



Virilidade e identidade narrativa em *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera

Nelson Eliezer Ferreira Júnior

Unidade Acadêmica de Letras, Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Rua Sérgio Moreira de Figueiredo s/n, 58900-000, Cajazeiras, Paraíba, Brasil. E-mail: significante@gmail.com

RESUMO. Esse artigo aborda o protagonista do romance *Mãos de Cavalo* (2006), de Daniel Galera, tomando como ponto de partida a perspectiva da identidade narrativa, elaborada por Paul Ricoeur (1991, 2010). Tal operação se faz necessária em virtude dos distintos planos temporais da narrativa, os quais apresentam a personagem com características diferentes na juventude e na fase adulta. Os traços em que se percebe maior descontinuidade entre os planos temporais dizem respeito às formas distintas com que o protagonista fantasia e experiencia sua masculinidade, o que requer a retomada de estudos sobre essa temática, tais como o de Baubérot (2013), Connell (2016) e Venayre (2013). Assim, foi possível identificar tanto a importância dos padrões de virilidade para ele como as implicações do fracasso em incorporar essas normas no seu cotidiano. Nesse sentido, as análises apontaram para: i) a centralidade de dois episódios no romance, nos quais a percepção ou a tentativa de superação da covardia provocam mudanças significativas no protagonista; ii) a teatralidade das expressões viris como respostas a padrões normativos de masculinidade; iii) a correlação entre o uso de anacronias e a presença constante da temática da identidade em *Mãos de cavalo*. Aponta-se, por fim, para a conveniência de estudos dessa natureza em outros romances de Daniel Galera.

Palavras-chave: literatura contemporânea; romance brasileiro; virilidade; Daniel Galera; *Mãos de cavalo*.

Virility and narrative identity in *Mãos de cavalo*, by Daniel Galera

ABSTRACT. This article addresses Daniel Galera's protagonist in the novel *Mãos de Cavalo* (2006) taking as the starting point the perspective of narrative identity, elaborated by Paul Ricoeur (1991, 2010). It is necessary due to the narrative's different temporal plans, which present the character with distinct features in youth and adulthood. The traces in which there is a greater discontinuity between the temporal planes concern the different ways the protagonist fantasizes and experiences his masculinity that requires the resumption of studies on this theme, such as that of Baubérot (2013), Connell (2016) and Venayre (2013). Therefore, it was possible to identify both the importance of virility patterns for the character and the implications of failure to incorporate these norms into his daily life. Hereof, the analyzes pointed to i) the centrality of two episodes in the novel where the perception or attempt to overcome cowardice provokes significant changes in the protagonist; ii) the theatricality of virile expressions as responses to normative patterns of masculinity; iii) the correlation between the use of anachronism and the constant presence of the theme of identity in *Mãos de Cavalo*. Finally, it suggests the convenience of studies related to this area in other novels by Daniel Galera.

Keywords: contemporary literature; Brazilian novel; virility; Daniel Galera; *Mãos de cavalo*.

Received on November 2, 2019.

Accepted on June 12, 2020.

Introdução

A crítica com pretensões historiográficas apenas começou seu esforço por encontrar as possíveis similaridades entre os escritores brasileiros que começaram a publicar a partir do ano 2000¹, a chamada 'Geração 00'. A primeira dificuldade resulta dos próprios questionamentos acerca da escolha daqueles que seriam representativos dessa nova leva de autores, o que reforça a importância tanto da ampliação desses nomes quanto do aprofundamento das análises sobre obras e autores já relativamente reconhecidos pela crítica e com acesso às grandes editoras.

¹ É possível citar, apenas como exemplo desse esforço da crítica, as pesquisas e publicações relacionadas ao Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade de Brasília, e ao Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

É para essa segunda perspectiva que converge a obra de Daniel Galera, afinal, esse autor vem ganhando crescente atenção no meio literário desde seu romance de estreia, *Até o dia em que o cão morreu*, lançado inicialmente por uma editora independente em 2003 e republicado em 2007, pela Companhia das Letras. Para Schøllhammer (2009, p. 148), por exemplo, já em seus primeiros romances, Galera apresenta uma obra que nasce segura, madura e pronta para enfrentar a crítica e o público. As diversas traduções e adaptações de sua obra para o cinema e o teatro reiteram a presença de Galera dentre os autores mais prestigiados dessa geração e que demandam um olhar mais acurado.

Nesse sentido, direcionamos nosso interesse na busca por demonstrar como escolhas estéticas de seu segundo romance, *Mãos de cavalo* (2006), convergem para um processo de (re)configuração da identidade do protagonista, incluindo expectativas e frustrações decorrentes de pressões normativas de gênero.

A identidade narrativa

Para compreender esse processo, recorreremos ao conceito de identidade narrativa de Paul Ricoeur (1991, 2010), que desloca as reflexões sobre tempo e identidade inseridas na tradição filosófica para as narrativas historiográficas e ficcionais. Ricoeur encontrou terreno fecundo para sua reflexão sobre a identidade, especialmente na narrativa literária. Nela, está mais evidente um aspecto importante para a superação da problemática da variação e da discordância que abala a percepção tradicional de identidade como uma linha contínua do mesmo, em que o indivíduo é concebido como sempre idêntico a si. No entanto, as personagens, tais como as pessoas, possuem uma dialética interna que integra concordância e discordância: na linha da concordância está sua singularidade, que a distingue de qualquer outra; na discordância, essa unidade é continuamente ameaçada pela intriga, que a força a tomar decisões, ter iniciativa e reavaliar suas ações, o que implica mudanças no decorrer do tempo. Assim, é apenas através da própria narrativa que se pode perceber ainda uma unidade identitária em meio a tantas transformações que ocorrem com a personagem ao longo de sua história².

É a narrativa que media a identidade, no sentido de criar uma síntese entre concordâncias e discordâncias (Ricoeur, 1991). Em suma: “[...] a narrativa constrói a identidade do personagem, que podemos chamar sua identidade narrativa, construindo a da história relatada. É a identidade da história que faz a identidade do personagem” (Ricoeur, 1991, p. 176).

Essa construção narrativa da identidade se faz perceber melhor através de procedimentos ligados ao tempo. São esses que, atrelados a uma ou várias perspectivas assumidas pelo narrador, selecionam os fatos rememorados, as cenas que se estendem ou se precipitam, as antecipações e retrospectivas etc. Os usos demarcados de analepses e prolepses entre os capítulos são estratégias narrativas que põem as personagens no limiar de sucessivos processos de reelaboração de si em decorrência do que Ricoeur (2010) denomina ‘experiência fictícia do tempo’. Afinal, ao contrário das experiências comuns com o tempo, a ficção é capaz de revelar “[...] modalidades inéditas de concordância discordante, que não afetam mais apenas a composição narrativa, mas também a experiência viva dos personagens da narrativa” (Ricoeur, 2010, p. 175).

É justamente esse efeito da ‘concordância discordante’ que a leitura de *Mãos de cavalo* sugere a partir de sua organização textual, tendo implicações relevantes na construção de Hermano, o protagonista. Sobre a composição temporal do romance e suas implicações sobre essa personagem, Schøllhammer (2009, p. 149) ressalta que “Galera escreve no registro da memória seletiva e ordenada, e do presente, intenso e em ato, sobrepondo-os como se fossem ordens paralelas com uma independência inicial que logo se mostra ilusória”.

Assim, no início do romance, não há indicações textuais precisas que assegurem ao leitor que o menino que testa sua habilidade em percorrer as ruas de Porto Alegre com sua bicicleta é a mesma personagem que inicia uma viagem com a intenção de fazer a escalada ao Cerro Bonete, na Bolívia. É no decorrer da narrativa que se vai alinhando os pontos de distanciamento e de contato entre o jovem apelidado como ‘Mãos de cavalo’ e o adulto chamado Hermano.

Denominamos, pois, a identidade narrativa do protagonista de *Mãos de cavalo* a síntese da ambivalência de traços que o constituem. Essa unidade, por seu turno, é percebida na leitura através da experiência

² Inúmeros romances trazem para o primeiro plano essas transformações por vezes tão aparentemente drásticas que toda a narrativa se torna, por assim dizer, um modo de ligar as pontas entre as diferenças de seu protagonista em tempos distintos. Podemos mencionar, como exemplos profícuos na literatura brasileira, os romances realistas de Machado de Assis. Nesses casos, estamos diante do que a teoria da literatura classifica como ‘personagens redondas’ ou ‘modeladas’, isto é, segundo Aguiar e Silva (2007), aquelas com maior complexidade e cujas reações surpreendem o leitor, pois trazem maior densidade, além de aspectos enigmáticos e contraditórios. Assim, a identidade narrativa contribuiria para a atribuição de coerência interna a esse tipo de personagem.

fictícia do tempo, promovida pela composição peculiar do romance que, aos poucos, vai aproximando e dando coerência às duas sequências temporais desenvolvidas na narrativa.

Desse modo, essas sequências se intercalam entre os quinze capítulos que dividem a narrativa. Nos capítulos ímpares, são narrados episódios temporalmente espaçados que retomam a infância e a juventude de Hermano. Intitulam esses capítulos: 'Ciclista Urbano', 'O Bonobo', 'O morro', 'Downhill', 'A festa de quinze anos de Isabela', 'Naiara', 'A clareira' e 'O enterro'. Nos pares, o narrador focaliza o protagonista já adulto, a partir do uso de marcações de tempo muito precisas, perceptíveis, inclusive, pela forma como são intitulados: '6h08', '6h13', '6h17', '6h23', '6h31', '6h43' e '8h04'. No entanto, as digressões rompem constantemente com essa pretensa linearidade, trazendo à tona a necessidade de Hermano rever suas escolhas antigas e recentes, o que provoca um processo de reelaboração identitária que incide sobre as decisões que vai tomando no presente da narrativa.

No eixo da concordância, os dois planos temporais parecem convergir para a experiência da aventura; no da discordância, nada parece apontar que o jovem, fascinado pelos desafios que põem em xeque os limites de seu próprio corpo – o que resulta normalmente em quedas espetaculares, escorrimento de sangue e ossos fraturados – se tornaria um cirurgião plástico, entediado com sua profissão e seu casamento. Uma possível síntese entre os eixos consiste no trânsito entre modos de o personagem experimentar sua masculinidade.

As performances viris

Gênero, afinal, como observam Connell e Pearse (2015), é uma estrutura de relações sociais, o que implica em não ser nem determinada pela natureza nem uma simples internalização de normas sociais, pois faz parte de uma construção de si: "[...] reivindicamos um lugar na ordem de gênero – ou respondemos ao lugar que nos é dado –, na maneira como nos conduzimos na vida cotidiana" (Connell & Pearse, 2015, p. 39). Trata-se, pois, de um processo de identificação que pode ser constantemente reafirmado, questionado, refutado ou transformado no decorrer da vida.

Os primeiros esforços para compreender as construções/desconstruções de gênero se centraram nas mulheres, mas vem-se percebendo progressivamente a importância de se observar também as masculinidades. Essas, como apontou Bourdieu (1999), estão crivadas por ideais de virilidade que sustentam forte pressão para que fiquem ocultas quaisquer marcas de vulnerabilidade. Diversos rituais foram criados para dar suporte a esse movimento mútuo de exibição/camuflagem e se diferenciam a partir dos distintos extratos sociais, incluindo a faixa etária. Essa última, por seu turno, é uma questão importante no romance, pois ajuda a compreender as diferentes manifestações de glórias/frustrações viris no protagonista quando jovem e quando adulto.

Afinal, as distintas expectativas, vivências e frustrações de gênero fazem parte da identidade narrativa de Hermano, e esse aspecto tem relevante valor expressivo em *Mãos de cavalo*, um romance construído entre o distanciamento e a aproximação de experiências masculinas discrepantes.

A primeira delas, repito, está na ordem da aventura. O prazer do protagonista, derivado de episódios de aventura, faz-se perceber desde a primeira frase do romance: "Não há terreno impossível para o Ciclista Urbano" (Galera, 2006, p. 9). Nesse primeiro capítulo é narrado o percurso que o protagonista, ainda com dez anos, rotineiramente faz com sua bicicleta pelas ruas de Porto Alegre, com cálculos meticulosos sobre os pontos de maior risco e as habilidades necessárias para se safar desses. No entanto, após cometer um erro, perde o controle do veículo, derrapa e rola sobre os paralelepípedos. O acidente faz com que seu joelho sangre abundantemente. A cena se apresenta como um rito de passagem: a princípio ele chora, mas quando é acudido por uma mulher idosa, sente vergonha e raiva pela forma como ela o trata: "[...] ninguém nunca devia ser tratado como criança, nem uma criança" (Galera, 2006, p. 18). O medo inicial dá lugar a outro sentimento, uma espécie de orgulho: "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).

Assim, essa primeira forma de identificação masculina vivenciada pelo protagonista é retratada com mais detalhamento em outro episódio, denominado 'Downhill'. Nesse, é narrada a participação de 'Mãos de cavalo' em um campeonato organizado pelos *gurus* do bairro e inspirado nas corridas de mountain bike:

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. E essa seria a mais espetacular de todas. Era o que tinha a dizer às pessoas lá em cima. 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 (Galera, 2006, p. 91).

A teatralidade presente em cada cena reitera a compreensão da ação como parte de uma performance de gênero³, na qual a queda é prevista e mesmo desejada, como prova pública de uma virilidade ancorada no êxtase resultante do sacrifício do próprio corpo. O sangue, nesse sentido, é um troféu, um signo que valida o sucesso do espetáculo:

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. Os inimigos descendo o barranco para conferir se ele ainda estava vivo. 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 prova da bravura e da coragem, afinal, tornam a aventura uma prática importante para a constituição da virilidade juvenil, pois “[...] o imaginário viril lhes permite identificar-se com horizontes mais longínquos onde a aventura tem o sabor do perigo. Horizontes aos quais, tornando-se adultos, a maioria deles deve renunciar” (Baubérot, 2013, p. 220).

Quando adulto, no entanto, essa virilidade do aventureiro persiste na composição do protagonista através da escalada, prática que compartilha com o amigo Renan. Essa atividade permite que a personagem se liberte de seu cotidiano, dividido entre a convivência familiar com a esposa Adri e a filha Nara, e o consultório onde atende clientes em busca de procedimentos estéticos no corpo. A escalada possibilita a ele um alívio para o enfado de sua rotina: “[...] quando consegue se livrar de suas pacientes [...] a prática [da escalada] se torna algo além disso, um parêntese que interrompe o fluxo mais ou menos previsível de sua vida profissional e familiar” (Galera, 2006, p. 24).

Para o historiador Sylvain Venayre (2013), a figura do aventureiro é um dos mais recentes modelos de virilidade acessíveis aos jovens. Seus temas principais incluem uma experiência de distanciamento e certo individualismo absoluto. É a escalada que oferece a Hermano essa dupla possibilidade: distanciar-se da família, do trabalho e da cidade em busca de uma experiência que lhe traga satisfação íntima e o redima do tédio cotidiano:

[...] ele escala pra fugir. Gostaria de acreditar que é somente pelo condicionamento físico e mental, pelo contato com a natureza propiciado pela escalada na rocha, mas no fundo a escalada é um esconderijo [...]. E agora vê que aceitou a ideia da expedição ao Cerro Bonete porque o cume do Cerro Bonete será sempre o oposto exato local onde está agora (Galera, 2006, p. 99).

A aventura, nesse sentido, está atrelada a uma certa recusa da ordem em favor de uma experiência mais individual. Venayre chega a perceber na figura do aventureiro, especialmente tal como essa foi reinterpretada entre o final do séc. XIX e início do séc. XX, certa postura ascética que busca reencontrar um modo de vida mais simples. Temos aí, pois, uma virilidade que se exerce mais pelo autocontrole que pela ação. Ao contrário de outros modelos que reiteram a necessidade do corpo forte, “[...] o corpo do aventureiro, de onde toda a massa supérflua é eliminada, quer seja ela gordura ou músculo, este corpo, cuja virtude primeira é a resistência, corresponde a esse ideal” (Venayre, 2013, p. 415).

Ratificando esse paradigma viril, o narrador constata que “A escalada, para ele, sempre foi antes de tudo um método de exploração dos limites físicos e mentais, um exercício prazeroso de resistência muscular e concentração, praticado com disciplina e regularidade” (Galera, 2006, p. 24). Em outro trecho, essa ideia é complementada:

Não é a força ou a impulsividade que faz alguém subir uma rocha, é uma sabedoria muito mais delicada, uma complexa economia do esforço muscular e do equilíbrio, um balé de contrações e descansos regidos uma mente concentrada e desligada de tudo que não seja o corpo e a pedra (Galera, 2006, p. 98-99).

Enquanto o Hermano adulto tenta conciliar esses eventos arrojados à sua vida cotidiana, a despeito das investidas de sua esposa contra esse tipo de empreitada, no outro plano temporal, o jovem ‘Mãos de cavalo’ tanto participa quanto simula atividades em que a virilidade é exercida através do contato físico com outros rapazes. O espaço privilegiado para isso é o jogo de futebol entre os meninos do bairro, afinal, esportes em

³ Retomamos aqui a percepção do gênero como performance repetida, conforme Judith Butler (2016, p. 242, grifo da autora): “[...] o gênero é uma identidade tenuamente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma ‘repetição estilizada de atos’. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, consequentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanente marcado pelo gênero”.

equipe representam “[...] uma atividade de lazer envolvendo corpos em combate ritualizados, assim é apresentada a um grande número de jovens, como um lugar de camaradagem masculina, uma fonte de identidade, uma arena de competição pelo prestígio” (Connell, 2016, p. 143). Essa dimensão simbólica do jogo é observada pelo narrador:

O que o atraía não era o jogo, a competição ou mesmo a interação com os amigos do bairro, mas antes o ambiente, o cenário, a oportunidade de estar imerso na atmosfera que envolvia o campinho nos finais de tarde. Havia, porém, algo mais [...]. Algo a que Hermano só se expunha tão abertamente naqueles jogos de bola, onde os diferentes níveis de agressividade inerentes ao temperamento de cada um eram ajustados, pela própria natureza do jogo, ao redor de um denominador comum (Galera, 2006, p. 35-36).

O jogo foi a oportunidade que Mãos de Cavalo teve para ‘duelar’ com Bonobo, outro garoto do bairro, temido por todos por sua força, resistência e agressividade. Bonobo representa, para o protagonista, o exemplo mais próximo de virilidade, um modelo a ser temido e admirado. O fascínio de ‘Mãos de cavalo’ por seu adversário e pela possibilidade de um combate entre eles é tamanho, que o faz simular, no banheiro de casa, uma luta entre os dois, utilizando até mesmo lápis de cor para simular o sangue que escorreria de seu corpo:

O efeito, ao mesmo tempo que era bastante realista, trazia à mente um clipe frenético de imagens de filmes e histórias em quadrinhos, uma montagem feita de heróis feridos – [...] samurais, gângsteres e vingadores das telas de televisão e páginas de *graphic novels* que não apenas sangravam, mas deixavam o sangue vesti-los com uma pintura de guerra, imprimindo uma dimensão sagrada a seu estoicismo. O herói sangrento era agora ele mesmo, estampado na superfície salpicada de pasta de dente do espelho (Galera, 2006, p. 45).

A briga entre os dois, travada na imaginação do protagonista, é uma forma de compensar o combate real que ele havia evitado, por medo, durante o jogo. Esse descompasso entre a realidade e a fantasia viril é um eixo crucial para a construção narrativa da identidade do protagonista.

Nos capítulos seguintes, há uma progressiva aproximação entre o protagonista e Bonobo, de modo que o receio daquele vai dando lugar a uma tênue construção de intimidade entre eles, o que inclui o significativo compartilhamento de bebida alcoólica, narrado como sendo um outro ritual através do qual ‘Mãos de cavalo’ vislumbra poder repetir a performance de seus ídolos viris:

Hermano estende a mão, o Bonobo interpreta seu gesto e, sem perguntas, oferece a garrafa de cachaça. [...] Era o primeiro gole de bebida alcoólica que tomava e seria o último, estava convicto. Apenas sentiu uma vontade inadiável de introduzir um fato novo em sua vida. Agora ele não era mais alguém que ‘nunca bebeu’, e portanto era uma pessoa diferente. [...] em gestos instantâneos como aquele um mundo inteiro de possibilidades se desenhava. [...] Aos poucos [...] quem sabe não conseguisse se transformar paulatinamente em outra pessoa, alguém menos calado, que conseguisse incorporar na trama da própria vida a belíssima violência das *graphic novels* coloridas, a virilidade e o magnetismo dos heróis de seus filmes favoritos (Galera, 2006, p. 121, grifo do autor).

O desejo de ‘incorporar’ a virilidade violenta de seus heróis masculinos requereria mudanças de suas próprias características – ser ‘uma pessoa diferente’, menos calada – para atender às suas fantasias derivadas de pressões normativas de gênero. A experiência fictícia de tempo, construída pelas duas temporalidades do romance, faz o leitor perceber que essas mudanças não ocorreram: por exemplo, quando adulto, ser calado é um comportamento tão presente nele que acredita ter influenciado a personalidade de sua filha. A narrativa vai se encarregando de esclarecer as reelaborações de si efetuadas pelo protagonista, incluindo o recalque desse desejo. Como aponta Schøllhammer (2009 p. 149), em *Mãos de cavalo*, os

[...] planos temporais convergem para um episódio traumático que envolve covardia, traição e apagamento. Trata-se de um episódio que se tornara invisível por força de um mecanismo interno de suspensão, e que demarca claramente a ruptura na vida de Hermano [...] ao mesmo tempo em que explica sua ambivalência de vida.

Nesse ‘episódio traumático’, nove adolescentes estão reunidos à noite em uma clareira no bairro onde moravam para conversar, beber e fumar. À certa altura, o garrafão de vinho foi esvaziado e Hermano e Bonobo foram comprar outro em um boteco; na volta, na trilha que dava acesso à clareira, os dois foram surpreendidos por um outro grupo, que incluía um conhecido, a quem Bonobo havia esmurrado em outra ocasião. Ao perceberem que se tratava de uma emboscada motivada por vingança, os dois correm para a clareira, mas Bonobo caiu em um buraco onde ficou preso e completamente indefeso, recebendo diversos golpes na cabeça. Após os agressores saírem, Hermano percebe que seu amigo estava morto. Para ocultar dos demais o fato de que ele ficou paralisado de medo, sem reação e escondido durante todo o tempo da

agressão, Hermano simula para os demais que havia tentado parar o massacre e, por isso, também teria sido espancado. Para tornar sua história realista, antes de correr para a clareira e avisar aos demais sobre o ocorrido, ele dá socos em si mesmo até sangrar, joga-se no chão e rasga sua própria roupa:

Hermano sentiu-se imediatamente cúmplice devido a uma covardia que finalmente se mostrava inteira e que ele estava convencido a manter em segredo, pois não suportaria continuar vivendo se precisasse ostentar essa covardia dali para frente como uma cicatriz na testa, ser o cagalhão, aquele que entrou no mato e ficou quietinho enquanto batiam tanto no seu amigo que acabaram matando; não, isso seria insuportável (Galera, 2006, p. 173).

A morte trágica de Bonobo e a percepção de sua falta de coragem marcam a ‘ambivalência’ de Hermano, precisamente porque esse episódio estabelece uma guinada em sua vida que, por sua vez, dá coerência a identidade narrativa da personagem ao fazer a ponte entre o jovem ‘Mãos de cavalo’ e o adulto Hermano: depois desse fato, ele começou a planejar meticulosamente sua vida, incluindo a escolha por prestar o vestibular para Medicina, isolando-se ainda mais em sua casa. Esse planejamento, para ele, era uma forma de evitar ser pego outra vez de surpresa e encarar seu fracasso: ele não poderia ser o herói viril que tanto almejou, não tinha nem a força nem a coragem necessária para seguir o padrão de masculinidade que admirava. O que restava era tentar se cercar por certezas e, com essa resolução, o plano temporal da juventude se encerra: “[...] não seria necessário fingir nunca mais” (Galera, 2006, p. 188).

A virilidade reencenada

Há um grande valor expressivo para a quebra da linearidade temporal em *Mãos de cavalo*: a identidade narrativa, como vimos, não é construída a partir de uma progressão constante do tempo, até porque a memória pode sempre colocar em xeque as decisões tomadas e planejamentos meticulosamente feitos e, assim, alterar o rumo da trama. É exatamente o que ocorre com Hermano quando ele muda de trajeto e, ao invés de ir buscar Renan e seguir com o amigo em direção ao Cerro Bonete, volta ao bairro onde viveu na juventude. Lá, observa as mudanças na arquitetura e na infraestrutura do espaço enquanto vai desmontando todas as opções de seu cotidiano:

Na verdade, não faz a mínima ideia de por que foi parar ali. Sabe apenas que não vai voltar agora pra casa, muito menos ir buscar o Renan, muito menos ir até a Bolívia ou sequer sair da cidade de carro sozinho, muito menos voltar ao trabalho na clínica segunda que vem (Galera, 2006, p. 131-132).

Enquanto passeia a ermo pelo bairro, vê um rapaz com cerca de quinze anos correndo em fuga de um grupo de perseguidores através de uma praça. Calcula que ele será alcançado e irá apanhar até desmaiar: “É assim mesmo. O que pode fazer?” (Galera, 2006, p. 132), interroga-se o narrador. Inicialmente, pensa em seguir em frente, ir para outro bairro, tomar uma cerveja para “[...] depois decidir o que vai ser de sua vida” (Galera, 2006, p. 132). Logo em seguida, após dar a partida com o automóvel e avançar quinze metros, surge uma resolução: ele “[...] puxa o freio de mão. Sabe o que precisa fazer” (Galera, 2006, p. 133). O que ele sente necessidade de fazer é pegar o *piolet* – instrumento em forma de picareta, usado para se escalar no gelo – que estava no banco de trás do carro e seguir em disparada para interceptar o bando e tentar evitar o espancamento. Ao se aproximar do grupo, reconhece o lugar onde se deu a morte de Bonobo. Ali, no mesmo ambiente, tantos anos depois, tem a oportunidade de uma nova encenação performática de virilidade. Então, vai se aproximando cada vez mais do grupo que agora já conseguiu derrubar o rapaz e o agride com pontapés e socos. As antigas imagens dos filmes de ação são reinvocadas:

Não está somente imaginando cenas do filme. Agora ele é Mad Max, incorporou o guerreiro da estrada [...]. Abre a porta do carro e sai com o *piolet* na mão. A gangue o encara. Mad Max retribui os olhares de desafio, range o *piolet* e dá um passo em direção do garoto ferido. Os componentes da gangue sanguinária também são garotos de cerca de dezesseis anos [...]. São garotos vivendo o cume da ilusão da invencibilidade, sedentos por oportunidades de testar seu vigor físico [...] se aproximando do auge de sua potência sexual. Aos trinta anos, o combatente veterano e cansado ali é ele (Galera, 2006, p. 149-150).

Na sequência, após o início do combate e com Hermano já bastante machucado, a intensidade da violência da cena se intensifica. Diversos recursos narrativos são utilizados para que a cena se assemelhe a um roteiro de filme de ação⁴: o narrador assume a perspectiva do protagonista; os verbos são empregados no

⁴ Essa estratégia se enquadra no que Irina Rajewsky (2012) denomina como ‘referência intermediária’, na qual uma mídia utiliza seus próprios recursos para imitar efeitos provenientes de outra(s) mídia(s). No caso específico, os efeitos cinematográficos têm grande relevância para o romance, pois remetem diretamente aos heróis viris dos filmes que povoam a imaginação do protagonista desde a infância.

tempo presente; há predomínio de períodos curtos; orações subordinadas e conjunções são evitadas; e utiliza-se a linguagem coloquial⁵:

Finalmente dominado pela fúria, ao invés de se proteger ou recuar parte para cima deles com o *piolet* em riste. Pelo canto do olho, vê que o garoto está entrando no carro. Lava um chute no rim e logo em seguida acerta um golpe de *piolet* no ombro do mesmo filho da puta que deu o chute. ‘Esse cara é louco’, outro grita. Ele berra. Berra e chama todo mundo pro pau. A dor que irradia da testa por toda a cabeça é estonteante. Sente gosto de sangue. Não é a primeira vez, mas dessa vez é o sangue de bravura, não da covardia. O gosto é outro. É bem melhor (Galera, 2006, p. 151).

Desse modo, toda a descrição da cena põe em evidência, mais uma vez, a caráter espetacular da ação viril, que o narrador nomeia como ‘ilusão de invencibilidade’: garotos que precisam provar o seu vigor físico, do mesmo modo que precisam provar sua potência sexual. Tais performances, no entanto, são apresentadas no romance a partir de sua mais grave consequência: a violência extrema que precisa ser exercida e referenciada pelos outros. Assim, como um tipo de metaficção na qual a personagem sobrepõe máscaras, a ação do protagonista reverbera em maior violência, pois, como afirma Machado (2004, p.73),

A exaltação das subjetividades performáticas contribui para a instalação de uma violência *hard* teatralizada. Os sujeitos podem se pensar como se apenas personagens fossem: assumem as máscaras da agressividade e da violência como se não tratassem de si mesmos, mas apenas da encenação de jogos.

Para Hermano, a atitude ‘heroica’ é necessária como tentativa de compensar a má lembrança da sua ‘covardia’. No entanto, importa menos salvar um desconhecido que reencenar um ato viril como nova tentativa de incorporar seus ídolos da juventude. É exatamente nessa cena que ocorre a sobreposição entre o protagonista jovem (‘guerreiro da estrada’) e o adulto (‘combatente veterano’); há também a sobreposição entre os paradigmas viris do jovem ‘Mãos de cavalo’, representados pela referência a Mad Max⁶, e a masculinidade aventureira de Hermano, simbolizada pelo uso do *piolet*.

Se a morte de Bonobo é apontada como ponto de inflexão que afeta a história do protagonista, no sentido da discordância entre as duas temporalidades do romance, essa cena seria o ponto de convergência. Juntos, esses episódios arrematam a síntese ‘concordância discordante’ da identidade narrativa do protagonista.

Considerações finais

Vimos que a teatralização da virilidade é uma característica tão marcante e recorrente em *Mãos de cavalo* que se poderia afirmar ser este seu leitmotiv. Essa característica está profundamente relacionada à construção de seu protagonista e aos planos temporais estabelecidos no romance.

Como resultado, surge a identidade narrativa e sua dialética discordante/concordante, tal como foi postulada por Ricoeur, que liga o jovem *Mãos de cavalo* ao adulto Hermano, mas não como algum tipo de apaziguamento entre o presente e o passado. Afinal, não ocorre uma remissão do protagonista, no sentido de superação da covardia como atributo de sua autopercepção. Em primeiro lugar porque, após o protagonista rever as escolhas feitas no decorrer da vida e desmontar sua rotina, o romance não apresenta um futuro definido e conformado para ele. Ademais, o exercício de uma masculinidade mais violenta, ao final da narrativa, e o modo como essa é dramatizada evidencia o caráter episódico e frívolo da virilidade, sem que essa se converta em uma autodescoberta redentora. Sua luta contra os rapazes, inclusive, pode ser considerada uma resposta subserviente e irrefletida a uma imposição social de gênero.

Nesse sentido, *Mãos de cavalo* compartilha com outros romances de Daniel Galera, a exemplo de *Barba ensopada de sangue* (2012), 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.

Dentre os possíveis rumos da crítica para investigar as características da prosa de Daniel Galera, cremos ter contribuído com a percepção da relação de complementaridade entre o uso abundante de anacronias, a complexidade dos conflitos de identidade em seus protagonistas e as aflições das masculinidades no mundo contemporâneo.

⁵ Tais recursos também convergem para a presença recorrente de temas relacionados às masculinidades na chamada ‘literatura brutalista’, tendência persistente na literatura brasileira desde a década de 1960 e que ecoa em *Mãos de cavalo*. A ação roteirizada, comum nessas narrativas, apresenta a violência como um show: “A espetacularização das performances de violência como característica de certo modelo de masculinidade contemporânea [...] nos ajuda a reconhecer a presença de questões de gênero nos fundamentos do brutalismo. Afinal, sendo a chamada sociedade do espetáculo um dos aspectos que contextualizam essa literatura, as expressões de gênero se tornaram uma das formas com que esse fenômeno se materializa” (Ferreira, 2018, p. 134).

⁶ Personagem de uma sequência de filmes homônimos australianos de ficção científica, protagonizados pelo ator Mel Gibson. Esses filmes alcançaram grande popularidade no Brasil a partir dos anos 1980 e enfatizam a figura máscula do herói através das cenas recorrentes de combate corporal. Como observou Takeda (2016, p. 158), a respeito das referências a produtos culturais que incentivam a violência e a competição em *Mãos de cavalo*, “[...] a alusão a produtos que fizeram sucesso entre os jovens nos anos 1980 colabora para que o autor construa a personalidade de Hermano e a sua obsessão por certo heroísmo, uma vez que a personagem parece imersa num universo permeado pelo gênero de ação que exige dureza, retidão, tenacidade, força, frieza dos meninos”.

Por fim, reiteramos que o estudo das masculinidades vem se mostrando pertinente para os estudos literários de modo geral e particularmente para a prosa brasileira contemporânea alinhada ao chamado ‘brutalismo’, a exemplo da obra de Rubem Fonseca⁷. Essa vertente crítica também é oportuna na atualidade, no sentido de fazer notar formas de violência viril que têm vociferado no plano político e social.

Referências

- Aguiar e Silva, V. M. (2007) *Teoria da literatura*. Coimbra, PT: Livraria Almedina.
- Baubérot, A. (2013). Não se nasce viril, torna-se viril. In A. Corbin, J-J Courtine, & G. Vigarello (Ed.), *História da virilidade 3: a virilidade em crise?* (p. 189-220). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bourdieu, P. (1999). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil.
- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (12a ed.). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Connell, R. (2016). *Gênero em termos reais*. São Paulo, SP: nVersos.
- Connell, R., & Pearse, R. (2015). *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo, SP: nVersos.
- Ferreira, N. E., Jr. (2018). A violência generificada na literatura brutalista. *Nau Literária*, 14(2), 126-136. Doi: 10.22456/1981-4526.77719
- Ferreira, N. E., Jr. (2020). A trilogia fONSEQUIANA da fragilíssima virilidade. *O Eixo e a Roda*, 29(1), 86-102. Doi: 10.17851/2358-9787.29.1.86-102
- Fujimura, C. M. (2011). *Reis de paus: Carlos Heitor Cony e Rubem Fonseca* (Tese de doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Galera, D. (2006). *Mãos de cavalo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Galera, D. (2012). *Barba ensopada de sangue*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Machado, L. Z. (2004). Masculinidades e violência: gênero e mal-estar na sociedade contemporânea. In M. R. Schpun (Org.), *Masculinidades* (p. 35-78). São Paulo, SP: Boitempo; Santa Cruz do Sul, RS: Edunisc.
- Rajewsky, I. (2012). Intermidialidade, intertextualidade e ‘remediação’. In T. N. Diniz (Org.), *Intermedialidade e estudos interartes* (p. 15-45) Belo Horizonte, MG: UFMG.
- Ricoeur, P. (1991). *O si-mesmo como um outro*. Campinas, SP: Papyrus.
- Ricoeur, P. (2010). *Tempo e Narrativa 2: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes.
- Schøllhammer, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira.
- Silva, C., Jr. (2016). *Violência e poder sob as perspectivas de gênero, marginalização e vingança em contos de Rubem Fonseca* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
- Takeda, A. C. B. (2016). A obsessão pela virilidade em ‘Mãos de cavalo’: poder e ruína. *Estação Literária*, 16, 153-164. ISSN 1983-1048
- Venayre, S. (2013). A virilidade ambígua do aventureiro. In A. Corbin, J-J Courtine & G. Vigarello (Ed.), *História da virilidade 3: a virilidade em crise?* (p. 394-423) Petrópolis, RJ: Vozes.

⁷ Os estudos sobre masculinidades na prosa Rubem Fonseca vêm mostrando a centralidade desse aspecto no conjunto de sua obra, uma vez que diversas pesquisas como Fujimura (2011), Silva (2016) e Ferreira (2020) têm reconhecido o valor crítico da virilidade em diferentes narrativas desse autor.