rompantes de-

vastadores de sua personalidade produzem a dessubjetivação desse “eu” multiforme e deslocado.

Do décimo sétimo andar, a delicada linha que separa a quimera da realidade descortina, no silêncio inabalável e recôndito dos prédios e das avenidas, o vazio da alma e sua aridez destruidora “talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopeia antiga e medieval, o lugar para onde o herói voltava após suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência” (Dalcastagnè: 2003, 33). Afinal, o anti-herói criado por Galera não tem nenhuma saída, tampouco um lugar que sirva de alento para voltar, uma vez que os ambientes preponderantes são os do apartamento claustrofóbico e das ruas vazias e escuras do grande centro urbano. “O espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (p. 34).

Os diálogos acrescentam dinamismo à trama e servem como desencadeadores da ação. Como resultado, instigam o leitor duplamente: primeiro, ao fazer com que, tocado pela curiosidade e compadecido dos acontecimentos, passe a seguir os passos do personagem, compartilhando seus momentos e tropeços; segundo, por abrir espaços para conjecturas, prendendo dessa forma a atenção ao que está sendo dito. Ademais, podemos perceber uma ponte produtora na vinculação entre a teoria literária e a literatura enquanto afloramento das potencialidades do texto e possibilidade de ampliação do entendimento.

Com temas ancorados nas angústias da juventude e nas dificuldades rotineiras (aluguel, pagamento de boletos, procura por emprego, bolsa de estudos), a narrativa traz uma linguagem tomada por situações conflitantes na tessitura dos disfarces. O corpo,

por exemplo, ao anunciar a existência em sua finitude, resvala nas sombras funéreas cujas ações de defesa do organismo se chocam na crueza dos laudos médicos, da quimioterapia, dos inchaços e da total incapacidade humana de contornar o próprio destino, já que a

doença é a zona noturna da vida, uma cidadania mais onerosa. Todos que nascem têm dupla cidadania, no reino dos sãos e no reino dos doentes. Apesar de todos preferirmos só usar o passaporte bom, mais cedo ou mais tarde nos vemos obrigados, pelo menos por um período, a nos identificarmos como cidadãos desse outro lugar (Sontag: 2007, 6).

O discurso ao redor do câncer – doença que, inclusive, acometeu Susan Sontag nos anos 70 – está carregado de metáforas: desde a moral que incide no espectro do contágio até a incurabilidade. A estigmatização da doença e o medo levam o paciente à resignação e ao pessimismo. Contudo, mesmo com a proximidade da morte, Marcela assume o linfoma e seus sinais de degradação, em que a “palidez, a postura desmontada pela fraqueza dos músculos e a magreza fulminante a deixavam mais parecida que nunca com o padrão de beleza das passarelas de moda” (Galera: 2007, 86).

Em *Até o dia em que o cão morreu* o cachorro possui uma função alegórica dentro da estrutura narrativa, uma vez que padece também de um câncer e implicitamente morre para que Marcela reviva. O “sacrifício” simbólico do vira-lata, digamos assim, é corroborado pela cura improvável de Marcela, dando ares místicos, sobrenaturais à cena, pois a “doença começou a desaparecer. De uma hora pra outra. Minhas dores foram diminuindo. Os médicos não entenderam nada, eles tão até agora estudando o meu caso, me fazendo exames” (p.

97). Ainda em relação a essa situação, vale mencionar a surpresa na fala dela ao reafirmar o absurdo que foi sua recuperação imediata: “O que eu tou te dizendo é que a doença sumiu em poucos dias. Parece que não existe nenhum caso parecido na história” (p. 97). Sabe-se, por outro lado, que a própria personagem desconstrói a imagem miraculosa ao dizer não acreditar em “nenhuma dessas bobagens de que eu nasci de novo, de que um milagre aconteceu, ou Deus enviou anjos pra me salvar. Não acredito em nada disso” (p. 97).

O caráter confessional confere um tom realista à narrativa, ao transitar da intimidade ao logro, apoiado numa estrutura textual que vai de ritmos ágeis a trechos pausados. O entendimento dessa especificidade delinea o andamento do romance ao sugerir, com seus cortes abruptos, um vagar que – de descrente e niilista – se mostra questionador das agruras do mundo. Em razão dessa realidade, a variedade dos assuntos trazidos pela escrita de Galera se multiplica na reconstituição dos rastros, fazendo com que os sujeitos da narrativa se confundam ante os melodramas do cotidiano.

O afastamento emocional do jovem em relação à vida é o retrato de uma geração sem lugar, que não tem mais para onde ir, muito menos saber qual a melhor escolha. São seres confusos, titubeantes, cuja índole pode ser mentirosa e fingidora, isto é, um grande borrão. Enquanto criatura presente no corpo da narrativa, ele encara as ausências e as negações como únicas medidas, mantendo sua irredutibilidade, até certo ponto, a partir de uma postura imóvel diante de situações que exigem seu comprometimento, pois

não consegue conviver muito tempo com ninguém. E tinha isso em mente ao decidir que não teria telefone em casa. Se houvesse a possibilidade das pessoas [...] ligarem, *ele*

sofreria demais nas noites em que ninguém ligasse. Quando ligassem, *ele se irritaria por estarem [...] incomodando*. Então apenas acendia um cigarro, ou abria uma garrafa de cerveja, sentava no sofá e *se concentrava em nada*, até que uma relativa sensação de paz se estabelecesse. *Seu objetivo, ultimamente, era se preocupar apenas com as coisas que realmente importam, e não são muitas. Pouco mais do que cigarros, uma garrafa de cachaça ou vodca no congelador, uma foda de vez em quando, um lugar quieto de onde fosse possível observar as coisas de cima* (p. 12).

A futilidade de seus objetivos, vinculada ao sexo casual e ao consumo de drogas, conecta o rapaz à imagem de conformação ou rejeição da vida, já que “nada o impedia de trabalhar, ou até mesmo de disputar uma bolsa de mestrado, exceto a [...] falta de vontade, a plena convicção de que nada disso o interessava” (p. 64). Sua indiferença fica ainda mais visível na passividade com que leva seu relacionamento com Marcela e o cão, animal que, aliás, ele não adota, nem põe um nome, pois o considera um amigo cujo vínculo não passa de encontros fortuitos, assim como acontece com a modelo. Esse descomprometimento é corroborado pela omissão e pela total hesitação do personagem na tomada de decisões.

As técnicas utilizadas na arquitetura das representações romanescas passam pela imaginação e só são possíveis por meio de uma linguagem que exponha sua presença, suas ações, seus processos íntimos etc. Várias são as formas utilizadas pelo escritor para compor um personagem e, em todas elas, a figura do narrador se mostra fundamental para entender como se dá essa materialização para o papel. Como dito antes, o narrador de *Até o dia em que o cão morreu*

está comprometido com os acontecimentos narrados e conduz a história no mesmo instante que a vive. Logo, a impressão que fica é a de que a composição dos cenários e as situações vividas dialogam com as exigências das figuras fictícias, tensionando as relações entre ficção e realidade. Ao flertarem com toda uma tradição literária, os romancistas buscam se distanciar da receita pronta, que restringe a criação, assumindo a responsabilidade, ainda que não intencional, de construir uma ponte sólida com o que já foi feito antes.

Ao perpassar pela tensão desencadeada na complexidade das muitas vozes que surgem nas páginas em branco, a prosa anuncia um mundo (re)inventado com personagens oscilantes, porém verossímeis. A sensibilidade na caracterização dos agentes da narrativa, figuras que rondam a literatura e passam a existir por conta da estrutura verbal, concede ao escritor a capacidade de estilhaçar espelhos, formando, assim, múltiplos rostos. O porteiro Elomar, “com sua cara vermelha de shar-pei, cheia de gomos enrugados” (p. 17), é um desses rostos que se amalgamam ao texto por ângulos imprevisíveis. A partir de pequenas intervenções em torno do protagonista, as personagens secundárias (que, em alguns casos, assumem uma representação alegórica) alicerçam e dão cadência à obra, possibilitando a ação.

É evidente o contraste entre esse homem inominado, que repele as coisas e é desapegado de tudo, e o porteiro Elomar, que, pelo contrário, tem costume de juntar coisas – haja vista que, em sua casa, vemos um monte de livros, móveis, esculturas, quinilharias, quadros, vinis, materiais de pintura etc. O encontro entre os dois não se dá à toa, pois o cruzamento de gerações tão distantes proporciona uma maturação e um entendimento maior desses diferentes Brasis. Seu Elomar já com sessenta e poucos

anos e o protagonista na casa dos vinte acabam se entendendo nas diferenças, travando uma ligação afetiva mais potente até do que a relação do rapaz com o pai.

Considerando tais colocações, quase ao final do livro, Seu Elomar oferece um perfil contundente de determinada época ao descrever Marcela: “parecia sempre preocupada, ansiosa. Esse pessoal mais novo, da idade de vocês, tá sempre assim meio nervoso, meio perdido, né?” (p. 89). A leitura feita pelo porteiro do prédio – que, nas horas vagas, era pintor e escultor, porém desconhecido e à margem do sistema – permite visualizar em poucas linhas a ideia central do romance.

Outro aspecto não menos relevante reside em uma informação oportuna para a construção da trama, que é a aproximação de elementos eruditos (a pintura, a literatura, a escultura em argila, a história dos vinhos censurados no tempo da ditadura) e populares (o rádio, os programas de televisão, as fotografias de revista ou o Buscopan a ser comprado na farmácia) num mesmo plano, estabelecida pela cultura de massa como argumento crucial dentro da produção artística na América Latina. Dessa forma, as práticas e as reflexões mais elaboradas se mesclam a experiências de cunho popular, sem que isso seja uma regra tácita, aproximando, assim, o receptor para o que está sendo dito.

À medida que a história avança, os personagens vão tomando forma no palco das intimidades, deflagrando territórios antes inexplorados, seja com o protagonista e sua realidade desregada e inconsequente, seja com Marcela, que passa a lutar contra um linfoma, ou até mesmo com a família, que precisa lidar com o filho e seus conflitos internos. Aliás, a similaridade da narrativa com as vivências humanas, com personagens que parecem realmente existir

além do ficcional, é o que torna a obra atraente e mais próxima da realidade do leitor, uma vez que

da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (Rosenfeld: 2007, 53-4).

Os personagens dúbios, porém humanamente reconhecíveis em suas vulnerabilidades, estão em permanente estado de torpor e, na maior parte das vezes, sem forças para reagir. Ciro, tomando emprestado o nome atribuído na adaptação fílmica, é esse narrador-personagem confuso que ronda a escrita contemporânea e faz com que o leitor tenha dúvidas sobre os relatos que ora aparentam ser verdadeiros, ora dissimulados, ambíguos e escorregadios.

A linguagem sem floreios, com os verbos no presente do indicativo, é sustentada por um discurso direto que indica, a partir das marcações de ritmo, os percursos do jogo verbal. Nas entrelinhas, a tessitura é legitimada na dissonância imposta pela farsa. Tendo em vista que se trata de um ser vacilante que detém a voz e exterioriza

os acontecimentos, a narrativa parece registrar suas vísceras/seus deslizos, ao passo que acompanha seu amadurecimento diante das situações expostas.

Alternando os episódios intencionalmente do sexo à amizade com um cão, do uso abusivo de drogas às relações amorosas e familiares, do popular ao erudito, da vida à morte, da apatia e solidão à chance de mudança, o protagonista tenta se reencontrar ainda que haja a

consciência de que [...] uma parte do teu organismo está se deteriorando, de que teu corpo é temperamental e pode simplesmente se rebelar contra ti, e de que agulhas e químicos e instrumentos de metal serão enfiados em locais desagradáveis [...] pra tentar resgatar aquela ilusão de que o corpo é um veículo sob o nosso controle (Galera: 2007, 50).

Em meio a tantos desacertos, “tinha chegado a hora de enfiar uma câmera pela minha goela para dar uma espiada no que estava errado” (p. 49). À vista disso, a história dá a entender que se trata de um mergulho no íntimo do protagonista, isto é, um mergulho em si mesmo, cujo movimento ocorre de fora para dentro e de dentro para fora. No entanto, essa imersão solitária intensifica ainda mais suas aflições.

Cão sem dono: as escolhas do processo de adaptação

É importante dizer, ainda que seja óbvio, que o cinema não tem a pretensão de tomar o lugar da literatura, muito menos compor uma obra que seja marcada pela repetição do texto de origem. Dessa maneira, quanto mais perto se chega do objeto de estudo, menores

são as chances de se deixar perder por tais questionamentos. Ao levar em consideração a frase de Manoel de Barros – de que imagens são as palavras que nos faltaram –, reconhecemos a necessidade de compreender mais a fundo como se dá a conexão texto/imagem/som, ou melhor, o trânsito entre o livro e a linguagem cinematográfica.

Tanto a literatura quanto o cinema são espaços de interação em que a linguagem está em primeiro plano, cada qual explorando seus limites específicos de comunicabilidade. Levando em conta o caráter fecundo dessas duas manifestações, percebemos que as abordagens são completamente distintas. Roteirizado por Marçal Aquino e dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, *Cão sem dono* (2007) surge como material à parte, propiciando desenlaces sugestivos cujas marcas estéticas dedilham uma canção autodestrutiva, mas igualmente libertadora.

Por ser outra obra, mas também consequência do texto, o longa-metragem – com seus ângulos, planos, sequências, enquadramentos, dinâmicas de câmera, closes e recursos de montagem – não se preocupa em ser fiel ao livro que dá origem à produção, apesar de travar uma conversa. Desse modo, proporciona uma imersão desprentensiva e naturalmente poética, cuja franqueza nas atuações rebate o pessimismo e a secura dos relacionamentos humanos preponderantes no texto-base, dando, assim, contornos mais íntimos que insinuam saídas possíveis.

O cinema tem o poder de transformar a obra literária em imagens, sons, cores, luzes, vozes, ruídos. Sendo assim, o adaptador dispõe de inúmeras perspectivas técnicas, o que faculta à realização uma visão única no sentido de concatenar esteticamente formas de narrar que brincam com as especificidades das imagens em movimento. Por meio de uma sequência de diálogos que forjam atmos-

feras mais sombrias e asseguram o intercâmbio entre os diferentes gêneros, as cenas trazem o ambiente pesado e tomado pela angústia do personagem que, se no livro não tem nome, no filme passa a ser chamado de *Ciro*.

Na verdade, a questão da adaptação é um debate longo, pois há aqueles que a consideram de grande valia artística, enquanto outros não compreendem seu propósito. Críticos como André Bazin, por exemplo, participam de maneira direta dessa discussão. Ele nos diz que a literatura tida como base só tem a ganhar com a adaptação, uma vez que ambas as criações (literária e cinematográfica) alcançariam maior visibilidade: o filme correspondente contribuiria ainda mais para o relevo da obra, ao fazer com que leitores que ainda não a conhecem passem a procurá-la e os que já a conhecem tornem a lê-la. Para Bazin, seria uma homenagem prestada pelo cinema à literatura, e não um atentado à pureza estética.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo amplia a conversa ao tratar da forte influência que esses suportes exercem na sociedade, observando

o movimento crescente do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais – não só roteiros de narrativas cinematográficas, publicação e reedição de obras literárias adaptadas pelo cinema, como diários de filmagens e volumes híbridos que reúnem matérias de naturezas diversas (2010, 23-4).

É claro que a mudança e a subtração de cenários, movimentos e personagens etc. podem parecer arbitrárias ou agressivas aos olhos de um leitor leigo, quando se devem justamente à diferença

da literatura para o cinema. Os diretores Brant e Ciasca, ao fazerem uso do texto literário para a construção de um filme, tornam-se os responsáveis por determinar os temas fundamentais da obra a serem utilizados filmicamente, visto que

cada cena comporta um peso visual e auditivo, este dado pela trilha sonora, que se comunica imediatamente, sem necessidade de palavra. A imagem tem, portanto, seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor (Pellegrini: 2003,15-6).

A linguagem fílmica demonstra, então, que o processo de adaptação implica a transmutação das estruturas expressivas, uma vez que a literatura se utiliza de técnicas distintas. O filme, portanto, parece imprimir uma tonalidade mais espontânea e visceral ao produto artístico. Gravado numa sequência de closes fechados e baixa iluminação para dar conta do cenário claustrofóbico e cinzento da cidade grande, o longa abre com uma cena de sexo entre Ciro e Marcela na sacada de um apartamento, em um espaço que conta com pouquíssimos móveis, alguns livros, bebidas, cigarros e um violão.

O contato, não menos perturbador, do projeto fílmico com a obra literária se revela na similaridade dos conflitos pessoais, expondo um mundo às avessas que se desmorona nas distâncias humanas. Com isso, o filme parte do indivíduo para o coletivo ao mergulhar nos abismos de uma geração que sente na pele os impasses de uma existência baseada em cobranças e responsabilidades.

Há, pois, no encontro entre a vida e a morte um jogo enigmático e indissolúvel. A fronteira do real e do imaginário se enleia

na composição fragmentada e trágica das vivências. Nota-se que é a escrita, atenta e imersa nesses diferentes planos, que assegurará o desvendamento de um quebra-cabeça de muitos lados. Ao atentarmos para os personagens de Galera, notamos que seus dilemas talvez sejam mais reais para nós que a nossa própria realidade. Por isso, acabamos tomando suas dores como se fossem as nossas e enfrentando seus monstros como se fossem um compromisso inadiável com a verdade ou a constatação de nossos próprios erros.

Não por acaso, o desenraizamento psicológico e afetivo confere ao protagonista, tanto no filme quanto no livro, a sensação de estagnação e total letargia perante a sociedade. Entretanto, a possibilidade de salvação para *Ciro*, indicada no filme, modifica o teor das páginas sombrias que constituem o romance, dando fôlego a uma história que, pelas linhas que a enredam, é bem mais perturbadora. Citemos, por exemplo, o trecho final da obra para que seja possível identificar as nuances e as reticências que a envolvem:

Tou com a passagem, já, pra daqui a doze dias. E já pensei muito sobre isso, então tenho certeza do que vou dizer: queria muito que tu fosse comigo. Nossa, eu já imaginei isso de tantas maneiras. Essa minha amiga tem contatos que podem me ajudar a conseguir trabalho, e tu poderia dar aulas de português, é certo que ia conseguir alunos, ou senão tu pega um desses empregos que os brasileiros pegam por lá, tipo entregador de comida, pedreiro, faxineiro, balconista, ah, sei lá, qualquer merda, só não quero que tu venha me dizer que é impossível porque não é. É só tu conseguir uma passagem de ida, não pode ser tão difícil

assim. A gente pode ficar na casa dessa minha amiga por um tempo, nós dois, ela tá avisada dessa possibilidade. Enfim, acho que tu já entendeu. E eu cansei de falar, nem lembro mais por onde comecei, espero não ter falado muita merda. E antes de desligar eu só quero que tu me diga se topa ou não topa o que eu tou te propondo. Alô, tu tá aí? Me responde. Eu posso esperar, não tem problema. Ahn? Fala pra fora, porra. Isso foi um sim ou foi um não? (Galera: 2007, 98-9).

Nesse momento, a voz é dada a Marcela, ao passo que Ciro não esboça nenhum tipo de reação, ficando inaudível ou mudo. Nesse último episódio, a modelo ressurge, após um longo tempo sem entrar em contato com ele, a partir de uma ligação telefônica. A história recomeça pelo ponto de vista dela, que, em tom de monólogo, despeja o que estava engasgado e finaliza com um convite. Notamos que a tomada de decisão fica em suspenso, pois não se sabe se o personagem optará por manter tudo como está ou se se arriscará na instabilidade dos enleios amorosos. Convém salientar que a linguagem visual, ao empregar dramaturgia e fazer uso de seus recursos ficcionais, esboça uma possível resposta a essa questão, pois filmicamente Ciro lança um breve sorriso, permitindo que o espectador tire suas próprias conclusões.

Além dessas pequenas variações, o filme oferece novos ângulos sobre a ficção de Daniel Galera. Em virtude disso, atemo-nos apenas a um aspecto que se distancia no processo de adaptação, acrescentando outro significado à narrativa. Um exemplo claro disso reside no destaque dado aos vínculos familiares de Ciro, tendo em vista que, no romance, isso é posto em segundo plano:

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. Aquele ritual de sacrifício me encantava. Eu o acompanhava de perto. O sangue derramando e o som da carne sendo cortada me causavam um horror quase intolerável, que eu superava com grande esforço. Antes do abate, eu gostava de afagar a ovelha, olhar nos seus olhos, atento à sua respiração. Tinha a impressão de que ficavam resignadas com seu destino, embora estivessem apenas paralisadas pelo medo. E quando estavam com o pescoço aberto, eu acompanhava a vida escapando-lhes lentamente do corpo, obcecado em identificar o ponto exato em que já não estavam vivas, não estavam mais ali. Aí a tensão desaparecia. Eu tocava o corpo. Já não era uma ovelha (pp. 35-6).

Como podemos observar no romance, a relação familiar é áspera e apagada. No filme, no entanto, há um envolvimento mais próximo com a história paterna. Em *Cão sem dono*, esses momentos são de intimidade e troca, confiança e cumplicidade. Envolto em situações delicadas, esse jovem se desequilibra emocionalmente e se entrega ao álcool após o afastamento de Marcela, por conta da doença. Em tom de despedida, a modelo resolve se cuidar sozinha

fora de Porto Alegre, como se dissesse, nas entrelinhas, que não precisava mais dele. Nessa hora, o pai surge como apoio para que ele consiga recuperar o prumo e retomar sua vida. Essa diferença na representação filmica desconstrói a *secura* com que o personagem de Galera sente/trata as pessoas, mostrando um caminho para o amor, o afeto e o desconhecido.

O vínculo amigável proposto na adaptação remonta a um tempo de angústia vivido pelo pai de *Ciro*. Viciado em cocaína, ele expõe as trevas da dependência até chegar à reabilitação, comovendo a todos com sua grande lição de vida e dando um exemplo de superação e força. Ao lembrarmos-nos da cena em que pai e filho se encontram na praia, numa fase em que *Ciro* não estava nada bem, o que temos são relatos únicos, que servem de elo entre eles e não poderão mais ser quebrados.

Ainda no que se refere a essa situação, destacamos as visitas de praxe aos domingos, com seus almoços e diálogos frívolos. No livro, a diferença no convívio familiar ocorre por meio de comentários e perguntas banais em que a concisão e a objetividade das falas denotam um distanciamento e até uma falta de traquejo dos pais e do próprio jovem em estabelecer uma ponte para um bate-papo mais natural, espontâneo:

Nos domingos eu visitava meus pais [...]. Minha mãe preparava um almoço com cuidado, eu elogiava sempre. Logo depois da comida, eu tomava umas cervejas com o meu pai. O diálogo era o mesmo, com pouquíssimas variações.
Como vai a vida?
Tranquilo, pai.
E aquele trabalho?

Qual deles?

O que tu falou da última vez. Ia atender no balcão de uma livraria à tarde, não era isso?

Ah, sim. Era uma ideia. Falei com os caras, mas não deu certo, no fim das contas.

Tá precisando de alguma grana?

Não, acho que não.

É?

Ainda falta um pouco pra conseguir fechar o próximo aluguel, mas até a semana que vem eu dou um jeito (pp. 32-3).

O episódio acima revela que o discurso romanesco se diferencia do cinematográfico. A indiferença nas falas nada tem a ver com o espírito de partilha e amizade dos encontros em família exibidos no longa-metragem. Em suma, com uma leitura mais poética e sensível dos problemas enfrentados por uma geração classe média da virada do milênio, o filme parece explorar mais as questões afetivas, o calor do abraço entre pais e filhos, as tórridas trepadas no apartamento vazio, o amor incólume ou o contato com os amigos, modificando um pouco a história de Galera ao deixar no ar o grito libertador da modelo Marcela e a possibilidade de salvação do personagem principal.

Ao refletir sobre a literatura contemporânea, dando destaque sobretudo para escritores que iniciaram a carreira no início do século XXI, a grande questão que se coloca é a presença de jovens na faixa dos vinte, trinta ou trinta e poucos anos de idade que despontaram juntamente com o avanço da internet e das redes sociais – autores

que romperam, pedregulho por pedregulho, com o elitismo da indústria editorial e deram a cara a tapa, arriscando-se pelos terrenos insólitos dos blogues e das produções amadoras.

Sem pretensão de esgotar o tema, tampouco apresentar saídas reducionistas, mas realçar a reflexão crítica embasada na teoria, acreditamos que tenha sido válido identificar as variadas formas de experimentação que foram do romance à tela do cinema. Ainda que seja uma obra curta, de pouco mais de noventa páginas, não há ausências, tampouco pressa no processo criativo. É certo que há, sim, um romance que leva a pensar sobre os aspectos que compõem o ficcional e possibilita novas leituras.

Referências

- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso”. *Diálogos Latino-americanos*. Dinamarca: University of Aarhus, n° 3, 2001, pp. 114-30.
- _____. “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: ELBC, n° 21, 2003, pp. 33-53.
- _____. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília: ELBC, n° 26, 2005, pp. 13-71.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução de Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.
- GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cachalote*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010.
- _____. “Dentes guardados: obsolescência”. Porto Alegre: 2019. Disponível em: <http://ranchocarne.org>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

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

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

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Tradução de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

Resumo

Visando ao debate de ideias, trazemos à baila neste ensaio diversas definições teóricas que abarcam o contemporâneo, das quais podemos inferir uma gama de elementos presentes no diálogo com os estudos literários. Para tanto, acreditamos que seja válido identificar, a partir de uma investigação de natureza bibliográfica, os aspectos que dão conta do romance *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera. A ideia de uma sociedade performática que “atua individualizando e isolando” reverbera na composição do personagem principal. Tendo como apoio os livros *O tempo e o cão: a atualidade das depressões* (2009) e *Sociedade do cansaço* (2017), a grande questão que colocamos é a existência de indivíduos que vão tomando forma no palco das intimidades, deflagrando territórios antes inexplorados no processo de construção das representações ficcionais.

Palavras-chave: Daniel Galera; estudos de narrativa; ficção brasileira contemporânea.

Abstract

In this essay we bring to discussion several theoretical concepts that encompass the contemporary, from which we can infer a range of elements present in the dialogue with literary studies. Therefore, we believe that it is valid to identify, from a bibliographical investigation, fundamental aspects of the novel *Until the Day the Dog Died*, by Daniel Galera, that sustain it. The idea of a performance society that “acts by individualizing and isolating” reverberates in the composition of the main character. With the help of books such as *O tempo e o cão: atualidade das depressões* (2009) and *Sociedade do cansaço* (2017), the great question we disclose is the existence of individuals who take shape on the stage of intimacy, for whose fictional representation previously unexplored territories are set in motion.

Keywords: Daniel Galera; narrative studies; contemporary Brazilian literature.