

As ruínas urbanas de Daniel Galera

Leila Lehnen¹

Abstract: This essay looks into how the work of Daniel Galera establishes a cartography of disillusionment. The essay analyzes two of Galera's novels, *Mãos de cavalo* (2006) e *Meia-noite e vinte* (2016). In both texts we find young, disillusioned protagonists who aimlessly wander the streets of Porto Alegre. In both novels, the characters' movements through the city can be understood as a metaphor for a futurity – one that does not materialize satisfactorily in the pages of the two books. The melancholy tenor of the two novels indicates a failure of personal and social utopias. For the main characters of both texts, the idea of “future” is curtailed, limited by an urban cartography that is equally truncated both geographically and symbolically. The essay thus proposes that the novels represents a territoriality (Storey) of crisis.

Key words: Literature; Crisis; Cartography; Daniel Galera.

Resumo: Este ensaio propõe examinar a cartografia da desilusão que transparece nas obras do escritor porto alegrense Daniel Galera. Se analisará dois dos seus romances, *Mãos de cavalo* (2006) e *Meia-noite e vinte* (2016). Em ambas obras encontramos protagonistas jovens e desiludidos, que transitam pelas ruas da capital gaúcha. Em ambos romances se pode ler este trânsito como uma metáfora de uma busca por um projeto de futuro – projeto este que não se cumpre de forma satisfatória. O tom melancólico dos dois romances sugere uma falta de horizontes utópicos tanto no plano pessoal, como no social e político. Para os protagonistas de ambos textos, a ideia de futuro se apresenta limitada, atrelada a uma cartografia urbana igualmente truncada tanto geográfica como simbolicamente. O ensaio propõe, portanto, a leitura do espaço urbano contemporâneo como o de uma territorialidade (Storey) da crise – do sujeito e do social.

Palavras-Chave: Literatura; Crise; Cartografia; Daniel Galera.

Introdução

O último romance do escritor gaúcho Daniel Galera, *Meia-noite e vinte* (2016) começa com um retrato apocalíptico da cidade de Porto Alegre no verão de 2014, quando uma onda de calor transformou a capital gaúcha em um cenário dantesco:

¹ Leila Lehnen é professora de literatura e cultura brasileira no departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros, na Brown University (EUA). Sua pesquisa foca em questões de cidadania, direitos humanos e justiça social na literatura brasileira e latino americana contemporânea. Seu livro, *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature* (Cidadania e crise na literatura brasileira contemporânea, Palgrave Macmillan 2013) examina a representação e a crítica do que James Holston (2008) definiu como a “cidadania diferenciada” na literatura brasileira contemporânea.

Aquele ardor repentino por facilitar a destruição do mundo tinha a ver com cheiro de merda humana nas calçadas, com os vapores do chorume acumulado em torno dos contêineres de lixo da prefeitura, com a greve dos ônibus e com o desespero geral pela onda de calor que esmagava Porto Alegre naquele final de janeiro. (Galera, 2016, p. 7)

A descrição da capital gaúcha como um território em crise evoca não somente o colapso da infraestrutura urbana que parece se desintegrar a olhos vistos, mas também uma agonia mais ampla que abrange o meio ambiente (“onda de calor”) e os residentes da cidade. Em efeito, o romance de Galera lida com ambas as questões, ainda que se foque principalmente no último aspecto. *Meia-noite e vinte* gira em torno à crise experimentada pelos integrantes de um grupo de amigos de juventude desencadeada pela morte de um deles, o escritor Andrei Dukelsky, o Duque. Os três amigos sobreviventes – Aurora, Antero e Emiliano – se reúnem por ocasião do enterro de Duque em uma Porto Alegre ameaçada pelo calor, por uma greve de ônibus e pela decadência geral da cidade.

Como em vários dos romances de Galera, em *Meia-noite e vinte*, Porto Alegre, mais que apenas o pano de fundo para a narrativa, torna-se parte integral do romance. Ou seja, a cidade, nestes textos, não é apenas um espaço material, mas também cumpre uma função simbólica. Há em vários dos romances de Galera repetidas alusões às ruas e locais da capital gaúcha. Assim como *Até o dia em que o cão morreu* (2003), *Mãos de cavalo* (2006) e *Meia-noite e vinte* inserem as suas narrativas em uma cartografia urbana concreta, composta pelas ruas e pelos espaços públicos de Porto Alegre. Nos dois últimos romances, os protagonistas passam grande parte da história transitando pelas ruas de Porto Alegre. Maria Stella Bresciani aponta à esta multiplicação de referenciais na representação literária do espaço urbano. Segundo ela:

A cidade, estrutura física que suporta referências e fornece elementos para os símbolos e memórias coletivas, convive em nosso imaginário com a cidade labiríntica e moldável das vidas pessoais onde recordações compõem memórias sem lugar que fundam a cidade simbólica, diversa e semelhante na forma como se vê nomeada. (Bresciani, 2008, p. 13)

Nos romances de Galera, o quadro urbano da capital gaúcha é um referente mnemônico importante que configura a subjetividade dos personagens tanto no passado como no presente. As ruas de Porto Alegre são, portanto, dispositivos da memória que acionam não somente lembranças, mas também servem de impulso para uma reflexão do/sobre o presente em que vivem os protagonistas dos romances de Galera.

Assim como em romances anteriores, em *Meia-noite e vinte* a cidade reflete a crise dos personagens e as temáticas que o último livro de Galera aborda de forma direta e/ou indireta. Se pode dizer que, de certa forma, os romances de Galera (os que acontecem na capital gaúcha), traçam uma cartografia subjetiva e social de Porto Alegre que dialoga com temáticas como o processo de formação de uma geração (a que chegou à idade adulta na virada do século) e seus dilemas à medida que esta geração vai se enfrentando à vida adulta.

Mas o quadro urbano nos romances de Galera também aponta de forma indireta ao panorama nacional, pois como sugere Sandra Jatahy Pesavento, “a cidade é em si uma realidade com suas ruas, construções, monumentos, praças, mas sobre este ‘real’ os homens constroem um sistema de idéias e imagens de representação coletiva” (Pesavento, 2008, p. 26). Esta conjunção entre espaço urbano e subjetividade fica evidente em *Meia-noite*

e vinte, quando um dos personagens principais reflete sobre a relação entre a morte de Andrei e o terreno pelo qual este circulava: “O viaduto da Vasco da Gama parecia lembrar dele como eu lembrava” (Galera, 2016, p. 190). Como sugere esta citação, os romances de Galera propõem uma identificação entre cidade e sujeito.

Tomando em consideração a interação entre espaço urbano e trama narrativa, este ensaio propõe examinar o que denominamos de “cartografia da desilusão” que transparece nas obras de Daniel Galera. Esta cartografia aponta a um processo de formação geracional que desemboca em projetos frustrados e utopias (pessoais e/ou sociais) falhadas. A cartografia será traçada a partir de dois romances de Galera, *Mãos de cavalo* (2006) e *Meia-noite e vinte* (2016). Nestas duas obras encontramos protagonistas jovens que percorrem incessantemente as ruas da capital gaúcha. Trata-se de um percurso melancólico.

Nos dois romances que aqui se analisará, pode-se ler o trânsito melancólico pela cartografia urbana como uma metáfora de uma busca por um projeto de futuro – projeto este que não se cumpre de forma satisfatória, como fica claro nos dois textos em questão. Dentro do contexto da narrativa, a cidade de Porto Alegre e seus diferentes bairros têm uma carga simbólica que insinua ou o horizonte de possibilidades dos personagens, ou sua circunscrição.

O tom melancólico dos dois romances aqui mencionados sugere uma falta e/ou o fracasso de horizontes utópicos tanto no plano pessoal, como no social e político. Para os protagonistas dos textos em questão, a ideia de futuro se apresenta limitada, atrelada a uma cartografia urbana igualmente truncada tanto geográfica como simbolicamente. O ensaio propõe, portanto, a leitura do espaço urbano contemporâneo como o de uma territorialidade (Storey, 2011) da crise. Trata-se de uma crise que ocorre tanto no âmbito subjetivo como na esfera social.

A cidade imaginada e a cidade real em *Mãos de Cavalo*

Mãos de cavalo é o terceiro romance de Daniel Galera. O livro conta a história de Hermano, o “Mãos de cavalo”, um jovem e exitoso cirurgião plástico que, ao longo da narrativa, confronta um evento traumático de seu passado. Este processo leva-o à reflexão de quem é e por que é quem é, reflexão esta que equivale a um amadurecimento emocional que havia sido podado devido ao trauma ocorrido na adolescência. A história pessoal de Hermano está intimamente ligada aos espaços metropolitanos pelos quais ele transita. Estes terrenos jogam um papel importante na formação de sua subjetividade e conotam uma transformação social que dialoga com a constituição do sujeito. Neste sentido, é relevante que a reflexão existencial de Hermano se dê enquanto este circula pelas ruas da capital gaúcha.

Mãos de cavalo está dividido em dois segmentos: o presente, que engloba um período de duas horas (das 6:08 até as 8:04 de uma manhã de sábado), durante o qual acompanhamos o protagonista do romance no seu trajeto motorizado pelas ruas semi-desertas de uma Porto Alegre matinal. Paralelamente, temos o relato que enfoca o “Ciclista urbano”, capítulo que abre o texto. À medida que avançamos pela leitura, percebemos que o “ciclista urbano”, menino de dez anos que navega com “sua antiquada porém feroz Caloi Cross aro 20 com freio de pé, branca com adesivos de enfeite azuis, com pneus-balão vermelhos de garras salientes no lugar dos pretos e finos originais de fábrica, pouco adequados à velocidade e ao terreno do ciclismo urbano de elite” (Galera, 2006, p. 10), as ruas suburbanas

de um bairro de classe média na zona sul de Porto Alegre e o jovem cirurgião plástico que circula pelas avenidas da capital gaúcha em uma Mitsubishi Pajero TR4 são a mesma pessoa. O romance intercala episódios centrados no Hermano adulto com outros que focam nele quando tinha dez e quinze anos.

A alternância dos capítulos, divididos entre tempo passado e presente pinta a imagem de um Hermano que, embora tendo sucesso profissional, estando casado e tendo uma filha de dois anos e meio, é um ser profundamente solitário. Seu isolamento emocional tem, como mencionado anteriormente, sua raiz na sua adolescência, quando ele presencia covardemente o assassinato de um amigo seu, o Bonobo, por uma turma de adolescentes vizinhos do bairro suburbano – na verdade um loteamento residencial (Galera, 2006, p. 32) – em que moram: a Esplanada.² Que o trauma deixou cicatrizes duradouras fica claro no tempo verbal usado para descrever a juventude de Hermano. O romance está narrado integralmente no presente do indicativo, aludindo a uma fluidez entre passado e presente.

A adolescência de Hermano na Esplanada é marcada pelos símbolos de uma classe média confortável. O seu quarto, por exemplo contém uma “televisão colorida catorze polegadas e um videogame Phantom System” (Galera, 2006, p. 40). A narrativa da adolescência de Hermano, que transcorre durante a década dos 90, faz referências à cultura de massas da época: alusões a heróis de quadrinhos como Elektra, o jovem Veto Skreemer da série do DC comics *Skreemer*, e do cinema hollywoodiano (O jovem Hermano tem um cartaz do filme *Mad Max 2* em seu quarto). São estes personagens que influenciam a subjetividade do jovem Hermano e que ele tenta emular.

O espaço urbano descrito no romance é o palco para o desenvolvimento desta subjetividade. Como indica Storey, o território é um elemento importante na constituição de identidades (Storey, 2012, p. 9). A cidade da adolescência de Hermano, ou melhor dito, o bairro da Esplanada, onde ocorre a narrativa deste período, é um cenário ao mesmo tempo real e imaginário. Se por um lado, o subúrbio é uma localidade com materialidade composta de residências, ruas, pracinha, quadra de bocha e parquinho infantil (Galera, 2006, p. 32), esta materialidade é frágil, um “cenário de sonho, que se monta sem muita preocupação com a realidade da qual deriva” (Galera, 2006, p. 32). Para Galera, assim como para os seus companheiros, a Esplanada é o pano de fundo sobre o qual projetam seus sonhos e aspirações.

Os adolescentes da Esplanada engajam-se em várias atividades que transformam o terreno urbano em uma zona performática onde desempenham rituais de masculinidade. Trata-se de um espaço onde relações de poder são testadas através de elaboradas encenações. Como afirma Doreen Massey, a ideia de espaço está associada a relações de poder (Massey, 2006, p.99). Os jovens da Esplanada traçam, portanto, uma cartografia simbólica, ao se apropriarem de espaços cotidianos para transformá-los em cenários de suas peripécias e de uma hierarquia social. Os principais locais destes rituais são o campinho de futebol e a escadaria do bairro, onde os jovens fazem campeonatos de *down hill*, cujo objetivo é, de certa forma, impressionar os espectadores com tombos fantásticos que provam a valentia dos competidores.

Hermano que se sente até certo ponto fora do circuito social do bairro vê nestas competições uma forma de se integrar ao grupo de jovens com os que interage. Em um dos campeonatos, ele consegue se ferir de forma espetacular. A queda não somente funciona

2 Trata-se provavelmente do bairro Guarujá, localizado na zona sul de Porto Alegre, às margens do rio Guaíba. O Guarujá é um bairro de classe média estabelecido em 1959.

como um elemento de coesão para o grupo. A caída espetacular da bicicleta também permite que Hermano se transforme em um dos heróis dos filmes de ação que tanto admira: “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). Como sugere a comparação entre “sangue” e “maquiagem”, há, para Hermano uma confusão entre o cenário midiático e a espacialidade urbana. O protagonista tenta escapar da realidade prosaica do subúrbio porto alegreense, transpondo a esta os contornos de localidades cinematográficas – como por exemplo as paisagens desérticas dos filmes da série *Mad Max*. Assim, as calçadas e ruas da Esplanada oferecem uma possibilidade de heroísmo que a realidade material parece, em geral, negar a Hermano.

A arquitetura simbólica da Esplanada compõe-se por um lado pela superimposição entre o cotidiano geralmente enfadonho e as histórias cinematográficas com heróis violentos e, por outro, pela idealização mnemônica do bairro na narrativa de Hermano, ou nas coleções deste da sua adolescência. Desta forma por exemplo, as descrições dos fins de tarde no bairro estão imbuídas de um tom nostálgico: “A tarde caía na Esplanada. ... Do outro lado das águas do Guaíba, o sol vermelho ameaçava tocar a difusa linha de morros, que se dissolvia diante dos olhos a ponto de formar algo semelhante a um horizonte oceânico, o rio Guaíba se transformando em mar, carminado pela iluminação do poente” (Galera, 2006, p. 31). A imagem corresponde a uma cartografia da afetividade na qual as relações de sociabilidade entre os adolescentes são configuradas e dentro da qual são imaginados cenários de uma convivência futura (“Eram os primeiros dias de um novo ano, e dentro de cada um ainda havia um resquício da excitação esperançosa, marcada por superstições e resoluções que marca a inauguração de cada calendário” [Galera, 2006, p. 31]).

As relações sociais entre os adolescentes, sua recriação imaginária do espaço urbano transformam a Esplanada de um mero “espaço” em um lugar (*place*) já que, segundo Massey, o lugar (*place*) é “criado a partir de histórias em processo, como um momento dentro de configurações de geografia e de poder que existem dentro de uma topografia espacial mais ampla. O lugar é, portanto, um processo, uma atividade inacabada” (Massey, 2006, p. 131, tradução nossa).

O mapeamento pelos jovens da Esplanada reflete uma territorialidade não somente geográfica, mas também uma demarcação das fronteiras pessoais de cada um dos membros da gangue de adolescentes que circula pelas ruas do bairro. Assim, por exemplo, o Morsa, um adolescente cuja rejeição permite a coesão dos jovens do bairro (“Toda turma de amigos em fase de crescimento parece extrair uma espécie de energia coesiva da segregação cruel de um ou mais de seus componentes. Na Esplanada, o elemento segregado era o Morsa” [Galera, 2006, p. 82]), é, de modo, geral, excluído dos espaços públicos onde os adolescentes desempenham suas encenações de coragem. O antropólogo francês Marc Augé elucida como a construção de uma identidade coletiva é traspassada pela construção espacial:

As coletividades (ou aqueles que as comandam), assim como os seus membros individuais, têm que pensar simultaneamente sobre a identidade e suas relações. Para este fim, eles têm que simbolizar os componentes de uma identidade compartilhada (compartilhada por todo o grupo), da identidade individual (de um grupo específico ou de um indivíduo em relação a outros) e da identidade particular (o que distingue o indivíduo ou o grupo de indivíduos de qualquer outro). A gestão do espaço é uma maneira de se formular esta simbologia. (Augé, 1995, p. 51, tradução nossa)

Em uma escala “micro territorial” (Storey, 2012, p. 7) grupos hegemônicos e não hegemônicos usam o espaço para estabelecer ou disputar hierarquias sociais através da imposição de fronteiras simbólicas ou da transgressão destas. Neste sentido, a exclusão de Morsa revela seu posicionamento dentro da ordenação social do grupo. Em vez de participar de campeonatos de *down hill*, Morsa se auto confina ao espaço doméstico, conotando a sua separação do grupo de amigos.

A coesão do grupo é repentina e violentamente rompida com a morte de um dos seus membros, o Bonobo. Considerado um elemento “perigoso” dentro do bairro, Bonobo é, para Hermano, uma espécie de ideal de masculinidade. A morte de Bonobo, que é espancado pela turma de outro dos residentes do bairro, o Uruguaio, permite por um lado a coesão social dos residentes da Esplanada ao mesmo tempo que acarreta o trauma de Hermano. É este trauma que desencadeia a narrativa que estamos lendo e que revela a subjetividade do protagonista no presente.

Como mencionado anteriormente, no presente do romance, Hermano é um cirurgião plástico bem-sucedido, casado com uma artista plástica exitosa e pai de uma filha pequena. Esta realidade, no entanto, carece de materialidade para Hermano, o que o leva a procurar dentro de esportes extremos, principalmente a escalada, sentidos que eludem as outras esferas da sua vida pessoal e profissional. O romance relata justamente o momento em que Hermano sai do seu apartamento em Porto Alegre em busca de uma nova aventura, escalar o mítico Cerro Bonete, na Bolívia.

A trajetória de Hermano pelas ruas porto alegrenses, cujo começo é narrado no segundo capítulo do livro, deveria levá-lo rumo a este destino. Mas a rota, que se inicia no afluyente bairro de Bela Vista, desvia-se repentinamente. O desvio é motivado pela memória da morte de Bonobo que ecoa no nome da filha – Nara. Este nome evoca o da irmã de Bonobo, Naiara, com quem Hermano havia tido um namoro de adolescência. No presente, o nome da filha: “suscita uma nostalgia difusa, não de todo agradável, pra dentro da qual tem a sensação de penetrar fisicamente ao deixar o último trecho reformado da Aparício Borges e prosseguir caminho naturalmente pela avenida Teresópolis” (Galera, 2006, p. 96). Como em *Meia-noite e vinte*, há em *Mãos de cavalo*, uma amalgamação entre memória e espaço urbano. O transcurso pela paisagem urbana porto alegrense evoca lembranças tanto idealizadas como traumáticas em Hermano. Massey assevera que “viajar entre espaços significa mover-se entre coleções de trajetórias e reinsserir-se dentro daquelas com as quais você se identifica” (Massey, 2006, p. 130, tradução nossa). Assim, em vez de seguir o itinerário planejado por ele e pelo parceiro de aventura, Renan, o roteiro de Hermano leva-o a retornar ao bairro da adolescência. Este retorno significa para o protagonista a redenção através da lembrança, mas também da intervenção da qual ele fugira ao assistir passivamente à morte de Bonobo. É significativo que ao chegar na Esplanada do presente, Hermano veja a sombra projetada pelos postes de luz como as “lápides excêntricas do cemitério de uma civilização desconhecida” (Galera, 2006, p. 132). A metáfora evoca a passagem do tempo e a perda dos referenciais associada com este movimento. Para Hermano, a Esplanada que ele observa no presente é uma espécie de sítio arqueológico que contém as ruínas do seu passado.

Durante o seu retorno à Esplanada do presente, Hermano intervém para salvar um garoto que é perseguido por um grupo de jovens pelas ruas desertas da Esplanada no presente. A cena o retorna à adolescência, transformando-o no herói dos filmes de ação que tanto admirava. O seu ato é tanto fantasia como expiação pela culpa que sente pela morte

de Bonobo. Novamente as ruas do subúrbio sonolento se transformam em um cenário cinematográfico, indicando uma possibilidade de heroísmo para o Hermano adulto.

O romance termina, no entanto, voltando ao passado novamente, com Hermano adolescente ruminando sobre o futuro após o enterro de Bonobo em um bar da Azenha (Galera, 2006, p. 186). Há uma circularidade na narrativa que sugere não a possibilidade de redenção, e sim uma continuidade do trauma, a repetição do passado. Esta conotação se intensifica na imagem do Hermano adolescente voltando de ônibus para a Esplanada. O percurso solitário do protagonista posiciona-o no limiar da idade adulta. Mas trata-se de um posicionamento melancólico, onde o idealismo da adolescência dá lugar a um pragmatismo e uma disciplina exagerada, resultados da culpa que o protagonista sente.

Meia-noite e vinte e a cidade em crise

No último romance de Galera, *Meia-noite e vinte*, a configuração dos personagens de *Mãos de cavalo* muda ligeiramente. Os protagonistas adolescentes e na faixa dos vinte envelheceram e estão na fronteira da meia-idade. No entanto, também nesta obra os personagens circulam melancolicamente por diferentes espaços urbanos. É um trânsito nostálgico que procura recuperar um horizonte utópico deixado para trás com a juventude. O itinerário dos personagens de *Meia-noite e vinte* pelas ruas de uma Porto Alegre descaída reflete a desilusão com as possibilidades de vida aos quais os três personagens principais do romance se enfrentam.

Meia-noite e vinte conta a história de quatro amigos porto-alegrenses: Andrei Dukelsky, Aurora, Antero e Emiliano, todos na casa dos trinta anos. Após terem se afastado uns dos outros, cada um seguindo uma trajetória de vida diferente, três dos integrantes do grupo se reencontram depois da morte violenta de Andrei em um assalto a mão armada. Escrito de três diferentes perspectivas, cada uma refletindo o ponto de vista de um dos amigos sobreviventes, *Meia-noite e vinte* oscila entre as memórias dos três personagens. O foco central destas lembranças é a sua juventude, uma época cheia de esperanças criativas e sociais.

Às memórias de Aurora, Antero e Emiliano se justapõem suas existências atuais, marcadas pelo cansaço e pela desilusão. Cada um dos amigos abandonou suas pretensões artístico-literárias a favor de opções mais pragmáticas. Aurora, talvez a mais idealista dos personagens, deixa a carreira de jornalista para dedicar-se à biologia. Emiliano torna-se jornalista e Antero transforma-se em dono de agência de publicidade que dá palestras do TEDEX usando o *120 de Sodoma* do Marquês de Sade.

No romance a narrativa do passado se constitui nostalgicamente a partir do ponto de vista cínico dos protagonistas contemporâneos. As lembranças dos três amigos revelam a crença em um futuro utópico que foi substituída pelo sentido pragmático. Trata-se de uma utopia que desponta através das possibilidades criativas de uma internet embrionária que permitiria a jovens com “espírito desbravador” (Galera, 2016, p. 78) mudar os parâmetros estéticos através da tecnologia. Atrás desta transformação, há também a promessa de uma mudança mais ampla, na esfera social. Assim por exemplo, Antero Latvala, pretendia criar “ações de terrorismo poético como parte de um projeto utópico de arrancar Porto Alegre de seu coma provinciano” (Galera, 2016, p. 45). No fim dos anos noventa, Antero, Aurora, Emiliano e Andrei haviam sido os integrantes principais do zine literário Orango-tango que apesar da curta duração teve impacto duradouro nas vidas dos quatro amigos:

“Como toda zona autônoma temporária, o Orangotango foi um solução, um projeto fadado ao fracasso mas que infundiu uma energia tremenda na existência de todos os envolvidos” (Galera 2016, p. 44). O zine continua sendo um marco referencial para os amigos, significando as possibilidades criativas da internet incipiente. O romance, no entanto, revela como este potencial mudou.

Em vez de uma esfera pública organizada a partir da cultura criativa, a internet do século vinte-um oferece a possibilidade de transformar esta cultura em lucro: “A moeda se mantinha estável e a bolha da internet criava um clima de futuro próspero na economia” (Galera, 2016, p. 92). Ao mesmo tempo, o tempo utópico se converteu em uma realidade mais bem distópica que é presenciada pelos personagens através da mediação dos meios de comunicação como a internet e a televisão (“a tela exibindo o telejornal da GloboNews ao fundo sequestrava minha atenção com imagens de guerra, corrupção, pane climática e violência urbana” [Galera, 2016, p. 91]). Este distanciamento se rompe, ainda que parcialmente, com a morte violenta de Andrei. É a irrupção da violência urbana no âmbito pessoal. Andrei fora assassinado em uma das corridas noturnas que fazia pelas ruas de Porto Alegre. O romance aponta à contaminação da esfera do “real” pela realidade virtual. Andrei mapeava suas corridas no aplicativo do SprintRun. O motivo do assalto de Andrei é justamente o telefone onde este rastreia suas corridas (Galera, 2016, p. 183).

De uma esfera criativa que visava a subversão irônica de padrões estéticos, culturais e de certas normas de comportamento, o terreno digital se transforma em um repositório de imagens e informações usadas para consumo individual. Ou seja, o potencial de esfera pública se dilui à medida que o território digital é apropriado por interesses corporativos e por uma lógica individualista. O romance ilustra esta virada através da descrição do ritual que Antero executa antes de masturbar-se. Nesta passagem ele coleta imagens e vídeos de um portal de pornografia criando uma colagem destinada a corromper “o conteúdo impecável da minha imaginação” (Galera 2016, p.103). Ironicamente, Antero, o ativista cultural da cena *underground* de Porto Alegre prediz o desengajamento que a internet produzirá. Explicando um vídeo pornográfico que ele havia produzido, o “primeiro viral produzido em solo gaúcho” (Galera, 2016, p. 71), Antero afirma que “as redes eletrônicas e a realidade virtual promoveriam uma sexualidade vicária e distanciada que terminaria por destruir o sexo presencial” (Galera, 2016, p. 71).

A retração ao âmbito do consumo individual e de uma realidade mediada pela internet que caracteriza as vidas dos três amigos porto alegrensenses também está refletida nos espaços que estes ocupam. Durante os tempos do Orangotango, Emiliano, Aurora e Antero circulavam pelos lugares *underground* da capital gaúcha, intervindo nos espaços públicos da cidade. Estas intervenções são tanto uma tentativa de apropriação do terreno público, especialmente de territórios considerados não-hegemônicos, como de um projeto de subjetividade. Os locais urbanos são os palcos onde os membros do Orangotango encenam uma visão de si e da sociabilidade que almejam. Antero por exemplo: “Organizara eventos e exposições de arte em prédios abandonados e galerias comerciais de bairros populares e periféricos, como a Galeria Coruja de Minerva na Medianeira, e em praças da Restinga” (Galera, 2016, p. 53). A ideia da cidade como palco de intervenção cultural remete à relação entre subjetividade e espaço urbano. Para David Harvey (2003), a transformação do espaço urbano implica uma modificação da própria subjetividade.

Esta mesma postura parece repetir-se quando Antero resolve participar das Jornadas de Junho contra o aumento da tarifa de ônibus em 2013. A imersão no terreno urbano e na

manifestação transforma-o no jovem rebelde dos tempos do Oranotango (Galera, 2016, p. 99). A metamorfose aparentemente se incrementa à medida que Antero acompanha o grupo de manifestantes pelas ruas de Porto Alegre, começando no paço municipal, no centro da capital e explodindo em ações violentas por parte da polícia na Avenida Ipiranga. O simbolismo desta intervenção vai além do meramente histórico.³ A Avenida Ipiranga é uma das principais vias de fluxo da cidade e ao longo dela se encontram prédios de instituições comerciais importantes como o Shopping Bourbon Ipiranga e o Shopping Praia de Belas, além da sede da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e o campus da saúde da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trata-se, portanto, de um eixo que contém alguns símbolos importantes de classe da burguesia porto alegreense.

Esta simbologia é atacada no conflito violento entre manifestantes e policiais. A representação das confrontações e do estrago causado por elas evocam novamente a imagem de uma cidade em crise, a metrópole como o palco de uma sociabilidade violenta. Há assim a conotação de uma *polis* em crise, onde a ideia do político se estrutura a partir da confrontação e não do diálogo e do compromisso.

Antero, pego de surpresa no confronto, participa da destruição ocasionada pelo enfrentamento entre as forças do estado e os manifestantes. O seu gesto, de jogar “pedaços de calçada contra vidraças de automóveis” (Galera, 2016, p. 100) parece denotar uma rebelião contra o universo simbólico burguês, do qual ele, não obstante forma parte. No entanto, o seu gesto de revolta revela-se vazio de significado, apontando ao vácuo de projetos políticos e sociais de Antero na contemporaneidade. Assim, a sua presença na manifestação não denota uma ressignificação do espaço urbano como um lugar de transformação social e/ou política. Em vez disto, o seu gesto “político” revela-se como um simulacro no sentido que Baudrillard (1994) dá ao termo.

Apesar da sua presença *in media res* nas jornadas de junho, Antero percebe sua intervenção no cenário urbano como uma simulação: “Inebriado por minha performance secreta, eu me sentia com vinte anos de novo. Era como se o cenário do confronto fosse um sofisticado simulador de realidade virtual acionado para minha conveniência” (Galera, 2016, p. 99). A ideia de uma performance midiática se potencializa no enquadramento da recordação que acabamos de ler. A memória de Antero dos eventos de junho de 2013 é acionada pela visão da sua figura na tela da televisão (Galera, 2016, p. 93). Há uma confusão de espacialidade geográfica e virtual. Ambas se tornam indistinguíveis.

A intervenção urbana que caracterizava a sociabilidade dos amigos durante os tempos do Oranotango cede, no presente, à retração ao âmbito digital ou da esfera privada. Na contemporaneidade as vidas dos três amigos transcorrem, principalmente, nos confins de espaços domésticos: a casa dos pais de Aurora (que está visitando Porto Alegre de São Paulo), a residência luxuosa de Antero, o apartamento de solteiro de Emiliano. Esta retirada a territórios privados significa o abandono da esfera pública como projeto estético, como um terreno de sociabilidade e como espaço de projeção utópica. Em efeito, a morte de André durante sua corrida noturna ressalta como o espaço público urbano perdeu a sua valência como arena de interação social para transformar-se em ameaça.

De acordo com Alexandre Lucchese, em resenha para o jornal *Zero Hora*, o romance,

3 Durante as Jornadas de Junho em Porto Alegre, houve confrontos entre a polícia e os manifestantes na Avenida Ipiranga. O prédio do jornal *Zero Hora* foi um dos pontos de reunião dos manifestantes.

que tem alguns ecos biográficos⁴, de certa forma traça o panorama sociocultural do Brasil nas últimas três décadas. Segundo Lucchese, *Meia-noite e vinte* é:

um livro sobre uma geração que cresceu com a segurança da economia estável e a euforia gerada por uma internet que engatinhava no Brasil, gerando possibilidades criativas quase infundáveis. Com a retração econômica e o loteamento da rede por grandes corporações, esses novos adultos vivem um momento em que é preciso reinventar suas paixões e seus desejos. (Lucchese, 2016)

Meia-noite e vinte aponta aos desenvolvimentos sociopolíticos recentes do país ao referenciar os protestos de junho de 2013 contra o aumento da passagem de ônibus e as eleições de 2014. Estes acontecimentos servem de pano de fundo para a história do grupo de amigos que é, de certa forma, uma alegoria de uma geração e de uma classe social (a classe média e média-alta de Porto Alegre). *Meia-noite e vinte* traça este arco geracional através dos desapontamentos pessoais de Aurora, Antero e Emiliano. Neste sentido, o romance mais recente de Galera ecoa as premissas delineadas em *Mãos de cavalo*, em que o protagonista abandona seus ideais de juventude a favor de uma postura mais pragmática.

Ao contrário do Hermano de *Mãos de cavalo*, cujo processo de desencanto é o resultado de um evento traumático e da decisão do protagonista de punir-se pela sua responsabilidade neste acontecimento, os personagens de *Meia-noite e vinte* não parecem ter ou almejar controle sobre seus destinos. Este contraste é evidente entre a disciplina física que Hermano usa para se castigar e, ao mesmo tempo, exercer controle sobre sua vida e a decadência física dos personagens de *Meia-noite e vinte*. O Hermano adulto mapeia Porto Alegre conforme seu regime de disciplina física: as corridas em Ipanema, as escaladas na academia Condor no bairro da Tristeza, os passeios de bicicleta da Esplanada até o Lami, no limite sul da capital gaúcha (Galera, 2006, p. 126).

Já a cartografia traçada por Aurora, Emiliano e Antero após a morte de André sugere uma tentativa de recuperar a existência boêmia da juventude. Seu mapa de Porto Alegre começa na Rua Ramiro Barcellos, perto do bairro Bom Fim, onde Aurora fica sabendo da morte de Andrei, passa pelo cemitério israelita de Porto Alegre, no bairro da Azenha e por outros locais que evocam um paralelo entre a decaída física dos três amigos e entorno urbano onde Aurora, Antero e Emiliano se reencontram. Em vez da “cidade arejada e colorida, capturada no âmbar de certos dias de primavera matizados pelo céu azul e pelos ipês roxos floridos no Parque da Redenção” (Galera, 2016, p. 9), os amigos se deparam com uma metrópole suja e abafada que evoca um “doente hepático abandonado ao sol para morrer” (Galera, 2016, p. 9). A cidade como cenário distópico reflete o fim das utopias pessoais e sociais dos quatro amigos. Como eles, trata-se de uma entidade em decadência.

Esta correspondência fica visível nos paralelos entre os sinais de deterioro físico da cidade e os rastros do envelhecimento dos personagens: Antero e Aurora perderam a esbelteza juvenil, revelando corpos “inchados” (Galera, 2016, p. 45). Como sugere Pe-savento, em referência à Anne Cauquellin, a imagem da “cidade-organismo” como uma entidade descaída ecoa muitas vezes na construção física dos personagens que a habitam.

4 Por exemplo, os três amigos fundam um zine digital, o Orangotango, que evoca o CardosoOnline, zine em existência entre 1998-2001, do qual Galera era colaborador. Como o CardosoOnline o Orangotango também nasceu “durante uma das greves da universidade federal, que os deixou sem absolutamente nada para fazer” (Galera 2016, p. 44).

Pesavento afirma que: “Talvez como um ser humano, a cidade possui uma identidade que faz com que os indivíduos a reconheçam e se reconheçam nela como individualidade” (Pesavento, 2008, p. 25). Assim sendo, a crise do espaço metropolitano no romance de Galera evoca não somente uma crise social (representada pelos protestos de junho e pela irrupção da violência urbana), mas também outras crises dentro do âmbito pessoal (a crise do casamento de Antero, o questionamento de Aurora em relação à sua profissão, o fim da “juventude”, simbolizada pela morte brutal de Andrei).

O percurso de Aurora, Antero e Emiliano na Porto Alegre atual combina a evocação de um passado idealizado e a realidade decepcionante. Assim por exemplo, os amigos se reencontram após o enterro de Andrei em um bar da Cidade Baixa, tradicional bairro boêmio da capital gaúcha, que eles costumavam frequentar na “época do Orangotango” (Galera, 2016, p. 47). O local está “decadente, sempre vazio” (Galera, 2016, p. 47). A descrição do boteco cria um paralelo com a vida dos protagonistas, sugerindo uma correlação entre espacialidade e subjetividade. A ideia de vitalidade cultural que impregnava a capital no final do milênio agora se transforma de lugar à exaustão cultural.

Em um dos seus trajetos pelas ruas da capital, Emiliano por exemplo avista casa de shows Garagem Hermética. Fundada em 1992, o local era parte do circuito *underground* de Porto Alegre. Além dos shows, o Garagem Hermética também promovia projetos sociais e, no romance de Galera, também foi o cenário de várias festas do grupo do Orangotango. No entanto, no presente da narrativa, a casa de shows perdeu seu aspecto subversivo para transformar-se em uma “casa de shows genérica que comportava de bandas de sertanejo universitário a covers de Pink Floyd” (Galera, 2016, p. 190). A citação aponta à penetração da lógica econômica em vários âmbitos, incluindo o cultural. Consoante Jameson (1991), esta contaminação é típica do que ele denomina de “capitalismo tardio”, quando este sistema econômico tem um alcance ímpar, penetrando esferas que até então mantinham uma certa autonomia, como a da cultura.

Se a cidade e a vida urbana estão contaminadas pelo avanço de uma cultura capitalista e pela destruição lenta, mas aparentemente inexorável do meio ambiente, então a solução que *Meia-noite e vinte* oferece aos dilemas da condição urbana é a fuga a um idílio campestre. O livro termina com Aurora exiliando-se no sítio dos pais de Emiliano, no interior do Rio Grande do Sul.

Ao contrário da capital gaúcha e seus espaços sujos e perigosos, o interior do estado é descrito como um lugar pristino, onde Aurora consegue se refazer dos traumas pessoais desencadeados pela morte de Andrei. O campo é um espaço de regeneração subjetiva, onde a civilização dá lugar a um panorama quase mítico. É, finalmente, um espaço de retorno à uma possível utopia. Durante sua estadia no sítio, Aurora se depara com uma criatura mitológica da infância, o veado branco dos pampas, espécie que ele encontra descrita na *Enciclopédia de criptozoologia*, leitura preferida durante a sua infância. Aos onze anos, Aurora acredita que “uma vida dedicada a confirmar a existência do veado branco do pampa parecia uma boa vida a ter pela frente” (Galera, 2016, p. 28). O achado do animal retorna-a a este espaço de uma existência onde ela ainda acreditava em projetos e possibilidades. Ou seja, *Meia-noite e vinte* sugere que o potencial de sociabilidade se esgotou dentro do âmbito urbano devido à degradação ambiental, ao rompimento do contrato social frente a violência, mas que o retorno à natureza pode oferecer soluções aos dilemas civilizatórios dos personagens.

Considerações finais

O último romance de Galera propõe de forma indireta, uma visão ecocrítica da sociedade contemporânea que opera através da representação de uma distopia urbana. Temos alusões a esta visão já em *Mãos de cavalo*. Neste romance, a esposa de Hermano, Adri é uma artista plástica cujas criações “que visavam ‘explorar a matéria vegetal pra expor a nervura biológica que a paisagem urbana esconde sob o asfalto e o concreto’” (Galera, 2006, p. 53). A voz narrativa de *Mãos de cavalo* retrata as obras de Adri como artefatos que falam da permanência do mundo natural dentro do espaço urbano. No entanto, as criações de Adri revelam que esta confluência somente existe nos espaços liminares, nas ruínas.

A continuidade entre mundo natural e espaço urbano se observa de forma mais orgânica na Esplanada da adolescência de Hermano. A Esplanada é descrita como um lugar situado no limiar da cidade e do campo. Esta combinação imbui uma certa magia ao bairro. Já nos segmentos em que o Hermano adulto transita pela cidade na sua 4X4 predominam as imagens de asfalto, concreto, da expansão urbana que engole a natureza, produzindo uma visão opressora.

Em comparação ao passado, quando a Esplanada se caracterizava por um “bucolismo decadente” (Galera, 2006, p. 125), no presente, a metrópole avança, transformando esta paisagem no que parece ser “Uma gigantesca amostra de materiais de construção baratos projetada por uma seita maligna de engenheiros civis e arquitetos lobotomizados” (Galera, 2006, p. 124). A arquitetura prolífica em grades e cercas elétricas que adornam “moradias padronizadas” (Galera, 2006, p. 124) revela por um lado a ascensão social dos moradores do bairro e, por outro, o incremento da violência urbana na outrora pacífica vizinhança. Se durante a infância a Esplanada constituía um “lugar” onde as identidades sociais e pessoais eram construídas proverbialmente na “praça pública”, agora o bairro se assemelha ao que Augé chama de “não-lugares”, espaços onde as relações interpessoais são apagadas no trânsito e na prevalência das relações contratuais. Esta metamorfose se evidencia na praça da Esplanada. Apesar de ainda estar lá, o lugar agora aparece desgastado, parecendo, para Hermano, uma espécie de simulacro que surge das suas lembranças (Galera, 2006, p. 131).

Se *Mãos de cavalo* anuncia a transformação gradual do terreno urbano em um lugar anônimo, a visão deste espaço se carrega de uma negatividade ainda mais contundente em *Meia-noite e vinte*. A distopia urbana sugerida pela degradação ambiental em *Meia-noite e vinte*, por sua vez, revela o desapontamento de uma geração que cresceu com a perspectiva de afluência dentro de uma sociedade aparentemente democrática, mas que vê esta conjectura desmantelar-se, como sugere a alusão aos protestos de 2013 em *Meia-noite e vinte*.

A representação da cidade, em *Meia-noite e vinte*, alude, desta forma, não somente a um desencanto geracional, mas também toca na transformação do panorama social e político nacional. As palavras que abrem o último capítulo do romance aludem a uma possível realidade pós-apocalíptica (também sugerida pelo título do romance) que só é remediada na fuga do espaço urbano: “Hoje sabemos bem o que nos aguardava, mas eu estava no escuro como todo mundo quando despertei naquela madrugada aos primeiros indícios da alvorada” (Galera, 2016, p. 197).

Referências

AUGÉ, Marc (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

- BAUDRILLARD, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press,
- BRESCIANI, Maria Stella (2008). “Cidade, cidadania e imaginário”. *Imagens urbanas. Os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Org. Célia Ferraz de Souza e Sandra Jatahy Pesavento. Porto Alegre: UFRGS Editora. 13-24.
- GALERATop of FormGAEGA, Daniel. *Meia-noite e vinte* (2016). São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. *Mãos de Cavalo* (2006). São Paulo: Companhia das Letras. Top of Form
- HARBEHARVEY, David (2003). “The Right to the City”. *International Journal of Urban and Regional Research*. 27.4: 939-941.
- JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press. Bottom of Form
- LUCCHESI, Alexandre (2016). Daniel Galera examina impasses de sua própria geração no romance “Meia-noite e vinte”. *Zero Hora*. Versão online. 07/09/2016. Disponível em: http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/livros/noticia/2016/09/daniel-galera-examina-impasses-de-sua-propria-geracao-no-romance-meia-noite-e-vinte-7394849.html?utm_source=newsletter&utm_medium=e-mail&utm_campaign=news-destaques-da-manha. Acesso em 10/11/2016.
- MASSEY, Doreen (2006). *For Space*. London: SAGE.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy (2008). “A cidade maldita”. *Os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Org. Célia Ferraz de Souza e Sandra Jatahy Pesavento. Porto Alegre: UFRGS Editora. 25-38.
- STOREY, David (2011). *Territories: The Claiming of Space*. Hoboken: Taylor & Francis.
- VENTURINI, Aline (2012). *A dialética entre a identidade e a cidade, mediada pela memória, representada em Mãos de Cavalo*. *Nau Literária*. Internet resource.

Recebido em: 09/04/2019; Aceito em: 26/04/2019