Memória e trauma na construção de uma identidade artificial: uma análise de *Mãos de cavalo*, de Daniel Galera

Memory and trauma in the construction of an artificial identity: an analysis of *Mãos de Cavalo*, by Daniel Galera

Gabriel Dias Morales
UFPEL

Alfeu Sparemberger
UFPEL

https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99390

Resumo

O presente artigo analisa a constituição identitária do protagonista de *Mãos de Cavalo* (2006), de Daniel Galera, no que diz respeito às influências da memória e do trauma na construção de uma identidade pessoal artificial que denota angústia traumático-identitária. Explora, ainda, as influências ideológicas das mídias culturais como assentadoras identitárias. Para isso, realiza uma análise bibliográfica da fortuna crítica referente aos estudos sobre memória e trauma por intermédio de Assmann (2011), Straub (2009), Nora (2012), Remédios (1997), Sarlo (2007), Seligmann-Silva (2003) e Umbach (2012), além das análises da obra literária de Galera, por meio de Ferreira (2020), Assis (2014), Oliveira (2012) e Carvalho e Santos (2018).

Palavras-chave: *Mãos de Cavalo*; memória; trauma; identidade.

Abstract

This article analyzes the identity constitution of the protagonist of Daniel Galera's *Mãos de Cavalo* (2006), in terms of the influences of memory and trauma on the construction of an artificial personal identity that denotes traumatic-identity anguish. It also explores the ideological influences of cultural media as identity establishers. To this end, it carries out a bibliographical analysis of the critical fortune of studies on memory and trauma, through Assmann (2011), Straub (2009), Nora (2012), Remédios (1997), Sarlo (2007), Seligmann-Silva (2003) and Umbach (2012), as well as analysis of Galera's literary work, through Ferreira (2020), Assis (2014), Oliveira (2012), and Carvalho and Santos (2018).

Keywords: *Mãos de Cavalo*; memory; trauma; identity.

Considerações iniciais

A memória entrelaça-se com a natureza humana e, por consequência, aflui em suas manifestações artísticas. Por si só, a literatura advém dos "naufrágios da memória", inscritos em métodos narrativos e construções estéticas; afinal, para "muitos escritores escrever é recordar" (Umbach, 2012, p. 218), é dispor a experiência em forma escrita. Não se deve, no entanto, acreditar que a memória – e, principalmente, o passado – sejam objetos de controle humano. A memória em si é incompleta e passível de mudança por desejo ou culpabilização. Ela está sempre ali, pronta para acionamento, seja este voluntário ou não. O passado, em consonância com este tópico, é incontrolável, sendo uma substância viva que interpela a todos, mesmo com a falta de desejo; não pode ser reprimido ou convocado – não é uma decisão, apenas há. Passado e presente andam juntos, são interdependentes. Dessa maneira,

> a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (Nora, 2012, p. 9).

Nos limites da representação e da linguagem humana, a lembrança e seu recordar são funções identitárias fortes e, de certo modo, compõem a sociedade e o homem. Nesse contexto, defronta-se na aporia do ser e do não ser no tempo. Ricoeur (1994) alerta para uma identidade narrativa, na qual as histórias de vida (que experienciamos, estruturamos em nossa mente e,

em tempo, contamos a outras pessoas) compõem a percepção do indivíduo de seu eu no tempo. Essa condição é mutável e liquefeita, à medida que a constituição do indivíduo se dá em uma linha progressiva: o sujeito de ontem não é o mesmo de hoje. Trata-se de uma coleção de experiências temporais que fazem o sujeito refletir sobre si, constituindo-se. Demarca-se, assim, uma relação entre identidade pessoal, tempo e história, posto que as representações simbólicas nos atravessam e nos constituem. "Tematizar-se dentro de sua própria temporalidade, mutabilidade e transitoriedade, dentro do seu próprio devir contínuo, é localizar-se a si mesmo em um passado, um presente e um futuro: um contexto temporal" (Straub, 2009, p. 84). Como resultante deste processo, compõe-se um pilar para a constituição da identidade: a percepção do eu em um contexto temporal. Sem um passado não há identidade. Um presente contínuo, sem constituição histórica, torna a existência vazia em formação identitária. A memória tem um peso, portanto, na formação identitária, uma vez que aponta para a inscrição de um eu numa continuidade temporal e em seu estado liquefeito. A experiência da memória estabelece a mudança na continuidade da realidade:

> *estar em sua própria companhia, observar-se, avaliar-se, e experienciar-se, testar-se e retratar-se*, nessas e em outras atividades auto-referenciais não há nada firme onde se segurar, porque o eu em si não é firme nem constante. A busca por *ordem* e *unidade*, que ocorre em um duplicar de um *eu* que *se observa,* parece provar o contrário. Conduz a uma "liquefação" e "dinamização" radical de um eu inconstante: "Eu como eu sou hoje e como eu já fui um dia – estas são duas pessoas diferentes" (Straub, 2009, p. 80-81, grifos do autor).

A identidade pessoal, assim, somente forma-se na relação de temporali-

dade e na percepção desta pelo sujeito. A memória, que baseia a experiência e a constituição de um ser-projeto, é pilar crucial, bem como a percepção do passado:

> o passado, como construção mental ou mnésica que marca nossa experiência e orienta nossas ações, depende da nossa interpretação do presente e das nossas expectativas em relação ao futuro. Isso parece paradoxal e complicado, e de fato o é. Uma pessoa é certamente o produto temporário da história que deve ser concebida como *acontecimentos*. Esses acontecimentos nunca são completamente verbalizados. Ainda assim a pessoa é, também, um produto de uma história que só se torna realidade como uma *história de vida recordada* e *nessa forma simbólica* possui efeito psicossocial. De acordo com isso, o que as pessoas são deve-se, não apenas, às suas memórias (que são diferentes dos acontecimentos passados e estão em outro nível de realidade, como já mencionamos). Uma história de vida deve ser, simultaneamente, compreendida como acontecimentos passados e uma (auto) biografia recordada (Straub, 2009, p. 84, grifos do autor).

Em diversas manifestações literárias demonstram-se conflitos identitários permeados pela evocação da memória. A literatura confessional, por exemplo, ganhou grande espaço por assegurar voz a existências silenciadas pela história, apresentando as suas vidas para serem desnudadas pelos leitores. A ficção, por sua vez, também traça esse caminho intrincado entre a identidade, a memória e a fragmentação do eu. Um romance em primeira pessoa, por exemplo, delineia ao leitor a experiência de uma pessoa a partir de seus olhos e sensações, unificando personagem e leitor. A partir disso, compõe-se a representação de uma identidade narrativa dos dois seres – o ficcional e o real. Esse fenômeno advém do próprio autorreconhecimento e

autodeterminação do homem, que o faz a partir do contato com o Outro. É narrando seu eu, no contínuo do tempo de sua vida, que este se percebe e forma a sua identidade narrativa. "Narrando, o homem enuncia continuamente sequências de acontecimentos, pode explicar seu passado e seu presente, aventurando-se pelo futuro; pode justificar, responsabilizar, ser verdadeiro ou mentir, com uma variada força ilocutiva e uma intencionalidade perlocutiva" (Remédios, 1997, p. 10). Por intermédio da memória – não nítida e incompleta, ocasionando uma construção por si só ficcional – as pessoas, os narradores, os leitores, constroem a si e aos outros. Como aponta Assmann (2011), a recordação ocupa papel central na criação identitária individual e coletiva atualmente – não como fenômeno exclusivo da pós-modernidade, mas como um elemento que, nesse contexto, adquire novas formas e intensidades, tendo em vista, principalmente, o estado vacilante do desenvolvimento das mídias que organizam a memória em práticas culturais em constante transformação. Nesse contexto, conforme a autora, a memória cultural "sempre precisa ser renegociada, estabelecida e mediada uma vez mais, readquirida" (Assmann, 2011, p. 24), posto que as novas mídias tecnológicas não conservam apenas material linguístico, "mas também imagens e, adicionalmente, a partir do século XX, vozes e sons" (ibidem) que interagem com a memória individual em articulação com a coletiva e a cultural.

Deve-se, no entanto, tomar nota das lacunas da memória (ou, em sentido oposto, sua evocação insistente) que afluem na insatisfação ou fragmentação identitária articulada à narrativização do eu. Em alguns casos, tais dinâmicas não se limitam a oscilações próprias do funcionamento mnésico, mas apontam para experiências que resistem à elaboração, manifestando-se de forma recorrente e desestabilizadora: é nesse âmbito que se inscreve o trauma. Ainda que a constituição da identidade pressuponha uma relação

com o passado, nem toda memória assume caráter traumático. O trauma, nesse sentido, não se confunde com a memória em geral, mas diz respeito a uma forma específica de inscrição do passado, marcada por sua intensidade afetiva e pela dificuldade de elaboração, fazendo com que determinadas experiências não sejam plenamente integradas à narrativa identitária do sujeito. Assim, de acordo com Seligmann-Silva (2003), o trauma refere-se a um passado que nunca deixa de ser evocado ou de estar presente, influenciando a percepção da realidade pelo sujeito e também de si próprio. Straub (2009) tratou-o como "espinhos na alma", partes não integrantes da identidade narrativa do eu, mas que a influenciam e a fragmentam, mostrando seu estado frágil:

> conhecemos autotematizações que se referem a eventos ou experiências que não são parte da unidade de uma identidade narrativa e não podem ser consideradas um elemento bem integrado do *eu*. Há os "espinhos da alma" (que às vezes não podem ser separados dos espinhos na carne, como ensina a psicossomática), dos quais as experiências traumáticas são o exemplo mais conhecido (Straub, 2009, p. 86, grifo do autor).

Sendo assim, o trauma influi na memória e, por consequência, na construção da identidade do eu. É comum encontrarmos na literatura histórias sobre o amadurecimento do eu permeado pelo trauma. Há indícios, também, de construções identitárias artificiais – personas, máscaras – que, em determinados contextos narrativos, articulam-se a experiências traumáticas. Nesses casos, tais construções não se apresentam apenas como recursos de configuração ficcional do eu, mas passam a operar como formas de mediação da experiência, permitindo ao sujeito lidar com conteúdos que resistem à elaboração direta. A constituição dessas máscaras pode, assim,

funcionar como estratégia de reorganização identitária, seja pelo ocultamento de fragilidades, seja pela tentativa de estabilização de um eu atravessado por rupturas. Desse modo, ainda que não se reduzam ao trauma, essas formas identitárias evidenciam um sujeito tensionado, cuja construção de si se dá sob o impacto de experiências que insistem em retornar.

É o que vemos em *Mãos de Cavalo* (2006), de Daniel Galera. O romance retrata a história de Hermano (ou "Mãos de Cavalo", seu apelido) mediante o desenvolvimento de dois períodos temporais: sua infância (início da adolescência) e sua vida adulta. Demarca-se, em ambos, uma insatisfação íntima com quem o protagonista é, com sua identidade. No decorrer do romance vemos o protagonista construir uma identidade artificial pelo medo da fragmentação do mundo pós-moderno e da liquefação de categorias de gênero. Hermano escolhe o controle, a disciplina excessiva, o hiperfoco em tarefas para se demonstrar sólido e íntegro aos seus pares no mundo. A insatisfação, no entanto, é crescente, à medida que o protagonista se pergunta se a imagem criada por ele é artificial, tendo como base as expectativas dos outros em relação ao seu corpo social, ao padrão de conduta masculina imposto pela sociedade – de uma virilidade excessiva – ou ao seu desejo de esconder fragilidades. Por trás de tudo isso, o protagonista também esconde seu eu de um trauma: o assassinato de um de seus amigos. Esse fato traumático permeia toda a construção de sua identidade, mais especificamente de sua máscara no mundo. Em um entrelace entre passado e presente, demarca-se um sujeito preso em uma espiral ligada a um trauma que, desesperadamente, quer se encontrar e constituir uma identidade própria.

O intuito deste artigo, portanto, é analisar a obra de Galera (2006) perante as influências da memória e do trauma na constituição identitária de

seu protagonista, mais especificamente na construção de uma identidade pessoal artificial que denota angústia traumática. Ainda que se reconheça que a fragmentação do sujeito não seja exclusiva da pós-modernidade – estando já presente em formulações da própria modernidade –, interessa, neste trabalho, compreender como, no contexto contemporâneo, tais questões são intensificadas e reconfiguradas em articulação com a memória e o trauma.

Bonobo, o estado viril e o trauma da perda

Em *Mãos de Cavalo*, Daniel Galera enfatiza o aspecto identitário por intermédio da interpelação de diferentes objetos culturais que influenciam no próprio texto do autor à custa do aspecto de hibridação, no qual a linguagem cinematográfica – com mudanças de cortes, ângulos de câmeras, contrastes, flashes, produzindo imagens que mesclam ficção e realidade – tem bastante presença. Hermano e seus amigos são transpassados pelos entretenimentos de massa – histórias em quadrinhos (HQ), cinema, jogos eletrônicos, quadrinhos de super-heróis –, que servem para compor suas expressões identitárias.

De acordo com Assmann (2011), essas mídias compõem a "memória cultural": uma memória da coletividade que é construída continuamente e é extremamente volátil, mas que permeia a memória individual, muitas vezes constituindo-a em partes. A expansão da tecnologia e dos meios culturais borra a margem entre uma memória geracional – composta por tradições e crenças, transmitidas pelos pais aos filhos, evocando e moldando condutas – e a memória cultural, uma forma de construção fictícia que estabele-

ce, muitas vezes, cenários e padrões fantasiosos de bravura, coragem e heroísmo, por exemplo. A autora continua:

> indivíduos e culturas constroem suas memórias interativamente através da comunicação por meio da língua, de imagens e de repetições ritualísticas, e organizavam suas memórias com o auxílio de meios de armazenamento externos e práticas culturais. Sem estes não é possível construir uma memória que transponha gerações e épocas – o que significa também que a constituição da memória se modifica juntamente com o estado oscilante de desenvolvimento dessas mídias. [...] Cada memória individual é hoje em dia cercada de um conjunto de mídias tecnológicas de memória que borram a fronteira entre os processos intra e extrapsíquicos (Assmann, 2011, p. 23-24).

Nesse sentido, é possível aproximar essa discussão das reflexões sobre a indústria cultural desenvolvidas pela Escola de Frankfurt, para as quais os produtos culturais, ao serem massificados, passam a operar não apenas como entretenimento, mas como instâncias formadoras de subjetividade. Como argumentam Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), a cultura de massa tende a padronizar formas de percepção e comportamento, oferecendo modelos identificatórios que são consumidos e reproduzidos pelos indivíduos. Nessa mesma direção, Fritz Haug (2001) observa que os objetos produzidos pela lógica mercadológica não apenas circulam socialmente, mas participam ativamente da constituição das experiências subjetivas, configurando desejos, expectativas e formas de relação com o mundo.

No contexto contemporâneo, portanto, a instituição de uma memória e de uma identidade é correlacionada à interpelação cultural que as mídias propõem, bem como dos objetos que ela fomenta. Durante todo o romance, Hermano deseja constituir e expressar uma identidade viril, similar àquelas

exibidas pelos filmes de ação de sua época, como *Rambo* (1982) ou *O exterminador do futuro* (1984), que apresentam personagens heroicas, fortes, decididas e, principalmente, másculas. Esse fato entra em consonância com as expectativas de gênero – criadas e assentadas por esses tipos de mídias culturais dentro da memória cultural – que assolam o protagonista, levando-o a buscar uma unidade identitária por meio de uma expressão viril. Ferreira (2020) ressalta que são diversos os "rituais de passagem" que acontecem no romance para essa expressão, sendo marcado o prazer que o protagonista obtém a partir de situações arriscadas e eventos radicais, que produzem um senso de aventura, de tenacidade física, de resiliência à dor, de força e de "macheza", características encontradas nos produtos culturais que ele consome e que permeiam sua memória individual.

Essa condição já se manifesta na abertura do romance, quando o protagonista assume a persona do "Ciclista Urbano" – uma figura masculina que transforma o cenário citadino em palco de aptidão física, no qual habilidade, controle e risco articulam-se em uma experiência marcada pela adrenalina. Nesse papel, Hermano projeta a si mesmo como alguém capaz de dominar qualquer terreno, sem limitações:

> Suas pernas possantes forçam alternadamente os pedais, direita, esquerda, direita, esquerda, medindo a inclinação da subida a partir da força exigida dos músculos da coxa e da panturrilha em cada volta completa da coroa dianteira. As solas dos pés e as palmas das mãos processam cada vibração transferida dos pneus para o guidom e para o quadro da bicicleta, fazendo microajustes de direção e equilíbrio numa velocidade mais rápida que a do pensamento. [...] Após esses segundos iniciais de avaliação do percurso, que inclui checar a presença ou não de automóveis subindo ou descendo a rua, a presença ou não de transeuntes ou animais nas calçadas, a umidade ou não do

> terreno, a intensidade do vento e estimativa das possibilidades de chuva, entre outros itens a serem conferidos, e já certo, após uma checagem cuidadosa ainda na garagem de casa, de que a bicicleta se encontra em perfeitas condições de manutenção, o que inclui a averiguar o alinhamento das rodas, regulagem dos raios, funcionamento do freio, pressão do ar nos pneus e lubrificação da correia, rolamentos e coroas (algumas gotas de óleo Singer sobre as principais peças articuladas são indispensáveis), o Ciclista Urbano se joga ladeira abaixo pedalando numa velocidade suicida que deixa perplexo qualquer observador (Galera, 2006, p. 9-11).

A passagem constrói uma imagem do protagonista como um corpo altamente funcional, cuja performance aproxima-se da lógica maquínica. A linguagem técnica aproxima organismo e máquina, sugerindo uma fusão entre corpo humano e instrumento, marcada pela precisão, controle e eficiência. Essa descrição não apenas enfatiza a destreza física, mas também inscreve o sujeito em um regime de racionalização do próprio corpo, no qual cada movimento é calculado e otimizado. Nesse contexto, a persona do Ciclista Urbano funciona como um modelo de afirmação identitária. Ao expor-se ao risco – velocidade, possível queda, dor ou morte – Hermano produz para si uma imagem de resistência e invulnerabilidade. A recusa de equipamentos de proteção reforça esse gesto, associando cautela à fragilidade e, implicitamente, a um código de gênero que rejeita o que é percebido como não viril. Desse modo, a virilidade não se manifesta apenas como atributo físico, mas como construção simbólica, sustentada pela performance, pelo risco e pela negação da vulnerabilidade.

Essa construção, no entanto, não se esgota no plano individual, mas aponta para formas mais amplas de mediação da experiência. Em diversas passagens, o próprio cenário cinematográfico e fantasioso mescla-se ao cenário real, produzindo um amálgama que evidencia não apenas uma expectati-

va identitária específica, mas, de modo mais amplo, a mediação da experiência do protagonista por imagens oriundas da indústria cultural. Nesse sentido, a imaginação de Hermano não opera de forma autônoma, mas estrutura-se a partir de repertórios previamente constituídos por produtos culturais de massa, como o cinema e os videogames, que passam a oferecer modelos de percepção e representação do mundo. Tal dinâmica pode ser observada no trecho em que o protagonista projeta sobre o espaço que habita uma paisagem cinematográfica:

> O fim de tarde no campinho era como o cenário de um sonho, que se monta sem muita preocupação com a realidade da qual deriva. Um sol se encaminhando para o ocaso nas águas do oceano seria impossível nesta cidade, ou mesmo neste país, mas condicionar a visão a apagar definitivamente os morros esmaecidos no horizonte e acreditar que aquilo estava de fato acontecendo, *que o Guaíba era um mar californiano,* investia de soberania a imaginação de Hermano e colocava a realidade em segundo plano. Isso lhe dava prazer (Galera, 2006, p. 32-33, grifo nosso).

Mais do que indicar um anseio de virilidade, a cena evidencia um deslocamento da experiência do sujeito, cuja relação com a realidade se dá por meio de imagens idealizadas, frequentemente dissociadas de seu contexto concreto. Nesse processo, a indústria cultural não apenas fornece modelos identitários, mas também participa do esvaziamento da experiência imediata ao substituir o vivido por formas pré-fabricadas de representação.

Essa condição intensifica-se à medida que Hermano estabelece o *ideal representativo de expressão viril* no personagem Bonobo, que serve como âncora ou ideal identitário para ele. A primeira descrição de Bonobo no romance exibe uma visão bruta e máscula, com certa admiração de Hermano. É um ser resiliente, seguro de si e que não leva desaforo para casa; tudo o

que o protagonista não é. Bonobo é visto, aos olhos de Hermano, como a personificação de virilidade:

> Bonobo se movia como uma criatura do dobro de seu peso e tamanho. Os demais seres humanos eram obstáculos insignificantes. Ou melhor, tudo o que existe era um obstáculo insignificante. Vivia trombando nas pessoas e atropelando móveis e vasos de planta, jamais pedindo desculpas ou virando o pescoço para conferir o estrago. Não estava nem aí. Era o tipo de sujeito que pisa em um caco de vidro e continua andando de chinelo o dia todo, completamente à vontade, deixando atrás de si um rastro de pegadas sanguinolentas (Galera, 2006, p. 35).

Durante o romance há uma grande admiração de Hermano por Bonobo, que o coloca como uma imagem pretendida, alguém que gostaria de ser. O Outro – centrado na figura de Bonobo – influencia o eu de Hermano. Há, no entanto, certa vergonha de contato. Ele precisa dos momentos em grupo para analisar os trejeitos, a resiliência e a identidade de Bonobo, ora para replicar ora para invejar:

> Hermano não gostava muito de jogar futebol. Era um zagueiro medíocre que uma ou duas vezes por ano, no máximo, por pura sorte, conseguia fazer um gol, dando um chutão do fundo da quadra. Suas motivações para participar dos jogos eram imprecisas até para ele mesmo. O esforço físico lhe agradava. Ser eventualmente observado pelas gurias era outro estímulo inegável. 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 que agora vinha correndo em sua direção como se buscasse uma trombada proposital. Algo que olhava nos seus olhos e sorria um sorriso de intimidação. Algo que a Hermano só se expunha tão abertamente naqueles jogos de bola, onde os diferentes níveis de agressividade inerentes ao tempera-

> mento de cada jogador eram ajustados, pela própria natureza do jogo, ao redor de um denominador comum. Nas partidas de futebol do campinho, Hermano podia, até certo ponto, se aproximar do Bonobo. Podia olhar para ele de perto, observar seu andar semiereto e suas feições símias. Podia dar um carrinho no Bonobo, tirar a bola dele. Podia se colocar no caminho do Bonobo (Galera, 2006, p. 35-36).

Hermano sempre flerta com a possibilidade de superar Bonobo, porém não possui a coragem. Nessa mesma cena ele acaba dando uma rasteira em Bonobo, derrubando-o. Bonobo parte para cima de Hermano, querendo brigar. Hermano, no entanto, se acovarda e escolhe não brigar, situação que, olhando em retrospecto, causa-lhe repulsa, vergonha e frustração por não compor a expectativa viril requerida socialmente. Por essa razão, quando chega em casa, ele simula uma briga em sua imaginação, mesclando o cenário cinematográfico de sua memória cultural com a realidade do presente. Há diversas cenas no romance em que o protagonista imagina brigas e situações em que ele pode ser um herói, uma figura sólida sem fragilidades. Numa dessas cenas, ele chega a artificializar hematomas e ferimentos em seu rosto e sua pele com tintas para concretizar lutas imaginárias, de modo a demonstrar seu espírito e físico sólidos e fortes.

O corpo entra em cena para representar a fragmentação identitária de Hermano; primeiramente porque é nessa materialidade que se pode prover a simbologia de tenacidade física atrelada à imagem viril, e, em segundo lugar, porque é o limite e ponto de contato entre a subjetividade e o mundo. Hermano possui a noção de que a única coisa que sabe fazer bem é se destruir, machucar-se, fazer-se sangrar. Em ambientes de virilidade – como uma competição de descida de escadaria com bicicletas (chamada de Downhill), por exemplo – Hermano joga-se à adrenalina e à dor com consciência

tranquila e limpa, em um estado de paz, quando se deixa experimentar os limites de seu corpo. Seu comportamento impulsivo leva-o à necessidade de atenção, a um reforço de seu gênero, seu estado viril, sua identidade em meio aos seus pares jovens, mas, principalmente, a Bonobo. Na competição de Downhill ele focaliza seu risco de morte, sua aparente dor, em Bonobo:

> Ao passar pelo Bonobo, olhou bem na cara dele. Agora ele estava prestando atenção. Agora o Bonobo ia ver. [...] Ninguém jamais desceria aquela escadaria mais rápido do que ele estava descendo agora. Era impossível. Tinha a impressão de que as rodas nem tocavam no chão. O mundo ao seu redor se transformou em um borrão e seus olhos lacrimejavam com o vento. [...] 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. Se o Bonobo tinha sido capaz de bater em vinte ao mesmo tempo, 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).

Hermano quer provar-se para os outros; usa o seu corpo, sua dor, para se expressar, expor seu eu em angústia, fragmentado perante diversas atuações identitárias – a sua e a imposta socioculturalmente. A Bonobo, sua âncora, ele quer atingir, impressionar, assemelhar visão bruta. Quer destacar-se por intermédio de sua resiliência e tenacidade física; ser como um herói nos filmes, imune à dor. Ele está constantemente vivendo dentro de um filme fictício, no qual ele toma personas para si.

Nesse contexto, Assmann (2011, p. 25) postula que o corpo pode funcionar como meio para retenção e expressão de memórias, "na medida em

que os processos psíquicos e mentais de recordação são ancorados de maneira tanto somática quanto neuronal. O corpo estabiliza lembranças por meio de habituação, e as fortalece pelo poder de afecção". Quando se refere a trauma, a autora entende que ele opera como "uma experiência encapsulada corporalmente, que se expressa por sintomas e bloqueia uma lembrança recuperadora" (ibidem). Hermano expressa sua fragmentação identitária num quadro de mudanças drásticas do mundo contemporâneo, das pressões de gênero, do amadurecimento e das influências da memória cultural, recorrendo ao corpo em uma ótica sadomasoquista de querer "destruir-se". Ele também passa a expressar a experiência do trauma identitário quando Bonobo é assassinado.

Na festa de 15 anos de Isabela, Uruguaio – um dos amigos de Hermano – assedia-a e é confrontado por Bonobo. As duas figuras brigam e Uruguaio acaba indo embora. A partir dessa situação, Hermano e Bonobo aproximam-se: o protagonista ajuda a cuidar das feridas do outro sob orientação da mãe de Isabela. Após isso, vão caminhando para suas casas em meio a conversas e goles de bebida alcoólica. Nesse momento, Hermano atinge o contato pleno com o seu Outro pretendido; sente-se no topo do mundo, imaginando todas as aventuras cinematográficas que ambos viveriam juntos:

> Era visão de uma vida extrapolando a introspecção dos exercícios solitários, uma aventura para a qual vinha se preparando havia tantos anos, enfim uma direção concreta para toda aquela expectativa sem objetivo que o acompanhava desde um ponto indefinido da infância, um desdobramento para o desejo de agredir e ser agredido pelo mundo. Hermano estava exultante (Galera, 2006, p. 122).

Essa imagética, no entanto, logo é fraturada. Uruguaio não esquece o confronto e, depois de um tempo, intercepta Bonobo e Hermano quando ambos deixam uma festinha na clareira do Morro da Polícia para comprar bebida. No confronto, Bonobo decide correr, o que causa um conflito na subjetividade de Hermano; afinal, "fugir desse jeito era algo que jamais seria associado ao Bonobo, logo ele, o invencível, o sujeito mais casca-grossa não apenas da Esplanada, mas de toda zona sul, fama que percorria bairros adjacentes" (Galera, 2006, p. 170). Os dois fogem, mas Bonobo acaba tropeçando e caindo em um buraco em meio ao Morro. Hermano só percebe depois, e quando avista Bonobo tenta se aproximar para ajudá-lo. Logo percebe, porém, a chegada de Uruguaio e seus companheiros e, num ato de covardia, decide esconder-se. Nesse momento, ele presencia a morte de Bonobo por espancamento, incapaz de defender-se dos golpes por ter os dois braços presos no buraco. Uruguaio e os companheiros fogem. Hermano permanece observando o corpo de Bonobo com uma angústia crescendo mais e mais. A vergonha e a culpa por se esconder o fazem sentir-se cúmplice da morte, bem como evidenciam a fratura entre sua autoimagem e sua incapacidade de agir diante da violência. A cena ultrapassa a dimensão de uma crise de virilidade, configurando-se, de maneira mais profunda, como uma ruptura de ordem ética. Diante da violência dirigida a Bonobo – figura que, até então, ocupava o lugar de referência identitária –, Hermano não apenas falha em corresponder a um ideal de masculinidade, mas se confronta com a própria incapacidade de agir em defesa do outro. Trata-se, portanto, de uma experiência de omissão que compromete sua relação consigo mesmo, instaurando um sentimento de culpa que não se reduz a expectativas de gênero, mas se inscreve como falha na esfera da responsabilidade. É a partir dessa fratura ética que o trauma se constitui. A impossibilidade de integrar essa experiência à sua nar-

rativa de si – marcada tanto pela covardia quanto pela cumplicidade silenciosa – leva o sujeito a buscar formas alternativas de elaboração, dentre as quais destaca-se a inscrição corporal da dor. O trauma faz ele esconder-se mais uma vez. Em uma encenação ele soca a si mesmo, joga-se no chão, arranha-se, de modo a simular o resultado de um confronto: artificia os hematomas e sua identidade heroica. Não poderia mostrar aos outros que fugira, que se escondera, que deixara Bonobo morrer. Não poderia mostrar sua covardia, seu medo, sua vulnerabilidade. Sua identidade estilhaça-se. Demarca-se o ápice de sua fragmentação identitária e o início da constituição de uma identidade pessoal artificial:

> era a morte, e uma morte da qual 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, e a solução encontrada no momento veio na forma de um soco, não uma figura de expressão e sim um soco literal que Hermano deu nele mesmo, no próprio rosto, e depois se jogou no chão para se sujar e puxou a camiseta até abrir um rasgo e deu mais outro soco e outro e outro e finalmente descobriu qual era a sensação de apanhar e bater numa briga pra valer, eram sucessivas dores pontiagudas e latejantes que traziam à mente o formato dos ossos e a distribuição dos nervos do rosto e iam se acumulando até formarem uma dor só, menos pontiaguda e mais abrangente, mais amortecida, mais fácil de suportar a cada golpe, o gosto do sangue meio doce e meio azedo, como um molho ácido de tomate, brotando com facilidade do lábio rachado, do nariz, do supercílio aberto, e vencidos os primeiros momentos de dor a coisa até que ficou fácil, tinha sido um alívio sentir aquilo de verdade, pela primeira vez na própria carne e não nos devaneios fantasioso ou nos filmes e quadrinhos, pela primeira vez deixar rolar e descobrir que sentir era fácil, difícil era imaginar (Galera, 2006, p. 173-174).

Essa "luta" que tem consigo mesmo serve tanto para a construção da ficção heroica que passa a contar a todos – de que havia lutado ao lado de Bonobo e perdido, mas o deixado vivo – quanto como punição para si próprio. A dor que o aflige funciona como meio de controle de sua ansiedade e medo, suas fraquezas e loucuras, seu trauma; é voltar a seu corpo, à sua carne, sentir-se vivo, mas, também, para punir sua covardia, seu estado de inação e de abandono de Bonobo, seu amigo. Ao mesmo tempo em que ele se mutila pela culpa de não ter ajudado, constrói os muros para escondê-la: dá os primeiros passos em direção à máscara ou persona viril, resiliente, disciplinada e controlada que o acompanha até a vida adulta. A automutilação, nesse sentido, não apenas encena um confronto inexistente, mas opera como tentativa de dar forma a uma experiência que escapa à simbolização, articulando punição, ocultamento e construção identitária. Ainda,

> inventar esta história implica em suturar uma autoestima ameaçada e conferir um sentido de análise às experiências frustrantes. O herói na trama é representado por aquele ser capaz de suportar toda e qualquer violência física em favor de um ideal. Nesse caso, não há ideal, mas a condição deprimente de um ego infantil de quem nunca precisou brigar por nada. Na sociedade contemporânea, o consumo da violência é componente integral da formação de sensibilidade de crianças e adolescentes, processo que perpassa diversas classes sociais e se vincula à consolidação da indústria cultural e do consumo da espetacularização da violência (Oliveira, 2012, p. 173).

No processo traumático, Hermano não controla plenamente essa inscrição da experiência no corpo, mas realiza, antes, uma tentativa de dar forma, por meio da dor, a um evento que resiste à elaboração simbólica.

A confluência do passado e do presente: caminhos de memória

A memória traumática que aflui na construção da identidade pessoal de Hermano está presente não apenas nos fatos narrados, mas também na organização textual do romance, posto que a autopercepção do personagem decorre de seu constante contato com o passado. É do confronto do que ele era com o que ele é, por sinal, que o personagem se reconfigura identitariamente. Galera (2006) foi perspicaz ao propor uma construção estética que entrelaça passado e presente, em uma composição de alternância de capítulos que leva a uma experiência fictícia do tempo, não afetando "apenas a composição narrativa, mas também a experiência viva dos personagens da narrativa" (Ricoeur *apud* Ferreira, 2020, p. 2). Essa organização não atua apenas como recurso formal, mas desempenha papel decisivo na construção do sentido do romance. A alternância entre passado e presente fragmenta a experiência narrativa, impedindo uma compreensão linear da trajetória de Hermano e aproximando o leitor do modo como a memória – especialmente a traumática – manifesta-se. O passado não é apresentado como algo concluído, mas como um elemento que irrompe continuamente no presente, reconfigurando-o.

Nesse sentido, a estrutura temporal do romance mimetiza o próprio funcionamento da memória traumática: os eventos não são elaborados de forma contínua e progressiva, mas retornam de maneira descontínua, insistente e, muitas vezes, involuntária. A justaposição dos dois tempos narrativos, portanto, não apenas revela a origem da fragmentação identitária do protagonista, mas também a encena formalmente, fazendo com que o leitor experiencie, ainda que de modo mediado, a desarticulação temporal que constitui o sujeito.

Além disso, essa construção retarda deliberadamente o acesso pleno ao

evento traumático, distribuindo suas consequências ao longo da narrativa antes mesmo de sua completa exposição. Tal procedimento intensifica o efeito de estranhamento e contribui para que a identidade de Hermano seja construída de maneira progressiva e instável, em consonância com o entrelaçamento entre memória, tempo e subjetividade. Em suma, tanto Hermano quanto o leitor constroem a identidade do personagem em conjunto, à medida que as duas construções temporais, que, a princípio, apontavam para dois protagonistas diferentes, convergem e os fazem reconfigurar a jornada identitária do personagem.

A narrativa de Hermano-adulto demonstra um ser vivendo em uma persona que mascara sua angústia perante seu eu "verdadeiro". Após a morte de Bonobo, o protagonista lentamente reprime sua identidade postulada até ali para construir artificialmente outra a partir de seu trauma. Ele "deixou de assistir a filmes, ler quadrinhos e sair na rua. Se afastou quase completamente dos amigos da Esplanada" (Galera, 2006, p. 127), isolando-se em seu próprio universo pessoal. De acordo com as palavras do narrador, ele "não estava traumatizado. Não estava tentando superar uma experiência difícil. Não estava se sentindo deslocado. Estava somente buscando um objetivo" (ibidem). Seu objetivo era limpar a mancha que demonstrava sua cumplicidade com a morte de Bonobo; era uma forma de esconder sua identidade acovardada e fraca e produzir um novo eu: forte, resiliente, decidido e viril. Para isso, traça um caminho que o tiraria de Esplanada e também representaria sua resiliência. Focou completamente na escola, mirou no vestibular mais difícil da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), virou médico-cirurgião, especializou-se em cirurgias estéticas e tornou-se referência na área. Jogou-se em esportes radicais, como a escalada. Casou-se e teve uma filha. Incorporou a si a imagem de alguém que sempre desejou ser, em uma rotina "absolutamente focada na superação de seus próprios limites e na ma-

nutenção de um nível de exigência pessoal absurdo, do tipo que poucos seres humanos teriam capacidade de cumprir" (Galera, 2006, p. 126). Depois do enterro de Bonobo, Hermano tomou para si o isolamento,

> planejando como seria sua vida dali para frente como se planejasse sua transformação lenta e obstinada em um super-herói que ressurgiria quinze anos depois para ser admirado por seu autocontrole e inteligência, por estoicismo e vigor físico, como a porta pesada que resiste alheia aos caprichos de um cenário em constante transformação (Galera, 2006, p. 126).

O trauma, no entanto, nunca o deixou. Hermano constantemente tem sonhos sobre ser "desmascarado". Em um deles vê-se em um seminário de autoajuda, isto é, de autodescobrimento, de valorização do eu e das conquistas individuais. Lá ele vê diversos pacientes que passaram por procedimentos estéticos na sua clínica, que buscam um eu ideal com base em uma visão padronizada. Encontra-se com sua esposa, Renan e Morsa – ambos seus amigos –, um do presente, outro do passado, demonstrando a ponte entre as duas linhas temporais de fragmentação identitária. Em um ponto do sonho, diversos televisores são distribuídos pelo cenário, atraindo as pessoas. Diante do televisor, "as pessoas perdem o rosto, que é substituído por uma superfície negra, lisa e sem expressão" (Galera, 2006, p. 103), em um processo de desfiguração. Hermano apenas sente uma coisa: "por instinto, sabe que precisa se manter afastado daqueles televisores a todo custo, pois representam uma ameaça indescritível" (ibidem). O conflito dos televisores e o sumiço da face representam essa perda do eu sob a imposição do padrão do Outro, em uma ideologia identitária permeada pela memória cultural que modula condutas e ações. Hermano tem medo que as pessoas saibam que, de fato, ele não é como se apresenta. Rodrigues e Sarmento-Pantoja (2008) atestam que o trauma é um tipo de passado

que não passa, sempre está presente. De fato, "para a psicanálise, a experiência traumática não pode ser assimilada de modo completo; por isso ocorre a repetição constante, alucinatória, por parte da vítima, da cena de impacto" (Seligmann-Silva apud Rodrigues; Sarmento-Pantoja, 2008, p. 63). Os sonhos de Hermano representam, assim, seu contato com o trauma, mesmo indesejado.

A jornada identitária de Hermano é permeada pela confluência entre passado e presente. No início do romance, o protagonista decide sair em viagem com Renan para uma escalada de alto risco em uma montanha da Argentina. Num passeio de carro pelas ruas de Porto Alegre, no entanto, Hermano adentra em uma espiral memorialística. Tal aspecto é demarcado pela organização textual, que apresenta ora um capítulo focado no presente ora um focado no passado, que conduz o personagem a refletir sobre a sua identidade. A obra é, de fato, dividida em duas partes que "vão caminhando simultaneamente" e entrelaça a "narrativa memorialística de um grupo de adolescentes de Porto Alegre" com o relato de um dia, "cronometrado mesmo", de um jovem médico (Resende, 2008, p. 125). Embora fugisse e reprimisse o passado e o trauma, a narrativa demonstra que tais movimentos são inescapáveis, como atesta Sarlo (2007, p. 9-10, grifos da autora):

> o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente. Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca será completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra). Poderíamos dizer que o passado *se faz presente*. E a lembrança precisa do presente porque, como assinalou Deleuze a respeito de Bergson, o tempo *próprio* da lembrança é o presente: isto é, o único tempo *apropriado* para lembrar e, também, o tempo do qual a lembrança se apodera, tornando-o *próprio*.

O tempo da lembrança, dessa forma, é o presente; é este que incorpora as consequências daquela. A lembrança, assim, influi no ser de modo praticamente incontrolável. De acordo com Carvalho e Santos (2018), Hermano experiencia a memória em seu presente e reflete sobre a constituição de sua identidade por meio dos espaços em que transita. As expectativas, os sonhos, as recordações, os medos, as ansiedades, os desejos, as sensações e as experiências são dispostos no tempo e no espaço psicológicos, nos quais as emoções afloram. Assim, "por meio desse espaço interior, o narrador faz uso de sua memória para ressignificar lugares, a partir de seus sentimentos e sensação, com foco em experiências vividas" (Carvalho; Santos, 2018, p. 132). O espaço e o fato urbanos articulam-se na memória, posto que a experiência/vivência é permeada pelo espaço em que ela ocorre. A circulação por esse espaço é o que gera o processo de rememoração, de afetividade ou de trauma. Todo esse processo está articulado pela recorrência ao passado, ao aprendizado e ao saber; enfim, à constituição de uma identidade. Esse fato entra em consonância com a ideia de Augé (2012) de lugares antropológicos, isto é, espaços em que há a presença de elementos simbólicos que indicam um passado, uma memória, uma construção identitária, baseados nas relações sociais imbuídas pelas simbologias do lugar pertencente, considerando-se que

> a organização do espaço e a constituição dos lugares são, no interior de um mesmo grupo social, uma das motivações e uma das modalidades das práticas coletivas e individuais. As coletividades (ou aqueles que as dirigem), como os indivíduos que a elas se ligam, necessitam simultaneamente pensar a identidade e a relação, e, para fazerem isso, simbolizar os constituintes da identidade partilhada (pelo conjunto de um grupo), da identidade particular (de determinado grupo ou determinado indivíduo em relação aos outros) e da identidade singular (do indivíduo ou do grupo

> de indivíduos como não semelhantes a nenhum outro). O tratamento do espaço é um dos meios dessa empreitada (Augé, 2012, p. 50-51).

Todo lugar, portanto, é identitário, relacional e histórico, como Nora (2012) instaurou ao discutir as ancoragens da memória social. Todo lugar é carregado de uma vontade de memória, e a fragmentação identitária de Hermano, em contato com os espaços de passado/memória, expõe esta vontade de estilhaçar a identidade pessoal artificialmente moldada por intermédio do trauma.

Ao desbravar as ruas de Porto Alegre o protagonista depara-se com os vestígios identitários que postulavam o espaço transitório de sua infância, como forma de resistência à força modernizante e homogeneizante dos espaços antropológicos (em contraposição aos não lugares). Esse retorno, no entanto, não corresponde à recuperação de uma identidade estável ou autêntica. Ao contrário, o passado ao qual Hermano retorna já era marcado por tensões e deslocamentos, sobretudo pelo desejo de se tornar outro – mais especificamente pela tentativa de aproximar-se de um ideal de virilidade projetado na figura de Bonobo. Nesse sentido, o movimento de rememoração não se configura como simples nostalgia, mas como confronto com uma identidade que nunca se consolidou plenamente. O sujeito não busca apenas aquilo que foi, mas também aquilo que desejou ser e não conseguiu realizar. A experiência do retorno, portanto, evidencia um duplo desajuste: entre o presente e o passado, mas também entre o sujeito e suas próprias projeções identitárias ao longo do tempo. Esses pequenos vestígios afloram o seu autorreconhecimento em um retorno ao passado que o faz refletir sobre o seu âmago identitário. Trata-se de um gatilho de lembrança e trauma como uma nostalgia de música antiga:

> Percorre algumas centenas de metros pela estrada da Serraria e entra na rua do Canteiro. Ali, onde a maioria dos terrenos está ocupada há anos por casas mais antigas, o tempo parece ter provocado menos modificações. A rua está asfaltada, mas permanecem as calçadas de granito cobertas de limo, as pequenas casas de um andar com jardins harmonizados pela ação dos anos e murinhos de cimento com um pouco mais de um metro de altura, as lixeiras de aço enferrujadas, os cachorros da rua roçando focinho com os cachorros presos em casa por grades ou coleiras. São elementos banais, mas familiares, assim como o canto repetitivo dos passarinhos, que soa como um refrão de bossa nova (Galera, 2006, p. 124).

Ao deparar-se com sua casa de infância, por exemplo, percebe que esta perdeu todas as características estruturais da época: foi modernizada e homogeneizada. De um certo modo, parte de sua identidade foi morta, pois o espaço primordial de sua constituição foi vendido e transformado em outra coisa. A porta de entrada, no entanto, mantém-se a mesma, que serve como resgate do tempo na reflexão identitária do protagonista e de seu trauma:

> A porta de entrada da velha residência da família, uma peça maciça de madeira de lei escurecida com cera de carnaúba, era o único componente que parecia preservado, e agora, olhando para a porta, vê a si mesmo como um adolescente de quinze anos girando a maçaneta oval e escutando o rangido da mola, digerindo a experiência de sua primeira visita a um cemitério, o primeiro enterro, construindo um abrigo em meio a uma tempestade mental (Galera, 2006, p. 126).

Quando finalmente atinge o Bairro Esplanada, Hermano não se sente em casa, como já não havia se sentido pela tensão identitária juvenil. Percebe que, à parte, os cenários que foram modernizados, muitos dos lugares de sua infância que constituíram suas relações sociais, gostos, medos e traumas,

bem como a estrutura social hierárquica que lhe impunha identidades sobre a sua em construção, encontram-se abandonados e desgastados, em uma ligação direta com a sua identidade renegada em seu subconsciente:

> Está passando ao lado da velha praça da Esplanada. Continua tudo ali, o campinho de futebol, o "camarote" onde as gurias ficavam sentadas vendo o jogo dos guris, o gira-gira, o trepa-trepa e outros brinquedos do parquinho, só que tudo isso, além de corroído, descolorido ou desgastado pelos anos, agora lhe parece uma maquete 1:20 da praça reproduzida em sua memória. É como se os objetos e lugares perdessem tamanho com o passar do tempo, assim como os anos se encurtam. Chega ao próximo cruzamento e fica indeciso sobre a direção a tomar. 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 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).

Trata-se, no final, de um homem perdido em sua jornada pelo passado, atravessado por inúmeras lembranças e memórias que deixou para trás enquanto moldava um novo corpo, uma nova história e uma nova identidade. Sua identidade renegada e sua construção identitária artificial – em constante falha e fragmentação – que o levaram até ali, já não se sustentam. Por esse fato, tudo parece distante e pequeno, como uma maquete, geradora de uma ideia de insignificância, mas que aflige o protagonista profundamente; demonstra tanto a desconexão com o passado e sua identidade renegada pelo trauma, quanto a perda de um espaço identitário comunitário. A sua Esplanada do passado não existe mais; foi abandonada.

O momento de confrontar seu trauma advém, de forma semelhante, ao caso que o instaurou: a perseguição de um menino por um grupo. Ao passar pelo Morro da Polícia, Hermano observa essa perseguição e decide

agir; algo que lhe faltou no passado. Ele confronta o grupo, envolve-se na briga e salva o menino do possível assassinato. Levando-o ao hospital, ele vê a si mesmo refletido no menino, fechando o ciclo:

> Devolve o olhar com intensidade, e tem a impressão de que está encarando a si mesmo quinze anos atrás. É como se o garoto fosse uma versão dele próprio que reagiu de maneira diferente a um certo episódio que ele faz de tudo pra não lembrar, mas lembra, em flashbacks com cortes rápidos. É o garoto em quem ele mesmo teria se tornado caso tivesse enfrentado o Uruguaio e sua turma naquela madrugada de sábado pra domingo (Galera, 2006, p. 155-156).

A partir desse confronto Hermano enxerga a artificialidade de sua identidade, criada unicamente para combater seu trauma e as pressões identitárias que sentia. Ele compreende, nesse momento, que nunca atingirá esse ideal que possuía e terá de se conformar com isso: "Tanto tempo depois, ainda era possível recordar do sentimento de querer ser como o Bonobo, imponente, duro, espontâneo e respeitado não obstante sua feiura, desajuste, tosquice e brutalidade" (Galera, 2006, p. 176). O desejo de ser o outro, de construir uma identidade por meio da "promiscuidade de personalidades", da troca de temperamentos e de visões de mundo divergentes, a fim da construção de uma identidade própria, configurou-se estratégia válida, mas de pouca duração:

> Tinha buscado o acesso ao Bonobo pra se sentir à vontade sendo ele mesmo, e funcionou. Não por muito tempo, mas funcionou. Até que a tragédia ocorreu, e com ela se impôs a verdade, o fato de que jamais seria alguém além dele mesmo, e que insistir em ser outro era desperdiçar energia e gerar frustração, vergonha e arrependimento (Galera, 2006, p. 176).

Os últimos 30 anos de Hermano foram marcados pela cena da morte de Bonobo, atravessados pelo desejo de ser o homem que não foi, de reviver a cena da luta e da morte, até descobrir que a vida nada tem de heroico. Ele percebe, por fim, nas palavras do narrador, que:

> Aos trinta anos, lhe parecia antes de tudo um constante ensaio pra um heroísmo que nunca chega. Um limbo permanente entre a inocência e o heroísmo, habitado por projeções fantasmagóricas de si mesmo, levemente distorcidas pelo o que gostaria de ter sido no passado ou de ser no futuro (Galera, 2006, p. 177).

É a partir dessa compreensão que o caminho de aceitação de sua verdadeira identidade se abre. Não precisaria mais fingir, apenas ser.

Considerações finais

Ao longo de sua jornada literária, Daniel Galera ressalta as nuances da vida urbana e as complexidades da existência humana, intermediadas por encruzilhadas emocionais e navegando por jornadas internas. Com uma voz literária única e distinta, Galera cativa leitores com sua prosa precisa, explorando temas que ressoam profundamente na contemporaneidade. Oliveira (2012) enfatiza que existe, na obra de Galera, uma forte e marcante simbologia cinematográfica, capaz de explorar os limites entre a fantasia e o real, construindo personagens que se perdem nessa imagem onírica do cinema. A busca por uma identidade sólida em um mundo desenfreado, ante as expectativas alheias em um processo de amadurecimento, demarca esse romance de formação. A constituição identitária do protagonista é permeada pela influência do Outro, do social e da cultura, além da ação da memória e do trauma. Uma imagem sensorial, como expôs Assis (2014), domina as páginas

do romance, à medida que o protagonista personaliza, marca e fere seu corpo para postular sua insatisfação identitária.

Observamos, claramente, a tensão entre a infância e a vida adulta na busca atormentada por uma identidade, numa tentativa de modificação ou personalização em prol de um padrão instaurado ideologicamente. A memória cultural, nesse quesito, entra em cena nos estabelecimentos de condutas e comportamentos; sua interpelação na memória individual promove tipos de identidades pessoais. O trauma também entra em cena, na determinação identitária, como precursor para uma construção artificial. Daniel Galera (2006) constrói uma narrativa que busca retratar o peso da memória, da conduta individual e coletiva, dos lugares que permeiam nossas existências e do trauma, na percepção do eu sobre si mesmo.

Conclui-se, portanto, que a jornada de Hermano ilustra a resiliência da mente humana e a volatilidade inerente à formação de uma identidade pessoal. Ela instiga-nos a refletir sobre como o trauma pode moldar nossas percepções e memórias e como essas construções subjetivas podem, por sua vez, moldar quem nos tornamos, além das mídias culturais que nos perpassam e interpelam.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ASSIS, Laura. "A essencialidade dos "detalhes inúteis": estratégias de representação em dois romances de Daniel Galera". *Brasiliana*: Journal for Brazilian Studies, v. 3, n. 1, p. 120-138, 2014.

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação*: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2012.

CARVALHO, Caio Silva; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. "Experiências urbanas e memórias em Mãos de Cavalo, de Daniel Galera". *Revista de Letras Juçara*, v. 2, n. 1, p. 129-139, 2018.

FERREIRA, Nelson Eliezer. "Virilidade e identidade narrativa em Mãos de Cavalo, de Daniel Galera". *Acta Scientiarum Language and Culture*, Maringá: Universidade Estadual de Maringá, v. 42, n. 2, e50843, 2020.

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

HAUG, Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. *Projeto História*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 10, p. 7-28, 2012.

OLIVEIRA, Pamella. “A contemporaneidade em Mãos de Cavalo, de Daniel Galera”. *Revelli* – Revista de Educação, Linguagem e Literatura, v. 4, n. 2, p. 168-177, 2012.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. “Literatura confessional: espaço autobiográfico”. *In*: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). *Literatura confessional*: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997. p. 9-15.

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

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (*tomo 1*). Campinas, SP: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Ana Maria Baía; SARMENTO-PANTOJA, Augusto. “As estratégias da memória perante o trauma”. *Literatura e Autoritarismo*: Dossiê Literatura de Minorias e Margens da História, n. 4, p. 62-69, 2008.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

STRAUB, Jürgen. “Memória autobiográfica e identidade pessoal: considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa”. In: GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (org.). *Em primeira pessoa*: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume, 2009. p. 79-98.

UMBACH, Rosani Ketzer. Violência, memórias da repressão e escrita. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Escritas da violência*: o testemunho. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 217-228. Vol. 1.

Recebido em: 02/04/2024

Revisões requeridas em: 11/11/2024

Aprovado em: 05/11/2026

Publicado em: 27/11/2026

https://doi.org/10.5007/2176-8552.2026.e99390

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.