

Nº 01 - 2019/1

FERNIÃO

Revista do Núcleo de Estudos e
Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

PORTFÓLIO Reinaldo Santos Neves



Sumário

Summary

Editorial

Editorial

Lillian DePaula Filgueiras, Maria Constanza Guzman
e Sérgio da Fonseca Amaral | 4-6

Portfólio

As “virações” em Manguinhos: um estudo da influência do *topos* literário em *A ceia dominicana: romance neolatino*, de Reinaldo Santos Neves

Ariel Sessa | 7-21

***Sueli: romance confesso* e o jogo performático do escritor**

Camila David Dalvi | 22-39

O artesão de mil faces descobre a internet

Eduardo Costa Madeira | 40-52

Conficções: memórias e a função do pai em *A confissão*

Luiz Romero de Oliveira | 53-70

Depoimento

Garibaldi: a crônica que não foi

José Irmo Gonring | 71-77

Entrevista

Renovando a tradição: entrevista com Reinaldo Santos Neves

Andréia Delmaschio e Vitor Cei | 78-94

Memória

Três ensaios sobre *Sueli: romance confesso*, de Reinaldo Santos Neves

***Sueli*, um caso de amor com a Literatura (1993)**

Francisco Aurelio Ribeiro | 95-101

***Sueli* sob o signo da ambigüidade (1993)**

Deny Gomes | 102-108

***Sueli*: romance? (1993)**

Telma Boudou | 109-118

Literatura do Espírito Santo: verbete (1990)

Oscar Gama Filho | 119-129

De livros, de óculos, de barba: fotobiobibliografia abreviada de Reinaldo Santos Neves

Paulo Roberto Sodré | 130-192

Seleção

A cidade-ilha de Vitória na trama ficcional de Luiz Guilherme Santos Neves

Linda Kogure | 193-223

Resenhas

***O breviário do silêncio*, de Anaximandro Amorim**

Fabio Daflon | 224-232

***Cibersolidão*, de Josina Nunes Drumond**

Giselda Maria Dutra Bandoli e Marcos Tavares | 233-238

***No escuro, armados*, de Marcos Tavares**

Jô Drumond | 239-245

***O ornitorrinco do pau oco*, de Jorge Elias Neto**

José Augusto Carvalho | 246-250

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor: Reinaldo Centoducatte

Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação

Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Junior

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Diretor: Renato Rodrigues Neto

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenadora: Arlene Batista da Silva

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo

Coordenador: Paulo Roberto Sodré

Editor-gerente da *Fernão*

Paulo Roberto Sodré

Editores do Número 1

Lillian DePaula Filgueiras

Maria Constanza Guzman

Sérgio da Fonseca Amaral

Conselho Editorial - Pareceristas

Arlene Batista da Silva (Universidade Federal do Espírito Santo)

Augusto Massi (Universidade de São Paulo)

Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (Universidade Federal de Mato Grosso)

Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)

Francisco Aurelio Ribeiro (Academia Espírito-santense de Letras)

Ivana Esteves (Universidade Vale do Cricaré)

Jô Drumond (Academia Espírito-santense de Letras)

Jorge Luiz do Nascimento (Universidade Federal do Espírito Santo)

José Irmo Gonring (Universidade Federal do Espírito Santo)

Karina de Rezende-Fohringer (Universität Wien)

Lino Machado (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luis Eustaquio Soares (Universidade Federal do Espírito Santo)

Luiz Antonio de Assis Brasil (Pontifícia Universidade Católica-Rio Grande do Sul)

Maria Amélia Dalvi (Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Cristina Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Maria José Sabo (Universidad Nacional de Río Negro - Argentina)

Maria Mirtis Caser (Universidade Federal do Espírito Santo)

Michele Freire Schiffler (Universidade Federal do Espírito Santo)

Nelson Martinelli Filho (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do
Espírito Santo)

Rafaela Scardino (Universidade Federal do Espírito Santo)

Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari – Venezia)

Wilberth Salgueiro (Universidade Federal do Espírito Santo)

Wilson Coêlho

A gerência, o conselho e a comissão editoriais deste periódico esclarecem que as ideias e pontos de vista, a revisão formal e as responsabilidades legais pela autenticidade e originalidade dos textos são de inteira responsabilidade dos autores, que submeteram seus trabalhos de livre vontade aos editores do número.

Catálogo:

Saulo de Jesus Peres – CRB 12/676

Revisão:

A(o)s autora(e)s

***Fernão – Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas
da Literatura do Espírito Santo***

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo
Programa de Pós-graduação em Letras
Centro de Ciências Humanas e Naturais
Universidade Federal do Espírito Santo

<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>
neples.ppgl@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

Fernão [recurso eletrônico] / Universidade Federal do Espírito Santo,
Programa de Pós-Graduação em Letras. – ano 1, n. 1 (2019)- . –
Vitória : Ufes, PPGL, 2019- .

v.
Semestral

Modo de acesso: World Wide Web:
<<http://periodicos.ufes.br/fernao>>

ISSN 2674-6719 (online)

1. Literatura – Periódicos. 2. Crítica – Periódicos. I. Universidade
Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDU 82(05)

Editorial

Editorial

Apresentamos em caráter inaugural o número 1 da *Fernão: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). O título da revista, *Fernão*, foi uma grata sugestão de Reinaldo Santos Neves, cujo objetivo é homenagear o escritor Renato Pacheco (Vitória, 1928-2004), autor de *Cantos de Fernão Ferreiro e outros poemas heterônimos* (1985).

O periódico procura ser uma segunda alternativa de incentivo, produção e divulgação de estudos e pesquisas dedicados à literatura brasileira feita no Espírito Santo. A primeira é o evento e a publicação homônima Bravos Companheiros e Fantasma: Seminário sobre o Autor Capixaba, com oito edições até o momento.

Seis seções compõem o número inicial. A *Portfólio* traz artigos sobre uma das obras mais expressivas da literatura contemporânea aqui produzida: a de Reinaldo Santos Neves. Ariel Sessa, em "As 'virações' em Manguinhos: um estudo da influência do *topos* literário em *A ceia dominicana: romance neolatino*, de Reinaldo Santos Neves", investiga a importância do espaço literário na construção da narrativa com relação às ações dos personagens. Camila David Dalvi, em "*Sueli: romance confesso* e o jogo performático do escritor", procura analisar o

romance à luz da teoria da performance, considerando em especial os aspectos autoficcionais da narrativa. Em “O artesão de mil faces descobre a internet”, Eduardo Costa Madeira discute um dos elementos mais observados na narrativa de Reinaldo Santos Neves: a linguagem, agora sob o diapasão da Internet. Luiz Romero de Oliveira, numa abordagem psicanalítica, analisa a figura paterna em “Conficções: memórias e a função do pai em *A confissão*”.

Completando o tema do *Portfólio*, mas em seções autônomas e excepcionais, o número apresenta ainda um depoimento e uma entrevista. José Irmo Gonring, em “Garibaldi: a crônica que não foi”, comenta o contexto de produção das crônicas de Reinaldo Santos Neves, reunidas em *Dois graus a leste, três graus a oeste*, e discute a questão do gênero dessa obra. Andréia Delmaschio e Vitor Cei apresentam uma entrevista com Reinaldo Santos Neves, desenvolvida com o objetivo de mapear a produção literária brasileira do início do século XXI, considerando a perspectiva do próprio escritor.

A seção *Memória* apresenta três trabalhos distintos. O primeiro é um conjunto de ensaios que, em 1993, Deny Gomes, Francisco Aurelio Ribeiro e Telma Boudou fizeram a respeito de *Sueli: romance confesso*, de Reinaldo Santos Neves, numa publicação da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Ufes. Recuperamos esses trabalhos e republicamos esses estudos aqui. O segundo é “Literatura do Espírito Santo”, em que Oscar Gama Filho expõe em verbete uma síntese da história da literatura capixaba do período colonial até os anos de 1980, para constar na *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, de Afrânio Coutinho, publicada em 1990. Republicamos aqui o datiloscrito original. O terceiro é uma fotobiobibliografia de Reinaldo Santos Neves assinada por Paulo Roberto Sodrê. O ensaio apresenta, por meio de diversas imagens, o percurso de Santos Neves seja como autor, seja como editor, ao longo de trinta anos (1980-2010).

Em *Seleto*, Linda Kogure apresenta uma recolha de narrativas breves, de Luiz Guilherme Santos Neves, voltadas para o tema da cidade. Nesse trabalho, “A cidade-ilha de Vitória na trama ficcional de Luiz Guilherme Santos Neves”, o

propósito é observar Vitória como personagem, para além, portanto, de seu aspecto paisagístico.

Na seção *Resenhas*, Fabio Daflon discorre sobre *O breviário do silêncio*, de Anaximandro Amorim. Giselda Maria Dutra Bandoli e Marcos Tavares apresentam as crônicas de *Cibersolidão*, de Jô Drumond. A segunda edição do livro de contos *No escuro, armados*, de Marcos Tavares é exposta por Jô Drumond. José Augusto Carvalho comenta, por sua vez, o livro de poemas *O ornitorrinco do pau oco*, de Jorge Elias Neto.

Eis o escopo do primeiro número da *Fernão*. Torcemos para que o leitor, intra e extramuros, aprecie esse quinhão da Literatura Brasileira, conhecido ainda apenas por meio de José de Anchieta, Geir Campos, Rubem Braga, Marly de Oliveira ou José Carlos Oliveira. Que essa lista possa ser aos poucos ampliada.

Boa leitura.

Lillian DePaula Filgueiras
(Universidade Federal do Espírito Santo)

Maria Constanza Guzman
(University of Toronto - Canada)

Sérgio da Fonseca Amaral
(Universidade Federal do Espírito Santo)

As “virações” em Manguinhos:
um estudo da influência do *topos* literário
em *A ceia dominicana: romance neolatino*,
de Reinaldo Santos Neves

The “Virações” in Manguinhos:
the Influence of Literary *Topos*
in *A Ceia Dominicana: Romance Neolatino*,
by Reinaldo Santos Neves

Ariel Sessa*

Apresentarei neste artigo a importância do *topos*¹ literário por meio dos descaminhos percorridos e pelas desventuras de Graciano Daemon, em *A ceia dominicana: romance neolatino*, de Reinaldo Santos Neves (2008), pelo espaço ficcional Manguinhos; como a construção narrativa se deu desde a chegada do personagem principal a esse espaço ficcional, além do seu percurso e ações. Para isso, farei recortes das partes da obra que evidenciam a tese de que os espaços ficcionais não são escolhidos pelos autores como pano de fundo

* Doutorando em Linguística pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

¹ Dos *loci communes* oriundos da Retórica Clássica Aristotélica, o *topos* pesquisado em *A ceia dominicana* está mais para uma subversão do que seria um *locus amoenus* – um lugar aprazível – uma visão satírica do lugar. Na obra de Reinaldo Santos Neves a representação do espaço é feita de forma controversa, visto que permite a contextualização necessária para as desventuras de Graciano Daemon – ações, todavia, não exatamente negativas como saldo para o personagem principal.

para ações e sim como influenciadores ou beneficiadores das ações dos personagens. Para me basear, irei me valer dos aportes teóricos nos estudos dos espaços, aqui, neste caso, em benefício das criações ou recriações ficcionais, como dos estudiosos BACHELARD (2008), BORGES FILHO (2007), BRANDÃO (2007, 2013), LINS (1976), PANKOW (1988) e DIMAS (1987). Pretendo demonstrar a importância do espaço ficcional nas ações dos personagens, isto é, em que cada espaço arquiteta uma ação. Desta forma, as desventuras de Graciano Daemon só se dariam como foram descritas no espaço ficcional Manguinhos e nas suas regiões de fronteira.

A escolha pela representação de Manguinhos – espaço ficcional homônimo a uma vila litorânea e pesqueira da cidade de Serra, no Espírito Santo – por Reinaldo Santos Neves é decorrente da sua vivência no espaço real e do compartilhamento do modelo mental de que a vila, em sua história, adquiriu lendas amparadas pelas histórias de pescadores, isto é, a capacidade tópica da representação referencial do lugar como um intertexto para o leitor ao fazê-lo trazer à tona modelos de histórias fantásticas e folclóricas comuns em vilas de pescadores, o que Koch (2007, p. 18) confirmou em suas pesquisas com relação ao papel da intertextualidade na literatura:

entre textos literários de gêneros e estilo diferentes (temas que retomam ao longo do tempo, como o do usuário, na Aululária de Plauto, em O avaro, de Molière e em O santo e a porca, de Ariano Suassuna) e o tema da Medéia de Eurípedes, da Medéia de Sêneca e de A gota d'água, de Chico Buarque/ Paulo Pontes; entre diversos contos de fada tradicionais e lenda que fazem parte do folclore de várias culturas, como é o caso do dilúvio e da caixa de Pandora, que são encontrados em muitas mitologias (KOCH, 2007, p. 18).

A vila de Manguinhos era, portanto, tida como tão mágica quanto o *topos* ficcional recriado por Reinaldo. O que corrobora para essa funcionalidade intertextual o papel dos *topoi* enquanto herança objetiva ao atuar como clichê e esquema de pensamento, segundo Kayser (1963, p. 101), com base na investigação do *topos* (*Toposforschung*), por Curtius. Portanto, veremos que a escolha do autor ao nomear o espaço em que seu personagem passaria por

aventuras transformadoras (ou desventuras), está intrinsicamente ligada à influência do espaço para a justificativa de ações pseudofantásticas ou, conforme as palavras de personagens que representam a simplicidade dos moradores das vilas pesqueiras, as “virações”.

A relação entre Graciano Daemon e o espaço ficcional Manguinhos é outro fator a ser observado neste artigo. Graciano representa a visão acadêmica, cética e científica, enquanto Manguinhos representa o absurdo, o inexplicável e a transformação. Graciano e Manguinhos representam uma dicotomia, a princípio. Porém, conforme a própria obra diz: “Ninguém passa por Manguinhos que Manguinhos não muda pra diferente do que era” (NEVES, 2008, p. 24).

A escolha por Manguinhos ou a escolha de Manguinhos?

A onomástica Manguinhos da obra de Reinaldo Santos Neves, *A ceia dominicana*, é o objeto toponímico de análise deste artigo. Esse fictício lugar “mágico” em muito se parece com a sua inspiração, isto é, a pequena vila pesqueira da cidade de Serra, no Espírito Santo. Assim como o *topos* literário, o espaço real foi por muito tempo considerado mágico e especial pelos moradores, passantes e frequentadores de Manguinhos. Não é à toa que Reinaldo Santos Neves a representou tão bem em seu romance e ainda lhe deu um papel tão especial quanto o dado aos seus personagens, pois sem a Manguinhos ficcional, nada do “impossível” que aconteceu com Graciano e os demais personagens seria possível.

A vila de Manguinhos ficcional pode ser considerada um *locus amoenus* reinaldiano. A representação do espaço amável, fantasioso e paradisíaco, porém satírico, remissivo da Antiguidade Clássica para uma obra contemporânea. A escolha espacial pelo autor para o desenvolvimento desejável do romance é sagaz, pois foi encontrado na Manguinhos real os elementos necessários para a construção da Manguinhos ideal para o romance, isto é, elementos naturais agradáveis para uma descrição superficial, porém carregado de modelos mentais

comuns de uma vila de pescadores que dá propensão ao supersticioso e ao erótico. O romance de Reinaldo Santos Neves pode ser comparado ao livro *Satiricon*, de Petrônio, obra latina de 60 d.C., tornando-se um livro neolatino com desenvolvimento satírico em meio a um *locus amoenus* representado oriundo do espaço real capixaba, em que há a junção do descritivo e do cultural. Portanto, Manguinhos nada mais é para Reinaldo do que um espaço apropriado e aprazível para o percurso torto de seu personagem principal, o anti-herói Graciano Daemon.

A ceia dominicana: romance neolatino, de 2008, é uma das três obras de Reinaldo Santos Neves que constitui a “trilogia Graciano”, composta também pelas obras *O poema graciano*, de 1982 e *As mãos no fogo: o romance graciano*, de 1983; sem, contudo, estabelecer uma relação de dependência com as outras duas. Esse livro pode ser lido separadamente sem que o leitor tenha uma sensação de falta de contexto ou incompletude narrativa. Essa independência de *A ceia dominicana* transforma a obra em uma experiência literária única, capaz de levar o leitor a reflexões múltiplas quanto à construção psicológica e social dos personagens.

A escolha pela análise do espaço ficcional como um propulsor das ações dos personagens teve por base os meus estudos sobre espaço ficcional no curso de Mestrado que concluí no Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes – Universidade Federal do Espírito Santo, ainda em 2015 e, além de ter-me baseado nas palavras do próprio autor da obra em questão em um debate-papo promovido pelo Neples - Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo -, na própria Ufes, em agosto de 2014, ao questioná-lo, perguntei se a história de Graciano Daemon, em *A ceia dominicana*, poderia se passar em outro lugar diferente de Manguinhos. Para a minha confirmação de tese, Reinaldo respondeu que somente ali, naquele lugar, considerado por ele também como transformador, aquela determinada saga de Graciano se passaria. A afirmativa de Reinaldo corrobora com as palavras de Kayser (1963, p. 105) quando o professor afirma que “é como se em alguns topos fosse tão rico o significado, tão

grande, completo, tão impregnado de emoção, que nunca mais podem perder-se” (SIC).

Como aporte teórico para basear tanto a minha afirmação de que os espaços contribuem para as ações, assim como a afirmação do próprio autor da obra literária de que somente em Manguinhos as ações narradas da saga de Graciano seriam possíveis, busquei nos estudos do professor da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Doutor Oziris Borges Filho, um dedicado pesquisador da importância dos espaços literários, a frase que me sustentou para a construção de minha dissertação: “diferentes espaços engendram diferentes atitudes” (BORGES FILHO, 2007, p. 38). Dessa maneira, teci as 145 páginas do meu trabalho dissertativo, depois transformado em livro (2018).

A escolha de Reinaldo Santos Neves por Manguinhos não foi ao léu ou meramente estilística. O autor, segundo pesquisas de Martinelli Filho (2012), tem uma história construída no lugar, uma memória, um espaço vivido além do texto, uma verdade em seu contexto pessoal, percepções de sua infância e também a manutenção da vivência enquanto adulto. Toda essa experiência contribuiu para a construção mental de um modelo de lugar, compartilhado no imaginário daqueles que vivenciaram a época da mística vila de pescadores, suas lendas e paixões. Mais curioso ainda é que também vivi esse espaço numa época mais recente da vila e estupefatamente construí o mesmo modelo mental do autor. Portanto, estaria a mágica Manguinhos nos usando para perpetuar suas lendas? Escolhemos Manguinhos ou a vila nos escolheu? Estaríamos até hoje enfeitiçados?

Graciano X Manguinhos

Devemos pensar na condição de Graciano Daemon, personagem principal de *A ceia dominicana* antes de embarcar na aventura por Manguinhos: um jovem acadêmico e poeta, prestes a assumir uma vaga na Universidade Federal do Espírito Santo como docente. Portanto, um homem com “bons atributos” diante

de uma sociedade marcada pelo patriarcalismo. Todavia, a construção do personagem para os dias atuais o desvela como um sujeito preconceituoso e machista, talvez para a época que a narrativa se propõe, não. De todo modo, a mágica vila de Manguinhos iria lhe proporcionar o verdadeiro sentido da sensibilidade – a duras penas – graças ao efeito das “virações” promovido por esse espaço ficcional.

Graciano é construído por Reinaldo como um anti-herói, um herói pícaro, o mesmo que Queiroz (2003) conceitua como oposição ao modelo do herói de cavalaria em seus estudos acerca da obra *Macunaíma*, em que o herói é uma figura sem caráter. No caso da obra de Reinaldo, o personagem é desvelado graças à influência do lugar com relação à sua pseudomoral e as ações que acontecem no decorrer da narrativa que apontam o personagem como um herói “torto”, em que a honra vem da “desonra”, o modelo do homem perfeito e ideal se desfaz, porém o humaniza por meio de suas desventuras proporcionadas pelo espaço literário.

Na obra, Daemon casa-se com Alice, sua então noiva, outra jovem que representava para a época em que a narrativa de Reinaldo se passa, numa típica moça “para casar”, mas ao desconfiar de sua “pureza”, ou melhor, a falta dela e em plena lua de mel, o personagem ata-se de concepções patriarcais e hegemônicas convalidando a norma social de que somente a impureza masculina é permitida socialmente. Para o homem conservador do final da década de 70, a garantia do hímen é um valor moral preservado. Ao abandonar Alice na ficcional Nova Almeida (outro homônimo a um espaço real), procura um lugar “especial” para curar sua dor e orgulho ferido e eis que encontra a vila de Manguinhos, como encontramos na passagem que retrata a chegada do personagem ao *topos* literário: “Sou Graciano Daemon, venho de Nova Almeida, aonde me levou um compromisso muito importante, e se vim pra Manguinhos foi porque senti que precisava mais que tudo arejar a cabeça num lugar como este” (NEVES, 2008, p. 31).

A “viração” nas palavras da personagem Dona Sé inicialmente não é compreendida por Graciano em seu primeiro contato com o lugar: “Manguinhos é um lugar onde o que tem que acontecer acontece. É lugar mágico, cheio de maravilha, fantasia, sombração, milagre, viração de uma coisa para outra.” (NEVES, 2008, p. 24). De todo modo, Graciano aventura-se no desconhecido labirinto da vila para se curar e, inicia-se daí uma série de desventuras avisadas por Dona Sé que corroboram as suas palavras: “Ninguém passa por Manguinhos que Manguinhos não muda pra diferente do que era” (NEVES, 2008, p. 24), isto é, agir sobre a personalidade do personagem e transformá-la ao ponto de virá-la de ponta-cabeça. Manguinhos, portanto, interage com o personagem principal, dando-lhe condições de se perder, de se transformar e de aprender.

O efeito mágico de Manguinhos, portanto, a princípio, é ignorado por Graciano, mesmo porque a apresentação do personagem leva o leitor a compreendê-lo como um sujeito cético, por ser um jovem acadêmico da “cidade grande” e seu ceticismo ser colocado em xeque em inúmeros momentos. Por mais que o efeito fantástico da vila não seja algo comprovado ou, pelo menos, posto pelo autor como característica de uma narrativa fantástica, o efeito mágico fica na imaginação e na construção restrita dos personagens por meio de um inebriante olhar sobre Manguinhos, algo típico que pode ter ocorrido com qualquer pequena vila de pescadores no final da década de 70, em que as superstições e as fantasias fizeram parte do imaginário das pessoas simples desses lugares. Não é à toa que as famosas “histórias de pescador” são carregadas de imaginação fértil, como nos contos fantásticos, em que a representação do real e o absurdo se juntam e essas histórias foram repassadas aos que circundam vilas semelhantes à vila de Manguinhos, como bem tratou Ana Claudia Mafra da Fonseca (2009) em seu livro, resultado de sua pesquisa de doutorado sobre as culturas populares que envolvem os pescadores:

Assim, a magia, o encantamento, o fantástico, a assombração, enfim, elementos ligados a um contexto que escapa ou que transgride as relações humanas ou naturais, estão intimamente vinculados à cosmogonia, à visão de mundo dessas camadas sociais. Não é de se estranhar, então, que tais elementos encontrem-se disseminados nas narrativas (FONSECA, 2009, p. 296).

Apesar das “virações” e das desventuras, a fictícia Manguinhos não proporciona infelicidade durante a passagem de Graciano. O desastroso trajeto por Manguinhos trouxe um saldo positivo para o personagem, o que corrobora a influência dos espaços a partir dos estudos de Gaston Bachelard (2008), de que a condição para haver uma topoanálise é a existência da felicidade entre o espaço vivido e o personagem. Parto da classificação do próprio neologismo criado pelo filósofo que considera o termo como um “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (2008, p. 28). O efeito da topofilia, isto é, o saldo positivo proporcionado pelo lugar é, portanto, observado na relação de felicidade, mesmo em controversas situações, entre o personagem e o espaço ficcional. De todo modo, somente o lugar não é capaz de proporcionar esse efeito sem que haja a ambientação, o que segundo Borges Filho (2007, p. 50), corresponde à “soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico”. Esse clima ora desastroso ora erótico encontrado na obra reinaldiana é transmitido ao leitor de *A ceia dominicana* em toda a sua extensão narrativa.

A “mágica” Manguinhos

A atmosfera mágica da Manguinhos ficcional, o *locus amoenus*, está interligada à perpetuação do estado fantástico da vila litorânea do final dos anos 70 que serviu como referência espacial para a obra. As histórias de pescador, as virações e o efeito desse espaço na passagem do personagem Graciano dá o tom que Reinaldo espera para a sua construção. O personagem é acrescido da referência do clássico, por meio das inevitáveis comparações com *Satiricon*, de Petrónio. Na Manguinhos de Reinaldo encontraremos histórias de sereias, como a captura de um desse seres que serviria de jantar para moradores ilustres do lugar:

Por um golpe de sorte, os pescadores de Manguinhos pescaram hoje de manhã um peixe muito raro, raríssimo, que todos eles juram de pés juntos que nunca viram coisa igual: na verdade não é peixe, é um mamífero, porque tem tetas que nem mulher. Em outras palavras, é uma SEREIA, que, graças a Nossa Senhora da Penha, vamos ter o

privilégio e o prazer de consumir como prato-chefe do nosso jantar. Um murmurinho tomou conta da mesa: Dizia um: Uma sereia? Dizia outrem: Uma sereia! E o terceiro: Uma sereia?! O cidadão, então: Uma sereia, sim, senhores (NEVES, 2008, p. 466).

Segundo Brandão (2013), na relação extratextual da narrativa com o mundo real no que se refere ao *topos*, principalmente quando existe uma relação tão próxima entre a Manguinhos real e a ficcional, há uma suposta intenção do autor em inserir simbolismos e significados à ficção, que permitirão ao leitor, a partir da descrição características físicas e atmosfera semelhante, a construção de imagens a partir da leitura. Portanto, haverá compreensão do cenário tal qual o autor provavelmente desejaria. Todavia, o imagético do leitor não será exatamente ou integralmente a imagem autoral conceituada. De todo modo, nem a recriação de um espaço baseado em um espaço real e vivido pelo autor será uma imagem fidedigna à realidade. Além do que, os estudos literários devem ater-se ao universo literário: personagens, tempo, espaço etc. Nessa perspectiva, baseio-me no que o pesquisador Osman Lins diz: "Note-se ainda que o estudo do tempo ou do espaço num romance, antes de mais nada, atém-se a esse universo romanesco e não ao mundo" (LINS, 1976, p. 64).

Graciano percebe por meio da interação as influências de Manguinhos logo ao chegar na vila: "A prainha tranquila e mansa, de alvas areias e suaves marolas, recebeu-me com boa cara e me pôs à vontade" (NEVES, 2008, p. 35). Interessante observarmos o *status* dado ao *topos* por Reinaldo, visto que em certo momento Manguinhos quase é "personificada" pelo autor, o que colabora para corroborarmos o efeito manipulador desse espaço, em que há uma "cara boa" e "vontade".

Os efeitos de Manguinhos promovem "viração" até na sexualidade do jovem "padrão" heterossexual construído a partir de uma sociedade patriarcal, como é o caso de Graciano. A obra trata de uma passagem homoerótica em que Daemon reencontra Átis, irmão de seu melhor amigo de infância e também sua paixão platônica, Áquila. O quarto de Átis recria o efeito psicológico de nostalgia e a homo ou bissexualidade até então encubada de Graciano, graças à passagem

temporal para a fase adulta. Lins (1976) aponta a responsabilidade do espaço como um colaborador da transgressão comportamental do personagem, porém não de forma negativa, mas sim, como um “libertador de energias secretas”. Na obra, além de Átis lembrar o irmão mais velho, a paixão de infância de Graciano, o episódio homoerótico acontece no quarto e na cama (de casal) dividida por dois homens.

Átis também sofreu uma transformação na “mágica” Manguinhos. Antes Átila Brás Rubim, Átis conta a Graciano a sua “viração” em meio a uma espécie de ritual:

E foi ali mesmo em Manguinhos. Manguinhos é um lugar mágico, cheio de energia. Como um novo Adão, renasceu do barro. Escolheu um trecho de estrada, um lamaçal: chovera sem parar a semana inteira. Foi à noite, e foi lindo. Acendeu velas, treze velas, no lamaçal, em torno do berço de seu renascimento. Despiu-se todo das roupas que usava como Átila e deitou-se na lama. Amigos com pás cobriram-no de barro, cobriram-no totalmente, e ali ficou ele, sepulto em seu jazigo, durante uma hora, enquanto os amigos entoavam mantras. Dali se ergueu, então, renascido e purificado. (NEVES, 2008, p. 163).

A Manguinhos de Reinaldo, além de transformadora, é o espaço escolhido pelas mulheres “transformadas pela natureza”, correspondente às mulheres hermafroditas, ou seja, pessoas intersexuais. O desconhecimento da sociedade com relação às pessoas nascidas com dois sexos ou com anomalias ou deformações nas genitais, dentro de uma narrativa literária que retrata o pensamento do final da década de 70 numa vila de pescadores em que a magia faz parte do cotidiano, fez com que o imaginário nesse espaço as constituíssem como seres “abençoados”, afinal não possuíam apenas um sexo, mas sim os dois. Em outros casos, sexos mudados. O fantástico espaço de Manguinhos permitiu a essas mulheres o acolhimento necessário para se reunirem como um grupo místico, com ritos condizentes às seitas pagãs.

Sim, irmãs, disse a rainha-mamãe, se a natureza produziu andróginos no reino vegetal e no reino animal, por que não produziria também seres humanos que portem em si ambos os sexos? Não, não somos aberrações da natureza, somos produtos raros e muito especiais, somos diamantes da natureza. Algumas de nós nasceram com ambos os sexos; outras, como eu mesma, mudamos de sexo várias vezes ao

longo da vida; outras, por fim, nasceram com um só sexo definido e, por intervenção da natureza, receberam um segundo sexo em algum momento posterior de suas vidas. Somos seres abençoados; somos seres sagrados; somos seres dignos de veneração e respeito. Somos criaturas especiais e muito amadas da mãe natureza (NEVES, 2008, p. 218).

Algumas outras “virações” promovidas por Manguinhos são mais sutis, conforme poderá ser observado no primeiro fragmento da obra subsequente a este parágrafo, sem, contudo, serem essas transformações menos importantes para a obra de Reinaldo Santos Neves. Graciano percebe o poder de transformação do *topos* nos mínimos detalhes, mudanças internas semelhantes a essas que ele espera para si e para sua alma durante a sua passagem pela vila mágica:

Na rua, o sujeito de basta cabeleira grisalha, olhando a brincadeira das crianças, em dado ponto não resistiu: estendendo a mão a Dona Mandona, foi também puxado e deu sua corridinha: aí, diante dos meus olhos, operou-se o milagre da metamorfose: o digno senhor, abrindo os braços e escancarando a boca, converteu-se num pétreo cantor de ópera. Seu companheiro bateu sinceras palmas; as crianças riam. O velho deu de novo a mão à menina e, depois de nova e milagrosa petrificação, vi-o, de mão esquerda espalmada atrás das costas e braço direito estendido com uma quase visível carta de suicida entre os dedos, o exato sósia da estátua de Getúlio Vargas na larga esplanada da Capixaba, lá na cidade de Vitória das sete pontes. Uma terceira transformação processou-se a seguir, e ei-lo, todo curvado e furtivo, pisando o chão com a ponta dos pés, personificando o que imaginei só podia ser um ladrão na noite. [...] Dona Sé tinha razão: em Manguinhos, tudo muda de ser uma coisa para ser outra (NEVES, 2008, p. 107-108).

Ademais, dormir para e por quê, se na arenosa Manguinhos pusera a esperança de decorrer alguns dias e noites em claro, ingurgitando-me de bem-estar e de bel prazer para restaurar a saúde moral de minha alma? (NEVES, 2008, p. 120).

A profanação e o desrespeito por Graciano Daemon ao espaço Manguinhos representado na passagem abaixo descrita por suas águas marinhas, não aqui como natureza empírica, mas como paisagem, visto a interação homem/natureza (BORGES FILHO, 2007), retrata a reação do espaço às ações por ele não permitidas e, dessa forma, a consequente vingança desse *topos*. Esta passagem é uma das provas de que Reinaldo atribuiu ao espaço o mesmo *status* do personagem principal. Graciano reflete a sua característica de herói pícaro em

suas desventuras no decorrer da narrativa ao quebrar as regras desse divino espacial. Tal fato é criticado por Cristácia, que faz um resumo do comportamento transgressor de Graciano neste lugar considerado “sagrado”:

Contei meu insucesso com Eugênia. Cristácia ficou pensativa. Você teve alguma relação sexual recente? Calculei de modo mentalmente e disse: Três. Ela perguntou: Três? Em quantos dias? Em três dias, eu disse. Com a mesma mulher? Não, cada dia com uma mulher diferente. Ela, que nem uma médica, estava fazendo a anamnese do meu caso. Pediu detalhes. Dei: A primeira foi num quarto de hotel, a segunda na praia, a terceira no carro. Cristácia: Na praia? Dentro d’água? Eu disse: Não pode não? Cristácia: Você não sabe que o mar é sagrado? Como é que você profana as águas do mar com uma foda, cara? Eu disse: Mas não cheguei a gozar, só quem gozou foi ela. Cristácia: Isso não importa. O mal foi feito. Dentro do mar não se fode, não se caga, não se mija, seu ignorante. Nem parece que tem estudo. Alguma coisa na minha expressão do rosto acendeu nela uma suspeita. Não me diga, disse ela, que você também cagou e mijou no mar. Meneei a cabeça afirmativamente. Então, suspirou ela, está explicada a coisa. As divindades marinhas estão castigando a sua falta de respeito. O que você pode fazer é jogar algumas oferendas no mar em sinal de penitência (NEVES, 2008, p. 256-257).

É nesse contexto mágico e de viração que o espaço ficcional composto pela vila de Manguinhos é capaz de dar um novo sentido a Graciano Daemon mesmo diante das hostilidades, das desventuras ou das aventuras satíricas, do seu adentramento no labiríntico espaço de perdição. Nesse sentido Gisela Pankow, com relação à vivência no espaço, afirma: “É a dinâmica ‘oculta no espaço’ que dá um sentido ao absurdo” (PANKOW, 1988, p. 55). A autora se baseia em certas situações-chave relacionadas ao espaço em que o personagem encontra o sentido no absurdo. Em sua obra, cita como exemplo a *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel Garcia Marquez, para justificar o sentido da morte do personagem que se dá no oculto espaço da porta trancada (p. 55-56).

Este artigo teve como objetivo salientar a importância do espaço ficcional nas obras literárias e utilizou como exemplo *A ceia dominicana: romance neolatino*, de Reinaldo Santos Neves (2008). Nela podemos constatar o quão fundamental é a escolha do lugar pelo autor para o desenvolvimento da narrativa literária, seja o espaço de representação do real ou não.

Com base nos estudos dos espaços podemos constatar por meio dos exemplos retirados da obra de Reinaldo Santos Neves a função do *topos* literário para a “viração” não só do personagem principal Graciano, assim como outros que permeavam a vila mágica de Manguinhos. As transformações, segundo o autor, só poderiam ocorrer naquele lugar.

O espaço ficcional, portanto, não pode ser visto dentro das obras literárias somente como pano de fundo para uma construção narrativa, mas sim, o espaço deve ser um proporcionador de ações dentro da obra, ou seja, ele dá condições para que a narrativa se desenvolva e, dessa forma, as ações estarão condizentes aos espaços escolhidos.

A Manguinhos de Reinaldo Santos Neves em *A ceia dominicana* é uma escolha baseada em sua vivência no espaço homônimo e de um modelo mental construído não só autor, mas também por outras pessoas que vivenciaram a Manguinhos real. De todo modo, Reinaldo repassa magistralmente aos leitores que não puderam viver as suas experiências em Manguinhos, o mesmo sentido fantástico no seu espaço literário, o que permite ao leitor compreender a função daquele lugar na vida de seu personagem, Graciano Daemon.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Pontes, 2008.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. O espaço da narração e o espaço da narrativa. *Estudos Linguísticos*, São Paulo, v. 37, p. 341-347, 2007.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Belo Horizonte, MG: Fapemig, 2013.

- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- FONSECA, Ana Cláudia Mafra da. *Histórias de pescador: as culturas populares nas redes narrativas*: Paraty, Nísia Floresta – RN. Natal: IFRN, 2009.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*: introdução à ciência da literatura. 3. ed. portuguesa totalmente revista pela 4. ed. alemã por Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1963.
- KOCH, Ingedore G. Villaça et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NEVES, Reinaldo Santos. *A ceia dominicana: romance neolatino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- PANKOW, Gisela. *O homem e seu espaço vivido*. Tradução de Flávia Cristina de Souza Nascimento. Campinas: Papyrus, 1988.
- PETRÔNIO. *Satiricon*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Do Lazarillo de Tormes a Macunaíma (notas sobre a picardia e a malandragem). *Cadernos de Literatura e Diversidade*, Feira de Santana, v. 2, p. 35-44, 2003.
- SESSA, Ariel. *A toponímia em A ceia dominicana: romance neolatino, de Reinaldo Santos Neves*. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- SESSA, Ariel. *A toponímia em A ceia dominicana: romance neolatino, de Reinaldo Santos Neves*. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apontar a importância do espaço literário na construção da narrativa dos romances com relação às ações dos personagens. Para isso foi escolhido o *topos* ficcional Manguinhos do livro *A ceia dominicana: romance neolatino*, de Reinaldo Santos Neves (2008). Como aporte teórico sobre a temática do espaço

foram utilizados os estudos de Bachelard (2008), Borges Filho (2007), Brandão (2007, 2013), Dimas (1987), Lins (1976), Pankow (1988), além da minha pesquisa sobre o espaço literário (2015; 2018). O trabalho pretende demonstrar por meio dos exemplos colhidos do livro o valor do espaço e a sua contribuição para as transformações ocorridas nesse romance de Reinaldo Santos Neves.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa – Espaço literário. Manguinhos – Espaço literário. Reinaldo Santos Neves – *A ceia dominicana: romance neolatino*.

ABSTRACT: This article aims to point out the importance of literary space in the construction of narrative novels in relation to the actions of the characters. For that was chosen the fictional *topos* Manguinhos of the book *A ceia dominicana: romance neolatino*, of Reinaldo Santos Neves (2008). As a theoretical contribution on the theme of space, the studies of Bachelard (2008), Borges Filho (2007), Brandão (2007, 2013), Dimas (1987), Lins (1976), Pankow (1988), besides my research on the literary space (2015; 2018). The work intends to demonstrate through the examples collected from the book the value of space and its contribution to the transformations that occurred in this novel by Reinaldo Santos Neves.

KEYWORDS: Narrative – Literary Space. Manguinhos – Literary Space. Reinaldo Santos Neves – *A ceia dominicana: romance neolatino*.

Recebido em: 29 de janeiro de 2019.
Aprovado em: 19 de março de 2019.

Sueli: romance confesso e o jogo performático do escritor

Sueli: romance confesso and the Author's Performance Game

Camila David Dalvi*

S*ueli: romance confesso* completa seus 30 anos

Já não está mais aqui quem amou; já não está mais aqui quem foi amada [...] Tudo foi mudado para melhor: tudo se sublimou em literatura, em ficção; em romance em si.

Reinaldo Santos Neves

Finalizado em 13 de março de 1988, como indicado no fim da narrativa, e publicado no ano seguinte pela Fundação Ceciliano Abel de Almeida, *Sueli: romance confesso*, de Reinaldo Santos Neves, apresenta 172 páginas nas quais o texto se subdivide em 129 pequenas partes numeradas. A primeira edição teve uma tiragem de 500 exemplares numerados e assinados pelo autor. O enredo do romance retrata a paixão do personagem principal, um escritor denominado Reynaldo, por Sueli, uma repórter que ele conhece em um evento cultural em Vitória. O narrador-escritor a todo momento, desnudando o que parece ser o processo de escrita ficcional, conversa sobre si e para si, diante do leitor, que acompanha as atitudes que o desejo lhe faz tomar. O personagem, em vão, busca

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

declarar-se, viver próximo e, ainda, criar um círculo social do qual participaria com o objeto da paixão. A “musa”, contudo, não aceita essas abordagens, principalmente depois de saber que se tratava de um homem casado. Não há consumação da paixão e pouco se descreve da curta relação entre os dois.

Segundo Luiz Romero de Oliveira, em seu artigo sobre o amor e a escrita em duas das obras de Reinaldo, em *Sueli*, “a escrita é investida de uma potência especial: [...] realização dos anseios do narrador” (2001, p. 113). A mulher é, pelo olhar a meia distância do narrador, posta em posição de idealização, característica que gera ansiedade, busca e desejo de posse (essa posse se dá pela generosidade de literatura em permitir que o narrado a transforme em *sua* personagem) ao mesmo tempo em que pode esfacelar-se caso haja de fato uma proximidade. O termo “sublimar”, não por acaso, é usado na orelha da obra e também no artigo de Oliveira, de viés e base teórica psicanalítica. A escrita motiva-se pela necessidade de confessar o romance, de narrar, após o ocorrido, seus incômodos e suas inquietações: trata-se de um “crime passionai”, um “rito de sacrifício”, em que o escritor, “exilado na língua”, busca a autonomia pela transmutação nas letras. O que lhe resta são as palavras, e não desordenadas e sem critério, mas ajustadas sob o jugo do estilo, da brincadeira irônica. Nesse sentido, maltratando a linguagem, segundo Oliveira, Reinaldo Santos Neves a transgride e, ao, mesmo tempo, a instaura como totem. Algumas dessas palavras (maltratar, reformular, violentar, montar, desmontar) relativas ao que se pretende fazer com a linguagem são utilizadas no próprio romance e apropriadamente pinçadas por Oliveira.

Já bastante estratégico e caleidoscópico, Reinaldo, o autor, assina a orelha do próprio livro (denominada “introito”), alegando ter prometido de si para si que jamais escreveria orelhas de livros. Vemos, porém, na citação abaixo a razão dessa atitude e a não fixidez das palavras e promessas dessa entidade (autor empírico? parte da performance?), uma vez que, para ser coerente, quebra a promessa, sendo, portanto, incoerente – ou melhor, paradoxal, como quase tudo que se vê:

Tendo prometido a mim mesmo nunca mais me dar ao trabalho forçado de escrever o texto da orelha de livro algum, não podia, em sua consciência, pedir ninguém para escrever o texto da orelha de livro meu. Assim, para ser coerente com minha promessa, tive de descumpri-la e escrever eu próprio, ainda que de má vontade, este intróito (NEVES, 1989).

Nas palavras de Martinelli Filho (2012, p. 41), “Reinaldo demonstra ter consciência do poder de ilusão e de manipulação que a voz do autor exerce sobre sua obra”. Não só a questão da (in)coerência corrobora essa afirmação, como também outras palavras usadas para referir-se aos fatos reais e toda a cosmogonia que estão por trás da obra e a inspiraram. Segundo Oliveira (2001), a orelha apresenta ao menos dois fatos curiosos a serem pontuados. Ela se mostra um texto “de caráter confessional”, um “apêndice” que pode ser pensado como “desdobramento do romance” (p. 114). Ademais, para o articulista, já nesse introito, conhece-se a concepção de literatura de Reinaldo, segundo o qual tudo se sublimou em ficção.

Muitas das discussões acerca da obra se fizeram para tratar da relação entre o que seria verídico e o que seria invenção. Afinal, os nomes do autor e do narrador (que também se coloca como escritor de ficção), salvo por uma rasura gráfica, são quase idênticos. Além disso, os locais e os nomes dos outros personagens identificam-se com nomes conhecidos dos capixabas, sobretudo os mais habituados com o campo das letras, e do próprio escritor empírico. Não é necessário muito esforço para identificar as referencialidades. Tomamos o trabalho anteriormente realizado por Martinelli Filho em sua dissertação de mestrado na catalogação de muitas delas. Aqui deixamos algumas:

Se pensarmos em elementos biográficos, poderíamos listar alguns exemplos: idade do autor à época do que foi narrado – trinta e seis anos – (p. 32; p. 72; p. 96); filiação – Guilherme Santos Neves, pai de Reinaldo – (p. 47, p. 106); menção a outras obras do autor, como *A crônica de Malemort* (p. 29, p. 47, p. 100, p. 102, p. 104, p. 107, p. 117, p. 165), “Poema graciano” (p. 14, p. 19, p. 21, p. 106, p. 132), *As mãos no fogo* (p. 40, p. 44, p. 75, p. 95, p. 132, p. 135, p. 136, p. 167), *A ceia dominicana* (p. 40, p. 91, p. 151, p. 152, p. 155, p. 167) e *Reino dos Medas* (p. 96); referências a funções ou local de trabalho (p. 13, p. 18, p. 63; p. 72); formação escolar (p. 27) (2012, p. 43).

Outra questão que já foi polêmica é a identidade de Sueli, que em vida seria Suely Lievori, repórter à época e, posteriormente, editora-chefe na TV Gazeta. Existindo todas essas figuras e todos esses indícios, seria natural que, mais próximo à época de publicação, o romance tenha suscitado tais curiosidades. Permanecendo como obra literária, porém, desde fins da década de 80 até os dias atuais, é mais natural ainda que as estratégias utilizadas por Neves chamassem atenção pela riqueza, pelos desvios, pela relação polissêmica com a realidade e, também, é claro, pela própria complexidade e perplexidade dessa realidade – muito escorregadia ela mesmo e nem sempre tão objetiva, clara e referencial.

O cruzamento entre os dois regimes (empírico e ficcional) é inevitável. Não é possível que se penda a um ou a outro, como se a amálgama fosse apenas uma mistura entre dois elementos fáceis de separar por algum processo milagroso. O resultado cruza todos esses dados e ainda não se desprende do conjunto de paratextos envolvidos na trama. Esse imbricamento é inevitável. No entanto, o que se nota na obra e o que permanece, ao menos no âmbito das letras e deste artigo, é a carpintaria literária, as brincadeiras metaficcionais e o interesse, desde 1989, da literatura (do fazer artístico) sobre o real, como acentua Martinelli Filho (2012, p. 53).

Diante desses aspectos e de outros ainda a serem mais explorados, entende-se que a teoria sobre a autoficção e as discussões sobre desdobramentos identitários – hoje ainda mais assentados na crítica brasileira que no ano de publicação da obra – se fazem caminho incontornável para trabalhar diversas das armadilhas e brincadeiras literárias colocadas por Neves em seu romance confesso. Irônico, metalinguístico, performático e intertextual, o escritor nos olha e nos indaga a todo momento em infinitas dobras de escrita e linguagem. A obra – em todos os seus artifícios – cotejada com a vida do autor e com as entrevistas dadas por Reinaldo (e estas são também parte do constructo performático) cria “O perpétuo movimento sobre si encontrável na literatura contemporânea [que]

denuncia um momento de tensão no uso da linguagem como que a testar a plasticidade, ou a elasticidade, dos seus limites” (OLIVEIRA, 2001, p. 115). Pretende-se, assim, trabalhar com a ideia de *performance* – na arte e na literatura mais especificamente – e com as teorias das escritas de si para acrescentar com esse artigo apenas mais uma camada de crítica literária em torno desse romance confesso de Reinaldo dos Santos Neves.

A *performance* e o *performer*

Se a *performance* é *mise-en-scène*, a literatura é *mise-en-écrit*, sua configuração na contemporaneidade contesta a sequencialidade e a separação escritor-narrador, artista-personagem, texto ficcional-texto-biográfico.

Alex Beigui

O conceito de *performance*, que apresenta seu estatuto próprio nas artes plásticas/cênicas, abarca um proceder ambíguo e único na postura do artista e de sua criação: as manifestações desvinculam-se da arte tal como vinha sendo tratada, canonicamente, em posição sacra, e se projetam para uma proposta de apagamentos de ortodoxas fronteiras – já percebidas como tênues – entre vida e arte. Conforme Beigui, surge no momento em que se atesta a “impotência no contexto acadêmico em lidar com o emergente, o não conceitual”, configurando uma desleitura de modelos epistemológicos tradicionais.

Isso mostra uma aproximação inevitável e profícua a se realizar acerca dessas instâncias – a arte não é, em seu resultado final, externa ao artista, na medida em que o próprio artista (seu cotidiano, seu corpo, sua existência material e seu ato de viver/criar) é também matéria-prima da obra². Nas palavras de Cohen, notamos que, nas artes plásticas, “a *performance* se caracteriza por ser uma

² Sobre isso, diz-nos também Cohen: “a *performance* passa pela chamada *bodyart*, em que o artista é sujeito e objeto de sua arte (ao invés de pintar, de esculpir algo, ele mesmo se coloca enquanto escultura viva). O artista transforma-se em atuante, agindo como um *performer* (artista cênico)” (2002, p. 30).

expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinantes” (COHEN, 2002, p. 31). E ainda:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte-estabelecida", a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte (p. 38).

A prática tem como período inicial a década de 1960³, momento em que se buscavam (dentro do contexto de contracultura e experimentação) experiências com o corpo e de superação da dicotomia vida/arte. Assim, de modo modesto neste estudo, podemos caracterizar, de saída, a *performance* como um interstício entre o cênico e as artes plásticas em si. Entre um, supostamente banal, costume cotidiano (visto, talvez, como material distante do fazer artístico) e as técnicas artísticas. O dia a dia e o corpo investem-se de contornos de interpretação e preparação, enfim, arte. Os gestos mais prosaicos acabam sendo retirados do contexto diário e trazidos à cena para a construção contínua da vida-obra – sem que haja, no entanto, confusão direta com o real. Sem que precise transmutar-se momentaneamente em outro, o artista, usando de seu corpo e das atitudes rotineiras, encena o comum, aquilo que – dada a banalidade – não mais é observado criticamente. Trata-se, todavia, de encenação também.

As manifestações performativas trazem autenticidade e dúvida, configurando um deslocamento proposital que convida o público – tido também como parte relevante nesse processo (para a recepção e, sobretudo, a resposta à provocação) – a questionar o hábito já entranhado nos afazeres diários, desnaturalizando-o. Diz-se processo, já que o “fazer” é o que se traz à cena, o

³ Artur Matuk, em seu prefácio para o livro de Cohen, aponta-nos o florescer dessas tendências. A partir da década de 50, surge a expressão *bodyart* (“a ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno” [MATUK, 2002, p. 15]) que desloca o foco do produto para o processo; da obra para o autor (sendo ele, então, parte da obra a ser observada). Esse acontecimento é o início para mudanças na forma de conceber a arte contemporânea: a partir da década de 1970 é que a *performance* obteve profusões de espetáculos no mundo todo.

*work in progress*⁴, como se vê, mais uma vez em esclarecedoras colocações de Cohen:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002, p. 28).

Ocorre, inevitavelmente, uma “exposição radical de si mesmo do sujeito enunciador [...], a exibição dos rituais íntimos e encenação das situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado” (RAVETTI, apud KLINGER, 2007, p. 56). A constituição da identidade e os questionamentos em torno dela são tema e material de criação.

Na escrita podemos visualizar também elementos similares e esse apagamento de fronteiras delimitadas ou ainda a indecidibilidade a respeito da ficção em relação à vida (e vice-versa). Ainda que a *performance* tenha suas raízes nas artes plásticas (em relação direta com as cênicas), a literatura, depois dos abalos da interioridade (em que se colocou em xeque o “eu” monolítico, cartesiano), apresentou manifestações (de riqueza e, ao mesmo tempo, de dúvida) que escorregam a cada tentativa de apreensão e classificação por, analogamente ao trabalho performático, colocar ponto de contato entre a ficção (o que se cria), o ato criativo (o processo de produção – da obra e da subjetividade), o personagem, o narrador e o autor, sem que se exclua, é claro, a participação intensa do leitor em frequente postura de questionamento e busca por um equilíbrio no terreno instável que pisa ao realizar a leitura.

Partindo-se do pressuposto de que conceitos – como realidade, vida, subjetividade – que já foram aceitos como [quase] pacíficos soçobraram diante

⁴*Work in Progress*: “os quadros são montados, apresentados e vão sendo retransformados a partir de um *feedback*, para futuras apresentações (COHEN, 2002, p. 80), uma vez que não se espera (na maioria dos casos) um roteiro prévio, pois a *performance* se constrói diante do expectador.

de críticas contundentes (desde Nietzsche e a psicanálise, por exemplo), a produção literária toma novos rumos possibilitando que se questione a escrita dita autobiográfica. Se a subjetividade se realiza no processo e perpassa/pressupõe a interação com o outro, sem que se afirme categoricamente a existência de apenas uma face, essência ou ainda interpretação, como se pode postular a existência de uma escrita *correta*, *verificável* de uma obra de tom biográfico, por mais *fiel* que se pretenda à *realidade*?⁵

O autor deixa-se entrever e se esconde, com estratégias de escritas⁶ – declaradamente ou nem tanto – autobiográficas, de modo que se reconheça uma e outra coincidência com o mundo físico na narrativa, embora não se comprovem (mesmo porque essa não é a riqueza própria do trabalho) fatos e esse olhar seja exercício artístico. É nesse sentido que a *performance* assemelha-se ao estatuto da autoficção⁷, entendida como dramatização do autor, que, imerso em suas multifaces, constitui a subjetividade construída no processo, aparentemente disperso, mas, de fato, ensaiado e repassado.

Não há intenção de autobiografia nem se negam elementos biográficos soltos.

⁵ Para que mais se compreenda e mais problematize a questão, basta pensarmos na frase de Paul de Man (apud Klinger, 2007) que afirma que todo texto é autobiográfico (mesmo que não se proponha a isso de início), mas tal gênero puro não pode existir. Não basta apenas entender que há manifestações literárias em que se “confunde” o leitor, com elementos heterogêneos: nota-se que, nem que se quisesse, poder-se-ia fugir dessa “fatalidade”: o sujeito não foge de si, busca-se, sabendo ainda que não e terá. A escrita atesta a impossibilidade de se dissociar do sujeito que enuncia do mesmo modo em que não se pode expô-lo de modo puro ou correto. A vida não coincide com a arte e, ao mesmo tempo, a subjetividade contemporânea associa-se fortemente à autocriação. Duque-Estrada (2009) também lança pistas colocando que os estudos em torno da subjetividade perderam o caráter metafísico e imune à atividade comunicativa. O signo não detém o significado oculto, mas sim insinua um interpretado que se *pretende* (encena) verdade. Nesse sentido, não há como delimitar contornos nítidos.

⁶ Para Beigui, “‘Escrever’ como verbo performativo, laboratório, a partir do qual o desejo de alguém se faz carne, chama para si uma escuta, torna presentes personagens – simulacros – figuras – personas, enfim, revela e oculta um projeto existencial” (2010, p. 30).

⁷ Não se trata de um *gênero* classificável, já que não tem contornos bem delimitados e reside na dúvida e na vulnerabilidade das classificações possíveis. Trata-se de tendências de características próprias que discutem a subjetividade e sua (in)consistência, sem que se possa claramente definir, restando a observação caso a caso.

Nesse movimento profuso de máscaras e representações é que se situa a dificuldade de localização e compartimentação – que não são urgentes, nem possíveis, nem pretendidas, de fato. O constituir-se diante dos olhos curiosos e atentos do leitor é o que se pode realizar – exercício de criação bastante visível em textos autoficcionais. Encenar para ele, seduzi-lo com sua história, as construções identitárias, o sujeito performático e dubitável (artista que se presta à arte), o corpo etc., confundindo/difundindo impressões múltiplas, é o que se busca e se produz: relances de imagens. Reflexos e desdobramentos. Trata-se da

retórica da autobiografia [...] que possibilita um borrar das fronteiras estabelecidas entre ficção/não ficção/escritura, entre texto/leitura/leitura de si; [...] e torna evidente o sujeito, e ao mesmo tempo a inexistência de um instrumento definitivo para capturar esse sujeito (CAMARGO, 2010, p. 16-17).

Reynaldo por Reinaldo (e vice-versa): a *performance* em *Sueli*

Quais escritas são performáticas? Quais escritas não são performáticas? Quais as qualidades de uma escrita performática? A todas elas responde o ser confessional da escrita com sua experiência paralela.

Alex Beigui

Como estou me representando?

Maria Rosa de Camargo

Sueli: romance confesso já de início nos sinaliza a escrita diante da qual nos portamos: é um romance (segundo o autor), por isso ficcional; no entanto, é confesso e, assim, pressupõe a colocação dessa subjetividade do autor, travestido, em alguns aspectos, em personagem, narrador, herói, anti-herói e vilão. Podemos entender no curso contrário (e não menos possível) da expressão, como que um dos reflexos especulares (comuns de toda a obra e até mesmo da sintaxe que diversas vezes se apresenta hiperbática, jogando o leitor

de um lado a outro na leitura e na investigação; ou ainda nas denominações que o narrador faz de si, dentre as quais a que mais se destaca é “prepostero” (NEVES, 1989, p. 54) de toda a obra: “(eu) confesso romance”, um discurso impregnado de *performance* desde o título. O próprio Reynaldo, mostrando-se ciente de muitas das pluralidades, coloca no início do texto:

Começa em pleno Seminário de Poesia, seminário que, como o nome indica, traz então em seu ventre a semente deste romance. Poesia gera romance [...]. E poesia (entre outras coisas) é ambiguidade, é polissemia. E na própria palavra romance estão, indissociáveis um do outro, os temas principais deste texto: romance = gênero narrativo, e romance = caso de amor. E considerando que romance também = língua vulgar, este é um romance sobre um romance escrito em romance (no caso, o latim do Brasil) (NEVES, 1989, p. 12).

A linguagem simples (mas não fácil em suas camadas) é usada no texto. No seminário de poesia, foi quando conheceu Sueli. Brincando com as etimologias das palavras, Reynaldo fecunda a palavra, com o sêmen no ventre: seminário de poesia; seminário de linguagem.

A confissão de si surge como forma de constituir-se, em cena, em enredo, a fim de ser observado e “julgado” pelo leitor – seja o ávido pela ficção, seja o desavisado que mistura, talvez por ter conhecimento de ambientes e seres mencionados (apenas em nome e criação), indiscriminadamente as criações à realidade entendendo verificáveis tudo o que ali se (re)apresenta. Todas essas questões – que trazem um embaçamento na vista do leitor – somam-se ao fato de o personagem/narrador ter o nome quase coincidente com o do autor. Um dos mais marcantes aspectos que atestam o caráter performático da obra são as inúmeras metalinguagens (como o exemplo já evocado acima), que demonstram a preocupação com a linguagem, a forma com que ela é utilizada e o comprometimento muito particular com a ficção. Comentários sobre a literatura (e outros campos da arte e, por isso, em instâncias simbólica e metafórica), sobre o fazer literário ou ainda sobre a obra em si são frequentes. Evocam-se diversas vezes citações, em uma teia de intertextualidades com palavras em outras línguas ou em português. O autor chegar a (além de comentar o nome

do romance, o personagem Sueli ou ainda o narrador personagem de si mesmo) discutir, nas páginas finais os fatos que o levaram a escrever a obra, os elementos que a compunham ou lhe deram origem – anotações e rabiscos como ideias dispersas – e ainda todo um percurso de decisão: publicar ou não? O leitor muitas vezes acredita-se parte até mesmo da decisão editorial de um romance que testemunha. Os fatos, a escrita e a publicação, no entanto, já ocorrem. A sensação de participação do leitor (e essa participação não é descartada porque ocorre como efeito na leitura) é, em certa medida, ilusória.

O vai-e-vem de atitudes e posturas é outro elemento de caráter performático em que o personagem demonstra-se construindo-se diante do leitor. “Entre as quatro paredes da sua literatura”, mas abrindo janelas para a observação, expondo-se radicalmente, esse narrador/personagem sabe-se constructo e se coloca como alguém que produz a(s) imagem(ns) de si (e de SUA⁸ Sueli e de todas as versões contadas, já que é a única voz que se reproduz), ao mesmo tempo em que parece “convencer” o leitor da veracidade dos fatos narrados e de seu conhecimento de si. De saída, Reynaldo afirma “eu me pertenco” (NEVES, 1989, p. 12), no entanto, mesmo tentando legitimar-se frente ao leitor, evocando-o como testemunha do que faz ou vivencia, dando mostras de sua capacidade de distinguir *verdade* de *mentira* e de *meia-verdade* (expressões que já nos dão pistas de desconfiança no que se narra e, sobretudo, no narrador)⁹, ao longo da narrativa, sente-se “invisível” – pois sua existência depende do narrado e da interrelação com o outro¹⁰ que, em diversas partes, é Sueli – ou ainda “irreal” e sente até mesmo esboroarem-se tais convicções (se é que

⁸ “Nosso romance não era nosso, era meu” (NEVES, 1989, p. 51); “pela primeira vez, eu me fiz ver que Sueli [...] tinha um quê de personagem de romance” (p. 149).

⁹ São diversas as palavras e expressões (além das metalinguagens ou ainda das palavras ligadas ao jogo cênico, a ser comentado) presentes ao longo de toda a obra que nos colocam em posição de dúvida e cuidado: entremeio, interdito, sombra/luz, assombrado, abismo, crepúsculo, avesso, contracena, caleidoscópio de leituras, duelo, duo, espelhos, imagem, dito-não-dito, entreabrir, translúcido, ilusório, espectros, hóspede de si, apócrifo, labirinto, enigma, deriva etc.

¹⁰ Sobre a questão da alteridade, pode-se afirmar que há diversas passagens de construção de si (e da imagem de si) com base no outro ou ainda da visão de si como um outro: seja Sueli, seja o leitor, sejam os amigos ou ainda Edna ou Sylvana. Uma emblemática das diversas citações: “E assim me **sujeitando**, me torno **objeto** nas mãos dela” (NEVES, 1989, p. 38. Grifos nossos).

existiam, pois trata-se aqui do performático *work in progress*) – quando apela: “sinto falta da minha perdida personalidade: quero ser de volta como era [...]. Quero-me outra vez podendo pensar: me pertencço” (p. 55). Ou ainda se vê essa ciência da cisão do ser: “eu não estaria ali lhe oferecendo uma coisa que nem seria minha: eu mesmo. Não lhe ocorreu que eu, como muita gente, pudesse ser divisível por dois” (p. 76).

Ainda assim, em muitos momentos, o narrador mostra-se para o leitor (e para si e para seus interlocutores) como alguém ciente de seu trato com a ficção; ou seja, a perdição e a tristeza consigo mesmo são espetáculo criado e pensado por aquele que, tendo o autor talentoso que o criou escritor, constitui-se ao sabor da memória e da preocupação estética: “alguma coisa deve ser modificada, por conveniência da ficção literária” (NEVES, 1989, p. 158); “É principal para minha proposta de autor [...] que ela se torne minha personagem. Que a pessoa física [...] se torne *dramatis personae*” (p. 22); “esse romance tem um roteiro, e esse roteiro é feito de memórias; o que não está na memória não está no romance” (p. 62)¹¹; “meu ofício é fazer ficção. E, fazendo ficção, minha relação com os personagens é mais estética que pessoal” (p. 107). Esse autor ainda cria uma mistura entre os papéis possíveis (dentro e fora da ficção), ora pondo frases com problemas intencionais de concordância por alternar-se de primeira para terceira pessoa; ora misturando-se em lugares que ele mesmo ocupa: “O autor, eu lavo as mãos [...]: deixo o herói achar se lhe apraz, que é amado sob a forma de ódio” (p. 114). Como personagem, avança ainda entre as denominações iniciais de herói e anti-herói para parecer, posteriormente, aos outros como vilão ao fim da narrativa – imagem criada por Sueli, que ele aceita e não aceita¹². Como criador, afirma: “o homem está presente em cada objeto retratado, porque são

¹¹ E, nesse aspecto, contradiz-se (ou sinaliza o constituição falível de sua imagem) depois: “[...] mas eu era terrestre e sabia que a memória é a expressão de uma lacuna, é a história de sua ausência [...] O que se possui não precisa ser extraído da memória” (NEVES, 1989, p. 82).

¹² “é a história da peça que encenamos um para o outro [...]”. Só que a versão de Sueli, me seja permitido o reparo, está desvirtuada por excesso de brio [...]” (NEVES, 1989, p. 111)

objetos criados por ele ou para ele; cada objeto está a seu serviço. Criador, o homem está presente em sua criação, à la Deus” (p. 20).

Mais um elemento que demonstra os patentes desdobramentos identitários é todo o palavreado cênico e o conjunto de encenações ao longo de toda obra (o que nos remete às raízes da *performance* e ao ato criativo de *personae*). Fora o fato de Sueli trabalhar para a mídia (e, por isso, aparecerem sempre programas de televisão, câmeras, luzes e entrevistas), há ainda o vocabulário extenso (cena, contracena, teatro, personagem, espetáculo etc.). Selecionou-se aqui um fragmento dos diversos que mostram o *personagem-si* desse *autor-si* como foco de holofotes ao mesmo tempo em que de dão questionamentos íntimos:

[...] Praça Costa Pereira – cinco horas da tarde. Vai a câmera passeando lentamente por esse arremedo de oásis que é a praça [...] no todo, uma imagem de rançoso caos. A câmera move-se lentamente na direção do Teatro Carlos Gomes [...]. O tempo todo por ali transeuntes transitam. Um desses euntes entra em cena, pára e olha para dentro do teatro [...]. Sou eu:

eis-me em cena” (NEVES, 1989, p. 51).

As encenações não param entre as quatro paredes da obra ficcional, uma vez que estamos tratando de escritas de si, *performance*, diluição e mistura de fronteiras claras da personalidade (empírica ou ficcional). Como sinalizado anteriormente, outros elementos (escritos, declarações, entrevistas) do autor empírico podem contribuir (e contribuem) para o enriquecimento de sua atitude performática e das autoficções que dela decorrem incessantemente como fonte inesgotável de possibilidades, questionamentos, dúvidas e polissemias. A imagem do autor empírico é igualmente construída, em uma teatralização que põe em questionamento a plenitude, o caráter pleno e monolítico dos sujeitos. Nesse sentido, falas, aparições, imagens, recortes de si são parte dos estilhaços do jogo especular e performático. Não se pinça exatamente o que é essência ou o que seria superfície, pois não há esse jogo de rasos e profundos se pensamos a subjetividade como sempre mutável, (re)produtora de si. O que ocorre no espaço fora da ficção pode impactar nas leituras do texto; nesse sentido, como

aponta Martinelli Filho (2012, p. 56) em consonância com Klinger e Cohen, espaço ficcional e fora da ficção se interconectam no espaço autobiográfico. No caso de Reinaldo, não é difícil localizar falas ou depoimentos dados em que se discute o ofício da escrita.

Há ainda outras tantas observações a serem feitas sobre a obra, no que tange ao caráter performático e autoficcional, no entanto, neste artigo, que se pretende curto, não serão esmiuçados. Mais uma colocação, além da epígrafe ou ainda a “orelha” da obra (esta mostrada *en passant*), faz-se necessária. Trata-se do jogo de versões, reflexos e imagens que se cria nas relações entre Sueli e Reynaldo quando interceptados pelos recados (selecionados e sujeitos a falências de memória ou a interesses próprios) de Edna Teixeira – a amiga que constituía o único fio de ligação entre os dois, antes vista como confiável, passa a ser desconfiável aos olhos do personagem –, e isso torna ainda mais cedido o terreno do romance, como se vê:

Era um diálogo, indireto, triangular. Ou melhor, circular: orbital. [...] Atrevo-me, portanto, a pensar que cada qual ator estava satisfeito com seu papel nesse ménage a três. [...] Edna vivia, ao mesmo tempo, além do seu, os outros dois papéis [...]: comigo se encarnava em Sueli; com Sueli, se encarnava em mim” (NEVES, 1989, p. 118).

“Falsilóquio ou verivérbio?”

Diante de todo o exposto, podemos dizer que a obra coloca-nos em uma posição desconfortável quando pensamos em classificação ou territórios estanques, porém há que se notar a admiração estética que perpassa os olhos atentos do leitor quando diante de um tecido (auto)ficcional bem tramado e preciso em sua aparência de ensaio ou improviso, sem um enredo que apresente grandes fatos ou acontecimentos dignos de romances que se centram em uma paixão tão obsessiva. A autoficção aqui estudada produz esse “efeito desestabilizador”:

[...] talvez como “desforra” diante de um excesso de referencialidade “testemunhal” (...) [que propõe] jogar outro jogo, o de transtornar, dissolver a própria ideia de autobiografia, diluir seus umbrais, apostar no equívoco, na confusão identitária, ou indicial [...]. Deslizamentos sem fim que podem assumir o nome de “autoficção”, na medida em que postulam explicitamente um relato de si consciente de seu caráter ficcional e desligado, portanto, do “pacto” de referencialidade biográfica (ARFUCH, 2010, p. 127).

Coaduna-se, também, o texto com as noções mais contemporâneas de subjetividade e de dificuldade de apreensão (e de definição) do ser. Aproxima-se da ciência possível de que o homem não se tem – nem em obra, nem em afirmações “reais” – e que apenas procura-se ou constrói-se, processo que é. Essa inexorável natureza, quando percebida, permite, apesar de algumas angústias, mais liberdade de criação, reinvenção, hibridismo, além, é claro, de uma relação mais íntima com a ficção – fator necessário à condição humana (necessidade de criar, de consumir criatividade, de expressar-se em liberdade ou de metaforizar o rico processo a que todos estamos submetidos). O ato de relatar (considerando-se a complexa relação com a temporalidade) nos remete “à forma por excelência de estruturação da vida” (ARFUCH, 2010, p. 112) e ao fato de que “o fundamento da subjetividade tinha [tem] a ver com o exercício da língua” (p. 123). Ao sujeito cabe dizer sobre si aquilo que, mesmo mutável, só ele mesmo pode dizer – como vemos na obra *Sueli*:

A esse respeito, cabe assinalar a lucidez com que adverte essa unificação imaginária da multiplicidade vivencial que o *eu* opera como um momento de detenção, um efeito de (auto)reconhecimento, de “permanência da consciência”, assim como o caráter essencialmente narrativo e até *testemunhal* da identidade, “visão de si” que só o sujeito pode dar sobre si mesmo – independente de sua “verdade” referencial. [...] convoca-se e desdobra-se o jogo da responsividade” (ARFUCH, 2010, p. 124).

Tais jogos e relações multiplicam-se em estratégias e discursos, metalinguagens e figurações. Discursar já configura linguagem, com maior ou menor grau de criação e inventividade. Logo, um texto referencial guarda em si algo de ficcional, bem como os textos de ficção se associam ao mundo empírico e a fatos relativos a ele. Além dos cenários e das composições de cena tratados ao logo deste

artigo, podemos pensar, junto com Oliveira, que a rememoração – característica da memória que, já por si só, é falha e não clara – de que se vale o autor para criar seu narrador-autor ocorre depois dos fatos (o que o articulista chama de *só-depois*). Nesse exercício, é possível reinventar, esperar, tomar posse de nomes. Pode-se subjugar o outro ou subjugar-se a ele – se pensamos em Reynaldo e Sueli –, “presentificar o ausente” (OLIVEIRA, 2001, p. 120), reproduzir e trabalhar em imagens. Dessa maneira, “suelizando-se”, “abismando-se” (lançando-se em vários abismos, mais ou menos controláveis, da linguagem), o narrador-autor conseguiria uma onipotência advinda de sua voz narrativa, que anima personagens e peripécias, a fim de alcançar a “promessa não prometida pela escrita” (p. 120). Essa promessa ou esse desejo nem sempre continuam os mesmos e estanques, por situarem-se em categorias flutuantes. Falar do acontecido, distorcendo-o, recriando-o, mostra que “os escritos são apenas um outro tipo de ficção entre tantos outros – cópias” (p. 134). Frente às discussões de pequenos entroncamentos sugeridas aqui neste artigo, podemos mais uma vez concordar com Oliveira. Observando os estudos psicanalíticos e não deixando de dar atenção à questão da subjetividade contemporânea, o estudioso é certo:

A incógnita que Jose e Sueli, como se fossem esfinges, incorporam, é circundada por construções fantasmáticas e por jogos de linguagem [...]. E, nesse sentido, Jose e Sueli podem se situar em um também ambíguo estatuto: não são nada nem ninguém e, ao mesmo tempo, são tudo aquilo que a linguagem pode propiciar (OLIVEIRA, 2001, p. 132).

Referências:

- ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: _____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. p. 11-150.
- BEIGUI, Alex. *Performances da escrita*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes.../02-Alex%20Beigui.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues Martins. Sobre leitura e escritos autobiográficos: apontamentos teóricos. In: _____. (Org.) *Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 13-30.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Im/Possibilidades da autobiografia. In: _____. *Devires autobiográficos*: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: Nau, 2009. p. 17-58.

FLEURY, Karina de Rezende Tavares. Reynaldo Santos Neves por Reinaldo Santos Neves: apontamentos sobre a autoficção em *Sueli: romance confesso*. Disponível em: <http://www.tertuliacapixaba.com.br/paraler/reynaldo_santos_neves_por_reinaldo_santos_neves_apontamentos_sobre_a_autoficcao_em_sueli_romance_confesso.html>. Acesso em: jan. 2019.

KLINGER, Diana. O retorno do autor ou *The personalistheoretical*. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 36-57.

MATUK, Artur. Prefácio. In: COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MARTINELLI FILHO, Nelson. Confissão e autoficção em *Sueli: romance confesso*, de Reinaldo Santos Neves. In: RIBEIRO, Adelia Maria Miglievich; PADILHA, Fabíola; LEITE, Leni Ribeiro (Org.). *Que autor sou eu? Deslocamentos, experiências, fronteira*. Vitória: Ufes, 2012. v. 1, p. 307-321.

MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2002.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou viceversa. In: NASCIF, Rose Mary Brandão; COUTINHO, Verônica Lucy (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV*: interdisciplinaridade. Juiz de Fora: UFJF, 2010. p. 189-207.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli: romance confesso*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli: romance confesso*. 2. ed. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1991.

OLIVEIRA, Luiz Romero de. *O amor e a escrita*. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/contexto/article/viewFile/6838/5034>>. Acesso em: jan. 2019.

SIBILA, Paula. Eu *real* e os abalos da ficção. In: _____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 195-230.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RESUMO: Neste breve estudo pretende-se discutir alguns elementos importantes na obra *Sueli: romance confesso* (1989), de Reinaldo Santos Neves, como metaficção, espaço autobiográfico e, sobretudo, *performance*. Após uma concisa recuperação do conceito de *performance* nas artes plásticas e de suas influências na literatura – retomando-se, é claro, a relação com as artes cênicas –, realiza-se um exercício crítico acerca da obra em questão, a fim de trabalhar, nos elementos autoficcionais e na carpintaria literária da obra, o caráter performático/cênico nela presente e a importância do texto de Reinaldo Santos Neves para as Letras. As bases teóricas do trabalho serão evocadas de textos de Cohen, Klinger, Beigui e Arfuch.

PALAVRAS-CHAVE: Reinaldo Santos Neves – *Sueli: romance confesso*. *Sueli: romance confesso* – *Performance*. *Sueli: romance confesso* – Autoficção.

ABSTRACT: In this brief study, I examine some important elements, such as metafiction, autobiographical space and, above all, performance in the novel *Sueli: romance confesso* (1989), by Reinaldo Santos Neves. After concisely revisiting the concept of *performing* in the arts as well as its influences in literature, and without disregarding the relationship with the performing arts, I carry out a critical exercise on the novel in question. The goal is to present a discussion, through the autofictional elements and the literary craft of the novel, of the performative/scenic feature present in it, as well as the importance of Reinaldo Santos Neves work for the field on Literatures. As a theoretical framework, I rely on scholarship by Cohen, Klinger, Beigui, and Arfuch.

KEYWORDS: Reinaldo Santos Neves – *Sueli: romance confesso*. *Sueli: romance confesso* – *Performance*. *Sueli: romance confesso* – Autoficcion.

Recebido em: 1 de fevereiro de 2019.
Aprovado em: 19 de março de 2019.

O artesão de mil faces descobre a internet

The Thousand Faces Artisan Discovers the Internet

Eduardo Costa Madeira*

Algumas faces do artesão de mil faces

Em depoimento recente, Reinaldo Santos Neves afirma que seu voto com a literatura é o do artesão. "O artesão que escreve. O artesão que cria. O artesão que não pensa sobre o ato de escrever nem sobre o processo de criação. Apenas escreve e cria." (NEVES, 2003, p.1). Talvez o autor capixaba não "pense" o durante, mas certamente o antes e o depois. Nelson Martinelli Filho (2012) confirma que "Falar da obra de Reinaldo Santos Neves quase sempre suscita adjetivos que valorizem o seu trabalho com a linguagem" (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 10). É esse aspecto de criador a serviço da linguagem que nos permite falar em "um escritor em cada livro": "Longe de acomodar-se a um inalterável estilo pessoal, Reinaldo prefere surpreender o leitor com a multiplicidade de escrituras" (VAZZOLER; SANT'ANNA, 2001, p. 19).

Em seus livros, portanto, há sempre uma proposta de linguagem específica daquele projeto. Em entrevista ao jornal *Rascunho* (NEVES, 2018), está dito:

* Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo. Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

A linguagem narrativa vai se esboçando desde os primeiros rascunhos, e vai aos poucos polindo-se a si própria, inclusive com ajuda do inconsciente. Esse processo se estende até à boneca do livro. Depois de impresso, numa releitura, e tarde demais, sempre descubro inúmeras possibilidades de aperfeiçoamento. Já se disse que meus romances são romances de linguagem. Cada projeto tem uma opção de linguagem própria, ou seja, cada um é escrito numa língua literária diferente. Essa escolha pode ser determinada de antemão, como usar linguagem arcaizante num romance ambientado na Idade Média, ou à medida que começa o trabalho de redação, como se esperando o peixe para fisgá-lo (NEVES, 2018a, p. 1).

O romance *A crônica de Malemort* (1978) é inspirado em *O eleito*, de Thomas Mann. A narrativa, que acontece na França entre os anos de 1347 e 1356, é escrita em símile deveras rigoroso do português arcaico, fruto de extensa pesquisa bibliográfica. Na década de 1990, Reinaldo começou a trabalhar numa tradução do texto para o inglês arcaico e, no longo processo de retradução para o português, surgiu a trilogia *Folha de Hera: romance bilíngue* (2010), em três volumes. Nesse processo de retradução, o autor se valeu largamente do artifício das falsas atribuições, numa espécie de “extensão” do projeto borgeano, culminando num volumoso romance de mais de mil páginas. Quem assina o manuscrito, dito apócrifo, é um certo Alan Dorsey Stevenson, anagrama de Reynaldo Santos Neves, que assina (com y mesmo) como tradutor para o português.

Já o romance *As mãos no fogo: romance graciano* (1983), de ambientação contemporânea, resgata o picaresco e tem como protagonista uma espécie de cavaleiro atrapalhado do século XX, de “natureza grãmente ardente” (NEVES, 1983, p. 17). O poeta de nome Graciano Vaz Daemon, 27, vive desventuras sensuais em Vitória, 1979, não se aguentando de vontade de consumir com a virgem noiva Alice, “pra desgosto de Vênus”. Aqui Reinaldo constrói sua linguagem em analogia paródica com os autos e cantigas medievais, algo que se evidencia, desde o início, pelo tom de pretensa moralidade, pelos períodos curtos e simples, pelo advento de vocábulos arcaicos como “querença” (p. 9), “meitempo” (p. 9), “tão-sós” (p. 9), “cunhã” (p. 14), “toutinegros” (p. 17); pelas escolhas sintáticas inusitadas como em “no que onde iam morar” (p. 9), “assim

que quando casados” (p. 9), “pode que parece até” (p. 10) e “em casa de” (p.10); ou vocábulos que fazem referência ao imaginário medieval como em “camisa sudária” (p. 12) e em “paredes verdejadas de hera” (p. 13); pela escolha culta do pronome “vos”, como em “querer-vos” (p. 11); dentre outras peripécias anacrônicas de sintaxe. A ironia se torna muitas vezes verificada pela invenção lexical, o que configura uma espécie de “neologismo anacrônico”. Há também ricos jogos de palavras que marcam o furor artesão do autor: “Natureza grãmente ardente” (p. 17), “outras apenas numas beijações, nuns manusseios” (p. 18), “Bárbara, cunhada e desejada” (p. 18), “No porte ela tinha senhorias” (p 19). Sobre essa construção da linguagem, o autor entrega as fontes em pós-escrito, pelo menos aquelas que podem ser deduzidas. No tocante à linguagem, afirma, muito lhe valeram obras como, por exemplo, os livros de Antonio Sánchez Romeralo (*El villancico – Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*), Eugenio Asensio (*Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*) e José Pérez Vidal (*Endechas populares en trístofos monorrimos – siglos XV-XVI*) e também a coletânea *Poesia gallega medioeval*. Além disso, o autor incorpora imagens de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, bem como assume a influência dos romances do autor inglês Richard Hughes.

Outro caso contundente desse caráter de multiplicidade linguística do autor está em *Muito soneto por nada* (1998), romance em forma de sonetos ingleses (que cisca um pouco na influência de *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov). Cada “capítulo” joga consciente com a métrica rígida do decassílabo inglês, e a escritura, que mistura linguagem erudita com elementos da cultura *pop*, narra o arco da fascinação, a tentativa (frustrada) de consumação e enfim o descarte de um engate amoroso de um trovador contemporâneo em relação a uma moça que trabalha na xerox da universidade.

Para ficar em último exemplo, por enquanto, o autor volta mais ainda no tempo em *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008), onde se inspira no *Satyricon* de Petrônio para mais um resgate anacrônico, dessa vez em relação à linguagem das sátiras menipéias incorporadas pelo autor romano na sua obra-prima. Há

outros diálogos intertextuais, tais quais com Horácio, Ovídio e Apuleio. A própria costura dos diálogos à narrativa se vale de recursos empregados pelos autores latinos, como a ausência de aspas, travessões e parágrafos. Em prefácio, o autor também revela algumas fontes dessa pesquisa linguística. A narrativa acontece em Manguinhos na década de 1970, e também inclui pesquisa de fontes distintas do folclore capixaba que influenciaram o tom fabuloso da sátira encenada no balneário do município da Serra.

Acho importante dizer que nem sempre os livros de Reinaldo partem de uma pesquisa extenuante de linguagem. Como diz o próprio autor, "Essa escolha pode ser determinada de antemão, como usar linguagem arcaizante num romance ambientado na Idade Média, ou à medida que começa o trabalho de redação, como se esperando o peixe para fisgá-lo" (NEVES, 2018a, p. 1). No caso da novela *A confissão* (1999), inspirada na sua infância, a linguagem é eminentemente coloquial e contemporânea. O intertexto fica por conta de alguns signos da cultura *pop* que marcam a infância dos anos 1950. Em *Dois graus a leste, três graus a oeste* (2013), que são crônicas musicais sobre o jazz, prevalece a linguagem do cronista, e a pesquisa vem essencialmente de edições da revista *Down Beat* e de biografias de músicos.

Linguagem e tradição

Superada, em parte, a obsessão pelo novo impulsionada pelas vanguardas do final do século XIX e início do século XX, abriu-se espaço para um fenômeno que se convencionou chamar, por parte de alguns críticos da arte, como "cultura do remix". A era dos compartilhamentos e dos *creative commons* contribuiu para restituir o valor da imitação no universo da cultura. Sob o epíteto da apropriação e da recriação constante, a noção de originalidade se torna cada vez mais frágil, como se verifica, também, no rebobinamento *ad infinitum* do conceito de "morte do autor", de Roland Barthes, dentro do paetê acadêmico.

Ora, a originalidade é coisa muito recente na história da literatura. É sabido que os antigos imitavam. Camões imitou Petrarca. Virgílio adaptou Homero. Cervantes resgatou a linguagem dos romances de cavalaria. Shakespeare, acusado de plágio, prevaleceu porque aperfeiçoou histórias de outrem. Nessa tal de “era do remix”, a busca pelo novo também parece ter sido colocada para escanteio.

Claro está que, de maneira geral, as forças hegemônicas do capitalismo estendem seus braços sobre a cultura e frequentemente produzem enredos mastigados, re combinados à exaustão, ou mesmo ficções de realidade que por vezes assumimos sob a forma de “identidade”.

A artesanaria que podemos verificar na obra de Reinaldo Santos Neves, por sua vez, carrega a força de trazer enredos coletivos obscurecidos ou ignorados à luz da consciência sem relegá-los ao estatismo, exigindo do leitor a mínima disposição de rearticulá-los.

Não fui nem eu quem disse primeiro que: “Os romances de Reinaldo Santos Neves, bem diferentes entre si, encerram relevantes características da arte pós-moderna. Entre elas, cite-se a construção artística a partir do reaproveitamento de material de origens diversas” (VAZZOVLER; SANT’ANNA, 2001, p. 19).

Reinaldo faz seus mosaicos, ou colagens, como queiram, sob encomenda. O cliente? A linguagem.

Heidegger (1954) nos fala em um habitar da linguagem. Se a essência de qualquer coisa advém da linguagem, o artista é aquele que nela faz morada, pensando-a através da sensibilidade. O pensar comungado com o sensível é um paradoxo eminentemente fenomenológico, diga-se.

Adverte o filósofo alemão, contudo, que só há construção quando prestamos atenção ao vigor próprio da linguagem.

Enquanto essa atenção não se dá, desenfreiam-se palavras, escritos, programas, numa avalanche sem fim. O homem se comporta como se *e/le* fosse criador e senhor da linguagem, ao passo que *e/la* permanece

sendo a senhora do homem. Talvez seja o modo de o homem lidar com *esse* assenhramento que impele o seu ser para a via da estranheza. É salutar o cuidado com o dizer. Mas esse cuidado é em vão se a linguagem continuar apenas a nos servir como um meio de expressão. Dentre todos os apelos que nos falam e que nós homens podemos a partir de nós mesmos *contribuir* para se deixar dizer, a linguagem é o mais elevado e sempre o primeiro (HEIDEGGER, 1954, p. 2).

No seu mais recente romance, *Blues for Mr. Name ou Deus está doente e quer morrer* (2018b), Reinaldo diz, em forma de citação *post scriptum*, que “a função maior do homem neste mundo é tornar-se literatura”. A frase, que aliás já figurava também no “Intróito” de *Sueli: romance confesso* (1989), reflete a atitude reverencial do autor em relação à linguagem literária. Sua motivação não vem de fora pra dentro (engajamento), tampouco de dentro pra fora (romantismo), mas é literária em si mesma. E é justamente na sua aparente despretensão que reside sua inventividade.

Eu acho que é quase impossível escrever um bom romance, uma boa obra, sem você, em outras palavras, ir à tradição. Tem autores que acham que eles são o início de tudo. Pelo menos para a própria obra. Acho que não querem reproduzir nada. Esses autores, geralmente, escrevem livros muito pobres, porque você dialogar com a tradição enriquece o seu livro. Enriquece. Borges achava que era impossível mesmo àquele cara “quero começar do zero”. Pô, e o que tá na cabeça dele que ele nem sabe que leu, acaba passando pro livro? Mas o trabalho consciente é melhor. Aí você controla melhor, trabalha melhor do que o inconsciente. Por isso que eu acho que muita pobreza literária é por causa da recusa dos autores de, vamos dizer assim, pagar o pedágio à tradição. Eu não trabalho sem a tradição, exceto Reino dos Medas (1971). Reino dos Medas não tem isso. Acho que eu queria falar só das minhas angústias de adolescente. Não dá. Dali pra frente, quase tudo, os meus contos também, eles têm uma carga muito pesada de dívida, não dívida, [trecho omitido na fonte] melhor dizendo, com a tradição. É sempre novo quando você trabalha com a tradição, entende? Você sempre renova a tradição, você não repete a tradição. É sempre o novo. Coisa nova (NEVES, 2011, p. 1).

Reinaldo, como autor, carrega o espírito do “amor literário”, de Harold Bloom, que diz: “...qualquer distinção entre vida e literatura é enganosa. Para mim a literatura não é só a melhor parte da vida; é em si mesma a forma da vida, e esta não tem nenhuma outra forma.” (BLOOM, 2011, p. 16). O amor literário é da estirpe do Eros, por se tratar sempre de uma busca, e na sua impossibilidade

de se concretizar como desejo, produz também sua angústia, que pode ser expressa nas palavras do próprio Reinaldo no conto “O destino de José Lourenço Tristão ou Chovia em quase todas as páginas”, do livro *Heródoto, IV, 196* (2013):

Quem, hoje, será capaz de escrever melhor que Petrónio, que Cervantes, que Sterne, que Balzac, que Dostoiévski e Tolstoi, que Melville e Henry James e Machado de Assis? Só essa incapacidade já deveria ser suficiente para que jogássemos no lixo os nossos computadores e deixássemos de fazer literatura para fazer outra coisa (NEVES, 2013, p. 129).

Aí está o *agón*, o espírito competitivo da arte clássica de que trata Bloom, incorporando ao aspecto psicológico da refrega entre um autor e suas influências. Reinaldo entra nessa arena não sem disposição de conquistar seu coro: “é o prazer de reinventar léxicos e sintaxes, como em Malemort, e de reformular a linguagem até onde for plausível: maltratando-a por grande amor a ela, violentando-a com todo meu carinho, mas sem forçá-la, pelo menos não muito...” (NEVES, 1989, p. 105). Nesse sentido, a linguagem, sua malha; o amor literário, o tributo à tradição, seu martelo.

Uma pausa nas digressões pra dizer o que urge em ser dito. Mais do que qualquer discurso, é a obra em si que aponta as questões que o discurso somente reitera em termos vagos. Assim, sinto que o destino natural do artigo não pode deixar de ser, como não o deixará, a análise um pouco mais ampliada de uma das obras de Reinaldo. E como falei em era virtual lá em cima, escolhi tratar de um romance que lida intrinsecamente com esse universo. Próxima parada: *Kitty aos 22: divertimento* (2006).

A face pós-moderna do artesão de mil faces

Nem só de tradições arcaicas se debruçou o autor. Em *Kitty aos 22: divertimento* (2006), Reinaldo elege a linguagem dos blogs e da internet como forma de habitar (pra retomar a expressão de Heidegger) a cultura jovem do início do século XXI.

No romance, Maria Catarina Leme, conhecida pela galera como *Kitty*, é uma típica patricinha da Praia do Canto, que estuda Comunicação Social na "facul" particular católica, ganhou um possante Audi A3 de Daddy e frequenta baladas, praias e shoppings em Vitória, ou melhor Mictória. Seu universo de interesse se restringe especialmente à moda e ao rock americano, e consome à exaustão blogs e fotologs do tipo que se verificava aos montes no início dos anos 2000.

Mesmo lidando com o universo pasteurizado das baladas e desfiles de moda, Reinaldo consegue construir um romance sólido, e mesmo conferir densidade psicológica à sua personagem. O universo do livro é jovem e alienado, mas não seu público. Erly Vieira Junior diz:

Reinaldo promove um mergulho no efêmero e altamente mutável universo da cultura *pop* pra extrair dali uma estória bastante sólida, centrada na última semana de férias de julho da protagonista [...]. Aqui, as referências à cultura pop deste início de século não agem como uma camisa-de-força a reduzir os personagens a estereótipos desta ou daquela tribo" [...] Reinaldo consegue, dentro de um universo efêmero e supostamente descartável, construir uma personagem de densidade raramente encontrada na prosa brasileira contemporânea (VIEIRA JUNIOR, 2007, p. 94).

Para depurar a linguagem da obra, Reinaldo usou a própria internet como fonte de pesquisa, consultando blogs e sites que lhe deram as gírias e as palavras chulas que alimentam seu universo narrativo.

Sim, o mesmo autor que já escreveu frases como "é crespo teu cabelo, é crespo e tíope, / e urdido em trança xucra e abissínia" (*Muito soneto por nada*), também escreveu, na voz de Kitty, coisas como "Moh prova de amizade entre 2 mulheres é uma deixar o kminho livre pra outra conkistar o gato q tb ker." (NEVES, 2006, p. 32). Vocábulos como "humildar", "aleivoso" e "fornízio" (*Crônica de Malemort*) dão lugar aqui a outros como "rox", "zoeira" e "caralho", que se repetem em vários trechos. Não se fala dos discos antológicos de Charlie Parker ou Art Pepper (*Três graus a leste, dois graus a oeste*), mas sim das músicas do Audioslave, Aerosmith, Guns n' Roses, Linkin Park, dentre outras bandas de rock que são citadas aos montes no livro.

Ainda que permeado de vocabulário chulo, há momentos em que o narrador denuncia o autor então sexagenário que está por trás, como na frase "...a voz do pastor pregando no ar as garatujas de praxe" (NEVES, 2006, p. 17). Não acredito que alguém com menos cinquenta anos utilize uma palavra como "garatujas". Mas tudo bem, porque o autor assume, mais uma vez, em prefácio, seu distanciamento daquele universo. Depois de revelar que fonte da história é uma cena sonhada com sua protagonista, que lhe pedia um romance, Reinaldo diz assim:

Como procedi? A personagem e havia que ser jovem; o mundo era e havia que ser o mundo dos jovens de hoje. Então procurei-os onde estavam ao meu alcance: nos blogs disponíveis na internet. Ali fiz meu trabalho de pesquisa e dali extraí informações sobre minha personagem e seu mundo: material suficiente para criar o material e imaginar a mentalidade dos personagens e para produzir a narrativa. Batizei a personagem de Kitty – boa parte dos jovens de hoje usa diminutivos em inglês à guisa de apelidos (NEVES, 2006, p. 8).

Esclarece ainda que a grafia incorreta de certas palavras foi escolha consciente, e confessa: "Quanto ao perfil musical da personagem, foi construído se não às cegas certamente às surdas, já que rock não faz parte do meu mundo" (NEVES, 2006, p. 8). O autor afirma também que extraiu grande parte dos inúmeros itens de consumo citados no livro da revista *Monet*.

Além de algumas citações que também se aproximam mais de autor que de personagem, como *King Kong*, *Cabaret* e *De olhos bem fechados*, os intertextos mais explícitos ficam por parte do personagem Phil, namorado da mãe de Kitty, homenagem ao detetive durão Philip Marlowe, de Raymond Chandler (como ele era cogitado como narrador da história, conforme também dito em prefácio, Reinaldo supõe daí um certo tom *noir* que verificamos na narrativa), a mancha negra de Bruno Hodyak, irmã da que desfigura o rosto de Flory, em *Dias na Birmânia*, de George Orwell e, por fim, a citação irônica de Cinderela. Irônica, sim, já que a princesa, ao fim, vai cravar a ponta do salto de aço inoxidável dez centímetros pra dentro do lóbulo esquerdo de seu príncipe suposto, Bruno Hodyak, de quem ela "começa a gostar" antes dele se revelar um inimigo mortal.

“Fura o olho dele amiga”, alguns capítulos antes pede a amiga Lu, a primeira na história a sofrer nas mãos de Bruno (guardadas as proporções), jamais podendo prever que o seu rogo se tornaria um ato literal. Ironia dramática.

A fábula, aliás, é outro tom que figura na paleta de cores da obra. Pois ainda que irônico o romance terceiro-milenista, é uma fábula, e ainda assim, de amor, como ressalva o autor no começo do livro. E tem moral, como toda fábula, que é, nas palavras do autor: “Converter o jovem para uma vida de mais significado” (NEVES, 2017, p. 1). Fábula de amor, e, sendo de amor, de amor-próprio?

Para além do uso criativo do internetês e dos intertextos, tem a questão da metalinguagem – palavrinha gasta, mas é isso mesmo que é, que garante o divertimento literário, a meu ver. A instância narrativa estabelecendo um movimento de entra e sai. O narrador é algo zombeteiro, mas sutil. Quando Kitty não entende uma piada, ele narra assim: “Kitty achou que devia rir, e riu” (p. 213). Quando Bruno pede que ela dê o nome de um diretor que gosta: “Steven Spielberg – e sabe o nome de outro?” (p.175). Essa intrépida voz, ou “autor onisciente intruso”, como já se disse por aí, ainda por cima dá uma de consciência, fazendo perguntas retóricas à personagem que terminam com um “não é mesmo, Kitty?”, numa espécie de falsa complacência. “E ainda se vende barato, a piranha, né, Kitty?” (p. 26).

Desde o início, a metalinguagem, palavrinha gasta, comparece: “Kitty era e é - pois vai sobreviver à história - gostosa pra caralho.” (p. 15). Num outro cortejo hilário, mas dessa vez sem *spoiler*, o narrador sabe o que Kitty não sabe: o nome de um filme que a personagem mesma não conseguiu lembrar:

Kit-Kat. Aonde foi mesmo que viu esse nome antes mesmo? Não lembrou que tinha sido no filme *Cabaret*, com Liza Minelli. Kit-Kat é o nome do cabaré. Lembra não, Kitty? Também, há quanto tempo você viu esse filme? Três anos? Por aí. Você pegou na locadora, na prateleira de clássicos, e viu – lembra mais não? (NEVES, 2006, p. 195).

São as nuances metalinguísticas abrindo a janela da construção para o leitor, que o convidam a essa morada literária. Uma boa história e consciência literária são o bastante. O resto é pesquisa, seja ela qual for.

É, em suma, o “ser estético” de que fala Oscar Gama Filho:

Reinaldo Santos Neves não abriria mão de viver esteticamente nem para ser autor de um best-seller. Mas “Kitty aos 22: divertimento” (Flor&Cultura, Vitória, 2006) tem todos os seus ingredientes. Os vivos diálogos e a ação trepidante dos estranhos personagens desta novela de costumes, que critica a banalidade de suas vidas, parecem dignos de um filme de Woody Allen. Evitando tropeçar no caricato e no grotesco, misturou sua formação clássica ao pop e à novela policial para transformar o amálgama em pura energia estética (GAMA FILHO, 2017, p. 1).

Então tem isso. A coisa da carpintaria da linguagem, que vai da escrita medieval ao internetês, e questão da metalinguagem – palavrinha gasta -, utilizada com consciência, literária essencialmente, aqui explorada no caso de *Kitty aos 22: divertimento* (2006). Reinaldo, como um ferreiro, não manuseia o martelo pra destruir. Ele corta, dobra e forja a linguagem para moldá-la em sua forma não-líquida, o amor, dando pregnância, fôrma, forma de obra.

Neste artigo tentei demonstrar alguns méritos literários, essencialmente de linguagem, a partir da tradição, junto à escrita de Reinaldo Santos Neves. Espero ter conseguido. Acho que não exatamente, mas é sempre a busca, não é mesmo, Kitty?

Referências

BLOOM, Harold. *Anatomía de la influencia*. Traducción de Damián Alou. Madrid: Santillana, 2011.

GAMA FILHO, Oscar. Match point. *A Gazeta*, Caderno Pensar, Vitória, p. 2, 20 de maio de 2018.

HEIDDEGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: <www.fau.usp.br/wp-

content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf>. Acesso em: 8 maio 2018.

MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e auto-ficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. *A confissão*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

NEVES, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera*: romance bilíngue. Vitória: Secult-ES, 2010.

NEVES, Reinaldo Santos. *Kitty aos 22*: divertimento. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural-ES, 1998.

NEVES, Reinaldo Santos. *O ato de escrever*. Depoimento de Reinaldo Santos Neves na Escola Lacaniana de Vitória em 3 dez. 2003. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/o-ato-de-escrever-depoimento-de.html>>. Acesso em: 8 maio 2018.

NEVES, Reinaldo Santos. *A ceia dominicana*: romance neolatino. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

NEVES, Reinaldo Santos. *As mãos no fogo*: o romance graciano. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

NEVES, Reinaldo Santos. *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Vitória: Secult-ES, 2013.

NEVES, Reinaldo Santos. *Heródoto, IV, 196*. Vitória: Causa; Estação Capixaba, 2013.

NEVES, Reinaldo Santos. *Blues for Mr. Name ou Deus está doente e quer morrer*. São Paulo: Patuá, 2018b.

NEVES, Reinaldo Santos. Divina tragédia. Entrevista concedida a Leandro Reis. 2018. *Rascunho*, Curitiba, n. 224, p. 16-17. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/divina-tragedia/?fbclid=IwAR09RdlFfORDiCfA37SV0nmyjBdMOTeAUz1jsmMwZDtvPQOuBY3hPGAZXHw>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

NEVES, Reinaldo Santos. Reinaldo sem fronteiras. Entrevista concedida ao site Panela Literária. 2011. Disponível em: <<http://robertobeling.blogspot.com/2011/04/reinaldo-santos-neves-entrevistado-por.html>> Acesso em: 10 jan. 2019

NEVES, Reinaldo Santos. Mais uma vez... *A Gazeta*, Caderno 2, Vitória, p. 1, 26 out. 2017.

VAZZOLER, Djalma; SANT'ANNA, Mônica A. Heloane Carvalho. *Múltiplas escrituras. Reinaldo Santos neves: vida e obra*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

VIEIRA JR., Erly. Toda personagem tem o romance que merece. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. *Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Ufes, 2007.

RESUMO: Reinaldo Santos Neves é um autor capixaba interessado em pesquisa de linguagens diversas em seus romances, um "artesão de mil faces" que assume uma linguagem distinta para cada projeto, que pode variar entre cantigas medievais, sonetos ingleses, crônica ou sátiras menipeias, pra ficar em alguns exemplos. A partir de uma breve explanação de seu processo criativo em algumas de suas obras, este artigo vai de encontro ao romance *Kitty aos 22: divertimento* (2006), que se debruça sobre a linguagem dos blogs da internet.

PALAVRAS-CHAVE: Reinaldo Santos Neves – Processo criativo. Reinaldo Santos Neves – *Kitty aos 22: divertimento*. *Kitty aos 22: divertimento* – Linguagem. Reinaldo Santos Neves – Tradição e inovação.

ABSTRACT: Reinaldo Santos Neves is a capixaba author interested in several languages research in his novels, a "a thousand faces artisan" that assumes a distinctive language for each project, which can vary between Medieval songs, British sonnets, chronicles or Roman satires, to stay in just a few examples. From a brief explanation of his creative process in some of his works, this article focuses on the novel *Kitty aos 22: divertimento* (2006), which works on the language of internet blogs.

KEYWORDS: Reinaldo Santos Neves – Creative Process. Reinaldo Santos Neves – *Kitty aos 22: divertimento*. *Kitty aos 22: divertimento* – Language. Reinaldo Santos Neves – Tradition and Innovation.

Recebido em: 1º de fevereiro de 2019.
Aprovado em: 19 de março de 2019.

Conficções: memórias e a função do pai em *A confissão*

Conficcions: Memories and the Paternal Function in *A confissão*

Luiz Romero de Oliveira*

Em 1977, eu morei na rua Santa Clara, no centro de Vitória. Fiquei por ali alguns meses, mudei-me e retornei em 1980, quando já cursava Direito na universidade federal. Normalmente, quando a noite lutava com os primeiros raios da manhã, eu subia até quase o final da ladeira que se inicia ainda no Parque Moscoso. Morei em Santa Cecília, pois.

Duas décadas antes, possivelmente, eu testemunharia, no retorno ao lar, nas manhãs dominicais, as crianças que, a caminho da missa das sete na catedral, olhavam de soslaio e sussurravam ao pé do ouvido ao verem um garoto na varanda da casa na rua Vasco Coutinho, que ainda fica no pé da ladeira Santa Clara. A rua. A casa, não sei.

O garoto que não ia à missa das sete é o protagonista do conto *A confissão*, de Reinaldo Santos Neves, concluído em 1996 e publicado em 1999 pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, número 40 da coleção Almeida Cousin. À época do lançamento, eu já convivía com o autor e cursava o mestrado no

* Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Departamento de Letras, na Ufes, onde ele tinha uma sala para desenvolver seus trabalhos. Eu passava por lá diariamente para conversar e tomar café. Nossos caminhos, no entanto, já se haviam cruzado antes, no início dos anos 90, nas lojas de discos do centro de Vitória, onde Reinaldo e seu amigo João Luiz Mazzi (hoje meu amigo, também) desfiavam verbetes do universo jazzístico.

Pois bem, só agora, em 2019, quando o conto conta com vinte anos como conto publicado, que eu, enfim, tenho o prazer de escrever um pouco sobre ele. Missão que eu me havia dado no ano de seu lançamento e que, por descaminhos, não pude cumprir até este momento. Atraiu-me, naquela data, um aspecto específico, que meu olhar contaminado pela psicanálise observou: o modo como o narrador relata, no trecho final, o impasse ante o forte desejo de morte que o dominou por alguns instantes. O que aconteceu ali com o imberbe personagem?

Este leitor que ora lhes escreve, movido pelos pressupostos psicanalíticos, acredita que *A confissão* é um "prato cheio" para aqueles que apreciam a psicanálise. Reinaldo – utilizo-me agora de uma observação freudiana sobre a arte –, é um daqueles escritores cuja engenhosidade permite mostrar ao leitor aquilo que os teóricos escreveriam diversos volumes tentando explicar. No curto espaço da narrativa do conto é possível vislumbrar dilemas da criança que tenta construir sua identidade, que tenta dar um destino aos seus anseios; aspectos estes a que Freud dedicou inúmeras passagens em sua obra. Outro elemento importante está na própria estratégia de escrita adotada pelo autor: o conto é construído a partir de admitidos fragmentos de memória, destacando porém o seu caráter ficcional (algo que Freud, desde seus *Estudos sobre a histeria*, observa como sendo um traço peculiar nos relatos de seus pacientes que, no caso, não estavam conscientes dessa ficcionalidade). Pretendo, pois, escrever algumas linhas salientando como esses elementos são abordados na aventura do jovem personagem do conto.

Começemos, então, pelo início: a capa. O livro *A confissão* traz na capa um vitral da medieval catedral de Poitiers. Ao observá-la, enquanto preparava-me para escrever, lembrei-me de que os meus professores costumavam chamar a atenção

para detalhes como a arte da capa do livro. O que esse elemento diz sobre o texto? Ora, sabe-se que vitrais, especialmente os de igrejas, são construídos com fragmentos de vidros e/ou cristais ajustados para, de certo modo, mostrar uma passagem histórica. O modo como se usam esses fragmentos, como numa narrativa, propicia efeitos como intensidade, leveza, passionalidade, tristeza, dor, entre tantos outros, àqueles que se deparam com a obra. A "mão" do autor, a sua arte, é que determinará, enfim, o alcance desses efeitos. De modo similar, as estratégias de composição usadas pelos escritores podem, por exemplo, levar seus leitores a se interrogarem: Isso aconteceu mesmo? É fato ou ficção? No que se refere ao autor do conto em questão, esse efeito é reforçado quando afirma, em outros dos seus textos literários, que algumas de suas histórias são baseadas em fatos reais, mas com generosa demão de ficção.

Debrucei-me sobre esse aspecto quando escrevi minha dissertação de mestrado, na qual abordei os livros *Sueli: romance confesso* e *Muito soneto por nada*, do mesmo autor. Em ambos, os narradores se digladiam com a impossibilidade de realização de um desejo e vivenciam uma paixão inalcançável, restando-lhes apenas a fantasia como meio de realizá-la. Insatisfeitos com essa dimensão fantasiosa, recorrem, como um esforço para legar maior materialidade a essa "realização", à escrita, ao romance, à poesia. Há nesses dois livros a explícita tarefa de alterar o destino de um impulso frustrado: o amor, enfim, se realizaria numa distopia autoficcional através da linguagem escrita.

Em *A confissão*, no entanto, é possível fazer uma distinção: o esforço não está em alterar um destino, mas usar a memória, as experiências infantis que persistiram, para engendrar uma nova história. O autor, ao modo de quem constrói um vitral, articula fragmentos que vão compor o cenário, o contexto e os personagens do conto. Reinaldo sabe que a memória é plástica, que permite remodelagens, e não se inibe em usar os elementos por ela disponibilizados para articulá-los com os fios da imaginação. E é dessa articulação que o autor nos leva para o campo tensional ou de simbiose entre ficção e realidade.

O que foi perdido de sua história, o que escapou dos arquivos da memória, os detalhes que contextualizam os fragmentos, no caso, não retornarão. Esses cacos, esses fragmentos brutos selecionados, são marcos que sinalizarão e permitirão que histórias sejam contadas. O problema é como unir esses fragmentos. O intervalo existente entre um caco e outro necessita do elemento que propicie a justa articulação. Os fragmentos deverão ser retomados, burilados, polidos, ajustadas as arestas para, enfim, rejuntados, permitir que a história se revele. O "rejunte", no caso, é composto pela união de linguagem e arte. Ora, esse é o campo em que o escritor trafega.

Voltemos ao conto. Nele, os fragmentos da memória – a impressão fixada no corpo ou na alma, uma experiência afetiva, um momento da vida, o olhar do pai, a voz da mãe, a estampa Eucalol, o primeiro amor ou qualquer outra coisa representável – serão rearticulados em novo contexto: o literário. Para o narrador de *A confissão*, os fragmentos da memória necessitam de uma articulação que força ao recurso da habilidade ficcional: "O resto é conto – que mistura alguma ficção a um punhado de lembranças avulsas, mais uma pitada de arte, outra de sal, para que você tenha o que ler por meia hora e depois, tomara, não pense que gastou à toa o seu tempo" (NEVES, 1999, p. 10). Observe-se que, narrando na primeira pessoa e endereçando-se diretamente ao leitor, o autor usa sua habilidade de contar histórias para envolvê-lo em sua trama. A estratégia é eficaz. O leitor se torna testemunha e, mais ainda, aquele a quem a confissão é realmente dirigida, pois a que dirige ao padre, veremos, é apenas um rol ensaiado nas aulas de catecismo.

Dirigir-se ao leitor é aspecto também observável em *Sueli: romance confesso*, em que o próprio Reinaldo Santos Neves escreve a orelha do livro (como um tipo de confissão) justificando-se por ter escrito o romance (que gerou alguns conflitos à época, pois aludia à malfadada relação amorosa). Segundo o autor "Tudo foi mudado para melhor: tudo se sublimou em literatura, em ficção; em romance em si". (NEVES, 1991). Metamorfoseada, a vida, enfim, seria elevada a um outro patamar, mas, fique claro, como ficção: "A única coisa que importa,

agora que ele está escrito para sempre, que está impresso de uma vez por todas, é o seu teor literário". Esse salto de uma natureza a outra, a passagem da realidade para um tipo de desnatureza – a literatura –, movido pela frustração amorosa que se transformou em "vingança", em "crime passionai", também exige do autor a transformação em personagem; o que se concretiza com a substituição da letra *i* do seu nome pelo *y*:

Assim, meus queridos personagens, entre os quais se conta esse outro eu que é o Reynaldo com y, só me cabe esperar que compreendam os motivos que me levaram a cometer o crime e que, se for possível, me queiram bem. Não há como escrever sem denegrir o papel (NEVES, 1991).

Desse modo, Reinaldo torna-se *Reynaldo* e instaura, com essa substituição, o seu duplo, o alter ego que lhe permite transgredir as leis da natureza e lançar-se em outra dimensão. A metamorfose em letra, para o autor, seria o meio possível, um imperativo que possibilitaria que a história fosse contada.

Tendo esse recorrente elemento em vista, pergunto-me se seria possível usar o mesmo recurso para designar o narrador de *A confissão*. Posso chamá-lo de o jovem *Reynaldo*? Tomarei a liberdade de fazê-lo. A partir de agora o narrador que, destaque-se, em nenhum momento do texto é chamado pelo nome, chamar-se-á *Reynaldo*.

As alusões mais explícitas à biografia de Reinaldo Santos Neves – pelo menos aquelas que reconheci –, são o endereço em que morou na sua infância, seu interesse pelos quadrinhos, por soldadinhos de chumbo, por estampas Eucalol e, outra, expressa por sua mãe no conto: "Seu pai dá aula no Carmo". Frase com que ela explica ao jovem *Reynaldo* por que deveriam ir à missa das oito na capela de mesmo nome (segundo consta, o pai do autor foi professor nessa escola). Mais adiante, no conto, *Reynaldo* reitera: "Meu pai era professor de português" (p. 16). O restante são fragmentos que possivelmente todos que viveram no período experimentaram: usar Vick Vaporub, usar azul de metilene ou colubiasol para tratar infecções de garganta, brincar na chuva, manusear arma de fogo etc.

A memória é constituída, de acordo com *Reynaldo*, por esses fragmentos que serão alinhavados metodicamente, no caso, para nos mostrar as experiências de um garoto púbere que dá mostras dos dilemas e das transformações que o período propicia.

Logo no início do conto, o menino aguardava os pais para irem à missa das oito na igreja do Carmo. Sentia-se um desajustado por não ir às sete, na catedral, como faziam todos os seus amigos da vizinhança. E essa é sua primeira confissão ao leitor: sentia-se "qualquer coisa de diferente: qualquer coisa como um judeu – ou um pagão" (NEVES, 1999, p. 7). Impelido por essa percepção, o garoto interroga a mãe sobre o hábito familiar, que lhe responde "– Seu pai dá aula no Carmo, – ela disse, e a resposta não tinha mistério" (NEVES, 1999, p. 8).

Não é sem importância que o "pai" apareça pela primeira vez justamente através da mãe. O pai presente no discurso da mãe encarnava a própria lei: iremos ao Carmo, e pronto. Para Lacan, esse "pai" que aparece na fala da mãe representa a própria interdição do desejo, a lei que demarca a impossibilidade da plena realização dos desejos, impondo um desvio aos impulsos e nos legando apenas uma parcial realização destes.

Ante a fala materna, *Reynaldo* diz "Não dava pra perguntar: Como assim? Não abria fresta para queixume nem para requerer que fôssemos à missa na catedral, como todo bom católico" (NEVES, 1999, p. 8). A regra intransponível que emerge na fala da mãe contrasta, no entanto, com a visão que o filho tem do pai, atenuada, apesar deste, em seu silêncio, fazer prevalecer a lei:

Ainda olhei para o meu pai, esperançoso de uma palavra de salvação, mas o que fez foi me espreitar com olho amoroso por cima do livro e depois marcar, em azul, a passagem: *O demônio tentou a Cristo falando; a nós tenta-nos mudo e sem dizer palavra* (NEVES, 1999, p. 8).

O narrador prossegue, como Ulisses, recordando a ainda bucólica manhã do domingo. Nesse momento, *Reynaldo* expressa sua admiração pelo mistério que envolve a memória ao destacar o detalhe da placa do DeSoto estacionado na

praça: 1-02-10. Por que se lembraria disso? Talvez a resposta esteja no fato seguinte. É na praça do Carmo que também acontece o inusitado pro jovem *Reynaldo*:

Nessa praça foi que bati o olho e vi quem, a professora de francês. Eu vinha com meus pais; ela vinha com seu missal. Sei lá o que deu em mim que, intrépido, soltei a língua: – Bonjour, ma maîtresse. Riram a professora e meu pai, e até minha mãe, eu me lembro, riu. O menino tinha onze anos, a manhã estava fresca e o ar, vazado de luz (NEVES, 1999, p. 9).

O estranhamento do menino *Reynaldo* ante seu impulso galanteador demarca um novo estatuto. Usando aqui uma linguagem mais popular, o garoto larga a barra da saia da mãe e dirige sua atenção para um novo e possível objeto. Para Freud, o processo de desenvolvimento da sexualidade envolve a substituição do objeto de amor que, no caso da primeira infância, é o lugar ocupado pelos pais. Após a elaboração de que o amor tem diversos estatutos e sendo um deles – o incesto – interdito (tal desejo será afastado da consciência por mecanismo de recalque), resta ao jovem dirigir sua libido para outro objeto

[...] consuma-se uma das realizações psíquicas mais significativas, porém também mais dolorosas, do período da puberdade: o desligamento da autoridade dos pais, unicamente através do qual se cria a oposição, tão importante para o progresso da cultura, entre a nova e a velha gerações (FREUD, 1996, p. 214).

Ao olhar do jovem *Reynaldo*, os pais ocupam lugares distintos: a mãe era aquela que, como um arauto, anuncia a lei paterna – a voz da lei; mulher rígida (riu, para surpresa do narrador, na passagem citada anteriormente), mas dona de zelosa perícia maternal. O pai era o olhar, o silêncio, a reserva, as letras.

Distinção esta ressaltada mais uma vez no encontro com a professora de francês, quando a mãe explica a ausência do jovem às aulas por ter gripado após brincar na chuva. A mãe o repreende publicamente: "– É, – minha mãe disse, – muda o tempo mas esse menino andando descalço na chuva a manhã inteira, pra lá e pra cá. Quem foi que mandou, hein? Quem foi?" (NEVES, 1999, p. 12).

Consternado, o menino, sem voz, espera a intervenção do pai, que mais uma vez fica em silêncio:

Quis protestar, mas, não mais intrépido, faltou-me voz. Olhei para aquele homem de terno de linho branco ao meu lado, mas meu pai só tinha olhos para Cecília Marmarosa. Por que não dizia nada em minha defesa? A culpa era dele, que ele me deu o guarda-chuva de presente, e onde se estreia um guarda-chuva, onde, me diz, senão na chuva?

O narrador, acuado, irrita-se com o pai que dera-lhe meios para o deleite de brincar na chuva, permitira-lhe instrumento para gozar o gozo de brincar com a natureza. Enciumado, assinala o olhar do pai para a professora de francês, desatento ao seu desamparo. Mais ainda: há nesse momento um estranhamento do menino quanto àquele que estava ao seu lado, cindindo a imagem paterna em dois: o homem de terno e o pai, e este só tinha olhos para a professora.

O narrador, então, fixa sua atenção mais um pouco no pai, como que tentando desvendar o enigma sobre aquele homem. Era professor, conhecido por outros homens que lhe acenavam ali cordialmente, que gostava de aproveitar as primeiras horas do domingo para ler, mas que, na missa, não agia como todo mundo.

Guardei-o de cor, na memória, deixando-se estar à porta da capela, de onde assistia, em pé, à missa toda. Por que agia assim? Talvez para esquivar-se do movediço ritual da missa; para furtar-se aos caprichos do padre, que manda levantar os que estão sentados, ajoelhar os que de pé, sentar os que de joelhos: que não deixa estar quieto quem quieto está. Ou talvez, quem sabe, por algum estilo pessoal de reverência – também faz sacrifício quem fica em pé hora inteirinha, sem outro movimento que não o de inclinar a cabeça à elevação da hóstia, submisso ao trinado da sineta (NEVES, 1999, p. 18).

Apesar do comportamento heterodoxo do pai, o narrador certifica a sua fé e religiosidade a partir dos indícios dos seus atos diários expressos nos apelos aos santos católicos e nas constantes alusões às tentações do diabo – "olha que o diabo atenta, dizia ele". Tentação que *Reynaldo* já observara inclusive no silencioso olhar do pai para a professora, destaque-se. Olhar este que também é reproduzido pelo jovem no interior da igreja, ao perseguir as formas voluptuosas

de sua professora enquanto pensamentos e perguntas sobre a sua (dela) vida sexual povoam sua (dele) mente. O profano no território sagrado.

Um aspecto importante sobre a função paterna tal como parece no conto: quando no discurso da mãe, o pai é a interdição; no entanto, paradoxalmente, é ele que, em seus atos, municia *Reynaldo* com os meios para se deleitar nos jogos lúdicos infantis: o guarda-chuva (que o protege e autoriza a brincar com a chuva), as letras (*Reynaldo* adorava revistas em quadrinhos) e o olhar para a professora. A mãe, por sua vez, é representada como aquela que impõe os limites. Sua rigidez, contudo, não o impede de vasculhar sua intimidade em busca de segredos. Ao abrir o missal da mãe, e que pertencera a sua avó, impresso em 1895, encontra entre receitas diversas alguns pedaços de papéis com anotações. Num deles o número de telefone de uma tal Martina e, noutro, uma receita escrita para uma enigmática F. "Quem seria essa F.? Que história há por trás dessa receita, por obséquio pedida a minha mãe, transcrita direitinho naquele pedaço de papel, e no entanto nunca entregue às mãos de F.?" (NEVES, 1999, p. 28-29). A questão fica como questão. Nenhum exercício imaginativo avança na mente do garoto, encerrando o assunto. Chega de falar sobre mãe e ponto. A intimidade materna é censurada.

A essa altura do conto, o discurso do narrador se volta para o papel que lhe é legado no romance familiar. Com certo regozijo *Reynaldo* fala sobre o momento em que, na igreja, deixava a contribuição com "a moça da sacola roxa". Esse é seu momento especial, momento em que exercita o poder que os pais lhe concederam, o que é relatado com boa pitada de erotismo:

Acompanhei-a com o olho enquanto vinha vindo, de banco em banco, estendendo a sacola, que às vezes viajava ao longo dos fiéis até a outra extremidade para engolir uma dádiva. Eu tinha um grande respeito por aquela sacola roxa, e uma relação quem diria profissional com ela: era eu o encarregado de dar a contribuição da família. A moça chegou até a nossa fila, eu enfiei a mão lá dentro da sacola e deixei a nota que meu pai sempre me dava para isso. A mão roçava no veludo, e o veludo passava à pele a sensação de tocar em tecido sagrado – sagrado assim tal como o manto de Cristo (NEVES, 1999, p. 31-32).

Embora logo após essa passagem *Reynaldo* diga que o ápice, o clímax da missa fosse a comunhão, parece-me que, efetivamente, o óbolo depositado na sacola roxa, pelo modo descrito, metonimicamente, assume uma importância especial para o momento de sua vida. Seguindo as observações de Freud, *Reynaldo* estaria a emergir do período de latência em que mergulhara após a passagem pelos conflitos edipianos. A latência é um período de recolhimento em que a criança de certo modo elabora as frustrações relacionadas à interdição do desejo e, como efeito desse processo, passa a dirigir seu interesse para outros além dos pais. Isso foi observado antes quando cumprimentara intrepidamente a professora de francês e, no momento acima citado, é possível perceber a insinuação de uma comunhão com caráter profano, o encontro do homem com a mulher.

Curiosamente, em seguida, ele salienta que nunca vira os pais comungarem, e, um dia, perguntou: "Mãe, por que vocês dois nunca comungam? Ela me disse por quê, e eu direi por quê, mas não agora" (NEVES, 1999, p. 32). De fato, a resposta está às p. 55-57, quando o narrador descobre, desiludido, que também a família de André, seu colega, está dispensada de comungar por indulgência papal.

Prosseguindo, o encadeamento das lembranças do narrador levam-no ao dia 18 de setembro de 1955, o dia de sua primeira comunhão, por ele retratado como dia de "perda e de ganho. Perde-se a inocência; ganha-se a noção de culpa". Mas, destaca o narrador, para que essa culpa seja efetivamente incorporada, para incorporarmos "o papel de legítimos herdeiros de um velho e indelével pecado original" é necessário "voltar mais vezes ao altar" (NEVES, 1999, p. 41).

O percurso da perda da inocência do narrador é algo que ainda está em construção. *Reynaldo* se depara paulatinamente com uma dimensão do desejo que normalmente é geradora de conflitos. A tentação do diabo que seu pai destacara no texto do livro num primeiro momento – *O demônio tentou a Cristo falando; a nós tenta-nos mudo e sem dizer palavra* –, e em palavras num segundo momento – "olha que o diabo atenta", obviamente alude aos preconizados

perigos do desejo. As leis de Deus são sobremaneira interdições ao desejo, seja de matar, roubar, cobiçar a mulher do próximo ou qualquer outro. Sobre esse tema, Esthela Solano-Suárez, no artigo “O objeto causa do desejo e o pai”, destaca:

Quando São Paulo diz que o pecado é a lei, diz também que não haveria pecado se não houvesse a lei, é a lei que faz surgir o campo do pecado, uma vez que Deus emitiu a lei sob a forma dos Dez Mandamentos e tudo o que não se submete a esses Dez nos faz cair no campo do pecado. Portanto, São Paulo diz que o pecado é a lei e Lacan, por seu lado, introduz que o desejo é a lei. Isso quer dizer que desejamos o que está interdito pela lei. Basta que haja um interdito posto pela lei para que alguma coisa se torne justamente tentadora (SOLANO-SUÁREZ, 2006, p. 7).

No momento em que o narrador aborda o tema da perda da inocência surge o personagem que bem representaria aquele que porta a tentação: André Christicci. O embate doravante será entre as tentações que André desfiará ante o olhar de *Reynaldo* e o esforço deste em conter os impulsos que surgem. A cena relatada se dá um ano após a primeira comunhão de *Reynaldo*, em 1956. Uma marcante lembrança que o narrador nos confessa.

André era um menino de família rica que tinha fama de maluco, brigão, impulsivo e colega de escola do nosso pequeno herói. No dia da semana em que faria a confissão para comungar na missa de domingo, *Reynaldo* prepara a lista de seus pecados para o sacro evento. Nesse momento, André aparece como apareceu o diabo a Cristo quando em seu retiro no deserto. Inicia-se então o processo insidioso de lhe despertar inveja e cobiça: André não precisava fazer lista de pecados, lanchava pão com presunto ou salame e tinha coleção completa de estampas Eucalol. O jogo sedutor do pequeno diabo sobe um degrau quando dá uma cobiçada estampa ao *Reynaldo*. Em seguida, André faz o convite para passar em sua casa à tarde para ver a coleção de estampas e, depois, irem juntos à confissão. Irresistível convite. Um objeto de desejo acenado move montanhas. O desejo despertado sempre buscará satisfação. É um imperativo pulsional, nos dirá Freud, que só cessa quando obtém alguma satisfação

a meta de um instinto é sempre a satisfação, que pode ser alcançada apenas pela supressão do estado de estimulação na fonte do instinto. Mas embora essa meta final permaneça imutável para todo instinto, diversos caminhos podem conduzir à mesma meta final, de modo que um instinto pode ter várias metas próximas ou intermediárias, que são combinadas ou trocadas umas pelas outras (FREUD, 2010, p. 18).

O problema para a pulsão é que o processo civilizatório inibe esse processo de satisfação. Ou seja, não podemos realizar plenamente nossos desejos; no máximo alcançamos uma satisfação parcial. Para Freud, a sociedade não seria o que é sem a existência das barreiras aos nossos impulsos, aos nossos desejos. A nossa sociedade se funda na interdição do desejo. Nesse sentido, não é de surpreender que a maneira mais eficaz para se vender um produto é jogar com elementos que supostamente ajudariam a realizar uma fantasia. No entanto, os objetos eleitos se mostram efêmeros ante a exigência pulsional. Consegue-se apenas dar parcial vazão ao nossos impulsos através de objetos que momentaneamente são percebidos como passíveis de propiciar a redução da excitação provocada,

o objeto da pulsão é aquele com o qual ou pelo qual o instinto pode alcançar a sua meta. É o que mais varia no instinto, não estando originalmente ligado a ele, mas lhe sendo subordinado apenas devido à sua propriedade de tornar possível a satisfação (FREUD, 2010, p. 58).

O processo que, segundo Freud, a criança vivencia durante sua passagem pelo que chamou de complexo de Édipo corresponde a um esvaziamento de sua infantil relação amorosa com os pais, que são os seus primeiros objetos de amor. Nessa fase, a criança passa a investir parcela de sua libido na busca de respostas que esclareçam questões sobre sua origem, sobre seus pais (objetos de amor e fonte de rivalidade), sobre, enfim, o lugar que ela ocupa nesse romance familiar. Tal processo cumpre uma importante função na estruturação do sujeito, que seria a introjeção e simbolização da interdição do desejo e, conseqüentemente, o sentimento de culpa. Ao fundo, mantém-se a busca por um inacessível objeto de amor. Nos termos de Comaru, no artigo "O objeto em Freud: breves comentários",

a articulação entre o desejo e o impossível da Coisa, *das Ding*, por sua vez, é apresentada no Projeto de 1895, quando Freud descreve o registro que o *infans* constitui do objeto que executa os primeiros cuidados. Segundo Freud (1895, p. 348), o registro precoce do objeto se divide em dois componentes: 1º.) os traços de memória passíveis de serem reconhecidos no campo perceptivo, que possibilitam a identificação do próximo (o objeto, aqui, ainda não tem o estatuto de um semelhante) e 2º.) uma poderosa *impressão*, não passível de representação, não incorporável e nem assimilável psiquicamente, cuja estrutura *constante* permanece retida como uma Coisa (*das Ding*). Pois bem, para Freud, essa *impressão* sem correspondência no campo perceptivo, enquistada no seio do movimento desejante, é a responsável pelo caráter inexorável do desejo humano (COMARU, 2016, p. 30).

As estampas que vinham com os produtos Eucalol, preferidos da família do *Reynaldo*, trazem reminiscências daqueles que dele cuidavam desde o seu nascimento: "Passei a estampa sob o nariz: era nova em folha. Felicidade estava em coisas simples, como ganhar de presente uma estampa Eucalol, sentir o perfume de eucalipto enxerindo-se narina a dentro" (NEVES, 1999, p. 45), o cheiro que predominava em sua casa, em seus pais.

Aceito o convite, *Reynaldo* chega à casa de André e se vê envolvido por inúmeras coisas que muito lhe apeteciam: coleções de revistas em quadrinhos com seus heróis prediletos, soldadinhos de chumbo e estampas que fizeram a inveja roer-lhe o corpo por dentro: "Veio-me à boca a saliva do pecado: senti vontade de furtar um dos soldadinhos, talvez dois, ou três" (NEVES, 1999, p. 63). Cogitada e executada a transgressão, no entanto, logo após, ela foi abortada pelo sentimento de culpa que o invadiu (um dos principais mecanismos à disposição do psiquismo para recalcar os impulsos), levando-o a devolver os bonecos antes que André retornasse – "Emoção, decepcionada, largou mão de mim".

Ante tantos estímulos, *Reynaldo* perde a noção do tempo e se preocupa, pois não poderia atrasar-se para a confissão. André tranquiliza-o enquanto busca novos meios para envolvê-lo. Parecia ter um interesse especial sobre a vida de *Reynaldo*. Queria saber de algo especial seu, algo extremamente particular. Ofereceu-lhe, então, uma série de estampas desde que mostrasse a sua lista de pecados. *Reynaldo* resiste.

Após a recusa, o Mefistófeles mirim dá sua última cartada: mostra uma arma ao agora estupefato narrador. Vêm-lhe à mente os inúmeros heróis do oeste que admirava nas histórias em quadrinhos, todos eles habilíssimos com as armas nas mãos. E estava ali à sua frente a oportunidade de materializar parte de suas fantasias infantis – manusear uma arma real –, e ampliar exponencialmente outra, pois encarnaria um de seus heróis justiceiros, o maior de todos: Ringo Kid. "Ainda me lembro:", diz o *Reynaldo*, "Ringo Kid vestido de preto e prestes a bater-se em duelo" (NEVES, 1999, p. 53).

Há no narrador um traço peculiar que adiei até esse momento. Trata-se de seu olhar sobre personagens violentos ou cenas violentas. À página 26 do conto, no interior da igreja, *Reynaldo* faz outra confissão enquanto observa os relevos de madeira que retratam as estações da *via crucis*. O seu olhar, diz-nos o narrador, era capturado pela "figura de um Cristo pedestre, curvado ao peso da cruz, vergastado ao longo das ruelas de Jerusalém, e essa figura perdia em graça para os legionários romanos, com seus elmos de penacho, suas lanças compridas, suas espadas curtas, de dois gumes". A sua atração pelos algozes de Cristo assinala a divisão que há em sua alma: ao mesmo tempo que expressa seu amor a Deus, admira aqueles que representam a crueldade, aqueles que matam o filho de Deus.

Mais adiante, na página 53, já na casa de André, ele fala sobre seus heróis preferidos. Um deles, o Cavaleiro Negro, "não tinha piedade: atirava para matar. Era uma espécie de Dr. Jekyll e Mr. Hyde – e eu gostava mais do monstro do que do médico". Confessa-nos, então, que traz em si essa peculiar atração pelo mal, ou melhor, uma ambiguidade de afetos que Freud já apontara quando se referiu à relação dos filhos com os pais na fase edipiana. De certo modo, é assim que *Reynaldo* nos apresenta o menino André: como o Cristo vergastado ou o soldado romano, André, cujo sobrenome é Christicci, causa-lhe atração e repulsa.

Retornemos à cena da arma. *Reynaldo*, que agora sabemos trazer em si o bem e o mal, recebe a arma com uma bala e é desafiado por seu amado e odiado amigo: "Mira no meio da minha testa e atira" (NEVES, 1999, p. 72).

Ante o desafio, nosso herói sente-se como Ringo Kid, seu pistoleiro predileto. Imagina o gesto de sacar a arma e a aponta para o desafiador.

Um sorriso de prazer me despontou nos lábios. Sentia-me na pele de um pistoleiro, pronto a fazer nova vítima e depois soprar do cano da arma, com frieza, a fumaça. Ele me olhava sereno com aqueles olhos azuis por trás dos óculos de tartaruga. Precisei de ambas as mãos para segurar o revólver, de dois dedos para puxar o gatilho (NEVES, 1999, p. 73).

A satisfação do infante, no entanto, é contida. Algo acontece que altera o destino do impulso e faz o pretenso Ringo Kid errar o tiro. A explicação para esse desvio está relacionado ao que Freud escreveu sobre o desenvolvimento da estrutura psíquica da criança. Segundo o psicanalista, acontece um processo que a levaria à renúncia da pulsão que exigia satisfação. Observe-se que a renúncia não significa exclusão definitiva da pulsão, pois esta, de origem interna, não pode ser excluída, mas apenas evitada. Vimos anteriormente que as pulsões ligam-se a objetos externos ou representações idealizadas para alcançar a satisfação. No entanto, tais representações e/ou objetos podem ser interditados, não podendo mais serem usados como fonte de prazer. A criança, por exemplo, gradativamente "perde" a mãe que anteriormente era exclusividade sua, restando-lhe a alternativa de eleger outro objeto de desejo que não os interditados pais.

O alerta de perigo veio para *Reynaldo* no momento do disparo. O seu desejo de dar um tiro na testa do companheiro de escola é barrado pela voz do pai em sua cabeça: "E foi nisso que puxei o gatilho que ouvi, que ouvi a voz de meu pai em minha cabeça: Olha que o diabo atenta... Ouvi, sim, ouvi claramente: Olha que o diabo atenta... Ouvi – e desviei o revólver da testa de André" (NEVES, 1999, p. 73).

O desvio do mortal impulso, no entanto, alcançou novo e metafórico destino: a bala acertou a cabeça de uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, a mãe de Jesus. Assustado, o menino sai em desabalada carreira para a catedral onde, às 16 horas, horário reservado para os meninos, ele deveria se confessar. No

entanto, apesar do esforço, chegou atrasado. Para seu desespero, a igreja estava vazia.

Todo mundo já tinha ido embora pra casa. Todo mundo estava com o coração limpo e sem pecado. Todo mundo, menos eu – e para mim era tarde demais. Não havia mais ouvidos no confessionário que ouvissem a minha terrível confissão: eu matei Nossa Senhora! Senti que nunca me seria tirado o peso daquele pecado que bradava ao céu – estava escrito que o carregaria na alma para sempre, até morrer. Não haveria perdão para mim. Desespero baixou como uma náusea. Arriei sobre os joelhos no meio da nave. As lágrimas vieram de roldão, e os soluços (NEVES, 1999, p. 74-75).

Diz-nos Freud que as pulsões encontram substitutos para as representações recalçadas e lançadas no inconsciente, que é seu território. A mãe, como representação de um desejo interditado, já não poderá mais ser utilizada para obtenção de satisfação. *Reynaldo* já está em outro momento da vida. Já demonstra interesse por outras mulheres, já fantasia outras relações. No entanto, ao acertar a imagem de Nossa Senhora, aciona as forças inconscientes e o sentimento de culpa alcança também exponencial amplitude. A transgressão por atentar contra a mãe do filho de Deus associa-se à inconsciente transgressão contra a própria mãe. A imagem de Nossa Senhora é um significante substituto muito forte: é a representação consagrada da mãe. Não estranhe pois que o menino se preocupe mais com a imagem destruída do que com o fato de quase ter tirado a vida de André Christicci. Por fim, *Reynaldo* consegue fazer a sua confissão com o padre, que "o ouviu sem um sobressalto, sem deixar escapar um só pio que fosse, uma interjeição" (NEVES, 1999, p. 76).

Ao sair da igreja, é relatada uma breve passagem que demarca o importante momento para nosso herói: ele encontra Nazle, a colega de escola a que, à página 34, assim se refere: "Nazle me seduzia pelo mistério do nome e pelo aspecto maternal. Sonho meu era ser filho de Nazle para ela me dar um brigueiro, me puxar pela orelha e me botar de castigo". Sim, *Reynaldo* já havia escolhido uma substituta para sua mãe. Uma substituta que trazia em si traços que, como apontei anteriormente, e isso não é sem importância, eram os traços que

Reynaldo também reconhecia em sua mãe; uma substituta com a qual o seu desejo, enfim, poderia se realizar.

E a culpa? Bem, agora a culpa tem outro estatuto. *Reynaldo* estava iniciando um outro momento em que outras "idas ao altar", em que outros encontros e desencontros darão maior contorno a esse sentimento. A culpa, a partir de agora, não se baseará em listas decoradas e ensaiadas no catecismo. *Reynaldo* está lidando agora com o desejo e seus emaranhados caminhos. Como ele nos diz nas últimas linhas do conto, quando, ao voltar para casa, parou para comprar um picolé e, "enfiando a mão no bolso em busca da moeda de duzentos réis, a mão achou a lista de pecados, dobradinha, dobradinha e esquecida. Fiquei ali em pé devagar. Aí dei uma lambida no beijo-frio, amassei a folha de papel e joguei no cesto de lixo do bar Caranguejo".

Referências

COMARU, Marcus. O objeto em Freud: breves comentários. *Primórdios*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 25-31, 2016.

FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Os instintos e seus destinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

NEVES, Reinaldo Santos. *A confissão*. Vitória: IHGES, 1999.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli: romance confesso*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989. (Coleção Letras Capixabas, v. 38).

OLIVEIRA, Luiz Romero de. *O destino de uma escrita: o amor e a espera em Sueli: romance confesso e Muito soneto por nada* de Reinaldo Santos Neves. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.

SOLANO-SUÁREZ, Esthela. *O objeto causa do desejo e o pai. Opção Lacaniana Online*, São Paulo, n. 4, p. 1-9, 2006. Disponível em:

<<http://www.opcaolacanianana.com.br/antigos/n4/pdf/artigos/essobjeto.pdf>>.
Acesso em: 2 abr. 2019.

RESUMO: Os escritores, diz-nos Freud, conseguem mostrar através das experiências de seus personagens aquilo que ele se esforçava em teorizar. Neste artigo busca-se, a partir do conto *A confissão*, de Reinaldo Santos Neves, seguindo a perspectiva freudiana, refletir sobre dois aspectos importantes para a Psicanálise, a saber, o caráter ficcional que permeia a memória e a interdição do desejo, aspecto este fundamental na estruturação do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Psicanálise. Memória e interdição do desejo. Memória e ficção. Reinaldo Santos Neves – *A confissão*.

ABSTRACT: Freud has stated that writers are able to develop, through their own characters' experiences, themes he himself tried hard to develop in theory. In this paper, based on *A confissão*, a short-story by Reinaldo Santos Neves, and following Freudian approaches, we try to look into two major aspects of psychoanalysis, namely, the fictive character underlying memory and the interdiction of desire, the latter being fundamental in subject structuration.

KEYWORDS: Literature and Psychoanalysis. Memory and Desire Interdiction. Memory and Fiction. Reinaldo Santos Neves – *A confissão*.

Recebido em: 1º de fevereiro de 2019
Aprovado em: 19 de março de 2019

Garibaldi: a crônica que não foi

Garibaldi: The Ungone Chronicle

José Irmo Gonring*

Certa vez, tinha eu de 13 para 14 anos, a professora de Português, como se dizia então, emprestou-me um livro de Antoine de Saint-Exupéry, *Terra dos homens*, com tradução de Rubem Braga. Só décadas depois eu daria apreço a esse detalhe do tradutor, e ainda mais depois que tomei conhecimento de que essa obra foi importante para a formação do homem Rubem Braga.

Esse livro narra as peripécias do autor como piloto pioneiro de aviação comercial, com passagens de extrema dificuldade, vida no limite, com pousos forçados no deserto africano ou nos Andes. Tudo, ao que me lembro, repassado de reflexões. Para mim, era, apesar de encantadores, uma série de relatos pessoais, diferentes daquilo a que eu já me acostumara, com relação ao estatuto do romance, incluindo-se aí o mestre Machado de Assis. Mas na capa do livro estava escrito: romance.

Bom, se era assim, que fosse, mas achei muito esquisito, para um romance. Décadas depois, também, li as reportagens desse mesmo autor, que são modelares de como se escrever bem no jornalismo, seja cobrindo a guerra civil

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

espanhola, ou a vida na Rússia com uma nova ordem em vias de implantação, anos depois da revolução. Em uma das reportagens – sobre heroísmo de um certo piloto – uma nota nos diz que ali está o nascimento do texto que passaria a ser um capítulo de *Terra dos homens*. Até onde me lembro, da reportagem para o texto do “romance” não muda nada. Estava pronta uma peça literária de pronto. Essa mesma sensação que temos ao ler as reportagens de Euclides da Cunha sobre Canudos para jornal e a narrativa como está em *Os sertões*. Sobre isso, recordo aqui o que digo quando falo das crônicas dos romancistas Machado de Assis e José Carlos Oliveira: um pássaro não abdica de suas asas, mesmo quando as circunstâncias o levam a caminhar.

Bom, não é novidade que romances podem ser feitos em cima da crua realidade, ou com um misto de realidade e ficção; o que conta é a capacidade do autor de nos dar as mãos num percurso de longo curso, até compartilhar todo(s) o(s) sentido(s) de sua obra. Assim, um romance tem que ter, como condição *sine qua non*, um personagem, pelo menos, e um ambiente onde ele se movimenta – o palco do autor. Pode ser que o ambiente tome a condição de personagem coadjuvante. E que tenha, o romance, um determinado tamanho, ora! Se não, como vai um autor, nessa viagem, de preferência a pé, nos entreter com suas delongas?

Nem importa haver um fio condutor, um princípio, meio e fim lógico, em que ações levam a reações e conclusões. Essas ações, se não concatenadas num objetivo único para o clímax de uma história, sustentam-se como autônomas, mas amarradas no fio que se chama “personagem”, e resta a nós leitores costurar isso tudo e, com nosso (des)gosto, atestar a validade da obra.

O autor pode chamar cada capítulo desses textos de crônicas, se quiser. É da sua liberdade. Mas, se estamos falando de gêneros – e eles existem, historicamente – é de se crer que a crônica, da sua modesta origem como folhetim nos rodapés dos jornais franceses, aos seus melhores dias na imprensa brasileira, sempre foi uma narrativa de curto fôlego, um atravessar de rua para falar com o amigo, seguindo a camisa de força do espaço que lhe era destinado. O longo fôlego

ficava por conta, nos primórdios, do romance em folhetim, que seria retomado nos anos 70 pelo escritor capixaba José Carlos Oliveira (*Terror e êxtase, Um novo animal na floresta*), na sua coluna no *Jornal do Brasil*.

Esse extenso prólogo é apenas para dizer que devemos colocar na conta de nosso autor homenageado, Reinaldo Santos Neves, mais um romance, além dos usuais, citados em estudos e biografias. Ele se chama *Dois graus a leste, três graus a oeste*.

Tudo bem que, já na primeira página, o autor espicha assim o título: "Floresta de crônicas em folhetim que tratam da vida e opiniões de José Garibaldi Magalhães, ouvidor-mor do jazz e sócio do Clube das Terças-Feiras, além de amador de mulheres, poeta amador e funcionário público aposentado por justa causa, e cidadão nato chato e residente na mui leal e valerosa cidade de Nossa Senhora da Vitória do Espírito Santo, Brasil". E se o autor reúne o que estava disperso na imprensa e lhe dá a cobertura de um nome, e ainda um vasto sobrenome, é de se entender que suas pretensões ultrapassam o contrato inicial do autor: escrever uma crônica mensal em mídia digital.

Devo dizer que convidei, sim, Reinaldo Santos Neves para escrever crônica, num projeto de minha autoria que é considerado o primeiro *blog* literário do país. Isso, nos últimos anos do século XX. Dei-lhe a receita do tamanho do texto, pois historicamente esse gênero adquiriu um padrão, em termos de espaço, na imprensa. E, mesmo em outra plataforma, nós estamos ainda falando de imprensa, se se trata do *Gazeta Online*, cujo conteúdo era e é noticioso. Só que Reinaldo, com certa disciplina inicial, na sua crônica mensal não conseguiu se conter nas paredes do formato. Trouxe o personagem que havia debutado numa revista literária que teve um número único e foi ficando cada vez mais caudaloso e me avisando que tinha passado do tamanho, se podia... Mas tinha passado muito. Era cerca de três mil caracteres, e ele logo havia chegado a dez mil. E dobrou essa parada.

Eu disse que sim. Porque estava bom, bom demais. E mesmo a gente não tendo certeza se os leitores estariam acostumados com coisas longas, nessa nova mídia. Mas o que já sabíamos é que o novo meio trazia essa possibilidade de escrever sem limite. Inclusive, no meu caso, produzi textos extremamente curtos, impossíveis de se fazer, no padrão impresso, onde seria necessário encher linguiça para tapar o buraco que a cada autor era destinado, na tal “coluna”. (Alguns desses textos curtos saíram na coletânea de autores capixabas *A parte que nos toca.*)

Só que Reinaldo não extrapolava só no tamanho, mas naquilo que era (é?) um presumível estatuto da crônica, levando-a para a banda do romance em folhetim, cujo nome mais apropriado talvez seja “novela”. Personagem de muita personalidade, Garibaldi movimenta-se num ambiente onde coadjuvantes de gostos musicais diferenciados lhe dão ensejo a apresentar-se meio folclórico e quixotesco (isso que o longo subtítulo do autor, acima, desenha). Mas Garibaldi cresce a cada “crônica”, desnuda-se como o erudito que é (em letras, por exemplo), até culminar-se na figura marcante de um exímio exegeta do jazz, de verniz acadêmico, que nos atropela com seus sólidos argumentos, atordoa com suas ironias e dispara uma artilharia conceitual que nos deixa atônitos. O que vinha se esboçando vagarosamente como uma crítica severa a Miles Davis, vai num crescendo desembocar num *gran finale* que nos autoriza a dizer que esse é, de certo modo, um romance de tese.

Um romance *cult*, tudo bem. Faz mais sentido para os amantes do jazz. Foi gestado como uma experiência de texto contratado com prazo (apesar de longo: um por mês). Era para serem textos despretensiosos, no sentido de ser desse feitio a crônica para jornal, pois na verdade meu objetivo final era levar escritores de longo curso para a enseada do dia a dia da mídia impressa. A sequência do plano era passarmos a escrever crônicas no jornal *A Gazeta*.

Mas, com Reinaldo, não daria certo. Autor afeito a nadar de braçadas em oceanos de criações livres em todos os sentidos, como fazê-lo comportar-se nas comportas de uma usina diária de palavras com medidas?

E mal sabia eu – o autor o revela na antessala do livro depois editado em papel – que sempre esteve nos seus planos escrever mesmo um folhetim. Por isso, apesar de reiteradamente o autor falar em “crônica”, a cada capítulo que produzia, ele estava mesmo é fingindo, esse fingidor-mor de nossas letras. Para nosso gáudio, que bem o digo.

Deve-se levar em conta também que o fecho da obra foi posterior à publicação dos textos digitais. É o capítulo 25, “Aboborização de Miles Davis”, dividido em dois “atos”, da página 397 a 455. O tamanho de uma novela, quase. E que três “crônicas” da fase digital foram condensadas em uma, sob um único título. Tudo pode ser conferido nas notas do autor sobre sua obra.

E mais: sabe aquela sensação de que o autor deixou um laço para amarrar, que seria o que aconteceu lá atrás, naquela noite em Jardim Camburi, quando a namorada de Garibaldi, ele o próprio e o narrador comeram uma pizza? E passa capítulo e isso não vem, e num capítulo o autor ameaça que vai contar mas não conta. Pois bem, termina a obra e não ficamos sabendo. Aí você fica a matutar: é isso mesmo, trata-se de mais um truque de narrador para fisgar nossa atenção. Ou então um tipo de metalinguagem por elipse que se assemelha aos improvisos do freejazz que se perdem, que nunca retomam o rumo do tema para uma conclusão – uma das ácidas críticas do personagem Garibaldi a essas modernidades no jazz. E você se fica achando um cara até inteligente, por sacar essa destrama.

Mas sua alegria dura pouco, porque o autor – e que bom que eu só leio o que o autor fala de sua obra, na abertura, depois de lê-la, a obra – vem nos informar o seguinte: “Este projeto jazzístico em folhetim andou ensaiando uma sequência, até porque parte da história ainda não fora contada até o fim, a saber, a história do triângulo amoroso entre Garibaldi, Maria da Penha e o narrador” (NEVES, 2013, p. 19).

A sequência, “com novo narrador e nova abordagem”, atinge nove “fascículos” (de 2001 a 2003), publicados, “como convinha, na internet (no site Estação

Capixaba, onde ainda podem ser lidos)”. Outros projetos do autor interromperam “a segunda parte das aventuras de Garibaldi”. Que têm um nome: *A história inconfessável*. (NEVES, 2013, p. 20).

Como se não bastasse, por que razão o autor pinta o personagem com uma “boca de maraçapeba”, o que é sempre lembrado, obra afora? Não é impunemente que isso se dá. Garibaldi nasce com esse sinal, essa, digamos, “boca torta” por castigo de maldizer. (Aqui, o autor já inaugura uma série de referências que fará ao folclore e lendas capixabas, o que já está também no nome de batismo do personagem, aquele que “foi à missa” sem espora, caiu do cavalo e a criança mangava dele direto.)

É isso que acho. Mas, se não quiserem assim, que assim, crônica o seja. Mas você há de convir, então, que Reinaldo também, como o Machado de Assis das crônicas, não apeia das asas, quando andando.

Em tempo: este é um texto para uma galeria de homenagem, esboço que pode ser aprofundado oportunamente.

Em outro tempo: a professora que me emprestou Terra dos homens foi Maria de Lourdes Salviato, a Dona Dilu, em Santa Teresa. Foi por muitos anos ilustre professora da Ufes.

Referências

CUNHA, Euclides da. A campanha de Canudos. In: FUSER, Igor (Org.). *A arte da reportagem*. São Paulo: Scritta, 1996. p. 13-26.

FUSER, Igor (Org.). *A arte da reportagem*. São Paulo: Scritta, 1996.

REYNAL, Claude. Introdução. In: SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Um sentido para a vida*. Tradução de Maria Helena Trigueiros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 9-12.

SANTOS NEVES, Reinaldo. *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Vitória: Secult-ES, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Terra dos homens*. Tradução de Rubem Braga. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Um sentido para a vida*. Tradução de Maria Helena Trigueiros. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Recebido em: 15 de dezembro de 2018

Aprovado em: 19 de março de 2019

Renovando a tradição: entrevista com Reinaldo Santos Neves

Renewing Tradition: Interview with Reinaldo Santos Neves

Andréia Delmaschio*
Vitor Cei Santos*

Um dos mais prolíficos e importantes escritores da história da literatura do Espírito Santo, Reinaldo Santos Neves nasceu em 1946, na capital do Estado, e sempre viveu na Grande Vitória. Graduiu-se em Letras Português e Inglês pela Ufes, onde foi servidor técnico por 42 anos, trabalhando principalmente com edição de livros e periódicos.

O homenageado deste número de estreia da revista *Fernão* é autor de vasta obra literária, ainda pouco conhecida fora das divisas estaduais, mesmo depois de ter sido publicado por grande editora nacional. Ele publicou os romances *Reino das Medas* (1971), *A crônica de Malemort* (1978), *As mãos no fogo: romance graciano* (1984), *Sueli: romance confesso* (1989), *A confissão* (1999), *Kitty aos 22: divertimento* (2006), *A longa história* (2007), *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008), *A folha de hera: romance bilíngue* (três volumes, 2011, 2012, 2014) e *Blues for Mr. Name ou Deus está doente e quer morrer* (2018). Seu percurso literário também inclui outras obras, com destaque para *Muito soneto por nada* (1998), *Poesia 64-14* (2017), os volumes de contos *Má notícia para o*

* Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (URFJ).

* Doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

pai da criança (1995), *Heródoto, IV, 196* (2013) e *Mina Rakastan Sinua* (2016), além de crônicas (*Dois graus a leste, três graus a oeste* [2013]) e textos infanto-juvenis (*Crinquinim e o Convento da Penha* [2001] e *Crinquinim e a puxada do mastro* [2008]).

A obra de Neves tem como principais características a ironia, a metalinguagem e a intertextualidade (o diálogo com a tradição) – três elementos que, segundo o autor, são vitais para a literatura. A tríade tornou-se uma espécie de *leitmotiv* da sua prosa, a ponto de Reinaldo frequentemente criticar seu primeiro romance (*Reino dos Medas*) por lhe faltarem tais características (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 13).

O diálogo de Reinaldo Santos Neves com Andréia Delmaschio e Vitor Cei, tecido entre maio e agosto de 2018, adota o método da entrevista online estruturada, técnica de coleta de dados na qual as perguntas, enviadas e recebidas por e-mail, são formuladas e respondidas a partir de um roteiro previamente estabelecido (BONINI, 2000; NICOLACI-DA-COSTA, 2009).

A entrevista que segue é uma atividade do projeto de extensão “Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas”, que se apresenta como um esforço de mapear a produção literária brasileira do início do século XXI contando com a perspectiva dos próprios escritores. O intuito é a preservação, promoção e difusão das linhas de força que atualmente orientam a constituição do campo literário no país. O projeto pluri-institucional é registrado na Universidade Federal de Rondônia sob a coordenação de Cei e também conta com a participação de Delmaschio e dos professores André Tessaro Pelinser (UFRN) e Letícia Malloy (UERN).

A.D. e V.C.: Segundo parte da crítica, a intertextualidade, a metalinguagem e a ironia são importantes recursos da sua ficção. A partir deles a sua obra se vincularia a várias tradições: greco-latina (*A ceia dominicana*), medieval (*A crônica de Malemort*, *A folha de hera* e *A longa história*), portuguesa (*As mãos no fogo* e *Má notícia para o pai da criança*), shakespeariana (*Muito soneto por nada*) e contos de fada (*Kitty aos 22*). A reescrita do chamado cânone literário seria o seu

***modus operandi* – ou não? Comente as opções formais que norteiam seu projeto literário.**

R.S.N.: A opção formal, no caso de *Malemort*, foi uma escolha lógica. Tendo resolvido escrever um romance ambientado na Idade Média, criei um personagem para ser especificamente o narrador da história, no que segui o exemplo de Thomas Mann no romance *O eleito*; e, nesses termos, julguei importante ser fiel, tanto quanto possível, à mentalidade e à linguagem da época, e, para isso, fiz o que se tornaria uma característica de meu trabalho, sobretudo com o advento da internet: a consulta a fontes de pesquisa. Assim, cada projeto literário tem sido abordado com a preocupação primeira de conciliar linguagem narrativa e trama. No caso de *A ceia dominicana*, por exemplo, não é à toa que o subtítulo seja *Romance neolatino*: como escrever o que seria uma releitura brasileira do *Satyricon* de Petrônio sem usar uma linguagem baseada e inspirada no latim? Já em *Sueli* a metalinguagem mostrou ser a maneira certa de contar uma história sobre a invenção de um romance. E a ironia inaugurada em *As mãos no fogo*, tornada autoironia em *Sueli*, serviu à perfeição para contar uma banal história de amor. De qualquer modo, o que me guia como ficcionista é a possibilidade de renovar a tradição. Essa premissa básica, que a princípio surgiu por acaso e aleatoriamente, tornou-se uma definição de meu trabalho literário: é assim que me vejo como escritor e é assim que gosto de ser escritor. No entanto, como cada projeto é um projeto, o diálogo com a tradição se faz em diferentes escalas. Na *Ceia* o diálogo com *Satyricon* é completo, assim como em cada um dos nove contos de *Má notícia*, todos eles releituras de romances versificados – peças da literatura oral ibérica que os portugueses introduziram no folclore brasileiro (um deles, o da “Donzela que vai à guerra”, serviu de mote a Guimarães Rosa para *Grande sertão*). Mas a tradição em *Sueli*, por exemplo, se constrói por meio de referências e associações – não há nenhuma fonte tradicional específica com que o romance dialogue a não ser, e de passagem, *Giacomo Joyce*. O mesmo ocorre nas *Mãos no fogo*, onde a intertextualidade é referencial, pois opera com citações da lírica popular ibérica do século XVI em diálogo com a narrativa, e na *Longa história*, onde um repertório de dezenas de

histórias consolida a trama linear, que é minha. Por outro lado, em *Muito soneto* o que há de shakespeariano ali se restringe ao trocadilho do título e ao formato do soneto inglês, sem quartetos nem tercetos, enquanto em *Kitty* só se aproveitam, da história de Cinderela, a ementa e o sapato.

A.D. e V.C.: Como você define a sua trajetória literária? Houve um momento inaugural ou o caminho se fez gradualmente? Em que momento da vida você se percebeu um escritor?

R.S.N.: Comecei a brincar de escrever por volta dos nove anos de idade e nunca mais parei. Já então me alegava escritor, e para isso servia de prova uma série de contos inspirados em filmes americanos: contos policiais, de piratas, de faroeste. Boa parte dessa “produção inaugural” foi preservada. A partir daí a brincadeira foi se tornando mais séria e mais complexa, até que, já adolescente, dediquei-me à busca obsessiva de um estilo próprio, busca que, a longo prazo, redundou no meu primeiro romance, publicado em 1971. Queria, portanto, desde cedo, ser escritor (vide trechos do diário de 1964 na coletânea *Psicanálise e arte*, publicação da Escola Lacaniana de Vitória, 2017), mas só me percebi realmente escritor com a publicação de *Reino dos medas*, que, ironicamente, logo depois renegaria.

A.D. e V.C.: No conto que dá nome ao seu livro *Mina Rakastan Sinua* (2016), o leitor se depara com a seguinte descrição: “o grande escritor municipal, se por um lado é grande, ou seja, é bom escritor, e sabe disso, por outro só é conhecido e respeitado dentro dos limites do próprio município: seu nome, à medida que se afasta do polo municipal e se aventura pelo território de outros municípios da província, ou de outras províncias do país, ou de outros países do continente, perde cada vez mais em força e significado até se tornar apenas um a mais dentre bilhões de nomes anônimos no catálogo demográfico do planeta.” Até que ponto se pode pensar numa identificação autoirônica entre esse narrador e o autor Reinaldo Santos Neves? Em entrevista concedida ao site *Panela Literária*, em 2011, você afirmou que, mesmo depois de exposta a todos os públicos, no Brasil, a sua obra continuava sendo ignorada pelo meio acadêmico. E hoje, como você avalia a recepção dos seus livros? Quais são as dores e as delícias de se publicar ficção num país que parece ter um número cada vez mais reduzido de leitores?

R.S.N.: A identificação autoirônica procede. Esse conto, embora publicado em 2016, foi escrito em 2007, e inspirado em episódio que vivenciei pessoalmente.

O que quis dizer na entrevista para o site Panela Literária foi que, mesmo após ter publicado dois romances por uma grande editora nacional (Bertrand Brasil) e vê-los distribuídos em livrarias de todo o Brasil, a resposta de crítica (no caso, resenhas jornalísticas) e de público foi insatisfatória. Sinto-me muito feliz, por outro lado, com a resposta da crítica acadêmica local, sobretudo da Ufes, e me agrada ser um escritor municipal respeitado no município. A falta de leitores é conjuntural num país falido educacional e culturalmente. Em termos nacionais, devo dizer que me coube a consagração de ser qualificado como escritor maldito, no sentido de talentoso, mas pouco reconhecido, e, como tal, incluído no *Amaldicionário da Literatura Brasileira*, organizado online pelo paulista Joca Reiners Terron.

A.D. e V.C.: Você foi pioneiro, no Brasil, em algumas experiências literárias. Uma delas diz respeito à tradução (em algum momento você afirmou preferir o termo “transposição”) de *A crônica de Malemort* para o inglês, surgindo assim *An Ivy Leaf*, que é depois trazido de volta para o português, resultando em *A folha de hera*. Gostaríamos que nos auxiliasse a refletir sobre que teorias da tradução embasam esse trabalho. Como se dão essas traduções? De que tipo de liberdades usufrui um escritor que traduz e retraduz o seu próprio texto? Deve-se confiar menos numa suposta fidelidade de tradução e retradução feitas pelo próprio autor do que em outras?

R.S.N.: Publiquei um ensaio (coisa rara em se tratando de quem) na revista *Contexto*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES (n. 12, 2005), tentando, com a ajuda de Gérard Genette (*Palimpsestes*), entender e explicar o romance bilíngüe *A Folha de Hera*, projeto de tradução circular que traduz ampliando e retraduz recriando. Nelson Martinelli Filho analisa o processo em apêndice publicado no segundo volume da *Folha de hera*. Teorias da tradução, desconheço todas. Sou um artesão como escritor e como tradutor. Valho-me de intuição e instinto. A liberdade que me permiti ao traduzir *Malemort* para o inglês médio foi total, tanto que gerou um novo romance, daí a necessidade de retraduzi-lo de volta ao português. Minha diretriz, ao traduzir do inglês para o português, foi trabalhar as possibilidades literárias (semânticas, léxicas e sintáticas) do inglês médio com vistas a criar uma linguagem literária própria em português. Ou seja, de certa forma vesti a camisa do tradutor medieval, que,

traduzindo do francês, por exemplo, sofria do texto-fonte interferências que o levavam a incorporar à sua tradução as mais estranhas e até ridículas soluções (do tipo que, por incrível que pareça, ainda hoje vemos em legendas de filmes exibidos, por exemplo, na Netflix). Trabalhei, portanto, com o erro e o equívoco inconscientes dos tradutores medievais, incorporando-os conscientemente – e, portanto, erros não mais – à linguagem literária do romance. Creio que não seria um bom tradutor de textos alheios justamente porque seria tentado a “melhorar” o texto original. Em suma, toda tradução é, em princípio, falha, nem sempre por culpa do tradutor, mas das naturais diferenças de *índole* entre as línguas, que impedem uma tradução ao mesmo tempo fiel e literária. Mas defendo que todo autotradutor tem o direito de traduzir seu próprio texto da maneira que possa melhor soar na língua de destino e também suprimir e acrescentar o que quiser. No meu caso, sendo a *Hera* um romance bilíngüe, com as duas versões de cada volume finalizadas ao mesmo tempo, a autotradução levou, muitas vezes, a alterações no texto fonte em função de dicções surgidas no texto traduzido.

A.D. e V.C.: Você já afirmou, em diversas ocasiões, que literatura e engajamento não podem conviver numa obra, que o autor que inicia a escrita de um romance motivado por uma ideologia ou uma causa já começa o jogo perdendo. No seu modo de ver não há, na história da literatura, exemplos que contradigam esse binômio literatura/ideologia, a priori reciprocamente excludente? Ficou claro que você refere critérios de valor; ainda assim, perguntamos: como se explicaria que a obra de um “neorrealista” como Jorge Amado já tivesse sido traduzida para próximo de cinquenta idiomas?

R.S.N.: Quando trato de engajamento e literatura, falo não só como escritor, mas também, e talvez principalmente, como leitor. Desde o início de minha carreira de leitor incomodava-me sobremodo ver num livro um personagem – geralmente o protagonista – sendo elogiado e paparicado pelo próprio narrador. Um deles era Pedrinho, da série do Pica-pau-Amarelo, de Monteiro Lobato, que, de resto, tanto prazer de texto me deu em criança. O mesmo valia para heróis de histórias em quadrinhos. Fui leitor empolgado de quadrinhos, mas nunca dei a menor bola para os super-heróis nem para os personagens super-heróicos, perfeitos em tudo. Essa é, aliás, uma das razões por que a literatura norte-

americana moderna, com raras exceções, não me atrai: o culto ao herói (ou anti-herói, no caso apenas o outro lado da mesma moeda) está enraizado no cérebro americano, junto com uma bola de beisebol, e não é à toa que a palavra carinhosa do pai americano para o filho seja *campeão*. É por esse mesmo viés que avalio aquelas obras de ficção politicamente engajadas, em geral de abordagem maniqueísta, nas quais o autor toma óbvio partido por alguns personagens em detrimento de outros. A coisa torna-se praticamente alegórica, de um lado as figuras do Bem, de outro lado as do Mal. Acresce que, preocupado com defender teses e causas, quaisquer que sejam, políticas ou não, o autor engajado costuma negligenciar o tratamento da linguagem. Assim, para dar um exemplo, entendo que quase toda a literatura sobre o período da ditadura militar, com raras e louváveis exceções, é desprovida de qualidade genuinamente literária. O grande romance, na minha opinião, ambientado nesse período é *Um novo animal na floresta*, de José Carlos Oliveira, que, além de exímio mestre da língua, trabalhou a situação política da época com total isenção de espírito, primeiro porque sabia que era essa a sua opção preferencial como escritor, segundo porque convivia, e até com certa intimidade, com pessoas de um e de outro lado, e as estudava e as entendia, e terceiro porque conhecia o ser humano essencial, cada qual com sua parcela de médico e de monstro, o que, em conjunto, lhe permitiu criar personagens redondos e não estereotipados como a maioria dos colegas que trataram do assunto. Mas, sim, há autores que trabalham sua tese e sua causa com tal discrição e com tal competência literária que o leitor nem nota que está lendo um romance engajado. José Lins do Rego e Graciliano Ramos são dois ótimos exemplos. No caso, acima referido, de Jorge Amado, de que só li o romance (aliás piegas, outra coisa que me incomoda em literatura) *Capitães de areia*, não foi Gide que disse que a verdade nunca está com a maioria? E não estamos assistindo hoje à invasão dos *mega-sellers*, que dominam o mercado e infantilizam e até lobotomizam os leitores do mundo inteiro com obras, em sua esmagadora maioria, que sempre contam (e mal) a mesma história? Para finalizar, peço licença para citar o que, por coincidência, muito a propósito, Oscar Gama Filho disse recentemente sobre mim nesse

mesmo contexto: “E para quem deseje posições sociais ou políticas engajadas, é bom lembrar que o autor viveu num tempo de ditadura militar, terrorismo e censura federal. Descrever e ridicularizar foi a saída. Rindo, ele castigou os costumes: *ridendo castigat mores*.” (In Caderno Pensar, *A Gazeta*, 20/05/2017.) Foi o que fez, por exemplo, Petrônio em relação ao regime tirânico de Nero.

A.D. e V.C.: Qual a sua posição sobre o atual panorama político brasileiro? De que modo os acontecimentos desse campo o tocam ou mobilizam? Até que ponto, no seu modo de ver, os escritores têm colaborações a dar para as discussões, os movimentos e as possíveis mudanças nessa área?

R.S.N.: Sempre achei que o pior tipo de brasileiro é o político profissional, com raríssimas exceções. E o que estamos vendo é o resultado de décadas seguidas em que o povo brasileiro tem sido “representado” pelos seus maiores inimigos: os políticos têm sido e continuam e continuarão sendo, cada um deles, nosso inimigo público número um. Não tenho esperanças de ver um dia uma classe política honesta e competente governando e legislando realmente em nome e benefício da sociedade brasileira. Quanto à participação dos escritores, sim, claro, a eles e a toda a sociedade cabe participar na busca de meios para dismantelar a quadrilha de que é composta a política organizada no Brasil.

A.D. e V.C.: O que você acha dos escritores brasileiros contemporâneos? Ou, afastando a pergunta de nomes específicos, para pensar a literatura brasileira atual como um todo: o que você vê?

R.S.N.: Citarei Borges em resposta: “Johnson observa que nenhum escritor gosta de dever algo a seus contemporâneos; Hawthorne ignorou-os até onde lhe foi possível. Talvez tenha feito bem; talvez nossos contemporâneos se pareçam – sempre – demais a nós mesmos, e quem esteja em busca de novidades as encontrará com mais facilidade nos antigos. Hawthorne, segundo seus biógrafos, não leu De Quincey, não leu Keats, não leu Victor Hugo – que tampouco leram uns aos outros.” Creio que uma das frases do trecho citado, levemente editada, serviria para definir a minha posição: “talvez meus contemporâneos sejam diferentes demais de mim mesmo”. É o que sinto, mas é o que outro, melhor e mais imparcial que eu, Gilbert Chaudanne, também sente: “Na literatura

brasileira, Reinaldo é um caso um pouco singular, com sua fleuma britânica e sua ironia francesa ele tem uma certa dificuldade para se reconhecer nos adeptos tropicalistas da busca do coqueiro perdido.” A citação de Borges está no volume II da *Obra Completa*, p. 65. A de Chaudanne foi publicada no Caderno Pensar de *A Gazeta*, 10/05/2014. Se, porém, reduzirmos a questão à poesia, posso declarar que a minha posição continua a mesma de sempre: os poetas brasileiros estão entre os melhores da literatura mundial.

A.D. e V.C.: Que palavras você diria aos jovens que pretendem se aventurar na carreira literária?

R.S.N.: Escolha entre escrever uma obra idiota que possa ser um best-seller e escrever uma obra de qualidade que o torne um grande escritor municipal.

A.D. e V.C.: Em 2015 teve lugar uma polêmica em torno da indicação do seu romance *Kitty aos 22: divertimento* por uma professora do Ensino Médio numa escola de Vitória. Consta que o pai de uma das alunas teria questionado o conteúdo “imoral” da narrativa, por achá-lo inadequado para uma adolescente. Após isso, ao menos outros dois eventos de teor parecido se deram no ES: o primeiro foi a reprovação de um livro infantil adotado por escolas da Serra, uma paródia de contos de fadas clássicos, em cujo clímax o pai propõe à filha que, juntos, matem a mãe e a menina assuma o lugar da matriarca. A filha, horrorizada, rechaça a proposta do pai malvado, o que dá um desfecho moral à história, como é de praxe nesse tipo de literatura – algo que parece não ter ficado claro para os críticos do livro, que por fim conseguiram censurá-lo, retirando-o de circulação. O segundo acontecimento girou em torno da adoção d’*O Diário de Anne Frank* em quadrinhos por uma escola particular também em Vitória: em meio a um texto e uma ilustração que lidam magistralmente com uma matéria que é pungente, no nível individual, e importante, no sentido histórico, alguns pais de alunos pinçaram o termo técnico “vagina”, usado pela protagonista, e também este lhes pareceu imoral. Como você recebeu a crítica ao seu romance? Que significado teria, hoje, esse incômodo que o texto literário volta e meia causa em pessoas que não circulam com facilidade pelo universo ficcional, por falta de hábito ou carência na formação? É possível ver algo positivo nesse incômodo provocado pela literatura num público que parece jamais ter sido a ela apresentado antes, nem na família, nem na escola, e que de repente se arvora em censor?

R.S.N.: Aproveito a pergunta para estender-me um pouco mais sobre a questão do livro *Kitty aos 22*. Não foi essa a primeira vez que Kitty esteve no pelourinho

da censura. Em crônica na *Gazeta Online* de 1º. de agosto de 2011, o escritor (hoje Secretário de Cultura da Prefeitura de Vitória) Francisco Grijó escreveu: "Recebi um e-mail de um amigo que, preocupado com o vestibular da filha, questionou-me a razão de a Ufes exigir a leitura de um livro como *Kitty aos 22: Divertimento*, de Reinaldo Santos Neves. Antes que eu pudesse responder – em defesa da obra em si, a qual considero um primor –, ele afirmou que havia 'textos mais representativos na literatura brasileira e com linguagem mais adequada'. Salto um ou dois parágrafos e prossigo a citação: "No livro *Kitty aos 22*, cuja personagem central é uma deliciosa burguesa um tanto fútil que não sabe exatamente o que quer da vida, seria inadequado, por exemplo, fazê-la pronunciar expressões como 'por obséquio' ou 'muito agradecida'. Ou seja: aos 22 anos, o uso de gírias e de expressões de baixo calão é tão corriqueiro quanto passear num shopping. E escritores de qualidade fornecem qualidade a essa linguagem – esse é seu trabalho, afinal. E o narrador da história, mesmo não tendo 22 anos, representa bem esse universo." E finaliza: "Tenho pensado na idéia de que a literatura é sacralizada demais. Permite-se ao cinema uma corrupção lingüística que, quando dirigida à literatura, causa escândalo. Ao teatro e às letras de música, idem. Mas a literatura parece aprisionada em seu cárcere de bons modos, virtude e preconceito. Kitty é uma vítima, mesmo aos 22 anos, quando tudo é permitido."

Passo agora ao caso *Ulisses*, de James Joyce. A primeira edição inglesa desse romance, uma das obras-primas definitivas da literatura universal, foi publicada em 1922, em Paris. Por que Paris? Por questões de censura. A edição britânica só seria lançada em 1936.

Nos Estados Unidos o livro esteve no índice de obras proibidas durante onze anos. Até os exemplares adquiridos na França por particulares eram confiscados pela alfândega americana. Finalmente, em 1933, em veredito histórico, o juiz John Woolsey derrubou o embargo e a primeira edição americana foi imediatamente publicada pela Random House. Vejamos alguns dos argumentos do juiz Woolsey, extraídos de um dentre vários links da Internet que contêm a íntegra da decisão.

A intenção: "A reputação de *Ulisses* no mundo literário justificava minha decisão de empregar todo o tempo necessário para convencer-me inteiramente da intenção com que o livro fora escrito, pois desde logo, em todos os casos em que um livro seja tachado de obsceno, primeiro se deve determinar se a intenção do autor ao escrevê-lo foi o que comumente se chama pornografia, isto é, tê-lo escrito com o propósito de explorar a obscenidade. Em *Ulisses*, apesar de sua inusitada franqueza, não encontro em nenhum lugar o propósito explícito do sensualista. Sustento, portanto, que não é pornográfico."

A técnica: "É exatamente porque Joyce se manteve leal à sua técnica, sem tentar fugir a suas necessárias implicações, mas sim tratando honestamente de contar com plenitude o que seus personagens pensam, que Joyce foi objeto de tantos ataques e que a finalidade por ele perseguida tem sido com frequência mal entendida e mal interpretada. Pois seu propósito de realizar sincera e lealmente o objetivo proposto exigiu que ele usasse incidentalmente certas palavras que em geral são consideradas indecentes. [...] As palavras tidas como indecentes são velhos termos saxões, conhecidos por quase todos os homens e, me arrisco a dizer, por muitas mulheres, e são as palavras que empregaria natural e habitualmente, creio eu, a classe de pessoas cuja vida física e mental Joyce está tratando de descrever. Que a alguém agrade ou não uma técnica como a que usa Joyce é questão de gosto pessoal e sobre isso toda discussão é inútil. Mas pretender submeter esta técnica aos pontos de vista de outras técnicas me parece absurdo."

Conivência: "Em muitas passagens [o livro] me soa desagradável, porém, embora contenha muitas palavras consideradas vulgarmente indecentes, nada achei que denote conivência com essa imoralidade. [...] Cada palavra do livro contribui como uma peça de mosaico ao quadro que Joyce está tentando oferecer aos leitores."

Opção de recusa: "Para evitar contatos indiretos com essas personagens [de Joyce], qualquer pessoa pode recusar-se a ler *Ulisses*, o que é bastante compreensível. Mas, se um verdadeiro artista da palavra, como Joyce sem dúvida

o é, tenta traçar uma imagem real da classe média mais baixa de uma cidade europeia, será que se deve proibir o público americano de ver essa imagem?”

Diante dessas ponderações jurídicas de oitenta e cinco anos atrás, avançadas opiniões, mas lúcidas, para a época, que paralelos se podem traçar entre o caso Joyce e o caso Kitty?

Em primeiro lugar, a intenção. Não houve, da parte do autor do romance *Kitty aos 22*, nenhuma intenção de explorar o erotismo e a obscenidade com objetivo de lucro. Toda a minha obra é testemunha de meu total compromisso com o lado literário e não com o lado comercial da literatura. Cada livro que escrevo é um projeto literário, e como tal concebido e executado como um todo.

Em segundo lugar, a técnica. Quando me proponho a escrever uma história, não me preocupo apenas em contar a história, mas sim com a forma como contarei essa história, ou seja, a técnica que, na minha opinião, melhor se adapte a essa história. Exemplo da minha fidelidade à criação literária é o romance *A crônica de Malemort*, ambientado na Idade Média européia. Atento ao literário, criei um personagem da mesma época especificamente para narrar a história, o que me permitiu recuperar literariamente a linguagem narrativa medieval. Ora, no caso de *Kitty aos 22*, foi essa a preocupação que tive ao cogitar escrever a história: como narrá-la. A pesquisa que fiz na Internet foi ampla: quis conhecer não só como pensavam e como se comportavam os jovens brasileiros de início do terceiro milênio, mas também a linguagem (ou linguagens) que usavam, e, a partir dessa pesquisa, imitar essa linguagem da mesma forma como imitei a linguagem medieval no romance *Malemort*.

Em terceiro lugar, a convivência: O romance *Kitty*, longe de ser pornográfico, é, na minha opinião, até mesmo moralista. Não há convivência (mas sim preocupação) do autor com o vazio em que se afunda hoje a juventude (e os adultos, aliás, também). Aliás, meu próximo romance, a ser lançado brevemente, pode ser descrito como um libelo contra a humanidade. Mas, só pelo subtítulo,

Deus está doente e quer morrer, já está fadado a ser objeto da sanha crítica da *ignorantzia* brasileira, principalmente de fanáticos religiosos.

Em quarto lugar, a opção de recusa: O psicólogo, escritor, poeta e ensaísta Oscar Gama Filho proferiu em novembro de 2017, na Biblioteca Pública Estadual, uma palestra sobre o patrulhamento que vem sendo exercido (e ampliado a olhos vistos) sobre as artes em geral, inclusive a literatura. Nessa ocasião Oscar veio em defesa do romance *Kitty aos 22* frente à atitude do pai de uma aluna do ensino médio municipal de Vitória, que entrou com um processo no Ministério Público Estadual contra uma professora de português por ter adotado o romance para leitura da turma.

Em sua apresentação, que engloba toda uma psicanálise do problema, Oscar referiu-se a *Kitty aos 22* como vítima no caso em questão, até porque a Constituição Federal garante a liberdade de expressão no Brasil. Não podemos nos esquecer, porém, de que há uma segunda vítima no caso Kitty: a professora que adotou o livro supostamente pornográfico para leitura pelos alunos. Uma súmula da palestra de Oscar foi publicada no Caderno Pensar de *A Gazeta* em 4 de novembro de 2017, sob o título “A psicanálise do leitor”.

Num dos tópicos de sua palestra, Oscar lembrou o fato óbvio de que ninguém é obrigado a ler *Kitty*, se não quiser fazê-lo. E, no caso da adoção do romance em sala de aula, reconheceu o direito garantido a qualquer pai de proibir que sua filha leia determinado livro, mesmo que adotado por um professor. Citando Oscar: “Certamente ao pátrio poder cabe decidir o conhecimento a que os adolescentes terão acesso.” Mas acrescenta: “Limites são fonte de segurança e de convivência social, mas a proteção em excesso pode desproteger [crianças e adolescentes] de um mundo convulsionado e caótico, em que o nível de informação molda a capacidade de sobrevivência de qualquer ser humano.” Ou seja, o que cabe a um pai fazer numa situação como a do caso Kitty? Simplesmente proibir professora e colégio de impor à filha a leitura de livro que considere nocivo à formação moral dela. Este é o limite de seus direitos como pai

e como cidadão, pois não lhe cabe impedir que os demais alunos leiam o livro se os respectivos pais não virem aí nenhum problema.

No entanto, tal é a insegurança que esse tipo de atitude truculenta gera hoje em dia no Brasil que as pessoas de bem e de bom senso, mesmo sendo contrárias a ela, não se manifestam, mas silenciam, deixando que o linchamento moral de uma obra e de uma professora sigam o seu triste caminho.

A ignorância, a intolerância, o preconceito, o fundamentalismo religioso, o moralismo cego, a imposição de idéias por via de ameaças e constrangimento estão regendo as normas da sociedade brasileira. Isso só pode piorar cada vez mais. E quanto à justiça brasileira, será ela pusilânime diante de situações como a que estamos vivenciando nos dias obscurantistas de hoje? Poderá todo e qualquer ignorante dar palpite em arte e literatura e apelar à justiça para que seu palpite prevaleça sobre o pensamento dos que não concordam com ele?

O segundo caso refere-se a uma história infantil em que um pai se apaixona pela filha e quer ser seu amante. A hipocrisia está por trás do escândalo levantado pelos moralistas de plantão, haja vista que se trata de situação mais do que corriqueira na sociedade brasileira de hoje – e bem se sabe a medida de omissão com que as autoridades responsáveis lidam com o problema. O que não sei se foi mencionado na ocasião é o fato de que a história se inspira em tema do chamado romanceiro tradicional, uma série de narrativas populares em verso que os portugueses trouxeram para o Brasil. Eu mesmo publiquei uma coletânea de contos inspirados em narrativas desse tipo, um deles, “Silvaninha ou Má notícia para o pai da criança”, tratando do mesmo tema da história infantil em questão. Esses contos (em número de nove) fizeram parte do Projeto Nosso Livro em sua primeira versão, e foram publicados em setembro de 1996 como encarte do jornal *A Gazeta*, com belas ilustrações (inclusive de caráter erótico) de Attilio Colnago. Apesar da ampla divulgação, na época não houve histeria nem gritaria nem processos protocolados no Ministério Público, sinal de que, nesse particular, a sociedade de então estava bem menos doente do que a de hoje. Da mesma forma, e mais remotamente, quando surgiram, no século XV e seguintes, essas

histórias tradicionais, criadas pelo próprio povo, nenhuma Inquisição tratou de proibi-las. As variantes de cada romance se multiplicaram pela voz do povo até que, a partir do século XIX, começaram a ser recolhidas e publicadas por sóbrias instituições antropológicas como valioso acervo de literatura oral, e daí estudadas tanto em forma como em conteúdo. Isso se deu não só em Portugal como no Brasil – e no Espírito Santo.

Em sua apresentação à coletânea do Projeto Nosso Livro, o Prof. Paulo Roberto Sodré, doutor em Literatura Portuguesa, ensina: “O autor detecta nelas, as personagens, o calcanhar-de-aquiles e lhes dá uma dimensão mais que humana, arquetípica. O pai amante dos tenros seios da filha; o marido traído que reverencia a esposa morta; ou o filho que hesita entre o amor de sua mãe e o de sua mulher formam uma galeria de indivíduos atemporais. Todos representam ideias e conceitos consagrados de todas as épocas da história humana: todos são símbolos dos desconfortos da psique do homem.” Ou seja, romances versificados populares ou romances eruditos em prosa, trata-se de textos que tentam compreender, através da ficção, a alma humana, cada dia mais desumana. Como pode alguém em sã consciência ser contra isso?

Por fim, a palavra *vagina*. Uma só consideração: o que fariam esses inimigos da literatura se se montasse no Brasil a peça “Monólogos da Vagina”, escrita e representada por mulheres, peça que tanto sucesso alcançou no primeiro mundo a partir de 1996? Queimariam o teatro, certamente, e alegariam legítima defesa da honra – e quem sabe a Justiça aceitaria redondamente o argumento?

Referências

BONINI, Adair. Entrevista por e-mail: pragmática de um gênero (des)conhecido ou problemas comunicativos na variação do gênero. *Revista de Letras*, Fortaleza, n. 22, v. 1-2, jan./dez. 2000.

MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

MARTINELLI FILHO, Nelson. Nota sobre um romance-espiral. In: NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Vitória: Secult-ES, 2012. 3 v. v. 2, p. 539-544.

NEVES, Reinaldo Santos. *Blues for Mr. Name ou Deus está doente e quer morrer*. São Paulo: Patuá, 2018.

NEVES, Reinaldo Santos. Diário do artista quando jovem. In: BASTOS, Ruth Ferreira (Org.). *Psicanálise e arte*. Vitória: Causa, 2017. p. 147-155.

NEVES, Reinaldo Santos. *Poesia 64-14*. Vitória: Estação Capixaba; Cândida, 2017.

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Vitória: Secult-ES, 2014. 3 v. [v. 1 2010; v. 2 2012; v. 3 2014].

NEVES, Reinaldo Santos. *Dois graus a leste, três graus a oeste*. Vitória: Secult-ES, 2013.

NEVES, Reinaldo Santos. *A ceia dominicana: romance neolatino*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. *A longa história*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

NEVES, Reinaldo Santos. *Kitty aos 22: divertimento*. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

NEVES, Reinaldo Santos. Abordagem hipertextual da *Trilogia de Malemort*: ensaio de autocrítica. *Contexto*, Vitória, n. 12, p. 235-250, 2005.

NEVES, Reinaldo Santos. Notas sobre uma folha de hera: a *Crônica de Malemort* em inglês. *Contexto*, Vitória, n. 6, p. 107-118, 1999.

NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural-ES, 1998.

NEVES, Reinaldo Santos. *Má notícia para o pai da criança*. Vitória: Rede Gazeta de Comunicações, 1995.

NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli: romance confesso*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989.

NEVES, Reinaldo Santos. *As mãos no fogo: o romance graciano*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

NEVES, Reinaldo Santos. *A crônica de Malemort*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

NEVES, Reinaldo Santos. *Reino dos Medas*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

SODRÉ, Paulo Roberto. Novena do amor trincado. In: NEVES, Reinaldo Santos. *Má notícia para o pai da criança*. Vitória: Rede Gazeta de Comunicações, 1995.

Recebido em: 30 de janeiro de 2019
Aprovado em: 19 de março de 2019

Três ensaios sobre *Sueli: romance confesso*, de Reinaldo Santos Neves

Three Essays about *Sueli: romance confesso*, by Reinaldo Santos Neves

Francisco Aurelio Ribeiro*

Deny Gomes*

Telma Martins Boudou*

Na seção deste número dedicado à obra de Reinaldo Santos Neves, recuperamos três estudos sobre *Sueli: romance confesso*, publicados no *Cadernos de Cultura*, v. 2, da Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo, de 1993.

O volume foi produzido por docentes da Ufes, lotados no Departamento de Línguas e Letras. O propósito era criar um fórum de discussão a respeito de duas obras selecionadas para o Vestibular da época: *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra, e o mencionado *Sueli*.

Reproduzimos aqui, na sequência original, os ensaios “*Sueli*, um caso de amor com a literatura”, de Francisco Aurelio Ribeiro; “*Sueli* sob o signo da ambiguidade”, de Deny Gomes, e “*Sueli: romance?*”, de Telma Martins Boudou.

Importa observar, além do registro histórico da fortuna crítica dedicada à narrativa de Reinaldo Santos Neves, até então analisada em resenhas e comentários esparsos, os pontos de vista diferenciados a respeito de uma mesma

* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

* Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

obra, como advertem os editores: “Nenhum dos textos, separadamente ou em conjunto, esgota o assunto – inesgotável em si”.

Como se trata de uma transcrição *ipsis litteris*, sem atualizações de grafia e de argumentação, mantivemos os dados curriculares dos professores como no período de sua produção. Entretanto, para efeito de normalização da revista, retiramos a endentação original, substituímos o negrito pelo itálico nos títulos de obra e alocamos as notas para o rodapé.

Agradecemos ainda a gentileza da autorização dos autores para a republicação dos estudos neste número inaugural da *Fernão*.

***Sueli*, um caso de amor com a Literatura**

Francisco Aurélio Ribeiro
Doutor em Literatura Comparada
Professor do Departamento de Línguas e Letras/Ufes

Sueli: romance confesso, de Reinaldo Santos Neves, é a obra mais representativa da narrativa contemporânea feita no Espírito Santo, dentro da estética a que hoje chamamos Pós-Modernidade. Publicado em 1989, *Sueli* traz em si algumas das contradições com que a crítica nomeia a pós-modernidade: confusão de códigos, pela permanência de uma tradição realista (a história, os personagens, os cenários, são absolutamente reais); preocupação acentuada com a linguagem, tornando-se esta o centro da própria narrativa; ênfase no eruditismo verbal, no ecletismo linguístico, coabitando com uma linguagem e acontecimentos aparentemente corriqueiros; preocupação em comunicar dados extremamente sutis de problemática pessoal, desreferencializando o real pela excessiva contextualização.

Enfim, *Sueli* é uma narrativa marcadamente metalingüística, hiper-real, que nega o distanciamento autor/personagem, assume a subjetividade, carnavalizando o sentimento e o próprio real.

O enredo de *Sueli* é bastante simples: um triângulo amoroso ocupado por Sueli, personagem/repórter da TVE e Tribuna; Reynaldo (com *ipsilon*), personagem escritor, diferente de Reinaldo/autor; e a esposa de Reynaldo, personagem não nomeada. Reynaldo/escritor, funcionário da FCAA, conhece Sueli em um Seminário de Poesia, passando, a partir daí, a assediá-la, na tentativa de ter um romance com ela. É rejeitado sempre, dentre outros motivos por ser casado. O que poderia causar surpresa e estranhamento ao leitor, como causou à própria Sueli, é o fato de Reynaldo confessar-se apaixonado pela esposa e não querer separar-se dela. Reynaldo, na verdade, é quem estranha a incompreensão de Sueli em não aceitá-lo dividido com a esposa, já que lhe afirma ter capacidade de decidir seu amor por ambas.

Reinaldo cria mil e uma estratégias para ter "encontros casuais" com Sueli. Essa situação pode ser observada por três ângulos: em primeiro lugar, pelo leitor como 'voyeur', que acompanha o suspense criado pelo narrador, para ver o que irá acontecer.irá Sueli cair nas malhas de sedução de Reynaldo? Terá esse *romance confesso* um final feliz? Em segundo lugar, pelo olhar de Reynaldo, personagem-narrador, vassalo de uma paixão, vivendo um amor claramente *adolescente* por Sueli. Em terceiro lugar, por Sueli, o objeto da paixão de Reynaldo, que não se deixa seduzir, mantendo-o sujeito de seu sentimento e o dominando como a um títere. Para Sueli, a paixão de Reynaldo é a de um pícaro, posto que não consentida pelas leis sociais. Apesar de incomodá-la, Sueli permite essa paixão, gosta de ser desejada. Rejeita-o, recrimina-o, sente-se mal com o assédio, mas vai ao encontro dele, permitindo-lhe manifestar sua paixão. Esta atitude, ao invés de parecer negativa aos olhos de Reynaldo, provoca o contrário, enche-lhe o ego, pois, para ele, as atitudes de Sueli nada mais eram do que a comprovação de que também era desejado.

A Sueli, personagem objeto da paixão doentia do outro, resta esquivar-se, não se permitindo, consciente ou inconscientemente, que o nome Reynaldo, com "i" ou "y" seja proferido por ela. A Reynaldo, personagem escritor, resta vingar-se por não ser correspondido por ela, escrevendo *Sueli*, romance confesso dessa paixão. Ao leitor, o melhor dos presentes, uma narrativa belíssima, que nos proporciona o autor Reinaldo Santos Neves, contando a paixão não compreendida de Reynaldo por Sueli, em que o melhor é o trabalho realizado com a linguagem.

Com um estilo próprio, comprometido com todas as conquistas literárias da contemporaneidade, Reinaldo Santos Neves surpreende e fascina o leitor, que se torna seduzido pela aparente facilidade de sua linguagem, como o personagem Reynaldo por Sueli. *Sueli*, o livro, é sobretudo linguagem, e esta, por sua vez, a personagem principal desse romance confesso: a paixão do autor pela linguagem e sua construção.

Desde o início da narração, quando o personagem-narrador, alter-ego assumido

do autor, questiona o como iniciar um/o romance, é o uso explícito da metalinguagem, entremeada em todas as partes do enredo, e nas notas explicativas que fará de *Sueli* uma obra marcadamente pós-moderna. Afinal, essa é a principal característica da pós-modernidade, uma narrativa narcisística ou auto-referencial, conforme Linda Hutcheon.

Composto por capítulos/blocos, às vezes com um parágrafo apenas, *Sueli* remete aos textos clássicos, bíblicos e, também pela brevidade estrutural, aos textos minimalistas da pós-modernidade. O uso de citações, intra e extratextuais, é marca dominante em toda a narração, além de manter um fluxo constante entre os gêneros literários, lírico/épico/dramático, sem se deter em apenas um. O desfecho, inconcluso, retoma o seu início, revelando uma obra de estrutura circular, elíptica, confirmando o princípio místico de que todo fim é um novo começar.

Em *Sueli* é o amor/paixão, principal fonte de inspiração de poetas e escritores, sobretudo os românticos, o tema absoluto e dominante, fluindo de forma interna e vibrante, alegre e incontido ou sofrido e angustiado.

Sueli: romance confesso traz em si um sentido ambíguo, como o próprio narrador evidencia no capítulo inicial da obra, pois é "romance-gênero narrativo, e romance-caso de amor". Nele o amor é tratado em seus vários matizes: o amor vassalo, nascido nas cantigas trovadorescas, em que se revela a submissão do amado, em sua *coyta d'amor*; o amor romântico, servil, endeusador, arrebatador, que marca um modelo de amor não restrito ao Romantismo; o amor possessivo, carnal, violento, que deseja a posse a qualquer custo; o amor platônico, clássico, que se define por se realizar à distância, sem o envolvimento carnal.

O amor é uma força fundamental do mundo e, segundo o mito grego, é representado por Eros, deus nascido ao mesmo tempo que a terra, saído diretamente do Caos primitivo ou do ovo primordial engendrado pela noite. "Ele assegura não só a continuação de vida, mas a coesão interna dos elementos. Tradições mais recentes dão-no como filho de Afrodite, mas não se sabe quem é

o pai. (...) Conta-se que amou Psiquê"¹³. O amor é companheiro de Afrodite, a Beleza. Sua sina é ambígua: não é mortal, nem imortal. Ora nasce e vive; ora morre e de novo renasce.

As características ambíguas de Amor são as que definem o sentimento apossado por Reynaldo, a personagem, que, como todo apaixonado, mostra-se contraditório em suas relações, por vezes mostrando-se caçador, dono da própria coragem, em outras caindo em sua própria carência.

Por outro lado, há a figura feminina, sempre retratada pelos homens, na literatura universal, como objeto do desejo masculino, sempre sob uma ótica masculina, ou falocrata. Em *Sueli*, a figura feminina se fragmenta em dois retratos, a mulher *casta e pura* e a mulher sedutora, Diana, a caçadora. Sueli, personagem, possui as duas facetas, dividindo-se em anjo e demônio. Anjo é a esposa do personagem Reynaldo; Sueli é anjo por sua inacessibilidade e distância e demônio por sua capacidade de sedução. Ao final do romance, a união das duas se faz quando Reynaldo encontra-se com a esposa que veste blusa semelhante à de Sueli: a da mulher, verde com estrelas brancas; a de Sueli, verde, com estrelas pretas. Verde é a cor de Vênus, nome latino de Afrodite. Ambas são Vênus, companheiras do Amor. As estrelas brancas e pretas representam a sexualidade positiva e negativa respectivamente permitida e proibida pelos códigos sociais.

Sueli, romance confesso, é sobretudo uma história de amor com a palavra. Esta é a verdadeira e principal personagem do romance que divide com Reynaldo, o narrador, o lugar principal da obra. *Sueli* é uma declaração de um amor vassalo, romântico, carnal, possessivo e platônico de um escritor pela sua criatura, a palavra. Mas não a palavra comum, é a palavra- poesia, criação literária, que seduz Reynaldo, o escritor; é a palavra metaforizada em Sueli, personagem objeto de paixão, espelho com imagens invertidas em "y" e "i", ligando indissociavelmente Rey(i)naldo e Sueli(y), que fazem com que as marcas de um estejam presentes no outro, gravando "in aeternum" realidade e ficção.

¹³ GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, p. 140.

E a Palavra-Sueli, mais que a mulher, que Reynaldo busca de todas as formas possuir em um todo, sendo-lhe difícil vê-la ou entendê-la "casada" com outro. O autor a quer totalmente para si, mas termina só, na evidência de que não pode pertencer a apenas um, seduzirá e será seduzida por outros, que a tiverem no pensamento, no olhar, no olfato.

Sueli-repórter é também metáfora, visto que personificação da palavra, objeto de paixão do literato. O autor, despido do personagem ou a ele amalgamado, declara o seu amor não por Sueli, mas pela língua portuguesa, objeto com que constrói sua paixão, Sueli: "Amo-a, isto sim, amo-a como tudo que é visceralmente língua portuguesa, amo-a quase tanto como o infinitivo pessoal". *Sueli: romance confesso*, escrito por Reinaldo Santos Neves, um dos melhores romancistas do Espírito Santo, é, definitivamente, um caso de amor com a Literatura escrita em língua portuguesa.

***Sueli* sob o signo da ambigüidade**

Deny Gomes

Professora aposentada do Departamento de Línguas e Letras/Ufes

A reflexão analítica de uma obra literária pode ser feita em diferentes percursos, sem que se esqueça a indispensável adequação entre o objeto analisado, o aparato analítico e o propósito do analista. Muitas vezes a diversidade de aspectos ou componentes do texto literário obriga o analista a escolher o caminho crítico que parece o mais pertinente a seus objetivos, tendo que fazer um esconjuro da sedução de outros rumos de abordagem. Embora tal escolha possa implicar uma insatisfação pessoal momentânea pelo abandono de outras vias instigantes, ela pode funcionar como estímulo para que outros leitores ou o mesmo analista, em outro momento, retomem a obra, iluminando-lhe outros ângulos, destacando-lhe outros níveis de significação, revelando-lhe outros valores ou falhas.

Diante do romance *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves, a riqueza do universo produzido na palavra esteticamente trabalhada sugere várias opções à análise, abre um leque de caminhos críticos que abarca desde as disciplinas diretamente ligadas aos estudos literários até regiões do conhecimento não imediatamente conectadas a eles, como a Musicologia Popular, a Sociologia e a Mitologia.

Fazendo, porém, o necessário exercício de exorcizar tão sedutoras vias de análise, optamos pela leitura crítica via Teoria da Literatura buscando, inicialmente, a compreensão do desvelamento (ou desnudamento) ao processo de criação do texto, ou seja, pelo entendimento da significação da atitude assumida pelo Autor ao apontar com o dedo a máscara da Literatura, conforme a expressão barthesiana. O efeito de estranhamento, considerado pelos formalistas russos como a marca de literariedade, é deliberadamente enfatizado pelo Autor/Narrador, que aponta os recursos usados para quebrar a

automatização da percepção, não apenas do real fora do texto mas, em especial, da cena da linguagem romanesca.

Essa estratégia da escritura atrai a atenção do leitor e o envolve no ato da enunciação textual, colocando-o na perspectiva de onde é dito o enunciado e com que finalidade. O narrador estimula o leitor a “refletir criticamente sobre as maneiras parciais, particulares, pelas quais elas construíram a realidade do texto de ficção”¹⁴, mostrando-o como um trabalho, uma operação intencional de produção significativa e não como uma realidade natural e espontânea, e, muito menos, como resultado de uma possessão sobrenatural.

Em *Sueli*, a voz do Autor/Narrador expõe o roteiro do relato, define a política do romance e utiliza com frequência a metalinguagem. Com estes recursos o Autor/Narrador explica, justifica e comenta as criações vocabulares ou as transgressões sintáticas, os procedimentos técnicos de desdobramento das vozes narradoras ou do ponto de vista narrativo. Faz parte do desvelamento do processo da produção romanesca o diálogo intratextual, quer no corpo do texto (com Sylvana de Oliveyra, a narratária interna, a “leitora fixa” do romance, crítica do texto), quer nas notas de pé de página, onde surgem explicações, ironias, traduções, etc. ou ainda através das notas tomadas quando da preparação do romance e apresentadas no capítulo 122.

Assim, o Autor/Narrador torna a linguagem literária um campo de tensões onde as dicotomias ficção X realidade, o eu X o outro, emoção X razão, pessoa X personagem, não se opõem, mas se superam em síntese dialética, se confundem, tornam-se um e outro, sim e não, e a paixão narrada pelo discurso amoroso fragmentado é, também, a paixão pela linguagem literária, pelo fazer do texto, uma experiência de gozo e dor.

Nesse jogo de amor, a palavra se fragmenta, se recompõe, se transforma e se recria em outros jogos sonoros, anagramáticos, analógicos, particularmente com

¹⁴ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 183.

o nome de Sueli. Esses jogos permeiam e constituem a cena simbólica da paixão obsessiva do Autor/Narrador pela personagem-título, realizando-se ambigualmente como desejo de dominação e reconhecimento de servidão amorosa. Manipulando o nome da mulher amada, fracionando-o, subvertendo-lhe a organização sonora e semântica, traduzindo-o em outras línguas, Reinaldo, o Autor/Narrador, opera a transposição de Sueli para Sui, da pessoa para personagem, constituindo uma nova essência, um novo ser sobre o qual tenta exercitar seu domínio, identificando o Nome ao Ente.

Assim, Sui é, sucessivamente, uma hipotética Sue Lee “de algum filme americano sobre uma China estilizada”, ELUIS, “donde Heloísa”, ISEUL, “donde Isolda” ou *seuil* (limiar, em francês), apenas o portal, a passagem para toda e qualquer possível significação ou situação.

Sempre acompanhando de comentários, observações e desvelamentos das criações verbais, Reinaldo metaforiza Sui em serpente (a partir da visualização da inicial e de seu pressentido veneno), em felina, em raposa, em libélula, em ametista, em Ruby my dear, em anti-Eva, em Progne, a andorinha/swallow, em índia, bélica e blindada, virgem intocada, enfim, um ser que existe em diversos reinos da natureza, habitante do sonho e do mito, fonte de inspiração e razão de ser do texto do romance. Nesse intrincado tecido de imagens é composta Sui, enigmática e banal, sacralizada e ironizada, sempre ambígua, múltipla, cujas ações são caracterizadas por advérbios ingleses (*surely, swiftly, silkily, sullenly, surly*) e que entra gloriosamente no romance na evocação da também ambígua Salammô, ao chegar ao festim dos bárbaros, nos jardins cartagineses de Amílcar Barca, como conta Flaubert, no romance que tem o nome da protagonista. Esta imagem nos leva a considerar outro importante procedimento da produção da obra de Reinaldo Santos Neves: a intertextualidade.

Desenvolvendo a teoria da intertextualidade elaborada por Mikhail Bakhtine, Julia Kristeva explicita que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo

texto é absorção e transformação de um outro texto”¹⁵. Segundo a mesma Autora, no texto literário está sempre presente a palavra do outro, quer seja pela citação literal (como na epígrafe iluminadora da totalidade textual), quer pela paráfrase (imitação, repetição, apropriação), quer pela paródia (oposição crítica, cômica ou grotesca de um texto anterior), quer pela deformação (influência modificadora da palavra do outro sobre a palavra do narrador). Este último tipo de texto ambivalente, que nega para afirmar uma nova realidade, expressa a polêmica interior oculta e é típica da autobiografia, das confissões polêmicas, do diálogo camuflado ou velado, do romance polifônico, ou seja, de textos em cujas “estruturas, a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora”¹⁶.

Em *Sueli* - romance confesso - o processo de criação desse diálogo entre escrituras e contextos origina-se na epígrafe emprestada a Rubem Braga e que impõe ao Autor/Narrador a tarefa de escrever o romance, amplia-se extraordinariamente em dimensões que ultrapassam aquelas atingidas em obras anteriores de RSN como, por exemplo, os romances *A crônica de Malemort* (1978) e *As mãos no fogo* (1983). O cunho autobiográfico da obra e seu propósito confesso exigem o diálogo múltiplo entre ficção e realidade, vozes presentes e passadas, históricas e imaginárias, apropriadas, parodiadas, deformadas, comentadas, para que se realize o “exercício de exorcismo” da paixão malograda.

A ciranda intertextual envolve Rubem Braga e Evelyn Waugh, T.S. Eliot e James Joyce, Roland Barthes e Gustave Flaubert, Robert Graves e G.K. Chesterton, Ovídio e Petrónio, Gide e Claudel, Ernst Curtius e William Irish, jazz e cinema, o Grupo Letra e o folclore nacional e europeu, a literatura infanto-juvenil e a de massa, outros textos de RSN, tornado voz e ouvido, emissor e destinatário, num jogo de idas e vindas, apelos, recorrências e referências próximo do labirinto.

Nesse coro de matrizes composicionais, destaca-se o grande corifeu: T.S. Eliot,

¹⁵ KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánsise*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 64.

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 76.

fonte e nune, obsessão literária, tantas vezes presente no texto a ponto de o Autor/Narrador afirmar, metalingüisticamente: "Podem me chamar de eliotrópico, porque não perco a mania de incorporar Eliot a meus textos, onde couber". Tal como Eliot, Reinaldo tem no gato o seu totem; via Eliot, ele cita Baudelaire no que respeita à hipocrisia fraterna e comum a autor e leitor; dos poemas eliotianos vêm, entre outros dados, a alusão ao mito do Rei-Pescador, a vidente Mme. Sosostri, as expressões the Lady of the Rocks, the Lady of situations e O swallow swallow, destinadas a Sueli.

Dois outros gurus frequentemente chamados ao diálogo textual são Roland Barthes e James Joyce, cujas obras *Fragments de um discurso amoroso* e *Giacomo Joyce*, respectivamente, fundamentam ou motivam reflexões "sobre as grandes questões do amor e das relações pessoais", inspiram modulações temáticas, como as particularidades do modo de ser dos judeus e a prazerosa perversão da servidão da espera amorosa como estímulo à elaboração do romance, por exemplo.

De Joyce se encontra em *Sueli* a necessidade de criar neologismos, novos modos de dizer e de significar, revelando a capacidade criativa de RSN diante da insuficiência do código lingüístico existente à disposição do ficcionista. Surgem, então, os vocábulos **venéfica, vápido, peterpânico, bicocalar-me, tacitornei-me, azueli, suelíforo, suelicêntrico, perâmbula**, o excelente achado "um ar envenenado de malásia" e a poética **loverie**. Esses poucos exemplos demonstram a qualidade da pesquisa lingüística de Reinaldo/Reynaldo e seu envolvimento amoroso com a linguagem literária para torná-la mais transgressora, espantosa, ambígua.

Deve-se ressaltar, porém, que não existe entre *Giacomo Joyce* e *Sueli* uma relação meramente especular, mas, sim, "um cruzamento de superfícies textuais", conforme a expressão de Kristeva na obra citada anteriormente. Localizadas em diferentes contextos culturais e históricos, produzidas em línguas distintas, oriundas de diferenciados propósitos existenciais e estéticos, as duas obras se integram num mesmo tecido dialógico em que é recriada a experiência

humana universal da frustração amorosa. Desta frustração não decorre, todavia, o desespero. Tal como *Sueli*, “Giacomo Joyce afirma, perversamente, o poder do amor, mesmo quando registra a melancolia das tentativas humanas de desfrutá-lo”¹⁷. O que não é “apenas cumulativo” no rol de ambigüidades do romance em análise...

Considerando a banalidade da situação vivida, o Autor/Narrador/Herói questiona-se sobre a possibilidade de extrair dela um romance. Ao concluí-lo, proclama criticamente o romancista Reinaldo Santos Neves, na orelha da obra:

E daí que este romance foi escrito por vendetta, e daí que seja essencialmente mal-intencionado, e daí que seja um crime de lesa-o-que-quer-que-seja? A única coisa que importa, agora que ele está escrito para sempre, que está impresso de uma vez por todas, é o seu teor literário.

É esse teor literário que põe “na mesma corda bamba”, conforme expressão de Bernadette Lyra, o real e a ficção, o histórico e o imaginário, de modo que jornalistas, intelectuais, artistas, professores e estudantes da Universidade Federal do Espírito Santo, com seus próprios nomes e predicados “reais”, vivem experiências e situações produzidas pela imaginação do romancista, que as comenta, ironiza ou trata carinhosamente. Situadas numa geografia urbana que limita o referencial com o simbólico, essas pessoas/personagens pertencem a uma dupla ordem e, ao mesmo tempo que confirmam a verdade não ficcional da história de Sueli e Reynaldo, a transformam numa outra verdade: a do mundo a que pertencem todos aqueles criados pelo discurso literário. Realiza-se, assim, na cidade de Vitória, revisitada pela ternura, pelo desespero e, às vezes, pelo sarcasmo do autor de *Sueli*, a conexão entre o que foi e o que passou a ser, quando o espaço concreto e corpóreo da História torna-se espaço da Ficção, da Literatura, da Arte.

Protagonista dessa história trivial, n vezes vivida e contada, dividido por sentimentos conflitantes, assolado por uma inquietação permanente sobre sua própria identidade, sobre seu talento como escritor, sobre a significação de sua

¹⁷ ELMANN, Richard. In: JOYCE, James. *Giacomo Joyce*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 13.

vida, Reynaldo, esse Eliot do trópico, da “estirpe dos malqueridos, dos rejeitados”, inscreve no território ambíguo do discurso romanesco sua vida e suas vivências, certo de que o mundo existe para ser escrito (Barthes) e “(...) a função maior do homem (...) é transformar-se em literatura” (Cf. orelha “confessional” da obra).

No universo ficcional, a ambigüidade, o jogo do ser/não ser, envolve tudo e todos, elimina fronteiras, dissolve os paradoxos. Assim é que: a trama é linear no roteiro, mas circular na concretização textual; Reynaldo é autor, narrador e herói, suas vozes se confundem, suas opiniões se misturam; Sylvana de Oliveyra está dentro e fora do romance, no corpo do texto e nas notas de pé de página, é a narratária interna e a companheira de Reynaldo no final da história; Sueli é a jornalista competente, de “ótimo texto”, mas sua lógica e sua ética são – aos olhos do herói – rasteiras, é mulher/menina que encanta pela antibeza e pelo anticharme, que seduz pelo físico andrógino; ela é andorinha e, também, gavião, é lebre e raposa que desdenha as uvas podres que não pode alcançar, é índia e italiana, é a puella, sweet, sensata e saudável, mas pode ser uma mulher colérica, doente de ciúmes, no melhor estilo das piores vilãs estereotipadas das telenovelas. Na imensa e complexa rede de símbolos, rupturas, transgressões, os signos entram na voragem, os significantes descolam-se dos significados, instala-se a multiplicidade de sentidos, de rumos, de interpretações.

Será Sueli, será S o significante privilegiado, sob o qual deslizam infinitos significados, todos possíveis e nenhum exclusivo, como a estrela negra de sua blusa, por acaso oposta à estrela branca da blusa da esposa, na cena final? Inalcançável, indecifrável, indestrutível letra eternamente escrita e inscrita no corpo e no texto do Autor de *Sueli*? Fica a pergunta para o leitor desse texto onde a vida e o homem se fazem palavra, verbo prazeroso, crítico e libertador, dessa representação do mundo e dos homens que o habitam, contribuindo para torná-lo se não melhor, pelo menos mais compreensível e suportável.

Sueli: romance?

Telma M. Boudou
Professora do Departamento de Línguas e Letras/Ufes

Uma experiência pessoal – uma paixão amorosa, a do próprio autor, tal é a matéria do romance *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves. Empresa surpreendente aos olhos do leitor, habituado à história tradicional e clássica da personagem munida de uma "essência" – que lhe assegura um destino, todo um psicologismo, portanto verossimilhança – captada na realidade da qual será reflexo, espelho, representação, imitação dessa mesma realidade. Empresa sutil, duvidosa, aos olhos do próprio autor (o eu narrador) que se pergunta sobre a matéria trivial e "banal" do seu futuro romance. Levado a termo o romance nos coloca face a uma situação narrativa em que a realidade não é mais só representada nem simulada, mas transportada, simplesmente dita, nomeada. As personagens do romance ou, se quisermos, os atores ou actantes da "mise en scène" desse discurso amoroso, não são inventados, nem recriados, figuram no texto pelo simples prazer de estar aí, sem nenhum outro significado que essa presença descodificada da realidade.

Trata-se ainda de ficção?

O próprio texto traz em si a pergunta, que se faz busca no ato de leitura, texto e leitor largados no discorrer do fazer literário, este, flutuando entre o já dito e o inusitado, entre a repetição e a ruptura, à deriva do prazer e do gozo.

Romance e poesia, romance e teatro, *Sueli* estimula o leitor mantendo-o na expectativa do que vai acontecer – tensão narrativa – deleitando-o com o fasto e o brio da linguagem – o prazer do texto – envolvendo-o com a mímica do jogo amoroso, representado em textos distintos e caracterizados.

Romance e poética, *Sueli*, ao se fazer romance, considera e examina seus próprios postulados ficcionais, disseminando dentro da narrativa pontos de reflexão que determinam a poética estrutural do romance.

Texto de gozo, *Sueli* deixa sofisticadamente entrever espaços de uma produção que se elabora no prazer do gozo textual, esses espaços paradisíacos onde se encontram autor e leitor, atraídos pela magia da palavra, pela oferta dos prazeres da linguagem.

Romance e poesia

Dentro do nosso espaço cotidiano, o trivial caso amoroso – o apaixonar-se – se perde sem nome, sem forma, sem corpo, sem "real". A realidade tão logo o inscreve, o traga, o apaga. Dentro de um outro espaço, o ficcional, o escritor o torna real, visual, presente, eterno.

Em *Sueli*, o romance (o caso de amor) gera o sonho – mítico, fluido, aquático. Sob a égide do poeta, alquímico do eu, do sonho, do desejo, o texto se faz poesia.

Sonho gerando poesia, poesia gerando romance, romance reencontrando poesia, circularidade na qual se insere um movimento metalingüístico que responde à estruturação da obra.

O romance, ao narrar o desencontro (a paixão amorosa), encontra a poesia (o amor, a rosa) a matéria e forma desse romance. O tempo da diegese (da paixão) é feito de denegações e objeções, de fugas e imprecisões, resultante da mobilidade do objeto amado jamais ao alcance do herói, sempre em busca dessa mulher que foge, inacessível, "andorinha anônima", imprevisível no seu vôo. A narração instaura um tempo novo, paralelo, o tempo do fazer poético; o da nominação, da fixação, do dizível. O romance, ao narrar o não, se faz sim. O não (acontecimento) gera o cheio textual (a palavra). Tempo de uma outra dosagem, tempo da construção poética, novo tempo onde reinam as palavras. *Sueli* é a história de um nome: Sueli. O nome, invólucro do ser, inconfundível, único, cuja essência é inatingível. Daí o poder encantatório do nome, da relação permanentemente renovável entre significante e significado.

Sueli. Um nome de cores tênues, que muitos podem achar vulgar e

inexpressivo. Um nome sem pedigree, que nem sei de onde provém, quem sabe de alguma Sue Lee de algum filme americano sobre uma China estilizada. Um nome sem encanto, a não ser o encanto de ser o nome dela. Sueli é o nome de Sueli.

Ao longo do romance assistimos a um processo de desfolhamento, de desnudamento, em torno do nome Sueli, numa tentativa, a nosso ver, de vislumbrar (possuir?) a essência fugitiva, velada, protegida, ausente. Todo esse trabalho, todo esse jogo de combinações, de variações e motivações, todo esse bordado efetuado com o nome da personagem, conduz apenas ao limiar, o próprio nome Sueli reduzindo-se a "seuil" (limiar em francês). Sueli, tal como a rosa desfolhada, deixa apenas o perfume, o nome. A exuberância de formas, obtida pela multiplicidade de variantes operando a nível do significante, joga com a tonalidade da imagem que lhes serve de modelo, ou seja, com o azul; assim Sueli, entrevista sempre de azul, guarda dentro de si o "rubi" (coloração justaposta à primeira), luz vermelha interior, incandescente, reavivando a paixão necessária para que se possa fazer o romance.

Ao se construir, o espaço poético ganha uma função catalisadora; as imagens trazidas pela narração funcionam como elementos indiciais e/ou atuam como projeções figurativas do universo romanesco em construção.

Romance e teatro

A realidade é contada através de imagens (forma poética, cifrada) de representação ou imitação (forma romanesca; tentativa de decifrar o real ou de nomeá-lo) e de encenação (forma teatral; figuração). Em *Sueli* estas três formas se conjugam, se entrelaçam, se interligam. Ao se fazer, o romance se faz poesia e a poesia, fazendo-se, constrói o romance; e o caso de amor narrado e poetizado assume em determinados segmentos narrativos uma forma figurativa, teatral.

O romance – caso de amor e obra – começa em teatro, no teatro Carlos Gomes. De lá partem os fios narrativos que estimulam mise en scène, cenário,

representação.

O primeiro ato se dá no interior do teatro; caracterizados, atores e actantes desempenham os seus papéis; em cena, a repórter "com as insígnias do seu ofício em punho: caneta esferográfica, caderno de notas. É repórter da TVE" (p. 13) é a mulher, mistério e sedução, que dará origem à paixão e ao romance:

... Embora anonimada, ela deixa à mostra os cabelos pretos, a faísca dos olhos, o grande sorriso. Tem um quê de jê, e um queixo enfático: é prognata. Daí é um passo para este autor chegar a Progne, ida buscar lá na mitologia grega, e outro passo para chegar à andorinha. É tudo tão súbito de ver: mas é o quanto bastante: ela atíça, sem mal saber, o meu coração.

Sueli nasce teatralmente, figurativamente, ao mesmo tempo que ganha forma e dimensão romanesca.

Contracenando, o narrador/ator – o poeta – estático, emudecido face à mobilidade e leveza de sua parceira.

Vítima do jogo amoroso, toda sua sensibilidade e emoção se reverterá em atividade poética a serviço da produção romanesca.

Dois níveis se interpenetram no tratamento que é dado à personagem: o teatral e o romanesco. A nível teatral, importa o visível, a mímica; a personagem figura sem nome. A nível romanesco, deparamos com o dizível, com um constante processo de nomeação em torno da personagem, agora infinitamente nomeada, de diversas formas, redimensionando o romance, com a história de um nome. A visão teatral do relacionamento amoroso atua como força gerativa impulsionando o fazer romanesco. Trata-se, portanto, de uma relação de produção, da qual falaremos mais adiante.

Em relevância, os actantes; alheios à situação, porém responsáveis por ela, os actantes fazem avançar a ação, ou seja, sem o saber criam condições para criar e ativar a paixão amorosa.

Num segundo ato assistimos à mise en scène da errância amorosa; a tentativa

do amante em alcançar o objeto amado: a busca, a espera, a expectativa angustiante, a frustração face ao olhar indiferente do outro.

O recurso à técnica teatral acrescenta uma dimensão visual ao tratamento da personagem: sua vivência interior – seu deserto amoroso – é sugerido pelo cenário dentro no qual ela se move. Fora do teatro, na praça Costa Pereira, desenrola-se a primeira cena, focalizada por uma câmera, o que introduz um elemento cinematográfico nessa teatralização dos acontecimentos: o drama passa a ser filmado:

Exterior. Praça Costa Pereira. Cinco horas da tarde.

Vai a câmera passeando lentamente, captando esse arremedo de oásis que é a praça...

No palco o tempo do deserto: oásis, miragens, ausência, desapontamento, andança e suor. Só o apaixonado está em cena.

Invisível, Sueli torna a busca do outro mais alucinante e é responsável pela atmosfera erótica que se apodera do texto: o protagonista e o leitor desejam percebê-la, apreendê-la. Instala-se uma relação de poder entre dois parceiros. De um lado, Sueli personagem e/ou Sueli obra; de outro lado, o protagonista e/ou o leitor. Os dois últimos se entregam ao jogo de Sueli (obra e personagem).

A nível da narração, o narrador considera com humor o jogo teatral ao qual se entrega seu herói para extrair o leit-motiv que fertilizará o romance.

Subjugado pelo seu deserto, o herói aceita sua condição, e ao fazê-lo, da aridez circunstancial jorra a linguagem, a poesia da palavra presentificando a imagem desejada.

A busca constante em torno do objeto amado (para a personagem) do objeto estético (para o leitor) e que se justifica pela própria natureza da obra de arte (coincidindo aqui com a personagem) velada, decifrável, insinuante, desejável; face à opacidade do signo, ocorre o distanciamento, muitas vezes necessário,

para que se dê, na volta, a revelação de sua presença codificadora.

... é Sueli, (...) que (agora vejo) tive de procurar primeiro onde ela não se achava para só então poder achá-la onde não podia deixar de estar o tempo todo. Era preciso afastar-me para chegar perto; ser prepósteros para ter sentido; procurar em Ceca para encontrar em Meca.

A mobilidade do cenário se locomovendo do exterior para o interior do teatro, ganha relevância, porque acompanha a busca – "a judeuerrância" – que no momento se detém ao deparar com o possível oásis; no interior do teatro, às vistas, Sueli se torna meio-visível, já que a cena se passa à meia-luz: está de azul, a cor que envolve o mistério, deixando apenas ao alcance do olhar a figura, a forma, o signo. É, mais uma vez, nada mais do que a relação que se estabelece entre obra e leitor, esta sempre se afastando e ressurgindo simultaneamente e este sempre à sua procura, decifrando-a.

O terceiro ato oferece a mesma mise en scène do jogo amoroso: a busca, agora angustiante, febril, sofrida, e a fuga do ser amado que aparece e desaparece velozmente, levemente, indiferentemente. Em cena, a errância, o calor, a ansiedade, o deserto, "a sede". Mesmo cenário, só que desta vez a cena se inicia nas ruas próximas à praça Costa Pereira para em seguida convergir para ela. O percurso pelas ruas que levam à praça (onde se desenrolará o clímax) é o percurso do romance (obra) que, ao avançar linearmente, recorre a digressões em torno do leit-motiv que é a paixão amorosa.

Conjugados, teatro e romance estabelecem uma relação em que se articulam dois pólos visivelmente responsáveis pela obra. Trata-se dos dois níveis de desejo e de produção. A nível teatral a linguagem é figurativa, gestual, mímica. Os dois protagonistas mimam o jogo amoroso a tal ponto real, convincente, atraente que o ator, crédulo, se deixa fatalmente ganhar pela mímica amorosa; a protagonista o envolve, o seduz, o subjuga e o faz poeta. Instaura-se uma relação de desejo jamais satisfeito que se transforma em palavra, escrita, romance. A obra se

estrutura, portanto, em torno desses dois eixos de desejo e de produção¹⁸.

Romance e poética

O espaço da narração aponta para o romance enquanto obra ao se fazer, ao se conjecturar; o romance se volta para o romance e nesse nível – metalingüístico – somos sensíveis ao projeto de escritura que se propõe o autor. Realidade e ficção é um primeiro ponto trazido pelo texto, já que na relação desses dois níveis o romance assenta suas bases estruturais. A enunciação coloca em aberto a arbitrariedade do narrador ao tratar a realidade, quando se trata da organização do espaço ficcional – detalhes, descrições – quando do tratamento da personagem – recriação e/ou reprodução do modelo – mais significativamente, no que se refere à distribuição da matéria romanesca.

Em suma, como a realidade entra na ficção, ou como a ficção trabalha essa realidade.

Essa arbitrariedade – a interferência da imaginação na evocação do fato (o real) ou o propósito, puro e simples, de não alterar o teor dos acontecimentos – fica a critério do narrador, único arbítrio do seu texto, inovador consciente da poética que confere a sua obra.

... Ela estava sentada na soleira da porta do pavilhão onde, num dos seus cantões, ficava a agência da Caixa Econômica. Uma das bandas da porta estava fechada, e ela estava encostada ali. Mas isso é prosaico de descrever e de visualizar. Melhor e mais romântico é deixá-la sentada na grama, encostada ao tronco de uma daquelas árvores esbeltas que me disseram que o nome é sibipiruna. Moça sentada ao pé de uma árvore: ótimo.

Importa ao autor de *Sueli* dizer a realidade, "nomeando-a, citando-a, notificando-a, pura e simplesmente, sem a preocupação de explicá-la ou decifrá-la"¹⁹. Daí a

¹⁸ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. [sem imprensa no original]. p. 110.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 89.

presença desse processo de poetização e teatralização dentro da narrativa por corresponderem ambas as formas a um procedimento figurativo, e por isso sensual, erótico²⁰.

Sueli é um texto essencialmente figurativo porque se organiza em torno do cotidiano trivial amoroso (mesmo que este seja um fragmento biográfico), o que confere ao texto um traço coletivo; e porque também se desenrola a partir da convenção do "estar lá", pelo puro prazer da reprodução da realidade²¹.

O cuidado em trazer para o romance a personagem retirada da realidade tal e qual, inteira, intacta, chega em *Sueli* a ser maquiavélico.

... É principal para a minha proposta como autor que ela se torne minha: minha personagem. Que a pessoa física, registrada no CGC e tudo, se tome dramatis persona e figure prisioneira para sempre, enquanto se falar romance no mundo, entre as quatro paredes de minha literatura. Sim, mesmo que ninguém a leia, a história continuará se contando a si própria ao longo do texto para sempre, motocontinuamente, fazendo d' ela sua eterna personagem principal.

Sueli jamais ao alcance, inacessível, torna-se matéria textual, personagem de romance e como tal, prisioneira do narrador, à mercê de seus caprichos e fantasias, de sua poesia, de sua estética, de seus inventos e de seus desejos, de sua violação:

Nome que é meu, e eu sou dele, para fazermos um do outro o que bem quisermos. Posso escrever, até, um romance inteiro de palavras e mais palavras e intitulá-lo Sueli.

Fazer da realidade a própria ficção é o desafio desse projeto de escritura que se realiza no prazer textual, isto é, no fasto verbal, no brio e no excesso da linguagem.

É pelo menos o que entendemos nesse desabafo:

...o prazer que a literatura me dá, Edna Teixeira, está nas palavras: é o prazer de reinventar léxicos e sintaxes, como em Malemort, e de

²⁰ Id., *ibid.*, p. 102-103.

²¹ Id., *ibid.*, p. 89.

reformular a linguagem até onde for plausível: maltratando-a por grande amor a ela, violentando-a com todo meu carinho, mas sem forçá-la, pelo menos não muito: eis aí, Edna Teixeira, o meu prazer.

Desafio que está também em atribuir à personagem um poder que não mais o da ilusão referencial, mas um poder ficcional, *sui-generis*, concorrente com a realidade. Vai nessa proposta uma dose de prazer de inventar uma última ficção, das mais raras, o fictício da identidade²².

É, pois, um texto escrito no prazer, e lido no prazer, já que fica criado um "espace de jouissance" onde circulam e se encontram autor e leitor²³.

Paixão e prazer

O romance se origina na paixão e é realimentado por ela. É vital para o texto que a paixão se mantenha; o caso amoroso é, pois, de antemão destinado ao fracasso. É do desencontro amoroso que nasce o encontro textual. Mereceria atenção verificar no texto tudo o que retarda ou anula a ação amorosa para dar continuidade ao fazer textual: à ação dos actantes – acaso, complexo de inferioridade, timidez, doença, indiferença – responsáveis pela frustração amorosa, corresponde a ação dos atores/protagonistas, responsáveis pela criação e produção romanesca. Visto sob uma outra perspectiva, a uma chance de saúde dado ao caso amoroso, corresponderia uma morte textual. A escolha recaiu sobre o texto. Com efeito, é do interesse do romance (obra) que o romance (caso de amor) nunca se realize, que se mantenha sempre nas garras da paixão; de uma paixão que se acende graças a obstáculos que minam as chances de vida desse romance (caso de amor). Daí uma busca ao mesmo tempo estéril e fértil, dualidade que delimita dois espaços intercomunicantes, interdependentes. De um lado o deserto, a aridez; de outro, o oásis, a produção.

²² Id., *ibid.*, p. 110.

²³ Id., *ibid.*, p. 110.

O romance é a história dessa busca interminável que se repete ao longo do texto.

Se a paixão é abismo, queda, vertigem, trazendo o estado de inação, paralisia, de asfixia, de dor (a errança amorosa no deserto), ela abre o espaço onde se exerce o ato de escritura, contrário ao primeiro, pela ação, pela invenção, pelo frescor da recriação de palavras e signos. Está transformado o espaço real em espaço textual, neste último, visualizado e encontrado o oásis.

Paixão e dor, prazer e gozo, são, pois, estágios concomitantes que estreitam e reforçam a relação de desejo e produção, à qual já nos referimos. Da ausência de Sueli decorre sua presença textual, estética. São os vazios (visual, auditivo) deixados por Sueli que permitem essa existência mítica, depois fictícia. Daí a repetição do nome Sueli ecoando ao longo do romance através de construções sibilantes que impõem definitivamente essa presença. Esse processo atua como forma de ampliação do significante, já que fica silenciado o significado dizível, opaco, nunca consumado, eternamente recomeçável.

É na linguagem que ressoa a marcha no deserto. Podemos falar em sintonia entre diegese e narração: à errança da personagem corresponde a errança das palavras, esta última levando ao "paraíso das palavras" do qual fala Barthes.

Texto de prazer, porque rico em códigos lingüísticos culturais, literários, picturais. Texto de gozo, porque rompe ao mesmo tempo com eles, renovando-os, mutilando-os até à perversão. A título de exemplo, da palavra "amorosidade" (termo dicionarizado) passamos a *Rêverie* (prazer cultural, Rousseau) depois a "Loverie" (orgasmo textual, palavra nova, criada da conjunção de dois códigos culturais).

Outros exemplos podem figurar como modelo dessa conjunção de um código lingüístico cultural, social e de uma forma nova.

Texto de prazer e de gozo, porque se situa entre o Antigo e o Novo.

Literatura do Espírito Santo: verbetes

Espírito Santo Literature: Entry

Oscar Gama Filho*

Em 1990, Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa concluíram um trabalho de aproximadamente 40 anos: organizar a *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, com a finalidade de registrar um panorama de longo alcance da produção literária desenvolvida nos cinco cantos do Brasil.

Voltado para um público de escritores, professores, pesquisadores e estudantes, o trabalho reunido em dois volumes expõe a diversidade de temas, gêneros literários, autores, dados biográficos e bibliográficos, além de fatos que contornam a riqueza e a complexidade da vida literária no país, desde o século XVI até o XX. Esse repertório de informações que compõe os verbetes é assinado por especialistas, o que garante a alguns itens a dimensão de pequenos ensaios histórico-literários e críticos.

Publicado em 1990, pela Oficina Literária Afrânio Coutinho (Olac) e pela Fundação de Apoio ao Estudante (FAE) do Ministério da Educação, a *Enciclopédia* foi revista, ampliada, atualizada e ilustrada numa nova edição sob o selo da Editora Global, apoiada pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e pela Academia Brasileira de

* Psicólogo, escritor e pesquisador da cultura capixaba.

Letras (ABL). Dessa atualização, levada a cabo por Graça Coutinho, filha do autor, e Rita Moutinho, resultou o acréscimo de cerca de 2.600 verbetes em relação à 1ª edição, somando 16.600 itens enciclopédicos, segundo matéria do *Estadão*, publicada em 2004²⁴, ano de seu lançamento.

Desse trabalho de grande fôlego e imensa utilidade para os estudos de Literatura Brasileira fez parte o verbete “Literatura do Espírito Santo”, de Oscar Gama Filho, autor de densa e diversificada bibliografia: *De amor à política* (edição marginal mimeografada, de 1979, obra dividida meio a meio com Miguel Marvillá); *Congregação do desencontro* (1980); *O despedaçado ao espelho* (1988); *O relógio marítimo* (2001) e *Ovo alquímico*, escrito com seu filho Alexandre Herkenhoff Gama (2016). Além de poesia, publicou obras de historiografia literária e crítica, como *História do teatro capixaba: 395 Anos* (1981), *Teatro romântico capixaba* (1987) e *Razão do Brasil em uma sociopsicanálise da literatura capixaba* (1991). Em *Eu Conheci Rimbaud & Sete Poemas para Armar um Possível Rimbaud mesclado com O Barco Ébrio/Le Bateau Ivre*, Gama Filho realiza um “ensaio-tradução-conto-poema”, como afirma o autor (1989).

Como se notará, no verbete, Gama Filho apresenta, munido de sólida cultura, um painel da literatura brasileira produzida em terras espírito-santenses, abarcando os autores desde o século XVI ao XX, começando por José de Anchieta, passando por Manoel de Andrade de Figueiredo (“o primeiro capixaba nato a ser escritor”), Domingos Caldas Barbosa, Azambuja Susano, Maria Antonieta Tatagiba, Colatino Barroso, Haydée Nicolussi, Rubem Braga, Marly de Oliveira, e comentando brevemente sobre o legado do Grupo Letra (formado por Reinaldo Santos Neves, Renato Pacheco, José Augusto Carvalho, Luiz Busatto, Miguel Marvillá, Marcos Tavares e pelo próprio Gama Filho) e sobre a Geração 60-70 e 80, destacando nomes da literatura aqui escrita, como Virgínia Tamanini,

²⁴ Dados disponíveis em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,na-estante-da-semana-a-enciclopedia-da-literatura-brasileira,20040607p4575>. Acesso em: 26 abr. 2019.

Audífax de Amorim, Bernadette Lyra, Valdo Motta e diversos autores contemporâneos.

Perceberá decerto o leitor que, embora sucinto, como requer um verbete, Gama Filho consegue nos apresentar as linhas fundamentais da literatura do Espírito Santo. Eis a razão de registrarmos e publicarmos esse importante documento, o datiloscrito original, em edição fac-similada, neste número inaugural da *Fernão*.

ESPÍRITO SANTO, LITERATURA DO.

Oscar Gama Filho

Desde o início de sua colonização, em 1535, até o século XIX, produziu-se um grande volume de literatura epistolar e informativa sobre o Espírito Santo graças ao esforço de jesuítas, viajantes, nobres e outros mais. Essa produção não será abordada neste verbete, dedicado especialmente à ficção.

BARROCO- Os primeiros anos da ficção capixaba estão amarrados ao projeto colonialista português, defendido e estimulado pelo teatro jesuítico, cujo maior expoente foi José de Anchieta (1534-1597). O Espírito Santo foi, além de tema de várias de suas peças, e de suas cartas, o local de estréia de oito autos (citados a seguir) entre os doze que escreveu: Na Aldeia de Guarapárim; Recebimento que Fizeram os Índios de Guarapárim ao Padre Provincial Marcel Beliarde; No Dia da Assunção, quando Levaram sua Imagem a Reritiba; Recebimento do Padre Bartolomeu Simões Pereira; Recebimento do Padre Marcos da Costa; Quando, no Espírito Santo, se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens; Na Vila de Vitória; Na Visitação de Santa Isabel. Medieval segundo alguns, humanista segundo outros, na verdade as aparentes antíteses da obra de Anchieta talvez só possam ser compreendidas se aceitas como manifestações do Barroco primitivo ou Pré-Barroco, fruto do conflito dualístico entre Renascença e Idade Média. É inegável, porém, que suas peças eram herdeiras dos autos e dos mistérios medievais. Manoel de Andrade de Figueiredo (c.1674-1735), nascido na Capitania do Espírito Santo, segundo a Biblioteca Lusitana, de Diogo Barbosa, tornou-se, com a publicação da Nova Escola para Aprender a Ler, Escrever & Contar, o primeiro capixaba nato a ser escritor, calígrafo, educador e autor ^{pioneiro} de poemas visuais.

NEOCLASSICISMO- O neoclassicismo é inaugurado pelo Poema Mariano, escrito por Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), que descreve os milagres de Nossa Senhora da Penha, as Vilas de Vitória e do Espírito Santo (Vila Velha), etc. Marcelino Pinto Ribeiro Duarte (1788-1860) foi dramaturgo (Drama; O Cônego e Inês), poeta (Derrota de uma Viagem ao Rio de Janeiro em 1817) e gramático (autor de uma Arte de Ler e de Escrever em Pouco Tempo, propondo uma ortografia fonética). É citado por Wilson Martins nas p. 195, 196 e 263 de sua História da Inteligência Brasileira (Vol. II)

PRÉ-ROMANTISMO - Domingos José Martins (1781-1817), conhecido pelo seu famoso Soneto, é um típico poeta pré-romântico.

ROMANTISMO- O romantismo surge paralelamente ao desenvolvimento econômico capixaba na segunda metade do século XIX, servindo como aparelho ideológico da burguesia em ascensão. Os 143 títulos de periódicos existentes no Espírito Santo oitocentista contribuíram para a divulgação das manifestações românticas, publicando folhetins, críticas literárias e teatrais, poemas, etc. Luiz da Silva Alves de Azam

buia Susano (1791-1873) é mencionado por Wilson Martins no volume II de sua História da Inteligência Brasileira (p. 205, 274, 358) sucessivamente como tradutor de Orlando Furioso e como autor das obras Um Roubo na Pavuna e O Capitão Silvestre e Fr. Veloso ou a Plantação do Café no Rio de Janeiro, ambos romances históricos publicados respectivamente em 1843 e em 1847. Um Roubo na Pavuna é, portanto, o primeiro romance histórico escrito no Espírito Santo. Azambuja Susano também escreveu A Baixa de Matias, romance "histórico-jurídico" publicado em 1859. Francisco Antunes de Sequeira (1832-1897) foi dramaturgo (D. Minhoca, impressa em 1860), ensaísta (Estudo Histórico dos Costumes do Povo Espírito-Santense) e poeta (Poemeto Descritivo sobre a Província do Espírito Santo). Basílio Carvalho Daemon (1834-1893) distinguiu-se mais como historiador (Província do Espírito Santo; sua Descoberta, História Cronológica, Sinopse e Estatística) do que como romancista (Arcanos, romance histórico, 1877). Aristides Freire (1849-1922) distinguiu-se como dramaturgo, escrevendo e - às vezes - encenando peças como A República na Roca, Amigo Íntimo, A Caridade, Amor de Perdição, etc. Manoel da Silva Borges (1851-1896) ganhava a vida trabalhando como lavrador e vendendo lenha. Quase um poeta popular, seus versos ainda conservam o viço, a naturalidade e o interesse. Amâncio Pereira (1862-1918) foi autor da primeira novela escrita por um capixaba (Beatriz ou A Cruz do Juramento, de 1895) e o primeiro dramaturgo brasileiro a escrever peças destinadas especificamente ao público infantil (Ano Novo, escrita e encenada em 1915; e Vitória de Relance, escrita e encenada em 1916). Dedicou-se ao conto (Folhas dispersas, de 1896, e Humorismos, de 1897), à novela (Jorge ou Perdição de Mulher, de 1896) e ao testro (Virou-se o Feitico, O Tio Mendes, Na Lua de Mel, etc.). Manoel Jorge Rodrigues (1863-1886) publicou dois livros de poemas: Fuzitivas e Marhãs de Estio. Adelina Tecla Correia Lyrio (c.1863-c.1938) foi a primeira espírito-santense a estampar seus poemas, que - mesmo nunca tendo sido reunidos em livro - foram publicados em jornais como a Gazeta da Vitória.

PARNASIANISMO - Virgílio Vidigal (1866-1907), em quem existem alguns traços românticos, imprimiu dois livros de poemas: Cantos e Prantos e Irídeas. Ulysses Sarmiento (1875-1923) foi um competente e autêntico parnasiano, apesar de ter sido incluído no Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro, de Andrade Murici. Seus poemas foram reunidos nos livros Clâmides, Torturas do Ideal, Contemplações e Ode aos Franceses.

SIMBOLISMO - Injustamente esquecido, Colatino Barroso (1873-1931) participou de grupos simbolistas do Rio de Janeiro, cidade onde colaborou nos periódicos Rosa+ (Rosa-Cruz) e Revista Contemporânea ^(onde) e dirigiu a revista Thebaida. Está incluído no Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro, de Andrade Murici. Foi o iniciador do conto e do poema em prosa no Estado, subgêneros a que pertencem, respectivamente, Anátemas, de 1895, e Jerusa, de 1896. Narciso Araújo

jo (1877-1944) pertenceu ao grupo simbolista carioca Rosa-Cruz, tornou-se amigo pessoal de Cruz e Souza e Nestor Vitor e colaborou em vários periódicos do Rio de Janeiro. Incluído no Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro, publicou um único livro, denominado Poesias. Maria Antonieta Totagiba foi a primeira capixaba a imprimir um livro com seus poemas. Intitulado Fruta Agreste (1927), recebeu muitos elogios da crítica especializada.

COLETÂNEAS E CRÍTICAS- José Marcelino Pereira de Vasconcelos (1821-1874) é autor do Jardim Poético ou Coleção de Poesias Antigas e Modernas Compostas por Naturais da Província do Espírito Santo, primeira coletânea de poetas capixabas, publicada em dois volumes, um impresso em 1856 e o outro em 1860. Afonso Cláudio (1859-1934), utilizou o método positivista em clássicos como A Insurreição do Queimado, História da Literatura Espírito-Santense e Trovas e Cantares Capixabas. Augusto Emílio Estellita Lins (1892-1982) organizou a Quinzena de Arte Capixaba de 1947 (realizada de 5 a 20 de dezembro), escreveu vários livros de poemas (Zorobabel, Pranto e Canto de Amor Filial, Variações Estéticas do Canaã) e publicou o ótimo Graca Aranha e o Canaã, ensaio elucidador de vários pontos de Canaã, obra cuja ação transcorre na atual cidade de Santa Leopoldina (E.S.). Christiano Ferreira Fraga (1892-1984) teve militância crítica em diversos periódicos. Foi autor de Com a Palavra e Literatura Contemporânea, ambos ensaios, e de Lembranças (prosa e verso). Clóvis Ramalheite (1915-...) publicou os ensaios Evolução de Eça de Queiroz e Eça de Queiroz, o romance Ciranda, e O Anjo Torto (contos).

SATIRAS LITERÁRIAS- Poeta satírico de talento, Graciano Neves (1868-1922) produziu a clássica Doutrina do Engrossamento, um tratado satírico da bajulação. José Madeira de Freitas (1893-1944), que usava o pseudônimo de Mendes Fradique, escreveu A Lógica do Absurdo, História do Brasil pelo Método Confuso, Gramática Portuguesa pelo Método Confuso, um romance sério intitulado Dr. Voronoff, etc. Sua obra-prima é a Gramática Portuguesa pelo Método Confuso, trabalho pioneiro na exploração do espaço gráfico (chegando a criar textos ou poemas visuais) e na utilização do nonsense e da paródia. Guilherme Santos Neves (1906-...), Paulo Vellozo (1909-1977) e Jayme dos Santos Neves (1909-...) são os autores de Cantáridas (1933), uma genial reunião de poemas fesceninos que antecipa recursos, técnicas e temas que apenas décadas após seriam empregados na literatura.

MODERNISMO- Sezefredo Garcia de Rezende (1897-1978), que havia sido um dos responsáveis pela idéia da fundação da Academia Espírito-Santense de Letras, em 1921, foi um dos principais impulsionadores do Movimento Antropofágico no Espírito Santo, pois era diretor do Diário da Manhã, jornal capixaba que possuía uma página antropofágica. Publicou Fogo de Palha (contos), Os Outros e Memórias 1897-1978. João Calazans (1910-1976), autor da novela Pequeno Burguês, participou da versão capixaba da Antropofagia, publicando o manifesto Bondê Circular no Diário da Manhã. Segundo Raul Bopp, o Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia se realizaria em Vitória (E.S.).

Haydée Nicolussi (1905-1970) tornou-se a primeira mulher a escrever de maneira moderna no Espírito Santo, abandonando a preocupação com a rima e a métrica. Colaborou em jornais cariocas e capixabas. Imprimiu um único livro de poemas: Festa na Sombra (1943). Sua ficção foi elogiada por Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Guilherme Figueiredo, Lede Ivo, Monteiro Lobato, Carlos Drummond de Andrade e outros.

ACADEMIA CAPIXABA DOS NOVOS- A Academia Espírito-Santense de Letras, fundada em 1921, era o ideal inalcançável dos jovens literatos capixabas. Estes, após se reunirem, decidiram criar a Academia Capixaba dos Novos, fundada a 14/4/1947, tendo Orlando Cariello como presidente. Entre os membros estavam Renato Pacheco (1928-...), Elmo Elton (1925-...), Renato Bastos Vieira (1927-...), Antenor de Carvalho (1921-...) e Alvino Gatti (1925-1982). De Elmo Elton e Renato Pacheco falaremos mais tarde. Alvino Gatti renovou a crônica jornalística no Espírito Santo, acrescentando a ela - especialmente nos seus últimos anos de vida - técnica moderna e sensibilidade.

PÓS-MODERNISMO- Benjamim Silva (1886-1954), famoso no Espírito Santo pelo soneto O Frade e a Freira, é autor de Escada da Vida (poemas). Ciro Vieira da Cunha (1897-1976) foi poeta (Espera Inútil, Alguns Poemas), dramaturgo (Capixaba Escovado, Angu de Caroco, Arrufos), ensaísta (No Tempo de Paula Nei, No Tempo de Patrocínio) e memorialista (Memórias de um Médico da Roca). Almeida Cousin (1897-...) publicou Cem Anos de Memórias e vários livros de poemas: Itamonte, Naufrações, O Amor de Don Juan, Poemas da Terra e da Vida, etc. Hilário Soneghet (1904-1969), um dos mais conhecidos poetas no Estado, imprimiu apenas a obra Por Estradas Curvas. Geraldo Costa Alves (1919-1973) foi autor de Jardim das Hesperídes, Cem Quadras e A Árvore, três volumes de poemas. Geir Campos (1924-...), famoso nacionalmente como tradutor, ensaísta e poeta, alcança no verso os seus melhores momentos graças ao domínio técnico^{exibido} em criações como Canto Claro & Poemas Anteriores, Operário do Canto, Canto Provisório, Cantigas de Acordar Mulher, Metanútica, Canto de Peixe & Outros Cantos, Cantar de Amigo ao Outro Homem da Mulher Amada. Elmo Elton (1925-...) é um especialista em História da Literatura (autor de O Noivado de Bilac, de Amélia de Oliveira, de A Família de Alberto de Oliveira - Os Mariano de Oliveira e da ótima coletânea Poetas do Espírito Santo), além de talentoso poeta, como pode ser comprovado em Marulhos, Heráldicos, Dona Saudade, Cantigas, Poemas, etc. Em Marly de Oliveira (1935-...) a poesia capixaba atinge alguns de seus melhores momentos. Marly de Oliveira publicou, entre outros, Cerco da Primavera, Explicação de Narciso, A Suave Pantera e Contato. Evandro Moreira (1939-...), organizador da coletânea Poetas Cachoeirenses, tem uma vasta produção poética na qual se destacam Cárcere de Almas, A Outra Face do Espelho, Operário Morto, Contempo, Lições da Vida e da Alma e Taca Vazia.

REGIONALISMO NO ROMANCE - Virgínia Tamarini (1897-...), também dramaturga (Cristina da Suécia; Átala, a Última Druidesa das Gálias), é autora do clássico Karina e de Estradas do Homem. Levy Rocha (1916-

....), renomado historiador (Viagem de Pedro II ao Espírito Santo, Viajantes Estrangeiros no Espírito Santo, De Vasco Coutinho aos Contemporâneos), estreou no romance com Marapé. Renato Pacheco (1928-....), autor de Poesia Entressonhada e de Presente de Natal para Três Pessoas Tristes, o mais importante entre os regionalistas, alia a seu talento um domínio profundo das tradições populares do Estado para criar romances que rapidamente se esgotam nas livrarias: A Oferta e o Altar, Fuga de Canaã e Reino Não Conquistado. Luiz Guilherme Santos Neves (1933-....), tanto na peça Queimados quanto no romance A Nau Decapitada, demonstra uma saudável preocupação com o uso de ocorrências reais como tema e com o trabalho da linguagem.

CRONISTAS MODERNOS- Rubem Braga (1913-....) situa-se entre os mais importantes cronistas brasileiros de todos os tempos, subgênero em que publicou, entre outros, O Conde e o Passarinho; O Morro do Isolamento; Com a FEB na Itália; Um Pé de Milho; O Homem Rouco; A Borboleta Amarela; A Cidade e a Roca; Ai de Ti, Copacabana; A Traição das elegantes, etc. Newton Braga (1911-1962) foi autor de Lirismo Perdido (poemas), Cidade do Interior e Poesia e Prosa. Sua participação no movimento modernista Leite Criolo, juntamente com o capixaba Achilles Vivacqua, está a merecer estudo. Eugênio Sette (1918-....), apesar de ocupar lugar de destaque entre os cronistas de sua geração, imprimiu apenas, neste subgênero, o livro Praca Cito.

GERAÇÃO DE 60-70- Audifax de Amorim (1933-1964), autor de Poesmas, renovou a poesia capixaba com a sua ânsia de experimentar novas formas e suas incursões pelo concretismo. José Carlos Oliveira (1934-....) é um escritor conhecido nacionalmente pelo vigor de obras como Os Olhos Dourados do Ódio, O Pavão Desiludido, Terror e Êxtase, Um Novo Animal na Floresta, etc. Carmélia M. de Souza (1936-1974) teve suas crônicas reunidas em Vento Sul. Musa da crônica bossa-nova, mesclava em seus textos solidão, angústia e bom-humor. Bernadette Lyra (1938-....) publicou As Contas no Canto e O Jardim das Delícias, ambos de contos. Sua linguagem concisa fornece cor e música às palavras, de maneira a torná-las cortantes o bastante para rasgar e desmontar o estranho paraíso de seus contos. Milson Henriques (1942-....) é um criador completo, com experiência nos mais diversos ramos da arte. Seu papel literário mais importante, contudo, é o de dramaturgo (Vitória de Setembro a Setembrino; Animais, não Desanimais; Bim Bam Bum, o Palhacinho Triste; Quem Quer Casar com Dona Baratinha? De Como Conquistar um Coronel sem Fazer Força; Um Doutor na Família e - em parceria com Amylton de Almeida - Carmélia por Amor e Insurreição de Queimado). Renato Viana Soares (1944-....) une engajamento, sensibilidade e revolta em Poesia Secuestrada e Sentido da Volta. Antônio Carlos Neves (1944-....), autor do romance Outra Vez a Esperança, é o principal nome do teatro capixaba moderno, diretor de montagens fundamentais para a compreensão da história cênica do Estado. Como dramaturgo, escreveu Juventude de Raiva e Muito Amor, Alinhavo, Como Transformar uma Ilha em um Continente e Revolução de Caranzuejos.

Fernando Tatagiba (1946-...) publicou O Sol no Céu da Boca (contos) e Invenção da Saudade (crônicas). Tatagiba é um mestre da estória curta, ambientando seus textos em um clima de realismo mágico, nostalgia e entusiasmo pela experimentação das possibilidades formais do espaço gráfico. Olival Mattos Pessanha (1946-...) foi um dos responsáveis pela criação, em 1968, do Clube de Poesia, além de organizador de recitais de poesia que, promovidos pelo Clube, durariam até o ano de 1971. Xerxes Guzmão Neto (1942-...) autor de Poesias de Xerxes, Carlos Chenier (1938-...) e Cláudio Lachini merecem um registro à parte, pois além de publicarem seus poemas na "Coluna dos Novos" do jornal Folha Capixaba, foram líderes do Clube do Olho, grupo literário cujo manifesto - dotado de preocupações estéticas e sociais - , apesar de escrito, jamais foi publicado na íntegra. Amylton de Almeida (1946-...) é dramaturgo (Mamãe Desce ao Inferno e, em parceria com Milson Henriques, Carmélia por Amor e Insurreição de Queimado) e romancista (Blissful Agony, A Passagem do Século, Autobiografia de Hermínia Maria). No mergulho com que tenta captar a angústia e a alma de sua geração e do mundo, Amylton de Almeida usa como trajes alegorias, sensibilidade, senso trágico, técnicas modernas e angústia social. João Amorim Coutinho (1948-...), que publicou Uma Novela Obscena e de Mau Gosto e Os Ditadores Morrem de Medo da Primavera (poemas), alcança seus melhores momentos quando toca o político e o social. Foi editor da revista Sim, em companhia do bom poeta e crítico Jairo de Britto (1952-...).

GRUPO LETRA- Reinaldo Santos Neves (1946-...) é, juntamente com Oscar Gama Filho, o responsável pela idéia da criação, em 1980, do Grupo Letra, do qual também participam José Augusto Carvalho, Luiz Busatto, Marcos Tavares, Miguel Marvilla e Renato Pacheco. Certamente é um dos melhores romancistas capixabas de todos os tempos (Reino dos Medas; A Crônica de Malemort ; As Mãos no Fogo: o Romance Graciano). Nos textos de Reinaldo Santos Neves, percorridos pelo sentimento trágico do nada e do erótico, a linguagem é enriquecida pelo uso de intertextos, de arcaísmos, de neologismos, de jogos-de-palavra, etc. e trabalhada exaustivamente até a preocupação com a forma e a sonoridade dos contatos entre as palavras. Poeta (O Bicho Antropóide), historiador, ensaísta, Luiz Busatto (1937-...) é uma autoridade em processos intertextuais usados na literatura brasileira, área em que possui o livro Montagem em Invenção de Orfeu. Ficcionalista, autor dos romances A Ilha do Vento Sul e Candaína, é, porém, como introdutor da crítica estruturalista no Estado que José Augusto Carvalho (1940-...) se revela particularmente importante, ajudando a reescrever o passado e o presente da literatura espírito-santense no seu Panorama das Letras Capixabas. Oscar Gama Filho (1958-...) é poeta (Congregação do Desencanto e - em conjunto com Miguel Marvilla - De Amor à Política), dramaturgo (A Mãe Provisória, Estação

Treblinka Garden, Oneniana) e um especialista em História da Literatura espírito-santense (História do Teatro Capixaba: 395 Anos). Criou, em agosto de 1978, a Associação Cooperativa de Escritores Capixabas, que funcionou - por curto tempo - na Aliança Francesa como oficina literária. Segundo Reinaldo Santos Neves, "a preocupação com a palavra e com a dissecação impiedosa do ideológico acalentam seu trabalho formal, levando-o a criar o surpreendente, o original, o condensado, o irônico, o paradoxal, e a reescrever, em tom de vanguarda, o que apreendeu no estudo das técnicas artísticas de todos os tempos". Miguel Marvilla (1959-...), contista (Luz e Sombra) e poeta (A Fuga e o Vento; Exercício do Corpo e - em conjunto com Oscar Gama Filho - De Amor à Política), alia, em sua ficção, uma sensibilidade refinada a um apuro técnico que o leva a burilar a palavra, a intertextualizar o universo, a explorar o espaço gráfico e a usar de imagens surrealistas e eróticas para retratar o cotidiano, elevando-o à condição mágica e arrebatadora de revelação. Marcos Tavares (1957-...) é um contista e poeta cuja produção pode ser encontrada nas páginas da Revista Letra, publicada desde 1981. Sua ficção, ^{possuidora} de traços neobarrocos, já que se caracteriza pelo jogo de idéias (conceptismo) e pelo jogo de palavras (cultismo), apropriou-se inconscientemente de várias das técnicas do poema-práxis. Como os praxistas, Tavares faz, antes de escrever, um levantamento das palavras que serão usadas; além disso, muitos de seus textos podem ser lidos em diversos sentidos e em tom número deles nota-se uma preocupação com o espaço em preto.

GERAÇÃO DE 80- Marcos Tavares, Miguel Marvilla e Oscar Gama Filho, já mencionados, pertencem a essa geração. Adilson Vilça (1956-...), contista (A Possível Fuga de Ana dos Arcos), mune-se de antíteses, paradoxos, modernidade, denúncia social e talento narrativo para, em seus melhores momentos, transubstanciar magicamente a neo-realidade que descreve. Sebastião Lyrio (1958-...), autor de Tierras de Papel (contos), usa do intertexto - sob a forma de paródia - como uma forma de permitir que seus textos sejam invadidos pela civilização de consumo e pelos desencantos e descaminhos de sua geração. Sua técnica narrativa - que realmente "prende" o leitor - deve muito à montagem cinematográfica e ao estilo noir de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Flávio Sarlo (1959-...) imprimiu Nas Raízes do Grito (poemas) e é um continuador, dentro da poesia marginal, das idéias e da técnica da geração beat. Valdo Motta (1959-...), o maior expoente da poesia marginal capixaba, publicou, entre outros livros de poemas, O Signo na Pele, Obras de Arteiro, As Peripécias do Coração e Salário da Loucura. Parte da tensão interna dos poemas de Valdo Motta ocorre devido ao choque entre palavras requintadas e termos eschachados e marginalizados até o palavrão.

Contudo, nessa poesia feita de antíteses, o chulo nunca é vulgar, e o que parece vulgar nunca é um clichê, mas sim um metaclichê, ou seja, um clichê sobre os clichês, um clichê cuja função é, ao mesmo tempo, tanto incorporar todas as partes da realidade (terminando com a separação entre fatos poéticos e não-poéticos), quanto satirizar os clichês que inundam as realidades poética e existencial. Em Valdo Motta, clássico e popular são duas faces da mesma moeda e o amor é uma busca sem limites e despida de regras, busca que passa pelo deboche e pelo erótico com que capta o mundo. Sua poesia é um turbilhão de sarcasmo e de críticas à sociedade de classes e à opressão ao homossexual, ao negro, ao desviante, ao miserável, etc. Paulo Roberto Sodré (1962-...) é autor de Interiores (poemas). Seu estilo é um tríptico composto em parte por neologismos dotados de uma fluência digna de Guimarães Rosa, em parte por poemas figurativos e recursos visuais e em parte por uma preocupação melódica que transforma seus poemas em semimúsicas.

OUTROS AUTORES-Sem pertencerem aos grupos que citamos, devem ser mencionados outros autores. Neida Lúcia Moraes (1929-...), uma das raras romancistas capixabas, publicou Olhos de Ver e Sete é Número Ímpar. Wanda Silvy (1938-...), premiada escritora, venceu o Prêmio Literário São Paulo-1979 com o romance O Longo Amanhecer Azul. Kátia Bento (1941-...) imprimiu O Azul das Montanhas ao Longe; Principalmente etc., Romanceiro de Anuia, Bloco de Poemas, todos livros de poemas. Maciel de Aguiar (1952-...) é um poeta que dispensa apresentações. A boa qualidade de seus trabalhos é avalizada por nomes como Carlos Drummond, Jorge Amado, Vinícius de Moraes, etc. Nome respeitado e conhecido graças ao seu trabalho pela preservação dos monumentos e da cultura popular do Vale do Cricaré, Maciel de Aguiar é autor de uma obra poética na qual se destacam A Sede de Cada Dia, Remanso em Velhos Rumos, O Anjo Acidentado, Andança, A Poeira do Tempo, Labirinto das Horas. Anselmo Gonçalves (1929-...) é autor, entre outros livros de poemas, de Acalanto em Si, A Cerimônia do Chá, Chegada, Catu.

BIBLIOGRAFIA

- BUSATTO, Luiz. O Movimento Antropofágico no Espírito Santo. Revista Letra. Vitória, Grupo Letra, 1 : 9-18, 1981.
- CARVALHO, José Augusto. Panorama das Letras Capixabas. Revista de Cultura - UFES. Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 7 (22): 63-112, 1982.
- , Revista de Cultura - UFES. Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 7 (23): 69-106, 1982.
- CLÁUDIO, Afonso. História da Literatura Espírito-Santense. Porto, Oficinas do "Comércio do Porto", 1912. 560 p.
- ELTON, Elmo. Poetas do Espírito Santo. Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES/Prefeitura Municipal de Vitória, 1982. 284 p.
- GAMA, Oscar. História do Teatro Capixaba: 395 Anos. Vitória, Fundação Cultural do Espírito Santo/Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981. 236 p.

De livros, de óculos, de barba: fotobiobibliografia abreviada de Reinaldo Santos Neves

About Books, Glasses and Beard: Reinaldo Santos Neves' Brief Photobiobibliography

Paulo Roberto Sodré*

A Fotografia não fala (forçosamente) daquilo que
não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que
foi.

Roland Barthes

Folheando biografias, em geral acompanhadas de fotos, como a de Eça de Queirós, Fernando Pessoa ou de Monteiro Lobato e Clarice Lispector, deparei uma forma de desaguar uma série de fotografias que amadoramente fiz de Reinaldo Santos Neves, desde que o conheci, no escritório da editoria da Fundação Ceciliano Abel de Almeida (FCAA), na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), no início dos anos de 1980, onde e quando conversamos sobre seu *A crônica de Malemort* (1978) e começamos uma amizade literária e mais adiante profissional.

* Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Ainda que de fotos seja o teor do que aqui se planeja, não se trata de um álbum de fotografias, como pretendeu Maria Clara Medeiros Santos Neves, ao postá-lo no site de Estação Capixaba, no ano em que se comemoraram os 70 anos de Reinaldo Santos Neves²⁵ (2016), mas uma espécie de crônica literária imagética ou uma quase biografia por meio de retratos tirados aleatoriamente ao longo de 30 anos.

Se nos lembrarmos de que uma biografia “constitui a representação, muitas vezes em forma de relato, da vida de uma determinada personalidade, no desenrolar da sua existência, no seu crescimento e maturação, nos eventos que lhe deram peculiaridade [...]” (REIS; LOPES, 1987, p. 46), teremos em vista uma narrativa conduzida pelas imagens que de alguma maneira, e aqui parcialmente, revelam o percurso de um autor. Neste sentido, o que se pretende neste relato é uma biografia que se constrói “em termos de revelação, patenteando gradual e calculadamente diferentes etapas de desenvolvimento de uma vida”, que pressupõe “uma atitude selectiva por parte do biógrafo, que elege os eventos dignos de menção [...]” (REIS; LOPES, 1987, p. 46) para seu propósito pontual: expor o que as imagens conseguem narrar e registrar. Assim considerando, a seleção aqui realizada se dá tanto no recorte da cronologia como na parte da vida do biografado: a produção literária publicada entre 1980 e 2010, período que as fotografias acompanham mais de perto.

Se se usa o termo biografia, gênero consagrado desde os antigos de Grécia e Roma, é para introduzir a *espécie* de biografia que pretendo mais nitidamente apresentar: uma fotobiobibliografia parcial. No neologismo incluem-se os objetos que serão alvo deste “conto”, por conciso, biográfico: uma vida e uma bibliografia reveladas em forma de imagens. Como se sabe, as palavras *biografia* e *fotobiografia* circulam com mais frequência pelas publicações; a primeira, dada a sua permanência na produção cultural, consta por exemplo do *Dicionário de termos literários*, de Harry Shaw (1982) e ainda mais especificamente do

²⁵ Doravante RSN.

Dicionário de narratologia, de Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1987). A respeito da segunda, Fabiana Bruno, em “Fotobiografia: uma proposta antropológica e estética” (2014), nos lembra que, à semelhança da narrativa sobre a vida de alguém, o termo

é empregado para remeter a um conceito alinhado a narrativas humanas, e que por sua vez, movimenta-se para além da utilização unicamente descritiva ou ilustrativa da imagem fotográfica, nos convidando a pensar na existência de histórias visuais, que têm como origem camadas de significações, quer seja de memórias, de imaginação, quer sejam de descobertas imagéticas. Uma espécie de arqueologia visual de histórias de vida (BRUNO, 2014, p. 10).

Uma “história visual” de RSN, portanto, é o que se busca neste rol de imagens. Isso requer necessariamente uma posição metodológica do fotobiógrafo. Do mesmo modo que biografar é “descrever a trajetória única de um ser único, original e irrepetível; é traçar-lhe a identidade refletida em atos e palavras; é cunhar-lhe a vida pelo testemunho de outrem; é interpretá-lo, reconstruí-lo, quase sempre revivê-lo” (CARINO, 1999, p. 154), e está inserido tanto no “gênero literário” como na “fonte historiográfica” (p. 177), o fotobiografar oscila metodologicamente entre a historiografia (já que o relato parte de documentos visuais, a fotografia) e a literatura (já que à narração de uma biografia por meio de retratos subjaz recortes, olhares subjetivos e memória, sempre uma rede intrincada de imprecisões e imaginação). Prevalecerá nesta narração a dimensão literária, mas aquela vinculada, por exemplo, à crônica jornalística, em que a atenção aos fatos, mesmo que numa visada subjetiva de texto verbal e imagético, ganha relevo.

Por esse motivo restritivo, uma fotobiografia entronca num “roteiro possível de vida”, num tipo de “florilégio importante de uma vida” (BRUNO, 2014, p. 14), levando-se em conta o panorama²⁶ escolhido, neste caso, a produção literária de RSN acompanhada e fotografada por mim (e, quando imprescindível, excepcionalmente por outros fotógrafos) entre 1980 e 2010.

²⁶ Conjunto de imagens eleitas para a montagem da fotobiografia (BRUNO, 2014, p. 15).

Claro está que este rol de imagens se coaduna, por um lado, com uma espécie de cronologia, baseada em dados historiográficos, que pretende dar ao leitor um quadro o mais completo possível das principais datas relacionadas à biografia acompanhada de imagens do autor escolhido. Por outro, esse quadro evita um amplo campo contextual (familiar, educacional, afetivo, profissional, político, social etc.), haja vista a limitação da recolha pessoal e pontual de imagens referentes à produção literária desse autor de que pude ser, de alguma maneira, “testemunha ocular”.

Na verdade, ao fotografar RSN, e mais esporadicamente Oscar Gama Filho, Miguel Marvilla e Valdo Motta, nos anos 1980 e 1990, alentei um projeto de produzir fotos e filmes sobre seu ambiente literário ou fotobiografias despretensiosas que registrassem e tornassem mais visíveis para o público capixaba e brasileiro esses autores impressionantes. Por diversas razões, em especial pelo fato de frequentarmos e trabalharmos no mesmo local na Ufes, acabei por acompanhar RSN mais de perto e fotografá-lo mais regularmente do que os outros.

Diante da ideia de uma revista inaugural do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), dedicada a sua obra, seja pelo fato de ser um dos mais representativos escritores vivos do Estado, seja pela sua contribuição sem preço como coordenador durante anos desse Núcleo, não foi difícil perceber o oportuno da composição deste escopo de fotobiobibliografia.

Neste sentido, ocorreu-me expor as imagens que guardei de alguns momentos da produção de romances, contos, poemas, estudos e eventos de RSN. Separadas por décadas, desde 1980 a 2010, isto é, 30 anos de certo acompanhamento de “repórter fotográfico” amador com câmeras incipientes (Olympus Trip-35, nos anos de 1980; Canon AE-1 Program, nos de 1990, e Sony Cyber-Shot, nos de 2000), mas capazes de registrar de algum modo a evolução da barba, dos óculos sempre discretos e dos livros brilhantes que publicou (e vem publicando) o mais tímido dos escritores da Ilha.

Vale notar ainda que a montagem desta fotobiobibliografia se deu a partir dos dados reunidos em “Reinaldo Santos Neves – Biobibliografia”, de Maria Clara Medeiros Santos Neves, no mencionado site Estação Capixaba (2001-). Como não se pretende a exaustividade na composição da *grafia*, a sequência de texto verbal será reduzida ao mínimo possível – evitando-se, infelizmente, o que Saint-Beuve tornou famoso, os “retratos literários”, com biografia e opiniões críticas sobre as obras dos escritores selecionados por ele (CARINO, 1999, p. 167) –, de modo a destacar a narrativa fotográfica propriamente dita. Esta, naturalmente, seguirá o percurso do tempo com inevitáveis lapsos e saltos temporais, uma vez que as imagens conservadas é que darão o sentido da memória recuperada. Decerto, um dos pontos importantes da fotobiobibliografia é o projeto gráfico, a dispor imagens, parágrafos e informações de modo criativo, como na de Monteiro Lobato (AZEVEDO; CAMARGOS; SACCHETTA, 1997). Não será o caso deste esboço, dada a modicidade da formatação de um trabalho para periódico acadêmico.

Em que pese o fato de as biografias (inclusive as fotobiografias) transitarem desde a Antiguidade entre o discurso moralista, laudatório ou comemorativo, e considerando que “não se biografa em vão. Biografa-se com finalidades precisas: exaltar, criticar, demolir, descobrir, renegar, apologizar, reabilitar, santificar, dessacralizar” (CARINO, 1999, p. 154), este trabalho de memória se vincula propositalmente a uma documentação histórico-literária, cuja finalidade visa o conhecimento por imagens de um autor fundamental para a *literatura brasileira feita no Espírito Santo*.

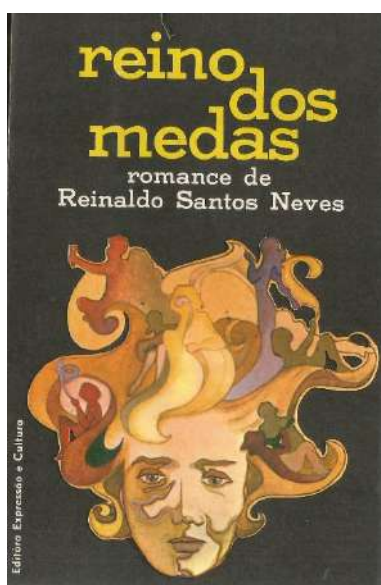
Década de 1980-1989:
de *Letra a Sueli*, passando por mãos *gracianas* e romancieiros

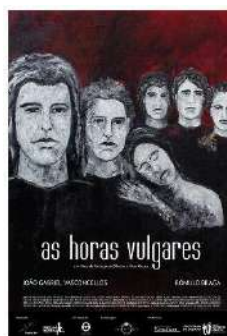


A method involving apparent obscurity is surely justified when it is the clearest, the simplest, the only method possible of saying in full what the writer has to say.

Richard Hughes

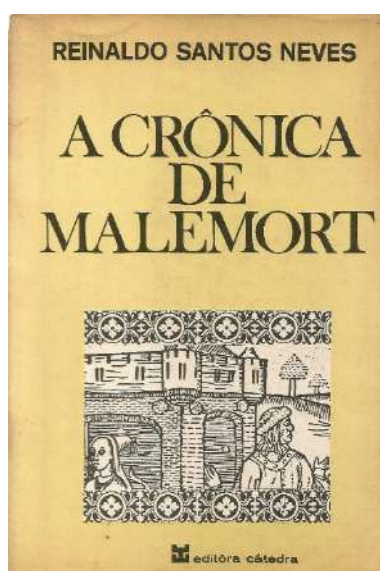
Embora meu itinerário de leitor de RSN tenha começado com o *Reino dos Medas* (1971), menção honrosa, junto com J. Veiga, no Prêmio do Instituto Nacional do Livro, de 1973 – que contemplou *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna –, e adaptado para o cinema por Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize, em 2011,





A capa e a contracapa de *Reino das Medas* (foto de Jorge Sagrilo), "romance em desuso" para RSN, e o cartaz da adaptação cinematográfica de Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize.

e com a *A crônica de Malemort* (1978), romances publicados no Rio de Janeiro,

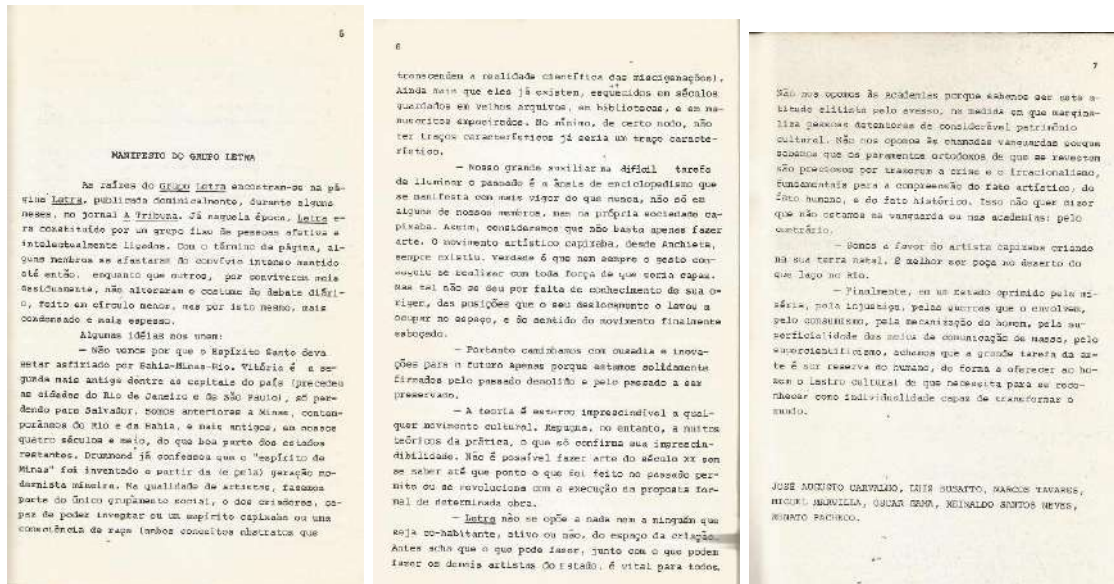


Thomas Mann, o *eleito* para compor o intertexto de *A crônica de Malemort*.

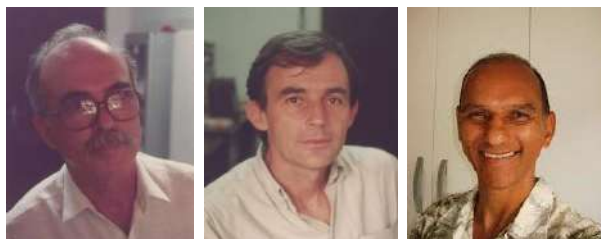
é a partir dos anos seguintes que começo a acompanhar o autor com uma câmera à mão.

Nessa época, início dos anos de 1980, chama a atenção o Grupo Letra, formado por José Augusto Carvalho, Luiz Busatto, Marcos Tavares, Miguel Marvilla, Oscar Gama Filho, Reinaldo Santos Neves e Renato Pacheco, que desenvolve em Vitória sobretudo um periódico de divulgação de textos literários e estudos do próprio grupo, *Letra*, incrementando o ambiente cultural na Ilha. RSN foi o editor, a partir

do segundo número, junto com Oscar Gama Filho e Renato Pacheco, da revista anual de curta duração: sete números, de 1981 a 1987. Aliam-se desde então as duas atuações centrais desse capixaba nascido em 1946: a de autor e editor.



O "Manifesto do Grupo Letra" (Vitória, n. 1, 1981) e seus componentes:



José Augusto Carvalho, Luiz Busatto, Marcos Tavares (foto sem crédito),

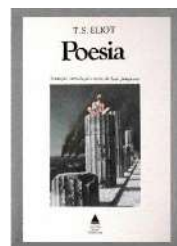


Miguel Marvilla, Oscar Gama Filho e Renato Pacheco (foto sem crédito).



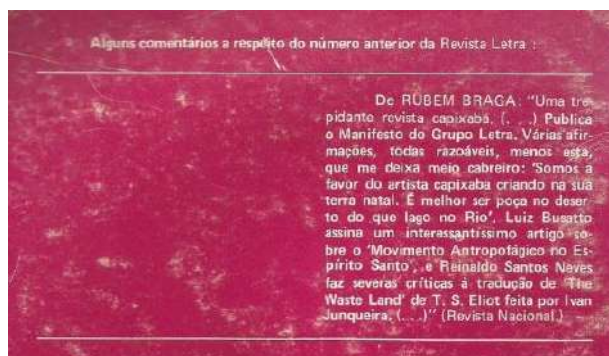
A Ufes nos anos de 1980 (foto sem crédito). O prédio da FCA como principal ambiente para a produção autoral e editorial de RSN.

A graduação em Letras Português e Inglês na Ufes (concluída em 1968, ainda no prédio da Fafi [Faculdade de Filosofia]) não animou Reinaldo Santos Neves a enveredar pela produção acadêmica propriamente dita, senão excepcionalmente, como ensaísta, ao tratar, por exemplo, da tradução de Ivan Junqueira do poema de T. S. Eliot, em "O poema desolado: notas sobre uma tradução de *The Waste Land*, de T. S. Eliot", no primeiro número da revista *Letra*, de 1981.



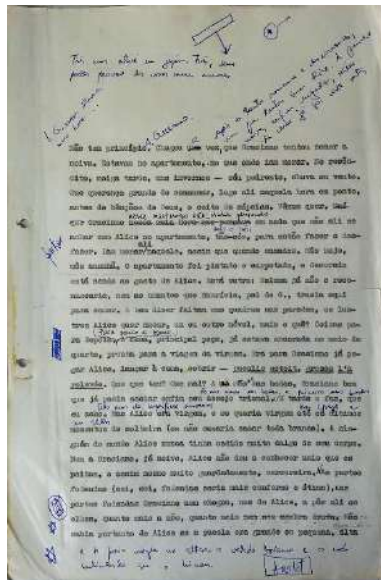
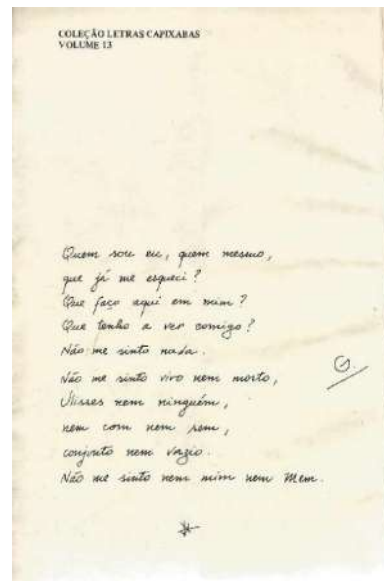
Primeira página do artigo de Santos Neves sobre a tradução de Ivan Junqueira de *The Waste Land*, em *Poesia* de T. S. Eliot.

Além da atividade editorial e ensaística, deu a público no segundo número da revista *Letra* (1982) "O poema graciano", em que traça e anuncia o perfil do protagonista Graciano Daemon, de *As mãos no fogo*, prestes a ser lançado em 1984, e *A ceia dominicana*, que só virá à impressão em 2008.



No número 2 da *Letra* a publicação de "O poema Graciano" e, na contracapa, o comentário de Rubem Braga sobre a revista e o artigo crítico de RSN sobre *The Waste Land*.

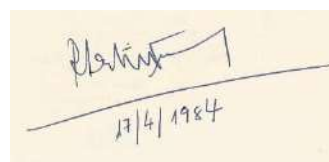
O poema, assim, prepara o leitor para o romance *As mãos no fogo: o romance graciano*.



Datiloscrito da primeira página de *As mãos no fogo* e as anotações de RSN.



Richard Hughes, inspiração inglesa para *As mãos no fogo*.



O romance e o autógrafo.



Herbert Daniel (foto sem crédito), autor da orelha "As mãos no fogo".



RSN (foto sem crédito) em matéria de *A Gazeta*, sobre lançamento de *As mãos no fogo*.

A GAZETA — VITÓRIA (ES), QUARTA-FEIRA, 25 DE ABRIL DE 1984

Dois anos antes, em 1982, junto com Oscar Gama Filho e Renato Pacheco, RSN desenvolve o trabalho de coordenação na Divisão de Editoria da FCAA, onde já em 1980 havia iniciado a publicação da famosa Coleção Letras Capixabas, com 40 títulos, de que constam autores consagrados como Geir Campos, Mendes Fradique e Rubem Braga; já conhecidos no meio letrado, como Amylton de Almeida, Bernadette Lyra, Fernando Tatagiba e Luiz Busatto, e estreantes, como Debson Afonso, Flávio Sarlo, Ivan de Lima Castilho e Sebastião Lyrio.



Manguinhos, um dos cenários importantes para o imaginário dos textos de RSN.





Pedro José Nunes fotografou e publicou no *Tertúlia* os 40 títulos da Coleção Letras Capixabas. *As mãos no fogo: romance graciano* e *Sueli: romance confesso* compõem esse mosaico bibliográfico da literatura capixaba, um dos empreendimentos mais notáveis do trabalho editorial de RSN.

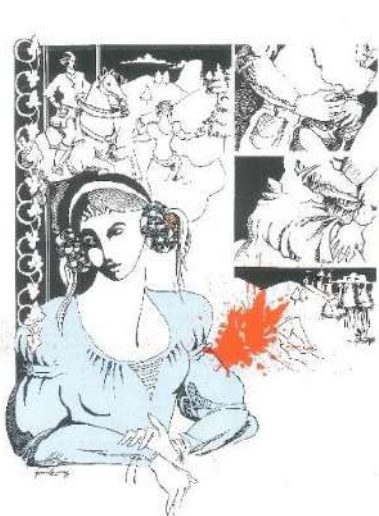
Antes do aguardado lançamento de *Sueli: romance confesso*, ocorre a edição em 1985 e, mais tarde, em 1989, na revista *Ímã*, dirigida por Sandra Medeiros, de contos de inspiração no romanceiro popular português que, publicados alguns preliminarmente na *Letra*, mais tarde serão reunidos em *Má notícia para o pai da criança*, de 1995.



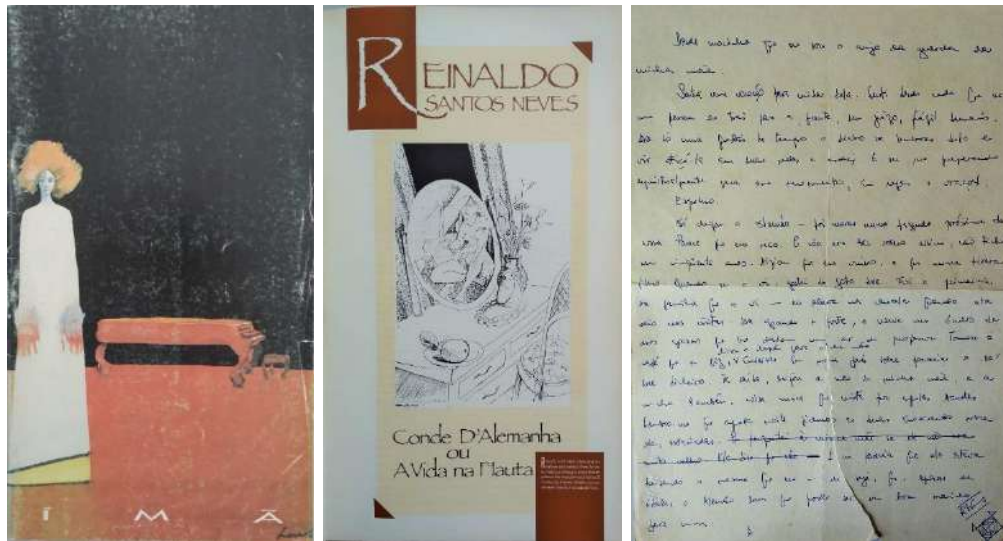
Logo da FCAA, Ufes, fomentadora da cultura no Estado.



Número primeiro de *Ímã* de 1985 e o conto "Conde preso".



No número 4 da revista *Ímã*, de 1989, a vez de "Conde D'Alemanha ou a vida na flauta". Em ambas as edições os traços de Attilio Colnago. O manuscrito.

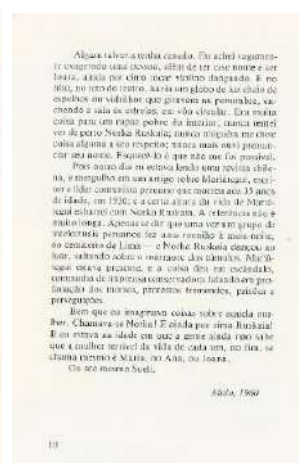


Lançado *Sueli: romance confesso* (Vitória, 1989), sua repercussão consagra o autor que elabora narrativas voltadas alternadamente para situações urbanas contemporâneas (*Reino dos Medas* e *As mãos no fogo*) e medievais (*A crônica de Malemort* e os contos baseados nos romances).



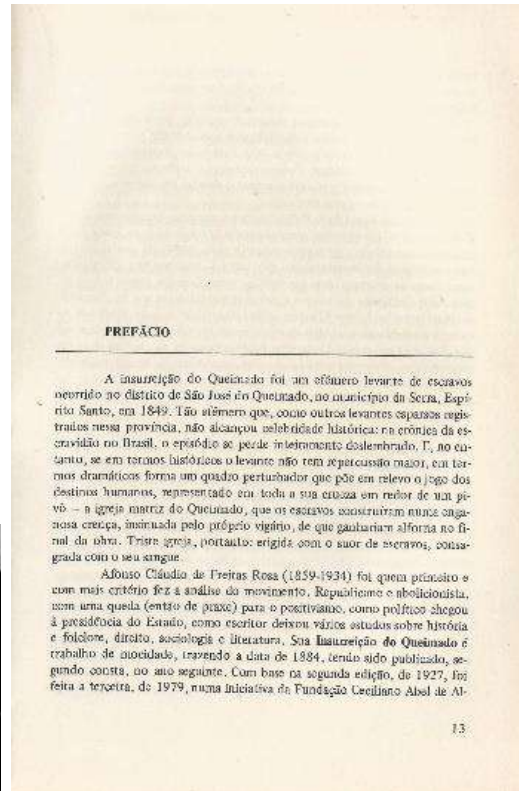
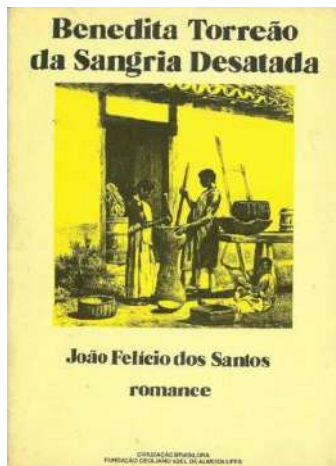
De *Sueli: romance confesso*, 500 exemplares numerados e rubricados pelo autor.

A caligrafia de RSN no rascunho manuscrito da primeira página do

[illegible]

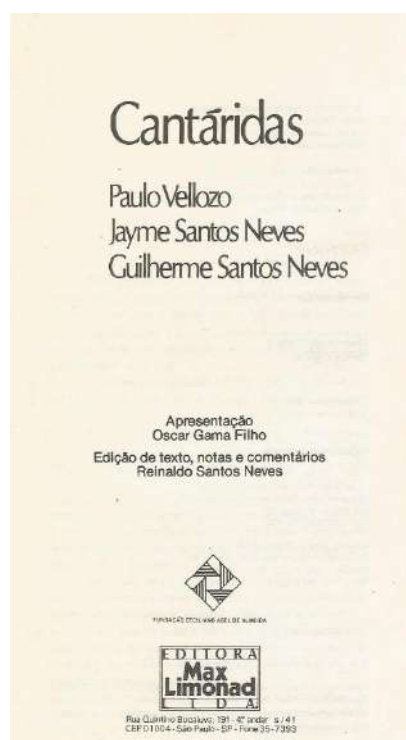
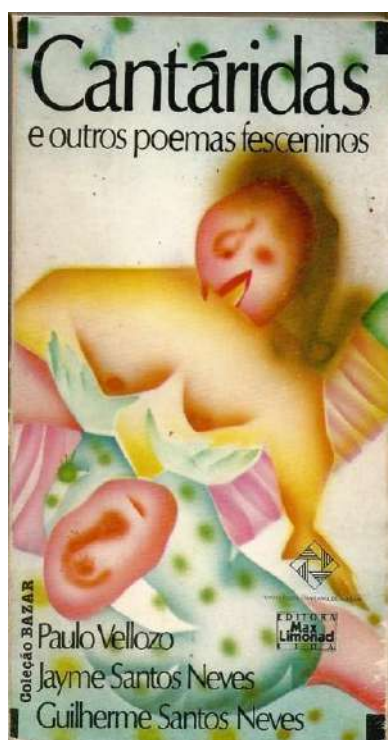
Página 146

Frequentemente, RSN atuou como apresentador (em formato de prefácio ou orelha) de autores veteranos e iniciantes. Em 1983, prefaciou *Benedita Torreão da Sangria Desatada*, de João Felício dos Santos, numa coeditoria da Civilização Brasileira e FCAA/Ufes, que ele coordenava.



João Felício dos Santos, um dos leitores de RSN, durante a feitura de *A crônica de Malemort*. O "Prefácio" de Santos Neves para *Benedita*.

De 1985 é a série de notas linguísticas, culturais e contextuais que acompanham a publicação de um dos clássicos da poesia fescenina no Brasil feita por capixabas, *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, cujos autores, Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves, fizeram parte da história e da formação literária de RSN.



Os autores Jayme Santos Neves (tio de RSN), Guilherme Santos Neves (pai) e Paulo Vellozo (amigo de ambos) (fotos do acervo familiar) na época da produção de *Cantáridas*, anos de 1930.



De intensos afazeres editoriais e literários, a década de 1980 traçou de algum modo o perfil e as diretrizes que serão permanentes no percurso intelectual de RSN: o autor de narrativas em constante busca da singularidade da linguagem e de criteriosa pesquisa intertextual, e o editor atento e exigente a garantir espaço a autores ou esquecidos no jogo caprichoso da memória ou à procura de um lugar no prelo.

**Década de 1990-1999:
de *Você*, passando pelas crônicas de jazz e sonetos, aos primeiros
itens da fortuna crítica de RSN**



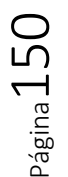
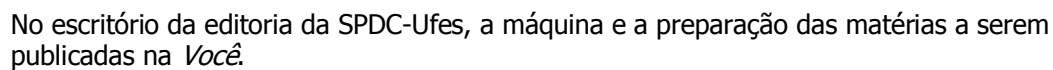
O escritor é um homem que mais do que qualquer outro tem dificuldade para escrever.

Thomas Mann

No rastro da década anterior, a Ufes continua a cumprir seu papel de fomento cultural. Durante a gestão de Francisco Aurelio Ribeiro frente à Secretaria de Produção e Difusão Cultural (SPDC), RSN inicia a edição da revista *Você*, junto com João Carlos (Joca) Simonetti Jr., entre 1992 e 1995.

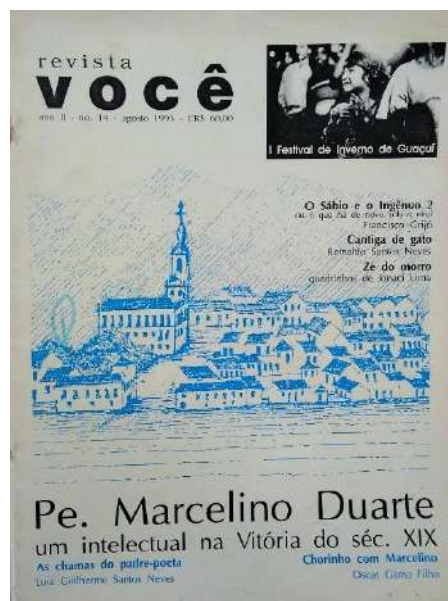


O primeiro número de *Você* (Vitória, 1992), o editorial e "Chá e fantasia", seção assinada por RSN.

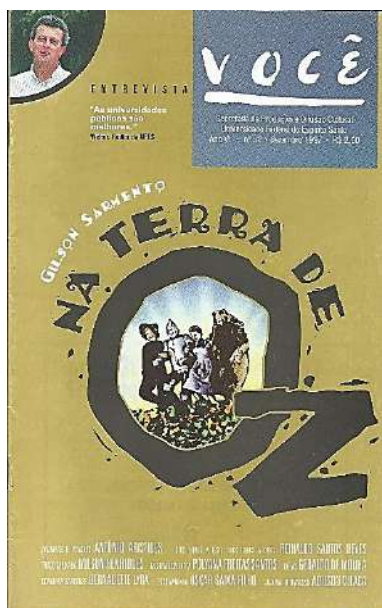




Joca Simonetti e Santos Neves, no momento da distribuição dos exemplares aos assinantes da revista.



No número 14, de 1993, RSN comenta a tradução de Augusto de Campos do "Jabberwocky" de Lewis Carroll: "Cantiga de gato".

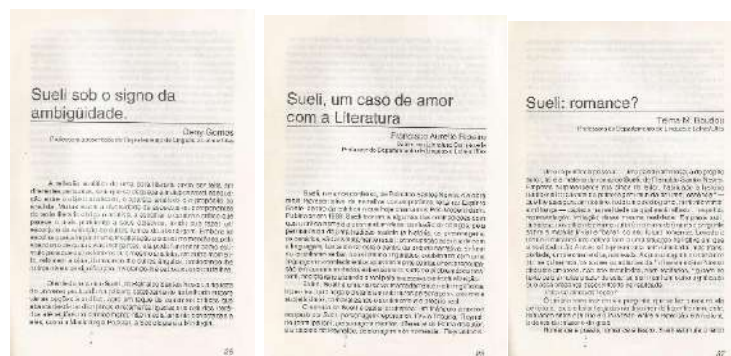
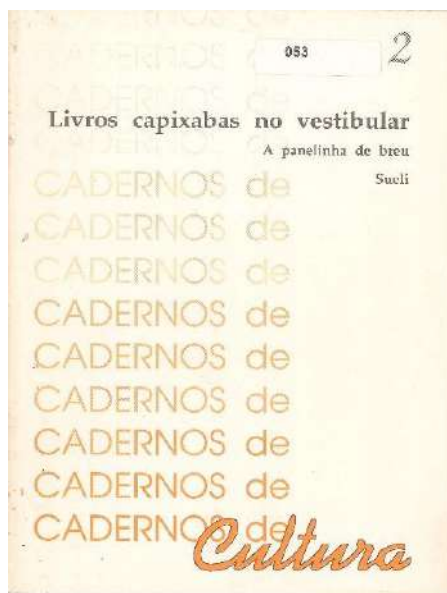


RSN divulga na *Você*, n. 52, de dezembro de 1997, uma série de crônicas sobre jazz publicadas na Gazeta On Line. Está impresso em papel Garibaldi, o "ouvidor-mor do jazz".

Charles Mingus e Art Pepper, referências musicais de Garibaldi/RSN.



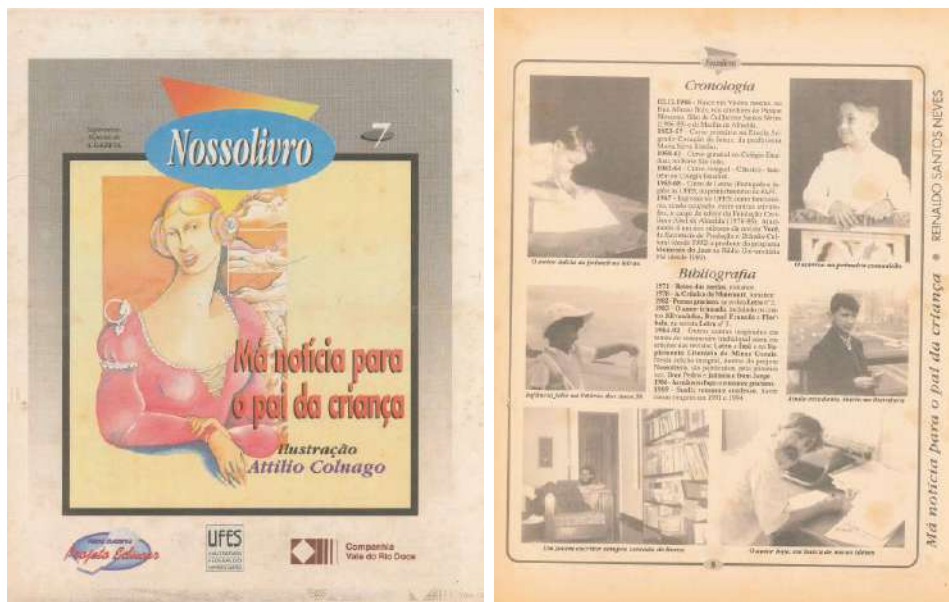
Nesse período, RSN não só produz e publica obras fundamentais para sua própria literatura, como incentiva, colabora e ensaja publicações importantes para o Estado. Além disso, seu *Sueli: romance confesso* é adotado para o vestibular da Ufes, o que levou Deny Gomes, Francisco Aurelio Ribeiro e Telma Boudou a produzirem artigos sobre a narrativa. O resultado desses primeiros itens da fortuna crítica de RSN é impresso no *Cadernos de Cultura* (Vitória, n. 2, 1993).



Deny Gomes (foto de Gildo Loyola), Francisco Aurelio Ribeiro e Telma Boudou publicam os primeiros estudos acadêmicos sobre *Sueli*.

Uma das publicações mais aguardadas de RSN desde a década passada era a série de contos inspirados no romancelheiro medieval, com alguns deles publicados avulsamente. Em 1995, no projeto Nossolivro, desenvolvido pela Rede Gazeta em parceria com a Ufes, ocorre a publicação do encarte em tabloide de *Má notícia*

para o pai da criança, coletânea de nove contos. No mesmo ano, participa de uma coletânea de contos organizada por Pedro José Nunes, *Mulheres: diversa caligrafia*.



No encarte de *Má notícia para o pai da criança*, uma cronologia de RSN com fotografias do acervo pessoal e as ilustrações de Atílio Colnago.

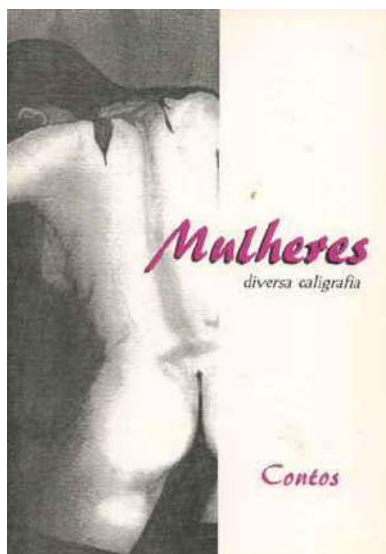




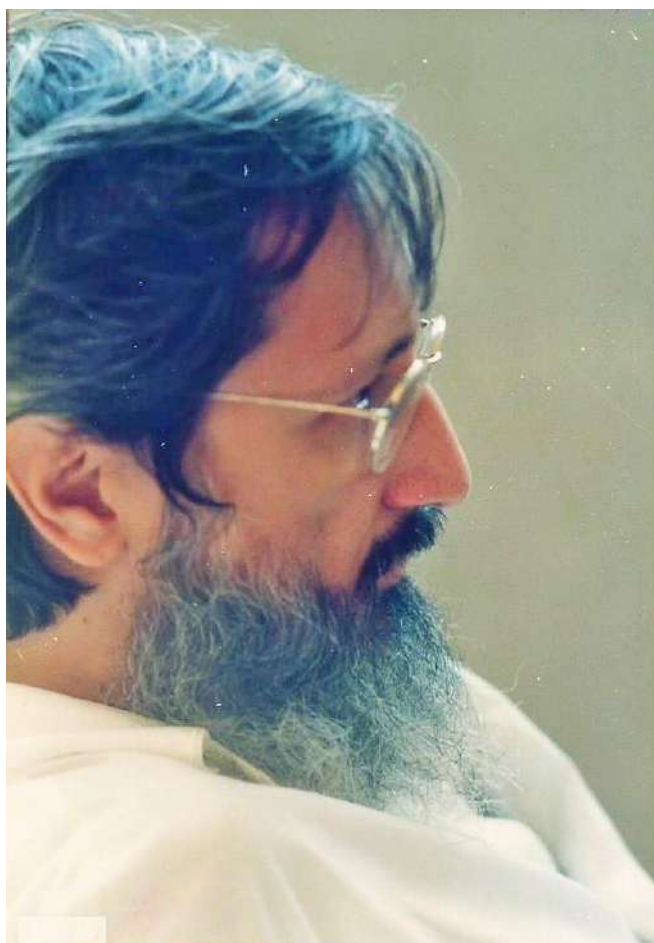
Mã notícia para o pai da criança • RENALDO SANTOS NEVES



Matéria de A Gazeta sobre o encarte de *Mã notícia para o pai da criança*.

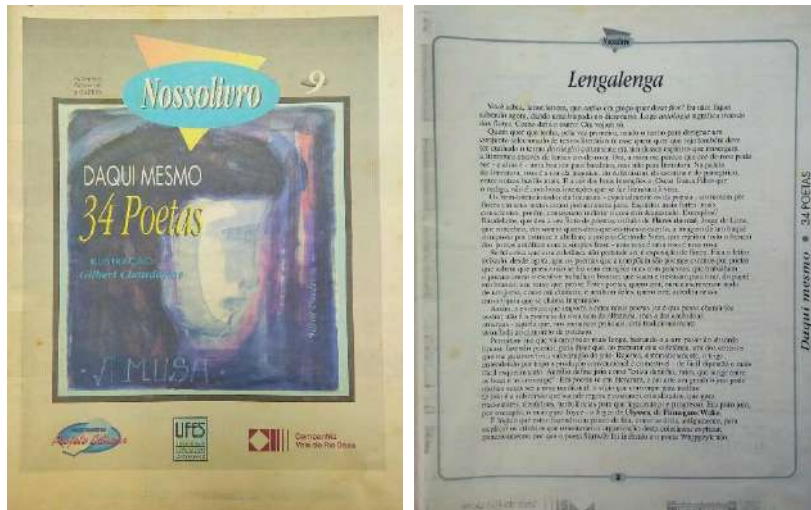


A caligrafia de RSN para *Mulheres*, coletânea de contos organizada por Pedro José Nunes.



RSN em perfil de autor russo.

Em seguida, para o mesmo projeto, seleciona e edita poemas de autores capixabas, que intitula *Daqui mesmo: 34 poetas*. “Lengalenga” é o título de sua introdução.

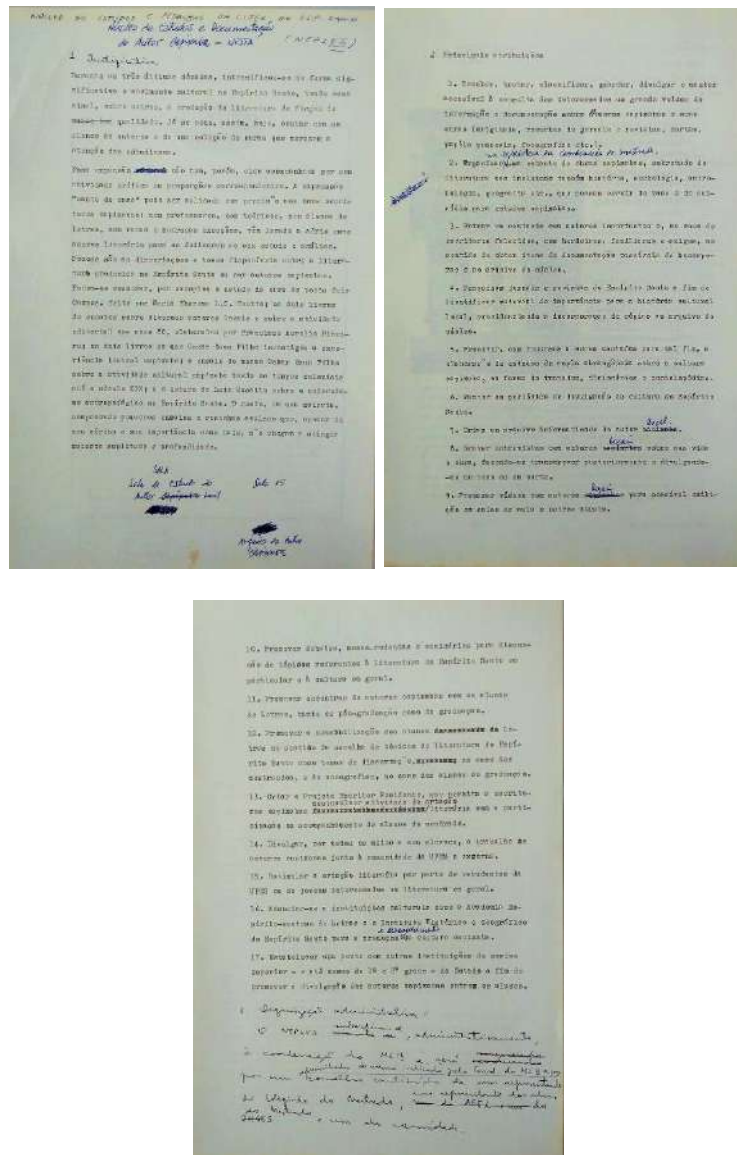


A apresentação “Lengalenga” de RSN para *Daqui mesmo 34 poetas*.



RSN e sua figura clássica: óculos de aro dourado atentos e uma esferográfica no bolso da camisa. E a barba já registrada desde a foto de Jorge Sagrilo.

Em 1996, o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples) foi criado por Francisco Aurelio Ribeiro, como órgão vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN) da Ufes.

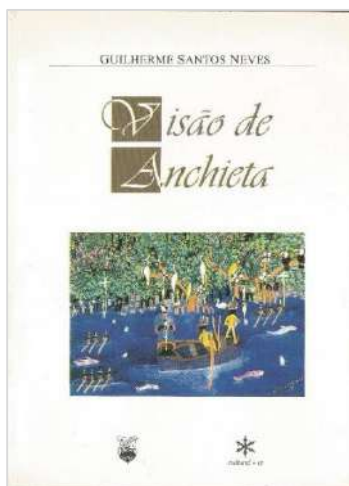


Minuta do projeto de criação do Neples e as anotações de RSN.

A primeira coordenação ficou por conta de Reinaldo Santos Neves, cuja gestão durou de 1996 a 2012. Essa temporada foi preenchida com diversas atividades,

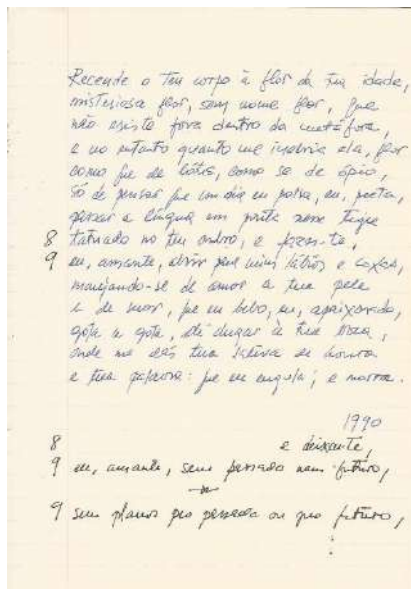
em especial, a de divulgação da literatura espírito-santense, seja por meio de apresentações, recolhas e reedições de obras, seja por meio de eventos.

Em comemoração aos 70 anos de Renato Pacheco, RSN seleciona e introduz com “Renato, poeta, Pacheco” o *Porto final: antologia poética*, publicada pela editora Galo Branco, do Rio de Janeiro, em 1998. Como trabalho de recuperação editorial, cite-se *Visão de Anchieta*, uma série de estudos de Guilherme Santos Neves sobre José de Anchieta, publicado pela Cultural-ES e pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, em 1999.



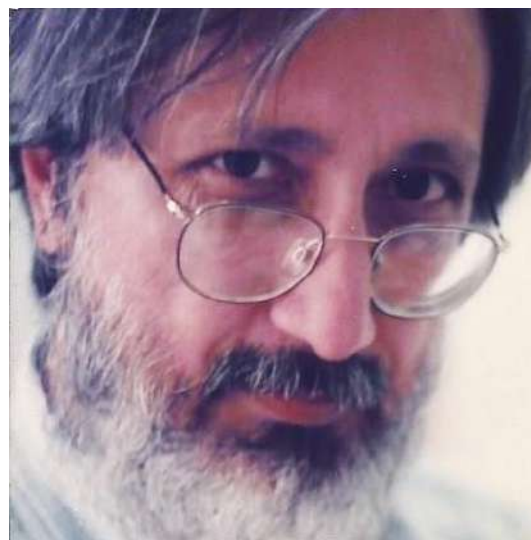
Em 1998, para surpresa de seus leitores de narrativa (e após anos de silêncio de sua produção poética, divulgada principalmente na *Letra*), RSN lança *Muito*

soneto por nada, pela Cultural-ES, Vitória. Sonetos amorosos dedicados a Jose, "flor como que de lótus, como se de ópio", outra *senhor fremosa* a assombrar a linguagem de RSN, em retorno ao verso.



Reinaldo
25/6/98

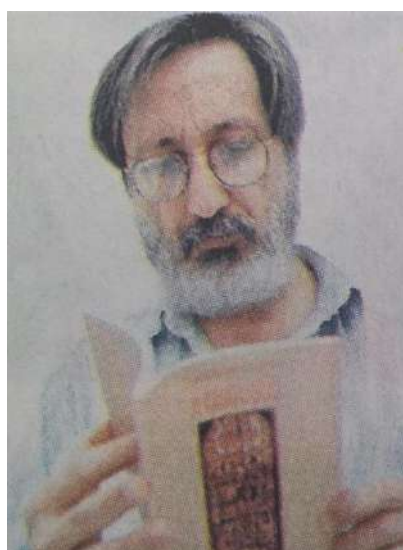
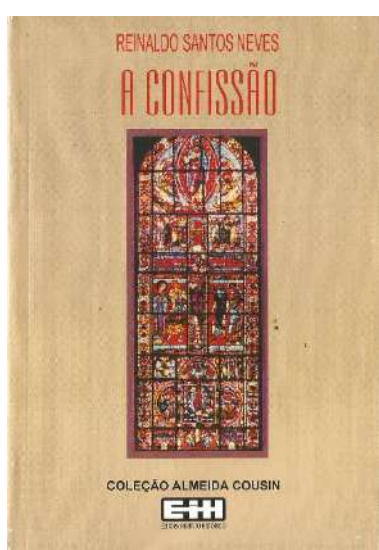
O manuscrito, o livro e o autógrafo para os joseanos poemas.





RSN em seu apartamento no Parque Moscoso.

No ano seguinte, *A confissão* vem a público. Nele RSN mostra sua versatilidade narrativa, apresentando-nos uma novela em traço de *Initiation Story* norte-americana. A edição é do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, inserta na Coleção Almeida Cousin.



O leitor de seu livro. RSN (foto sem crédito) folheia *A confissão*.

No projeto do jornalista e cronista José Irmo Gonring, em que autores publicariam crônicas na Gazeta On Line, RSN embarca na produção desse gênero e volta a dar voz ao empertigado Garibaldi, comentador-mor do jazz, no período de 1997 a 1999. Esses textos serão divulgados nos últimos números da *Você e*, mais tarde, reunidos no livro *Dois graus a leste, três graus a oeste*, de 2013.

Nos anos de 1990, RSN está em plena produção de uma revisita ao primeiro, salvo engano, romance brasileiro de tema e linguagem medievais, *A crônica de Malemort*. O projeto agora é traduzir para o inglês o texto original, intitulado *An Ivy Leaf* o que lhe enseja um processo criativo que se desdobrará no que Lillian DePaula, em sua tese de doutorado realizada na Universidade de São Paulo, em 2000, chamará de autotradução.

It had the first being to be, still... Bell 161

— for this is the dwelling of all the wretched sinners, in that the body & soul of man, [the] which ought to be God's own home, is made the devil's home by reason of that sin. So then Roger Bonaventura, when he returned back to his seignory of Malemort, he was in no mood to will but all only to save a queen, because this had left him no place nor room for such feats of arms where he fought the English. So thus he set for one of the women of Malenore, who was called by name Blanche & had a quiet face & a sweet song & a large, & a full night he passed in her company. It was night, however when he said for her, & none of the clerk ~~in the court~~ when he showed her out of his chamber by the time she was gone to rest he said for her again, & the next day he did likewise, so that they continued so to do day by day, the space of many days. The reason was all day of his was love for Anne the blonde, when he had not withered from mourning & he killed so as to get her in his bed, & she had heard like before in her history. Now he had had all possible of her, & would not find much upon her with great displeasure: he cared nothing if she were dead or alive. As for himself, troubled at the end, turned to the Malenore's chaplain for love & comfort, & it was not long after, but she began to come also into him, so that they slept together ever by on & by on.

With him of the daughter & son of Roger Bonaventura for all their tender youth, already they were right faithful servants of Malenore, but [said] Blanche still, as they were went so as always to be, hourly, nightly, daily, summer & winter, as long as they lived. They had a pair of his wife's children, they loved each other above all other earthly creatures. Her years were full eighteen, & she was fiercer than

They called themselves in sin - Bell 162

It began to God & nature,

any summer rose, & brighter than the light of day. She would do for him all that he would, & so he was able to do. The world drove her out for love, & he for her, that got they loved not to carry their sin beyond their eyes & hands & words, but because they feared the greatness of their sin, & the certainty of their future's wrath. As for the Malenore, they thought not some of the women in the garden & had their pleasure of them as well they might; & for this, the younger of the two, when he if he could not find a woman to do with her as he pleased, he turned to the other & other hearts & devoured them as he would in the most shameful way & shameful that ever I heard. Thus, then, he performed such Jack's work, that men had nothing to tell of himself.

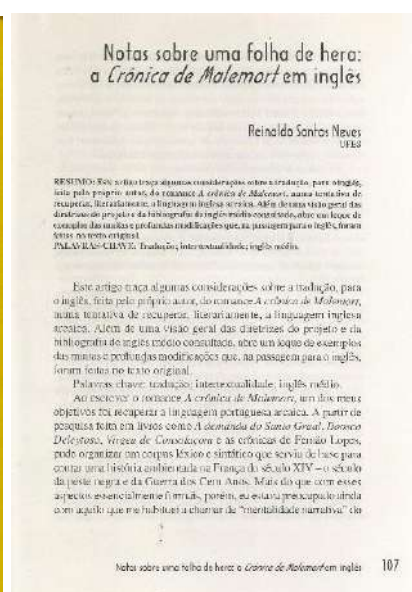
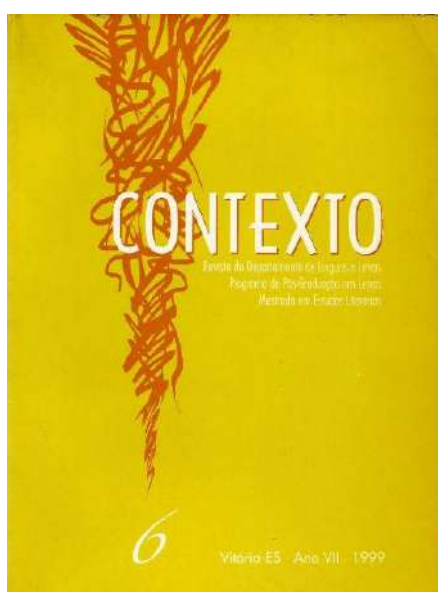
1. Vício e virtude em Malemort 9.11
2. Evidência de amor 14.13
3. Crônica de Malenore 15.17
4. Na chegada ao castelo de N. 14.15
5. O primeiro encontro de Roger e N. 15.18
6. Luto, Crônica de N. e Roger 18.19
7. Roger e N. após o encontro de N. 19.20
8. Roger Bonaventura e o clero 20.21
9. Roger e N. após o encontro de N. 21.23
10. Roger e N. após o encontro de N. 22.24
11. Roger e N. após o encontro de N. 23.25

Página inicial de *Malemort* numa primeira versão para o inglês.

RSN em Ponta da Fruta.



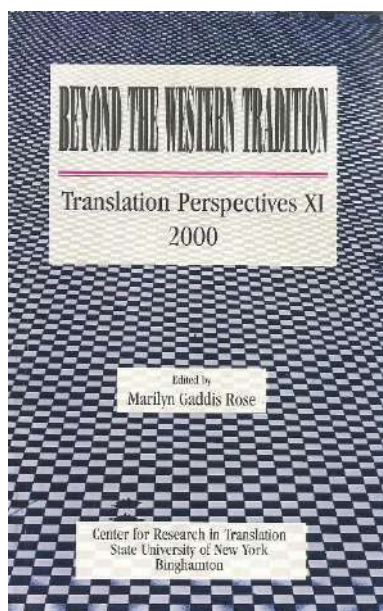
Ademais de se dedicar a uma pesquisa linguística intensa para a realização do romance em inglês medieval, RSN também produzirá artigos e palestras acadêmicas, de modo a elucidar os bastidores desse empreendimento literário. Um desses estudos, “Notas sobre uma folha de hera: A crônica de Malemort em inglês”, foi publicado no número 6 da *Contexto: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras* (1999).





Lillian DePaula, pesquisadora de tradutologia, interlocutora fundamental do projeto de autotradução de Santos Neves. Suas reflexões sobre esse processo de RSN serão publicadas na tese de doutorado desenvolvida na Universidade de São Paulo, *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*, em 2002.

Apesar de publicado em 2000, é desse processo de reflexão o artigo "Translation or Whatever: The Anglicization of a Novel in Portuguese Set in the Middle Ages", publicado na *Translation Perspectives* (volume XI), revista do Center for Research in Translation, da State University of New York, em Binghamton.



Translation or Whatever:
The Anglicization of a Novel in Portuguese Set in the Middle Ages

RENALDO SANTOS NEVES

A *Crônica de Mulemar*, my second novel, is set in France in the Middle Ages, and its plot roughly spans the years 1846-50. It tells the story of a French knight and his sons and daughter as they follow a tragic path of violence and sin to their inevitable doom. Although not an historical novel, fictive characters are set against such historical events as the 1348-50 plague (also known as the Black Death) and the tale of the Hundred Years' War fought between the French and the English.

When I set down in the early 70's to write this novel, one of my goals was to recapture the Medieval Portuguese language, which, to the best of my knowledge, nobody had attempted to do except in poetry or less ambitious prose. Based on research work in such medieval literature as *A Demanda do Rei* (a Portuguese version of the Grail legend), *Souza Delys* (an allegorical prose work in the vein of *Piers Plowman*), *Virgem de Consolador* in relation to virtue and sin, and the characters of Fernão Lopes, I was able to build up a corpus of lexical and syntactical structures to write this novel as if it were a medieval chronicle itself. Yet, along with such formal aspects, I was also concerned with the prose style of medieval writers, so, as I prefer to call it, with their "narrative mind."

Accordingly, a specific character was created for the single purpose of telling the story. Although he took no part in the action as a whole, he had been a contemporary of the actual characters themselves. As such, his role in the novel was to narrate the story as would a man of his age. Hence my attempt to absorb and reproduce the "narrative mind" implicit in prose writings of those times. This is exactly what Thomas Mann did in his novel *Der Zauberberg*, and such a device allows for a double-edged narrative approach, that is, both a literal and a paradoxical reading of the text. Linda Hutcheon surveys this and other aspects of contemporary novel in her *A Poetics of Postmodernism*.

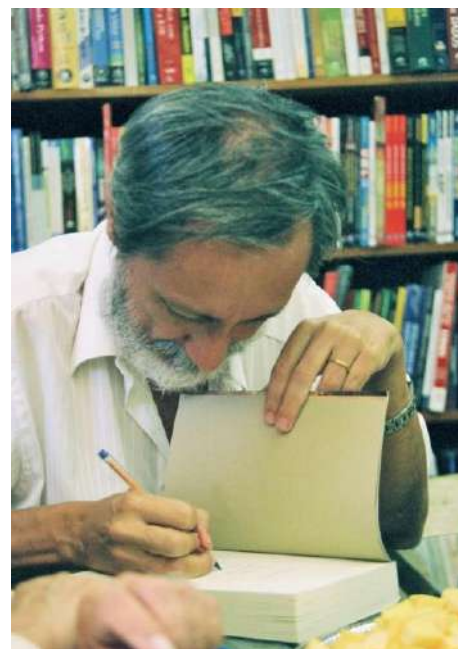
A *Crônica de Mulemar* was published in 1978. Soon I was engaged with Lillian DePaula in a research project at the Department of Language and Literature of the University of Espírito Santo, in Vitória, Brazil, where my contribution is to transcribe, or to transfer, or to transplant this novel into English. If I prefer to identify this task as a trans-whatsoever or even as an Anglicization rather than as a translation, this is due to some

311

Revista norte-americana em que a editora Marilyn Gaddis Rose publica o artigo de RSN.

Em que pesem a multifacetada realização de trabalhos editoriais e a publicação de poemas e novela bem conseguidos e bem recebidos criticamente, os romances germinados e elaborados nesse período (e no caso de alguns, desde os anos de 1980, como *A ceia dominicana*) aguardarão a década seguinte para a guinada na produção literária de RSN.

**Década de 2000-2009:
de Crinquinim a uma longa história de *ceia* graciana, entremeados por
bravos companheiros e fantasmas**



Whatever coast he's on, a man should be himself. I don't write in any particular idiom, I write Charles Mingus.

Charles Mingus

Essa década traz inesperadas imersões de RSN em campos ainda não explorados de sua produção literária: novos gêneros, novos leitores, eventos e livros-anais,

além da manutenção de sua produção mais permanente: narrativas e apresentações de livros.

Em 2000, em coorganização de Miguel Marvilla, edita *A parte que nos toca: literatura brasileira feita no Espírito Santo*, pela editora idealizada por Miguel Marvilla e Christoph Schneebeil, Flor&Cultura. O propósito é reunir autores de diferentes linguagens em uma coletânea representativa das letras espírito-santense.



A parte que nos toca no projeto gráfico de Miguel Marvilla.

Essa expressão (“literatura brasileira feita no Espírito Santo”) ganhará vulto na publicação no mesmo ano de um mapa da história literária capixaba. Atualizando os dados da *História da literatura do Espírito Santo*, de Afonso Cláudio (1912) e do *Panorama das letras capixabas*, de José Augusto Carvalho (1982), RSN escreveu o *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*, disponibilizado no site Estação Capixaba, abrangendo das origens ao ano 2003.

Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo

6/01/2016 | Literatura | Mapa da Literatura | Rinaldo Santos Neves | Teoria e Crítica | Visão geral | 3 Comentários



Ilustração do livro Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar, de autoria de Manuel de Andrade Figueiredo, publicado em Portugal no ano de 1722 (1a. edição).

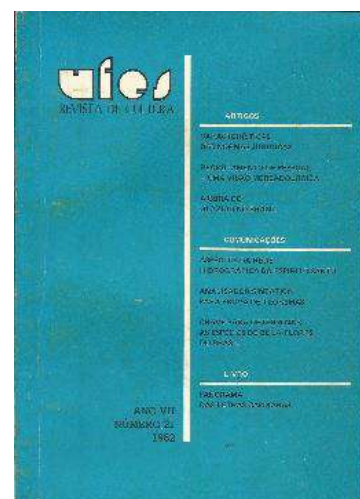
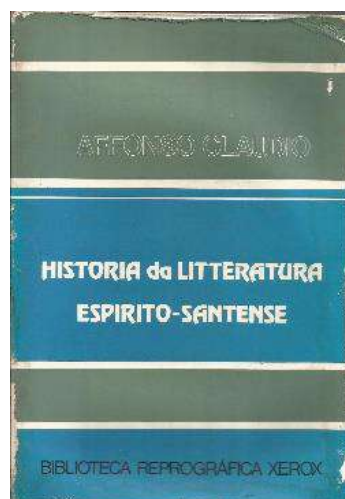
Sumário

Introdução: Questão de limites

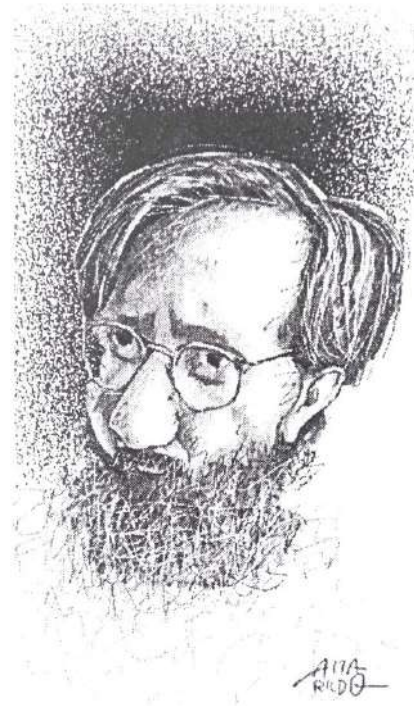
Primeira parte: Do século XVI ao *Poema Mariano*

- a) As primeiras manifestações
- b) José de Anchieta
- c) Dois séculos de quase nada
- d) O *Poema mariano*

Segunda parte: O século XIX

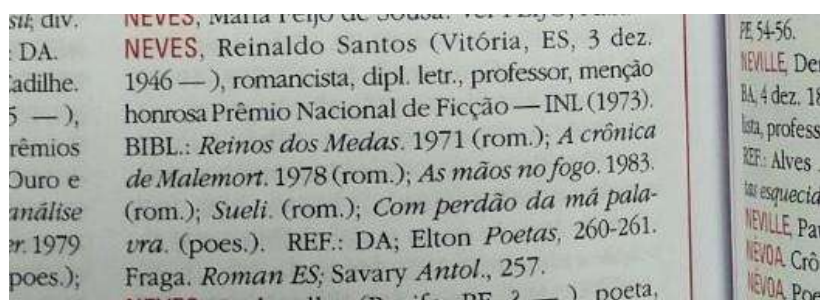


O *Mapa* de RSN e suas fontes centrais, *História da literatura espírito-santense*, de Afonso Cláudio, e *Panorama das letras capixabas*, de José Augusto Carvalho, publicado pela *Revista de Cultura da Ufes*.



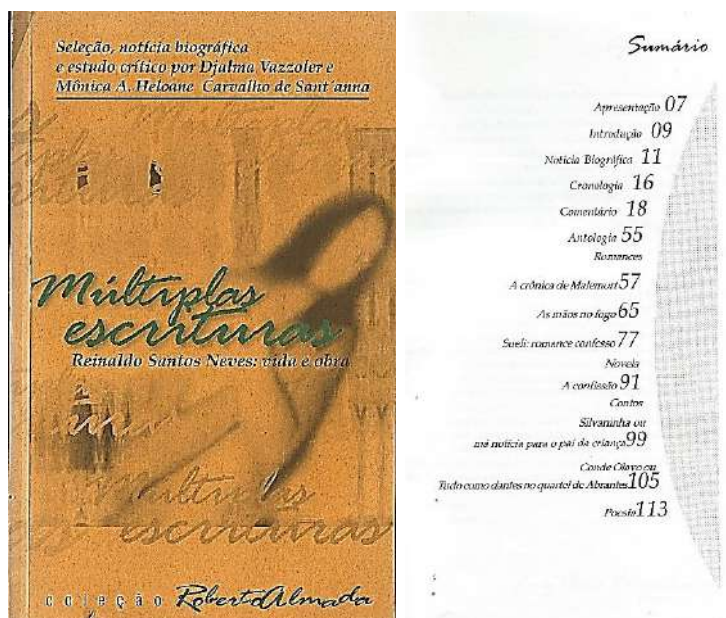
O traço de Amarildo trazendo à tona o
jeito tímido de RSN.

Em termos de fortuna crítica, Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza registraram a obra de RSN na *Enciclopédia da Literatura Brasileira*, primeiramente editada em 1990 e depois na 2ª, de 2001.



Apesar das gralhas e lacunas (os subtítulos foram excluídos), o verbete de Coutinho e Galante indica obras fundamentais para bibliografia de RSN até 2000, como *A crônica de Malemort* e *Sueli*.

Para o volume 8 da Coleção Roberto Almada, produzida pela Prefeitura Municipal de Vitória, Djalma Vazzoler e Mônica A. Heloane Carvalho de Sant'Anna assinam, em 2002, *Múltiplas escrituras: Reinaldo Santos Neves: vida e obra*, com seleção de textos, notícia biográfica e estudo crítico.

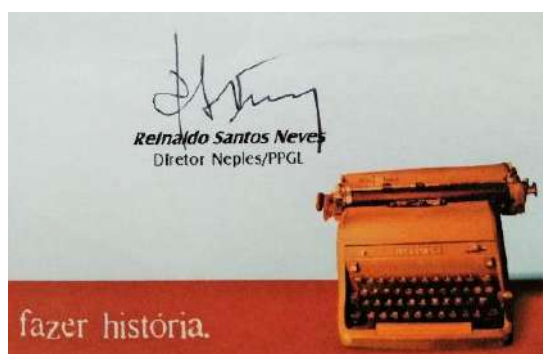


O sumário de *Múltiplas escrituras* demonstra a abrangência do estudo crítico.

Ainda em 2001, RSN inicia uma parceria Neples-PPGL-Ufes-Gráfica do Espírito Santo para a publicação, junto com Sérgio Blank, de uma coleção de crônicas. Entre os títulos estão *Praça Oito* (2001), de Eugênio Sette, *Daqui e dali* (2002), de Alda Estellita Lins, e *O rebelde precoce* (2003), de José Carlos Oliveira.

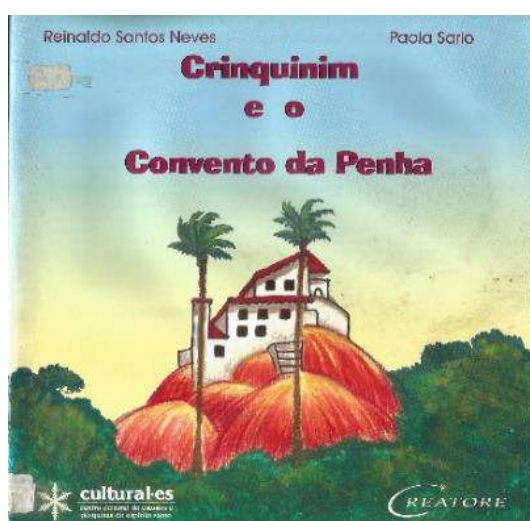


Sebastião Pimentel (Ufes), Lino Machado (PPGL) e RSN (Neples) em evento que selou o acordo para a realização da coleção de crônicas (foto sem crédito).

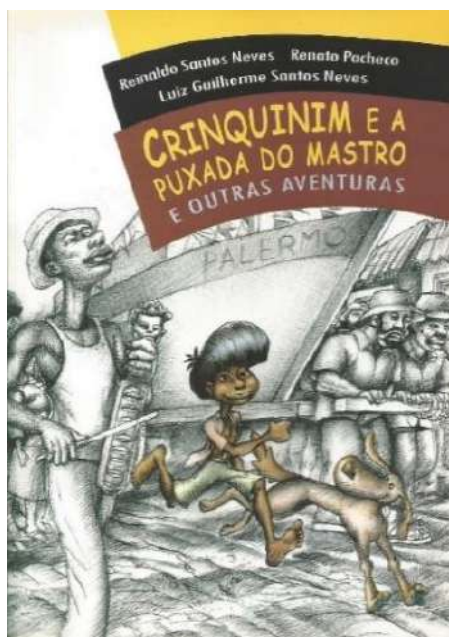


A rubrica de RSN no projeto e os volumes da coleção.

No início e final da década, RSN investe também em novo público. *Crinquinim e o convento da Penha* (2001) e *Crinquinim e a puxada do mastro* (em coautoria de Luiz Guilherme Santos Neves e Renato Pacheco [2008]) são narrativas para crianças sobre dois ícones da cultura espírito-santense: o Convento da Penha e os festejos da puxada do mastro ao som de bandas de congo, em que se destaca a casaca.



O *Crinquinim* de RSN no desenho de Paola Sarlo.



Reinaldo Santos Neves
Renato Pacheco
Luiz Guilherme Santos Neves

CRINQUINIM E A PUXADA
DO MASTRO
E OUTRAS AVENTURAS



cultural.es
Centro Cultural de Estudos
e Pesquisas do Espírito Santo

Vitória, 2009

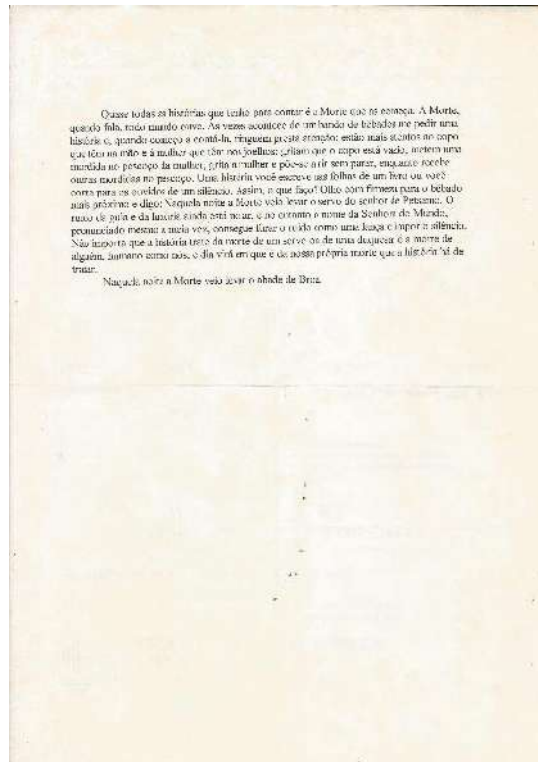
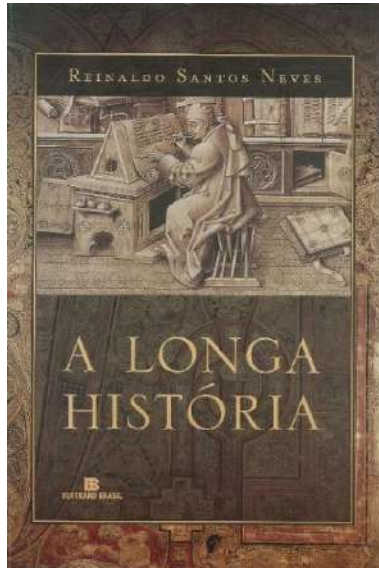
O *Crinquinim* segundo Marcelo Antonio Bicalho dos Santos.

Numa sequência igualmente inesperada, RSN lança com intervalos relativamente pequenos, mas resultantes de longos períodos de escrita (e/ou digitação), narrativas muito distintas entre si, seja pelo tempo em que se passam as situações, seja pelo temário: *Kitty aos 22: divertimento* (jovens internetados numa Vitória cheia de contradições sociais), pela Flor&Cultura em parceria com a Cultural-ES, em 2006; *A longa história* (o trajeto medieval de um noviço em busca de uma história para entreter a condessa), pela Bertrand-Brasil, do Rio de Janeiro, em 2007, e *A ceia dominicana* (um recém-casado perambula por uma mítica Manguinhos em busca de alento para seu naufrágio afetivo), também pela Bertrand, em 2008.

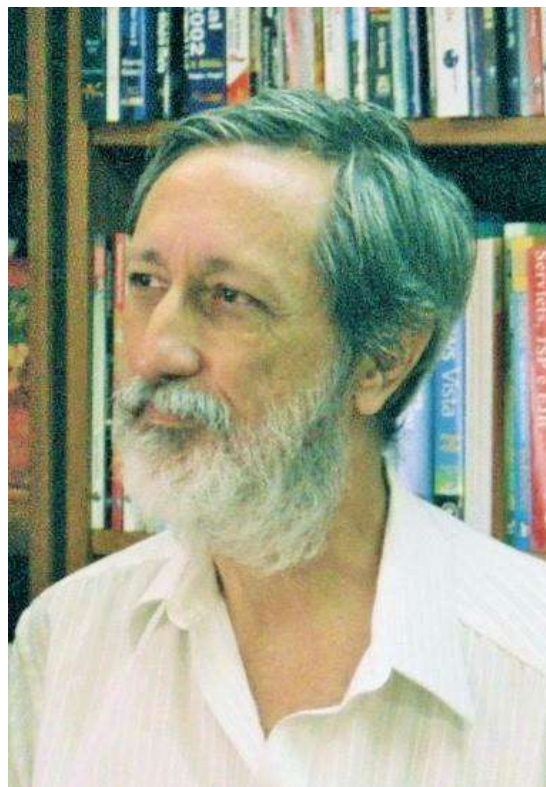


O romance, o marcador de livro,
a metáfora inspirada em *Cinderela* e a matéria em *A Gazeta*.

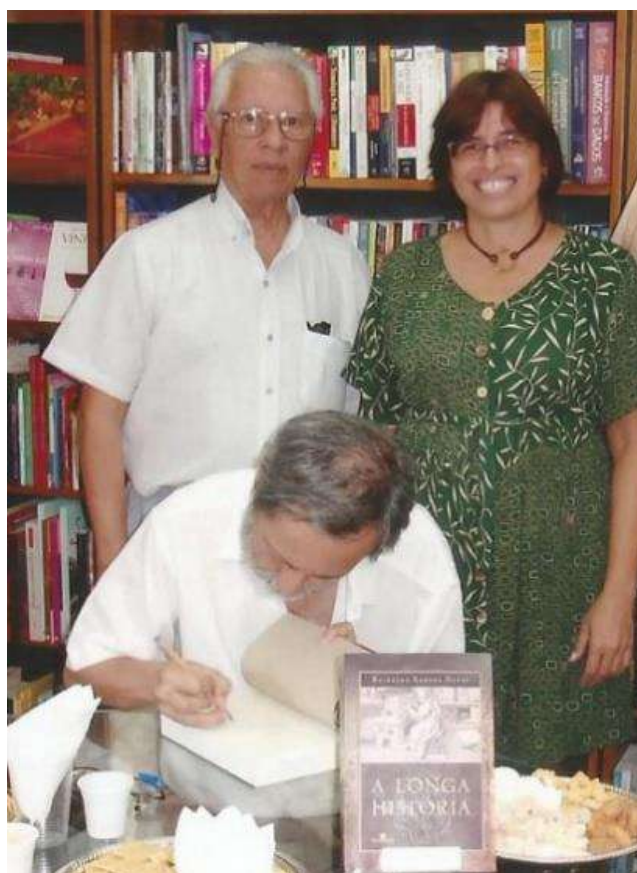




O datiloscrito de *A longa história*.
Na Livraria Logos, o lançamento
e o autógrafo de *A longa história*.



RSN e o marcador da livraria Logos.



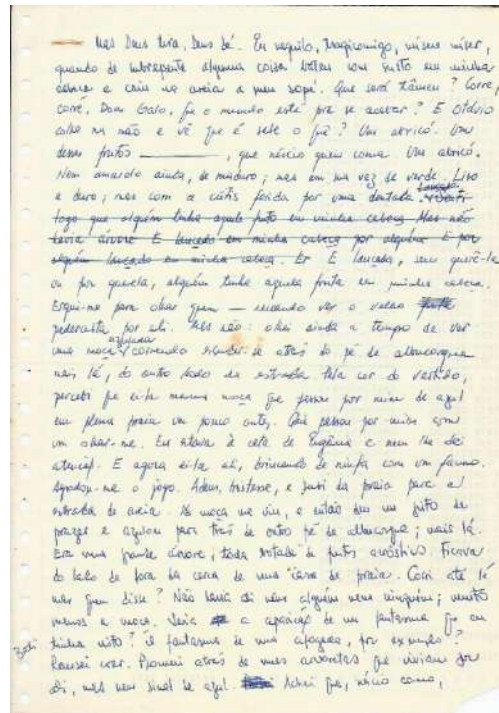
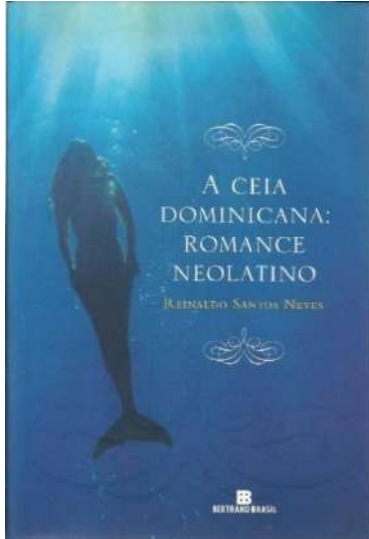
Maria Clara Medeiros Santos Neves, Luiz Guilherme Santos Neves e RSN.



Deny Gomes, RSN, Luiz Guilherme Santos Neves, Linda Kogure,

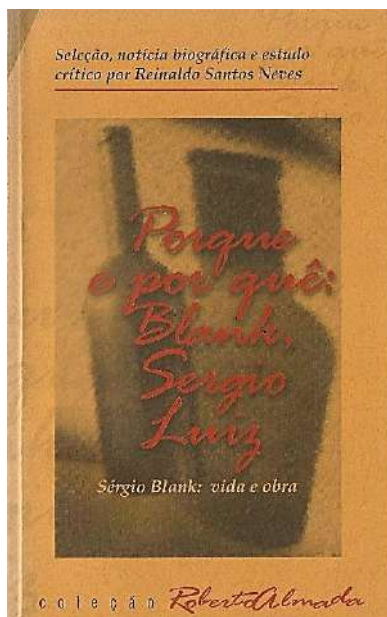


Inês Aguiar Santos Neves, Rogério Coimbra, Pedro Nunes e Luiz Romero de Oliveira (Salsa), entre os familiares e amigos presentes.



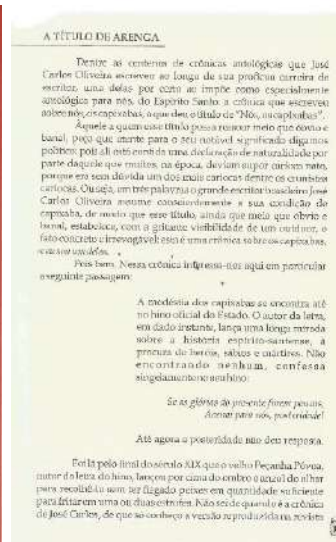
A ceia e o manuscrito da página 76 do romance impresso.

No campo da biografia seguida de textos literários, RSN escreveu em 2002 *Porque e por quê: Sérgio Blank: vida e obra*, também para a Coleção Roberto Almada.



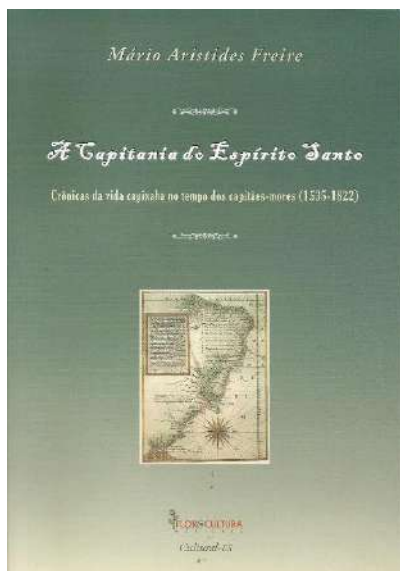
RSN e a biografia-antologia do poeta Sérgio Blank.

Renato Pacheco, dos nomes mais brilhantes da cultura capixaba, recebe uma série de estudos organizados por RSN e Fernando Achiamé, *O reino conquistado: estudos em homenagem a Renato Pacheco*, publicado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, em 2003. No ano seguinte, edita *A cultura capixaba: uma visão pessoal*, de Renato Pacheco, obra póstuma, também pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Em termos de apresentação da literatura contemporânea feita por aqui, *Instantâneo*, de 2005, é um exemplo de antologia que visa a promoção de novos autores.



Instantâneo, em parceria com Erly Vieira Jr. (foto sem crédito), publicado pela Secretaria de Cultura do Espírito Santo.

Com Fernando Achiamé edita *A capitania do Espírito Santo*, de Mário Aristides Freire.



Mário Aristides Freire

A parceria com Fernando Achiamé (foto sem crédito) garantiu edições de obras historiográficas fundamentais para a cultura do Estado.



Além de publicações, RSN foi convidado para palestras sobre seus romances, em especial *Kitty aos 22*. Em laboratórios de criação literária, desenvolvidos como disciplina no Curso de Letras da Ufes, o escritor conversou, em 2008, com os alunos impressionados com sua linguagem baseada em blogs juvenis na Internet.



RSN, os alunos de criação literária e o bate-papo sobre *Kitty aos 22*.



Na mesma linha de exposição sobre seu trabalho narrativo, em 2008, RSN deu várias palestras para os alunos de ensino médio.



Francisco Grijó (em pé) conduz a conversa de RSN com os alunos sobre *Kitty aos 22* (foto sem crédito).

Entre uma atividade e outra, nas manhãs de sábado, RSN se reunia com um grupo para conversar sobre literatura na Livraria Logos, de Sílvio Folli. “Sabalogos” foi o apelido cunhado por Renato Pacheco para os encontros.



Parte do grupo reunido: Sérgio Bichara, Renato Pacheco, RSN, Fernando Achiamé (Sílvio Folli, ao fundo, à esquerda), Luiz Guilherme Santos Neves, João [Bino Moreira] Bonino e Ivan Borgo (literariamente, Roberto Mazzini).

Embora fundado em 1996, somente nos anos de 2000 RSN empreende no Neples um dos eventos mais importantes para a divulgação de estudos da literatura capixaba: *Bravos Companheiros e Fantasma: Seminário sobre o Autor Capixaba*. Inaugurado em 2004, o evento foi realizado bienalmente, cada qual com homenageados. O primeiro foi organizado em parceria com Luiz Romero de Oliveira, Rita de Cássia Maia e Wilberth Salgueiro.



O cartaz do Bravos I, inaugural, em 2004, o livro que reuniu os trabalhos apresentados e o livro de contos de José Carlos Oliveira, cujo título inspirou RSN na nomeação do seminário.

Luiz Romero de Oliveira, Rita de Cássia Maia e Wilberth Salgueiro, os parceiros.



Com Lino Machado e Paulo Roberto Sodr , RSN organizou os próximos três seminários. Em 2006, a homenagem coube a Amylton de Almeida, recentemente falecido.



O cartaz do seminário em homenagem a Amylton de Almeida e o livro publicado.





RSN como organizador do evento em 2006, o livro-anais e a matéria de *A Gazeta*.



Antes do II Bravos, conversa num restaurante sobre organização do evento, com RSN, Lino Machado e Paulo Roberto Sodré.



RSN e Marcos Tavares e Francisco Aurelio Ribeiro (de costas).

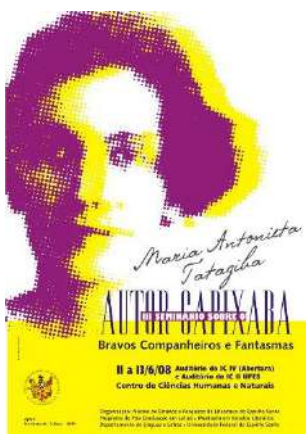


Wilberth Salgueiro, Luiz Romero de Oliveira e alunos apresentando uma mesa de comunicações sobre *Kitty aos 22*.



José Irmo Gonring, RSN e Sérgio Blank em mesa-redonda.

Maria Antonieta Tatagiba foi a homenageada do seminário de 2008.



O cartaz, o copião do Bravos III e sua versão final.



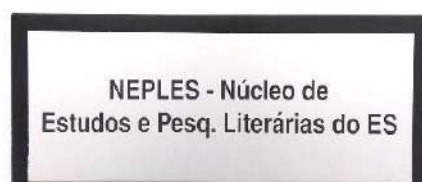
RSN como mediador de uma mesa de conferência com Marcelo Paiva e Luis Eustaquio Soares, na edição III do seminário, em 2008.

Em 2010, o Bravos IV homenageou Miguel Marvilla, poeta, contista e editor (para além de fotógrafo), recentemente falecido.



O cartaz e o livro do Bravos IV, de 2010.

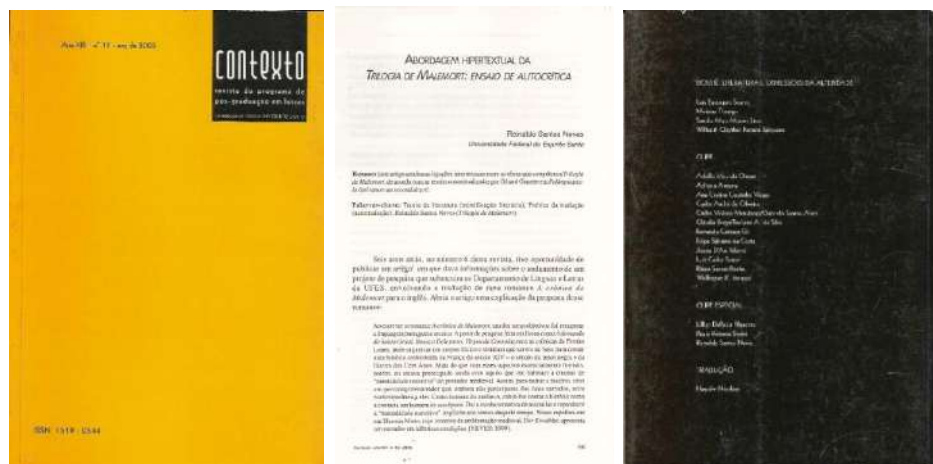
Os eventos ocorreram na Ufes, no Centro de Ciências Humanas e Naturais (CCHN), espaço principal das atividades do Neples.



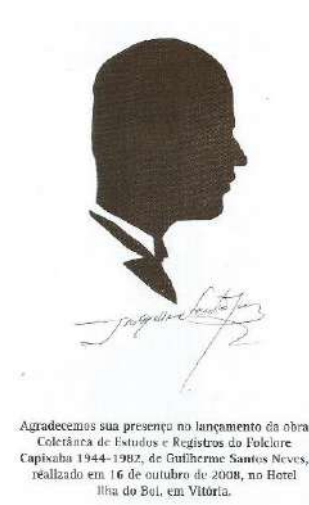
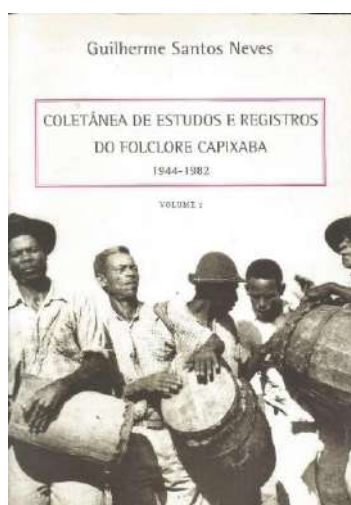
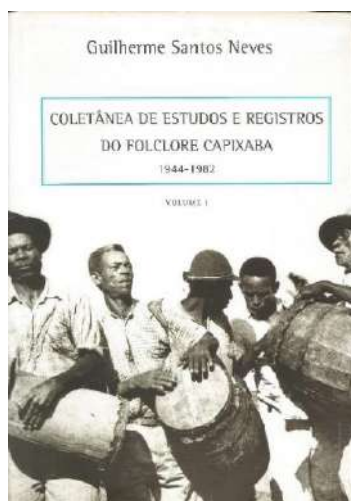


As paisagens da Ufes, a placa da sala do Neples. Nesse ambiente RSN (foto de Gustavo Louzada) atuou especialmente nos anos de 2000.

Paralelamente a essas atividades, coeditou o número 12 da *Contexto: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras* da Ufes, junto com Raimundo Carvalho e Paulo Roberto Sodré, em 2006. Nesse número, RSN publicou um trabalho sobre autocritica referente à “trilogia de Malemort”.



Outra realização editorial fundamental foi a publicação, em 2008, dos dois volumes de *Coletânea de estudos e registros do folclore capixaba: 1944-1982*, de Guilherme Santos Neves, pelo Centro Cultural de Estudos e Pesquisas do Espírito Santo, com patrocínio da Petrobras S/A via Lei Rouanet.



Os volumes da *Coletânea* de Guilherme Santos Neves (foto sem crédito) e o convite para o lançamento.

Nesse mesmo ano, RSN tem seu trabalho literário registrado em verbete no *Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo*, de Francisco Aurelio Ribeiro e Thelma Maria Azevedo.



Verbetes sobre RSN, no *Dicionário de escritores e escritoras do Espírito Santo*.

Produzido pelo SESC-Glória e organizado por Lúcia Morena Passos e Beatriz de Oliveira Santos, várias edições do evento Café Literário foram realizadas no Hotel Majestic, na Cidade Alta, e contou com a participação de RSN, como em 2008, ao lado de Fernando Achiamé e Miguel Marvilla.



O convite para o Café Literário e os participantes Miguel Marvilla, RSN (num raro registro de sorriso aberto) e Fernando Achiamé (foto de Pedro José Nunes).

Em 2009, RSN se torna Escritor Residente da Biblioteca Pública Estadual do Espírito Santo Levy Curcio da Rocha (BPES), quando e onde mantém e prossegue um intenso trabalho de produção literária (a realização dos três volumes de *A folha de hera*, tradução de seu próprio *An Ivy Leaf*, publicados a partir de 2011 pela Secretaria de Estado da Cultura) e cultural (organização de palestras, lançamentos, exposições temáticas de livros etc. no âmbito da Biblioteca).



RSN (foto sem crédito) em seu "canto" de residente.

Um trabalho especial de avaliação do acervo Província da BPES, durante a gestão de Rita de Cássia Maia, foi capitaneado por RSN em 2009. Com ele formou-se um grupo de especialistas que orientou os bibliotecários na seleção de diversos volumes antigos da biblioteca para restauração.





RSN e Rita de Cássia Maia na BPES, durante os trabalhos de avaliação do acervo Província a ser restaurado.

No ano quando se encerra o recorte feito para esta *memorabilia* fotográfica, 2010, Erly Vieira Jr. supervisiona e lança uma revista literária eletrônica intitulada *graciano*, em homenagem inclusive ao famoso personagem de RSN, Graciano Daemon, de *As mãos no fogo*. No número 0 do periódico o romancista concede entrevista aos editores sobre *A ceia dominicana*, também protagonizado por Graciano.



O número 0 da *graciano* (Vitória, 2010) e a entrevista de RSN.

“

Contemporâneo é aquele que mantém fixo seu olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente

”

Giorgio Agamben
Filósofo italiano



4

7



Essa década, mantendo o perfil e a atuação anunciados desde 1980, narra o itinerário de RSN como autor e editor, a que se acrescenta o de palestrante e de autotradutor (vale notar que desde o início de sua carreira como funcionário da Ufes ele vem realizando diversas traduções em inglês, em geral técnicas). Nos anos seguintes essa marca permanecerá.

Uma fotobiografia, segundo a reflexão de Fabiana Bruno,

é esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir e, na medida do possível, desvendar, camada após camada, imagem após imagem – dentro, embaixo, em cima, nos arredores, nos entrecruzamentos de *figuras* de ordens múltiplas – traços e vestígios de emoções, sensibilidades, sentimentos, sempre fragmentos da vida de uma pessoa ímpar (2014, p. 16).

Recuperar e montar os fragmentos aqui expostos, numa tentativa inevitavelmente frustrada de relatar o percurso de uma pessoa como Reinaldo Santos Neves, resulta numa espécie de micro-história da literatura espírito-santense, dada sua mediação, estímulo e sistematização da produção e difusão das letras capixabas. Estes vários cacos de vitral, fotografias eventuais, conseguem, a despeito da fragmentação e dos lapsos (isto é, ausência de imagens disponíveis), narrar minimamente a rota de um autor, cuja energia não se centrou na produção restrita a seu próprio *métier* literário. Sua competência editorial, em parcerias com intelectuais e escritores, vem contornando o campo literário capixaba, por meio de projetos, edições e eventos capazes de dar lugar a autores estreantes ou esquecidos e de prestigiar os renomados.

Seja do ponto de vista de sua literatura, entroncada na prosa e habilmente vinculada à poesia e à literatura para criança, seja de sua editoria, atenta aos novos e aos “clássicos” locais, seja ainda do ponto de vista da coordenação de um núcleo de estudos e pesquisas voltado para a literatura que aqui vem se realizando, Reinaldo Santos Neves tem agregado e condensado em seu perfil a atuação ímpar de escritor rigoroso, de editor exigente e de pesquisador ponderado. Não se estranha, portanto, que a qualidade alcance as três facetas de seu trabalho com que vem procurando garantir à cultura do Estado um lugar no continente brasileiro.

Neste esboço de fotobiobibliografia, as imagens revelam um retrato parcial da trajetória de Reinaldo Santos Neves. Autor de uma produção densa, variada, extensa, em que a linguagem fundada em erudita intertextualidade reverbera a sensibilidade de quem conhece e sabe tratar do ofício magistralmente em prosa,

em verso, em irônica *confessio*, em arrojada autotradução, em sedutora contação de história.

Referências

- AZEVEDO, Carmen Lucia de; CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.
- BRUNO, Fabiana. Fotobiografia: uma proposta antropológica e estética. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, n. 163, p. 9-20, dez. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/26003>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- CARINO, Jonaedson. A biografia e sua instrumentalidade educativa. *Educação & Sociedade*, São Paulo, ano XX, n. 67, p. 153-181, ago. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v20n67/v20n67a05.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- NEVES, Maria Clara Medeiros Santos. Rol de autores. Reinaldo Santos Neves. In: _____. *Estação capixaba*. Vila Velha, 2016. Disponível em: <https://photos.google.com/share/AF1QipOQtBIqAD43GvXnMvBJtJOHlFH1B_BtQ_WuPc4n8bgr9NBGr43_rmbpTtQsEnXBOW?key=V1RGUzJMc3YtTUFDQmd3bWdJNDV1T0dZVHRrQTB3>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- NUNES, Pedro José (Org.). *Tertúlia capixaba* [2005-]. Disponível em: <<http://www.tertuliacapixaba.com.br>>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. Biografia. In: _____. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987. p. 46-48.
- SANT'ANNA, Mônica A. Heloane; VAZZOLER, Djalma. *Múltiplas escrituras: Reinaldo Santos Neves: vida e obra*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2001. (Coleção Roberto Almada, n. 8).

Recebido em: 5 de fevereiro de 2019

Aprovado em: 19 de março de 2019

A cidade-ilha de Vitória na trama ficcional de Luiz Guilherme Santos Neves

The Island-City of Victoria in The Fictional Work of Luiz Guilherme Santos Neves

Linda Kogure*

A ideia da Seleta brotou de um tema: a cidade-ilha imaginária de Vitória¹ (ES), tecida recorrentemente nos fios literários do escritor e historiador Luiz Guilherme Santos Neves. São urbes verossímeis à morfologia e à cartografia urbanas da capital do Espírito Santo, porém, não se inscrevem como meros cenários, pano de fundo ou lugares de passagens de uma ou outra ação. As cidades são as protagonistas, (re)criadas ao longo da vasta obra ficcional, cada qual com nomes próprios: Airotiv (Vitória, sem acento, da direita para a esquerda), a cidade-peixe de "A cidade invisível" (1993), e *Cidadilha* (cidade-ilha) são apenas exemplos. Quando o nome permanece em elipse, a urbe é descrita como a ilha vislumbrada, análoga às origens, topografia, paisagem, ícones naturais e históricos de Vitória. É o caso de *Navegação em torno da ilha vislumbrada* (2014).

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

¹ Pesquisa em andamento no Pós-doutorado em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-UFES) e no projeto *Ficcionalidades* do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples).

Esses exemplos formam o tripé das cidades-ilhas desta Seleta, reunindo excertos de “A cidade invisível” (na íntegra), crônica publicada (1993) sob o pseudônimo de Luís de Almeida, ficção sobre o histórico conflito entre peroás e caramurus (devotos de São Benedito); recortes de *Cidadilha: crônica inverossímil de uma cidade inexistente* (2008) e da citada *Navegação em torno da ilha vislumbrada* (2014), de tiragem limitada.

Nota-se que Airoativ e *Cidadilha* não têm acesso por ponte terrestre. Portanto, navegar é preciso. Assim, criador e leitor iniciam a travessia pelo mar. Embora *Navegação...* situe a urbe-ilha com acesso terrestre via “As cinco pontes” (NEVES, 2014, p. 52) e “A ponte da passagem” (p. 87), o leitor também é instigado a navegar até pelo alerta do escritor: [...] “é de navegação que se fala” (p. 7), pelos mares do imaginário, de *flashes* de vislumbres. E também porque “a ilha abarca a cidade, como o mar abarca a ilha” (p. 13). Entretanto, o narrador faz uma distinção entre ilha e urbe: “A cidade foi invenção dos homens, mas às vezes ela e a ilha se confundem. É preciso conhecê-las para distingui-las” (p. 11). E Luiz Guilherme as conhece bem, não só por suas pesquisas historiográficas, mas também por suas raízes: é morador permanente de Vitória – desde 1933 –, ano em que nasceu.

Apresenta-se ainda uma crônica inédita de um recente personagem, o fantasma², *ser* que *renasce* das cinzas e *perambula* pelo atual centro de Vitória. Ele é a criatura mais recorrente das crônicas da coluna *A certos respeitos* (NEVES, 2005-), do site Tertúlia Capixaba (NUNES, 2005-). Ao fisgar e associar os fios daqui e dali, descobre-se que o fantasma “nasceu no século XIX e faleceu por volta de 1970. Assunto não lhe falta sobre Vitória antiga”, afirma o narrador de “O fantasma num relance passageiro” (NEVES, 2005-). Sendo assim, *testemunhou*, dentre outros exemplos, o conflito entre os fiéis de São Benedito e, como todo capixaba daquela época, tomou partido: foi um “peroá legítimo, de carregar a charola de São Benedito nas procissões do dia 27 de dezembro pelas ruas do

² É assim que o autor grafa.

centro da cidade. Ruas atapetadas com folhagens em frente de casas com toalhas de linho penduradas nas janelas”, segundo “Fantasmas sobre a rua do Fogo” (NEVES, 2005-). Como *testemunha* da história da cidade, a criatura é o elo e o suplemento de outros fios literários de Luiz Guilherme, como os de “A cidade invisível”, o que permite a expansão da teia intratextual.

O objetivo da seleta é apontar de que forma Luiz Guilherme tece, recria e reapresenta ficcionalmente a ilha-capital dos capixabas, convidando o leitor a navegar por diferentes perspectivas, espaços e tempos históricos. A começar pelo século XIX em que Airodiv vivencia o histórico conflito entre os citados devotos de São Benedito. Embora a urbe seja descrita como “duas cidades-peixes [...]”, elas permaneciam inseparáveis, xifópagas. A existência de uma dependia da existência da outra e as duas completavam uma só urbe, sendo a separação entre elas o que melhor integrava Airodiv em Airodiv” (NEVES, 1993, p. 40). Uma parte era azul (peroás) e a outra verde (caramurus), cujas respectivas igrejas situam-se geograficamente em polos opostos no atual centro histórico de Vitória.

Do século XIX, embarca-se ao início dos anos 1900 com destino à *Cidadilha*, a cidade-ilha baseada no livro *Logradouros antigos de Vitória*, de Elmo Elton (1986), no folclore e nas nostalgias de Luiz Guilherme. A leitura permite uma viagem espaçotemporal à Vitória ainda colonial e, por similaridade, ao que resta do centro originário da capital. Além de o escritor ficcionalizar como chegar e sair de *Cidadilha*, ele cartografa 30 referenciais urbanos, desvelados pelo narrador em percursos a pé. Embora os forasteiros não sejam bem-vindos pelos moradores, o leitor pode *caminhar* pela parte alta e baixa da urbe, pelas ruas do Piolho, do Fogo, do Reguinho etc., pelo cais, conhecer antigas igrejas, praças, subir ou descer escadarias ou escorregar na Ladeira do Quebra-Bunda. No Apêndice, os referenciais urbanos de *Cidadilha* são identificados aos de Vitória, com os nomes atuais e suas localizações geográficas.

Seguindo a travessia, embora não-datado no livro, supõe-se que a chegada em *Navegação em torno da ilha vislumbrada*³ possa ser em fins do século XX, época provável de sua criação. Ou talvez ocorra em outro tempo: o da utopia, conforme sugerido pela epígrafe: “Toda ilha é uma utopia”. Pelo sim, pelo não, o mais relevante é que o autor instiga o leitor a navegar numa “viagem visionária em torno de vagas aparências de uma realidade que não é o que parece ser nem existe como é imaginada, embora seja percebida com deslumbramento” (NEVES, 2014, p. 7). Tanto é que a ilha vislumbrada sedia a “Igreja do peroá” que, por sua vez, interliga-se aos fios de “A cidade imaginária”, ampliando a rede ficcional sobre o conflito dos fiéis de São Benedito. Aliás, a rivalidade também se presentifica em *Cidadilha*, conforme o excerto de “A praia da Conceição” (NEVES, 2008, p. 81).

A seleção de *Cidadilha* e *Navegação*... prioriza como chegar e sair da urbe, as imagens que os navegantes têm da baía de Vitória, suas origens, noções sobre morfologia e traçado urbano, ruas históricas, o lendário cine Trianon etc. Aponta-se ainda de que forma o conflito entre peroás e caramurus é recriada em cada cidade-ilha. Espera-se que a conexão entre as três urbes e o fantasma (como testemunho citadino da história), contribua para estimular outras pesquisas literárias sobre a cidade de Vitória. E, sem mais delongas, naveguemos com Luiz Guilherme Santos Neves. Boa viagem!

³ Ao contrário de *Cidadilha*, na ilha vislumbrada os visitantes são bem-vindos.

A cidade invisível

Podem dizer que é pastiche, mas não resisto – vai esta crônica um pouco à Ítalo Calvino, em suas cidades invisíveis.

Chegava-se a Airotiv, cidade-peixe, através do mar. Um fartum piscoso dominava os ares e grudava-se nas pedras das vielas e nos muros das casas. O sol agudo tornava líquido o grude, que escorria pelas paredes como suor grosso.

Quando batiam as chuvas, as águas desciam vertiginosas pelas estreitas ladeiras mas não livravam a cidade do cheiro azedo de peixe. O banho das águas parecia acentuar o ranço de Airotiv e a cidade podia ser pressentida a milhas de distância.

O bafio viajava no vento. Em lugares onde nunca se tinha ouvido falar de Airotiv sabia-se exatamente onde ela estava. Bastava erguer o nariz e cheirar o ar. Muitos evitavam conhecê-la devido ao cheiro inóspito. Outros vinham atraídos por esta particularidade, que nenhuma outra cidade tinha.

Mal chegavam, Airotiv reservava-lhes uma surpresa. Dentro da particularidade que a distinguia, uma segunda particularidade se impunha: a cidade-peixe se dividia em duas cidades-peixes.

Mas essas partes não estavam entre si como corpos independentes. Elas permaneciam inseparáveis, xifópagas. A existência de uma dependia da existência da outra e as duas completavam uma só urbe, sendo a separação entre elas o que melhor integrava Airotiv em Airotiv.

As diferenças, no entanto, eram notáveis. Uma parte de Airotiv era verde, a outra azul. Assim, verde ou azul, em cada parte, eram as casas e as igrejas, a indumentária das pessoas e a epiderme delas, ou a própria mentalidade dos seus habitantes. Conforme o lado em que vivessem, os moradores tinham sangue verde ou sangue azul e, quem não fosse verde ou não fosse azul, simplesmente não existia em Airotiv.

Porque, diga-se agora ao visitante de passagem, o azul e o verde eram as cores símbolos das duas facções rivais em que a cidade se cindia, num antagonismo feroz e sagrado.

Moças de epiderme azul, por exemplo, casavam-se sempre com rapazes da sua cor, o mesmo acontecendo com as moças de pele verde. Nenhuma Julieta azul ousaria soltar as tranças para um Romeu de cabelos verdes, facilitando-lhe o acesso ao balcão com grades pintadas de azulão. Preferiam manter-se castas a violarem, em matrimônio espúrio, a cor do sangue e da pele e a virgindade do mesmo tom.

A única inversão de cores dava-se no calçado das mulheres: as de epiderme azul acalcanhavam chinelas verdes e as de pele verde, chinelas azuis. Uma forma simbólica e provocativa de pisotear as cores adversárias.

Antes, porém, a cidade não era assim. Vista da baía de águas lisas e quietas, Airodiv reluzia sua alvura de cal nas luzes oblíquas da tarde. Dava vontade de conhecê-la na palma da mão como biscoí de porcelana pura.

O dia da grande mudança ocorreu debaixo de muita chuva, quando o guardião do templo, que se tornou verde, proibiu a procissão de São Benedito. Queria poupar a imagem do santo do aguacéu diluviano.

Ora, o povo de Airodiv, ainda sem divisão e sem divisas, adorava São Benedito e adorava fazer a procissão de São Benedito. Proibi-la foi um erro trágico.

Na calada da noite, alguns fiéis inconformados raptaram o santo e o entronizaram no lado oposto da cidade, no altivo templo entre palmeiras que começou aí a ficar azul. Ali cobriram São Benedito de honras e delicadezas, a contragosto dos moradores que viviam em torno da igreja verde. Desde então, cada parte de Airodiv deu-se a disputar feramente a posse do santo por extremada devoção a ele.

Em clima de dissensão, um lado apelidou o outro de peroá, peixe reles, do lombo azul. O ofendido devolveu a provocação no epíteto de caramuru, reles peixe, do lombo verde. Airodiv passou a tresandar a peixe, entre o verde e o azul. Nisso residia a essência da cidade.

Informe-se, todavia, que as desavenças entre peroás e caramurus nunca desembocaram para a vermelhidão do

sangue derramado, talvez devido à excelsa proteção de São Benedito.

O tempo, com sua boca negra, engoliu as beneditinas querelas dos habitantes de Airodiv. Hoje, quem chega à cidade não sente mais cheiro de peroás e de caramurus. O máximo que consegue é saborear um peroá frito à beira-mar, porque, pelo que sei, caramuru não existe sequer para tira-gosto.

Cidadilha: crônica inverossímil de uma cidade inexistente

A chegada

Nem tanto ao mar, nem tanto a terra.

Se não há cousa que se encubra da vista quando se está no mar, como pode estar encoberta a cidade-ilha a que chamam Cidadilha, que no mar se encontra?

É que no mar estando, nele não se mostra claramente por se achar embuçada numa baía estreita, como se estivesse enfiada num bolso de colete. De sorte que, para pôr os pés em Cidadilha, os que a ela chegam das ondas do Oceano têm que primeiro navegar baía dentro e sete pedras de boa conformação deixar para trás, das quais é de bom alvitre que se declare a descrição, olê, seus marinheiros: a primeira é uma pedra morena, porque tem a cor mulatinha, à esquerda de quem entra na baía; a segunda é penha que tem no topo um convento que parece uma fortaleza, que parece um castelo, que parece um bolo de noiva que já foi até comparado – e bem comparado – a um gato angorá; a terceira é pedra com olhos cavos e cegos, mas sempre atentos aos que navegam as águas da baía; a quarta é a pedra d'água chamada, porque tem os pés na maré, e bem molhadinhos; a quinta, que na verdade é dobrada, uma em cima da outra, chama-se pedra dos ovos pelo formato que tem; a sexta é um penedo de meter medo, em forma de pão de açúcar, que sobre o mar desce a pique; finalmente a derradeira pedra é a que a baía vigia e assinala Cidadilha, a procurada margarida, aonde quem chega era melhor não ter chegado, olê, seus marinheiros!

*O Cais das Colunetas*³⁰

Miguel, Miguel, não tens abelha e vendes mel

O cais tira seu nome das colunetas que o sustentam. As colunetas nascem de dentro das águas ignóbeis da baía e

³⁰ Segundo o Apêndice de *Cidadilha*, era o extinto Cais das Colunas, em frente à atual Escadaria do Palácio Anchieta.

transpassam o passadio de madeira, recobertas de ostras como milhos numa espiga.

Engastadas na parte de cima das colunetas, caveiras de burro se agitam ao vento. São seis caveiras de um lado, seis do outro. À noite, as caveiras servem de luminárias em que se emprega na iluminação o óleo de mamona. Os habitantes da cidade-ilha preferem a luz úmida das mamonas ao uso da eletricidade em suas casas e nos logradouros públicos para preservarem as características coloniais do lugar. Dizem que graças a essa tradição Cidadilha parece um presépio, à luz baça dos lampiões noturnos.

Para que a mamona esteja sempre à mão, o seu cultivo é feito nos jardins e pomares da cidade, ainda que as más línguas digam que se cultiva de mistura com a maconha. Até na bandeira de Cidadilha há um ramo de mamona enlaçando, por um dos lados, um sol estilizado em cujo centro se acha um favo de mel porque – são as boas línguas que o dizem – Cidadilha é cidade sol e ilha do mel!

Um outro ramo, mas de fumo, contrapõe-se às folhas da mamona, numa referência ao fundador de Cidadilha – um certo capitão e governador viciado no pecado de beber fumo, pelo qual foi excomungado. O que, para o povo da cidade-ilha, que continua dando ao capitão honras de herói de capa e espada, não fede nem cheira.

A Escadaria das Pobres Figuras³¹

Desgraça pouca é bobagem.

Em seguida ao Cais das Colunetas está a Escadaria das Pobres Figuras. É obra com largos patamares sobre os quais se projetam sacadas em que se aglomera a população de Cidadilha para ver os visitantes se afogarem na águas da baía.

O nome da escadaria deve-se às muitas estátuas que adornam seus corrimãos e parapeitos. São trabalhos de um escultor conhecido por Creta, por ter nascido na ilha com este nome. Mas adornam é maneira de dizer, porque as estátuas reproduzem, à perfeição, tipos populares de

³¹ Atual Escadaria do Palácio Anchieta, hoje, Bárbara Lindenberg.

Cidadilha – andrajosos e decadentes – além de sujérrimos, pois literalmente cobertos pela pátina do tempo e pelo estrume dos pombos que fazem das estátuas poleiros para as suas imundícies.

Não bastasse tamanho ultraje às esculturas, pior é à noite, quando a elas se juntam os sem-tetos da cidade-ilha, que não são poucos. Os sem-tetos chegam em tribos, parecendo irmanados pelos laços de uma miserabilidade indestrutível. Acomodam-se nos escaninhos da escadaria sobre esteiras de palha ou cobertores esfarrapados, acendem fogareiros a carvão para o aquecimento da noite e se põem a cantar para atenuar a miséria em que vegetam:

*Tingolê, tingolá,
Toca a viola pra nós dançar...*

E ainda se dão ao luxo de aproveitar a água que jorra da fonte da escadaria através do bico de um cisne que de cisne só tem o bico, para atender às suas necessidades básicas, que são efetivamente básicas. E de tal modo se misturam os miseráveis vivos aos miseráveis personificados em estátuas que, vistos de longe, não se saberia dizer quem é humano ou não na Escadaria das Pobres Figuras; e, vistos de perto, tal semelhança apresentam entre si que a conclusão que se tira é a de que todas as figuras vivas e em pedra que povoam a escadaria estão urgentemente necessitadas de um bom banho no bico do cisne que, de cisne, nem sequer tem mais o contorno do seu vulto antigo.

A Rua do Fogo³²

Caiu, do chão não passa!

A Rua do Fogo é a única ladeira de Cidadilha que tem nome de rua. Calçada com pedras escorregadias, é também conhecida como Ladeira do Quebra-Bunda. Assim, ora a rua é rua, ora é ladeira, conforme o nome com que é tratada.

A denominação da ladeira se explica por si mesma: escorregou, caiu, quebrou a gabirola. Por esta razão uma penca de moleques fica à espreita dos que se estatelam na ladeira para fustigá-los com uma cantiguinha humilhante:

³² Atual Rua Caramuru.

Quebra, quebra, gabirola,
eu quero ver quebrar,
quebra lá, que eu quebro cá,
eu quero ver quebrar.

A denominação Rua do Fogo tem outra razão de ser. A palavra fogo com que foi batizada vem dos acendedores de lampiões que ali morreram queimados pelas chamas do óleo de mamona das luminárias que acenderam.

A função de acendedor de lampião passa, em Cidadilha, de avô para neto, dentro de uma única família de miseráveis. Por se tratar de função honorífica, os membros da estirpe ficam cada vez mais pobres, de uma geração a outra. Pudera. O custo de vida tem aumentado historicamente em Cidadilha com a sufocante cobrança de impostos, o que provoca o empobrecimento da população e, naturalmente, o da apagada grei dos acendedores de lampiões.

Mas a bem da verdade nunca se soube de um acendedor de lampião que morresse de fome (ou que mijasse na cama). A tradição é a de que todos eles, de avô a neto, morram invariavelmente queimados pelas chamas do óleo do ofício que lhes ensopa as vestes em virtude do perdigotejar dos lampiões que acendem.

Morrem assim os acendedores de lampiões de Cidadilha na Rua do Fogo. Morrem condignamente cremados no nobre mister de iluminar os logradouros da cidade, para que esta brilhe sempre com a graça e elegância de um presépio.

*A Rua da Barreira*³³

Um dia a casa cai.

Seu nome completo é Rua da Barreira da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Mas popularmente é chamada Rua da Barreira, embora o mais indicado fosse Rua do Paredão, devido ao muro de pedras que escora o outeiro no qual a igreja foi erguida.

Quando o paredão estava sendo construído, um velho da boca torta profetizava o seu desabamento. "Não ficará pedra sobre pedra," gritava num exagero profético que, felizmente, não se fez realidade, levando o velho a morrer

³³ Rua Comandante Duarte Carneiro.

com a língua queimada e o vaticínio pregado na boca maraçapeba.

Pela Rua da Barreira se vai do Largo da Misericórdia à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, subindo-se uma escadaria de trinta e três degraus escavados na terra pelos irmãos da confraria da Boa Morte e da Ressurreição. É à confraria que cabem a guarda e a conservação da igreja, na qual a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, envolta num manto azul-pavão com apliques de estrelas-do-mar, repousa no altar-mor.

Durante décadas a irmandade cumpriu o seu papel sem qualquer problema. Surpreendentemente, porém, por questiúnculas que não iam além de questiúnculas, mas que ganharam foro de grande controvérsia, os irmãos desirmanaram-se em duas facções, a da Boa Morte e a da Ressurreição.

A dissidência tornou-se tão aguda que os partidários de cada facção chegavam a disputar aos empurrões a preferência para entrar na igreja, nas missas dos domingos. Para pôr fim à disputa uma bula episcopal determinou a abertura de duas portas ao lado da entrada principal, destinadas, separadamente, à passagem dos adeptos da Boa Morte e da Ressurreição.

Mesmo assim uma nova divergência obrigou o bispo a definir, sem perda de tempo, a porta que se destinava a cada uma das hostes rivais, dentre as que foram criadas pela bula episcopal.

A rixa, apesar de logo resolvida, tornou-se de domínio público e deu fama à Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, atraindo turistas simplesmente para entrar por uma porta e sair pela outra.

No Largo da Misericórdia, por onde geralmente os visitantes passam a caminho da igreja, não falta quem maldosamente os aconselhe a caminhar renteando o muro de pedras da Rua da Barreira, na esperança de que a nefanda profecia do velho da boca torta possa se cumprir um dia.

Mas há os que procedem de forma mais condenável ainda: quando perguntados pelos visitantes onde fica a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte respondem, com a irreverência brilhando nos olhos:

Onde?

*No cu do conde
Sabeis adonde?*

*A Rua do Reguinho*³⁴

*O melhor bocado não é para quem o faz,
mas para quem o come.*

A rua é cortada longitudinalmente pelo reguinho que lhe dá nome e a divide em duas partes: uma, de terra batida; outra, de terra solada. Na primeira, ficam as casas dos pescadores pobres, que só têm redes, anzóis e puçás para pescar; na segunda, as casas dos pescadores menos pobres, donos de canoas de pesca.

Todos vivem lado a lado como se não existisse entre eles o reguinho da pobreza que os separa.

Foi graças aos filhos dos pescadores que a rua ficou célebre. As águas do reguinho descem perenemente do Morro da Fonte Grande, cujo nome explica sua denominação, para a baía de Cidadilha. Mas no outono alcançam seu ponto ideal de serenidade.

É quando os filhos dos pescadores aproveitam para fazer barquinhos de papel que botam para flutuar no reguinho. A brincadeira contagiou os adultos. Em pouco tempo, junto com os barquinhos de papel, barcos de madeira montados por artesãos de cabelos enrodilhados passaram a navegar o reguinho, enfeitados com bandeirolas coloridas. O costume virou tradição, e a tradição associou-se a São Pedro, padroeiro dos pescadores.

Desde então, no dia de São Pedro, as águas do reguinho se tornam palco de uma procissão de barcos em miniatura, com bandeiras e gravuras do santo que, sob o pipocar de fogos, rendem homenagem ao protetor dos pescadores, navegando em fila para o mar.

A festa não se limita à procissão naval. Ela vara a noite graças às muitas barraquinhas armadas ao longo da rua onde são vendidas guloseimas e o quentão que inflama a

³⁴ Rua Graciano Neves.

verve e a cabeça dos que o tomam, a ponto de derrubá-los pelo chão de terra solada ou de terra batida.

Quanto aos filhos dos pescadores, que singelamente iniciaram a tradição, continuam soltando seus barquinhos de papel nas águas do reguinho. E, já que a festa se tornou uma oportunidade para muitos adultos ganharem uns trocadinhos extras, os filhos dos pescadores não ficaram para trás: passaram a vender mensagens de amor escritas em papeluchos levados pelos barquinhos até os seus destinatários.

As mensagens contêm quadrinhas cuja interpretação corre por conta de quem as lê, o que lhes confere maior encantamento:

*Você de lá e eu de cá,
No meio passa um riacho,
Você de lá manda um beijo,
Eu de cá mando um abraço.*

Como o interesse do público, principalmente das mulheres, tem sido muito grande pela novidade, pode ser que a procissão oficial de São Pedro incorpore também ao seu ritual a venda das mensagens de amor, o que obrigará os filhos dos pescadores a encontrar outras saídas para não ficar a ver barquinhos nas águas do Reguinho.

*A Rua do Piolho*³⁵

Cã e lá más fadas há.

O tratamento depreciativo mostra ainda que se trata de uma rua pela qual passam apenas os que nela moram. Uma vez ou outra, um visitante distraído é levado a conhecê-la sob o pretexto de que se deparará com curiosidades inesquecíveis, o que não deixa de ser verdade, porque os que creem na informação saem de lá com os cabelos ouriçados de piolhos.

Uma segunda explicação para o nome da rua vem da adivinhação que uma velha maluca lança invariavelmente aos seus moradores, cutucando-os com o dedo: *O que é, o que é, que anda com os pés na cabeça?*

³⁵ Rua 13 de Maio.

Como ninguém lhe dá atenção, ela mesma dá a resposta: *é piolho, é piolho!* – produzindo, com a boca desdentada, um ronco impossível de se definir como gargalhada ou rugido de raiva.

Mas se a Rua do Piolho se chamasse Rua do Bicho-de-Pé, o nome também viria a calhar devido à fatura de *pulex penetrans* que a infesta e que se instala nos pés dos que por ela andam.

Foi o que aconteceu com um turista francês que morou algum tempo numa casa da rua. Dessa desastrada experiência o gaulês deixou uma informação da qual sobreviveram uns poucos trechos: “Existe numa rua de Cidadilha um inseto ao qual o povo chama bicho-de-pé. Este inseto se introduz ... debaixo das unhas dos pés e nos dedos, e ... põe ovos aos milhões numa bolsa purulenta que cresce cada vez mais. Se a pessoa o deixa vingar sem removê-lo ... distúrbios gravíssimos sobrevêm ao infestado. Afirmaram-me que um sábio, pretendendo levar para a Europa uma amostra desses insetos com os ovos preservados, não quis retirá-lo e morreu durante a travessia [trecho ilegível]. Toda noite eu ... deixava examinarem-me os pés com um alfinete e um canivete aquecidos na chama das velas, a fim de retirarem habilmente todo o abscesso, porque, se a bolsa arrebentar, os ovos ficam entranhados na carne. Um dia, entediado com essa operação, não quis mais me submeter submeter ... Na manhã seguinte, acharam onze ninhos no dedo grande do meu pé direito e seis no dedo mindinho.”

Só faltou ao francês registrar, em seus apontamentos, esta quadrinha muito recitada pelos moradores da Rua do Piolho:

*Se vejo meus pés,
Me benzo de medo.
Tem mais de cem bichos,
Em cada um dos dedos.*

*A Praia da Conceição*³⁶

Dois bicudos não se beijam.

³⁶ Praça Costa Pereira.

Praia era força de expressão, porque não passava de uma enseada de marolas remanhosas. Nela os pescadores de Cidadilha recolhiam suas canoas; nela iam ter as águas do Morro da Fonte Grande, que desciam pela Rua do Reguinho; nela ficava o Forte de São Diogo, que defendia a região não se sabe exatamente contra o quê. Finalmente, era na prainha que estava a Capela de Nossa Senhora da Conceição, edificada em pinho de Riga pelos pescadores.

A igreja fora construída numa embarcação ancorada nas águas indolentes da enseada. Ao embalo da maré, a capela flutuava docemente, o que lhe dava um toque de singularidade sem precedentes em relação a qualquer outra capela do mundo.

Por ser igreja pequenina, comportava poucos fiéis a bordo. Nos dias de missa, um velho pescador abria suas portas e cantava com voz trovadoresca:

*Embarca, embarca, meus marujos,
embarca tudo em cordão,
artilharia já salvou
lá no porto da Conceição...*

Era o convite para os fiéis entrarem na igreja. Quem não entrasse teria de ouvir a missa do lado de fora.

Outra excentricidade da capelinha era o peixe que foi entronizado no seu altar-mor, no lugar de Nossa Senhora da Conceição.

Durante muito tempo perdurou uma grave polêmica entre o povo de Cidadilha, em virtude da novidade. Não que se condenasse a entronização de um peixe no altar principal (aliás único) da capela, fato perfeitamente compreensível pelo simbolismo da sacração. A polêmica versou sobre a identificação do peixe entronizado – se era um peroá ou um caramuru – porque o artesão que o entalhou não teve a habilidade artística para reproduzi-lo a contento.

A divergência terminou quando o Cabido de Notáveis Macróbios³⁷ de Cidadilha decretou, em bula afixada na porta da igreja, que o peixe contraditório era simplesmente um peixe católico, devendo como tal ser cultuado no altar em que fora posto em posto de relevo.

³⁷ É o nome do despótico governo de Cidadilha.

A partir daí não mais se discutiu a espécie do peixe que ornava o altar da igreja, embora os adeptos dos dois entendimentos se tivessem organizado em partidos rivais que a si mesmos se denominaram peroás e caramurus, conforme a tese que defendiam.

Foi a partir dessa cisão que se disseminou em Cidadilha o hábito de comer peixe frito, sendo os caramurus preferidos pelos peroás, e vice-versa (cada qual comia o outro com prazer e rancor), tradição que sobrevive até hoje, apesar de reduzida à comilança dos peroás fritos, porque os caramurus já desapareceram completamente das águas da cidade-ilha.

*A Praça do Teatro*³⁸

Antes tarde do que nunca.

Porque havia um teatro na praça, a praça se chamava do Teatro. Construído numa arquitetura de madeira, o teatro pegou fogo e somente ficaram de si mesmo cinzas sobre cinzas. Mas prevaleceu a denominação dada ao local, em homenagem ao ilustre incendiado.

Na praça realizavam-se exposições populares para os habitantes de Cidadilha – pregações religiosas, comícios políticos, venda de ervas milagrosas com demonstrações de curas extraordinárias. Um cardápio sortido de shows que fascinava a multidão. Mas nada se comparava às exposições dos trovadores e dos capoeiras.

Os trovadores subiam sobre um banquinho portátil, que carregavam debaixo do braço, para declamar quadrinhas do seu repertório com o ânimo de colegiais de primeiras letras. Um de cada vez, trovadores e trovadoras galgavam o pedestal improvisado, davam seu recadinho rimado, e desciam lépidos sob o aplauso dos demais vates.

Por maior boa vontade que os visitantes de Cidadilha tivessem com as trovinhas que ouviam, achavam que as trovadoras faziam a segunda pior poesia do mundo, e os trovadores, a primeira. E mais espantados ficavam quando eram informados de que havia até polêmicas ferozes para disputar a autoria de quadrinhas como esta:

³⁸ Praça Costa Pereira.

Eu sou pequena,
Das pernas grossas,
Vestido curto,
Papai não gosta.

De sua parte, os capoeiras irrompiam na praça despidos a caráter: com uma calça branca justa que lhes ia até as canelas, descalços e com o peito nu em alto relevo. Abriam uma roda folgada e, ao som de um berimbau de barriga, se lançavam num simulacro de combate à base de chutes e tesouradas com as pernas para o ar como se fossem atingir brutalmente os adversários que contra-atacavam no mesmo estilo e violência, sem que nenhum dos contendores acertasse o corpo do outro. Tudo à brincadeira, nada à vera, numa mentirinha arteira e rasteira, sob o trinado miudinho do berimbau, be-rim-bau, be-rim-bau-bau...

Os visitantes da cidade-ilha confessavam-se atônitos com o que viam. Não pela vacuidade da luta, de acrobacias inócuas, mas porque sabiam que enquanto em outros cantos do mundo ensinavam-se robótica, matemática quântica e astrofísica nas escolas, em Cidadilha se ensinava capoeira ao som trino, solo e uno do berimbau, be-rim-bau, be-rim-bau-bau...

Visto o quê, não tinha mais jeito: os incrédulos visitantes saíam correndo de Cidadilha para nunca mais ali voltar, falando para os seus botões:

Tão contente que eu me vinha,
E tão triste que eu me vou...

A partida

Porta da rua é serventia da casa.

Para quem parte de Cidadilha é preciso, antes de alcançar o Oceano, atravessar uma baía estreita e sete pedras de boa conformação deixar para trás, as quais são: a pedra que a baía vigia, junto da cidade-ilha; um penedo de meter medo em forma de pão de açúcar; a pedra que se chama dos ovos porque dois ovos dão forma à pedra; a pedra d'água chamada porque tem os pés na maré; a dos olhos cegos e cegos, mas sempre atentos aos que navegam as águas da baía; a que tem no topo um convento com cara

de fortaleza, mas que parece um castelo, com ares de bolo de noiva que já foi até comparado a um gato angorá; e finalmente a mais morena das pedras porque tem a cor mulatinha, à direita de quem deixa para sempre a baía de Cidadilha, olê, seus marinheiros!

Navegação em torno da ilha vislumbrada

Toda ilha é uma utopia

Aviso aos navegantes

Nestes textos é de navegação que se fala – uma navegação feita de vislumbres. Mas não esperem que eu cite o poeta que tratou da necessidade de navegar. Porque, neste caso, a navegação só faz sentido para quem for tolerante com os seus significados. Tal generosidade não é de se esperar de todos os possíveis navegantes.

Mas quem se dispuser à navegação proposta deve ter em mente que se trata de uma viagem visionária em torno de vagas aparências de uma realidade que não é o que parece ser nem existe como é imaginada, embora seja percebida com deslumbramento. Coisa de quem perdeu a tramontana? E por que não de quem anda no seu encalço?

Já tenho idade bastante para saber que todo homem tem a ilha que merece, sem que seja necessariamente a Ilha do Tesouro.

A minha é esta, em torno da qual navego, vislumbrando ícones nos devaneios de uma fabulação irreverente.

Se a explicação é válida, explicado estou. Se não, tentarei ser mais explícito nos deslumbramentos nascidos da visão de um inofensivo navegante do imaginário. Diga-se, por último, que esta navegação é fruto do mar. Sem ele, a navegação não teria acontecido.

LGSN.

A ilha

A ilha é firme e dadivosa, encravada num anel de mar. Ao seu redor, ilhas menores se espalham – satélites magnetizados.

A ilha sempre amanhece com cara de terra nova. É um estímulo para que seus habitantes fiquem de bem com a vida. À noite, a ilha é platônica e misteriosa e a pátina da

maresia umedece discretamente os bancos das praças públicas.

Pinguins que vêm da Antártida fazem turismo na ilha: baleias da Patagônia flanam em suas águas marítimas, em curso de quem está de férias. São os mais estranhos seres que deram as caras na ilha porque nela nunca existiram hidras de sete cabeças, nem gigantes com um só olho na frente. Os mitos que a engrandecem foram criados na purgação de brandura do magma dos relicários.

A cidade

A cidade foi invenção dos homens, mas às vezes ela e a ilha se confundem. É preciso conhecê-las para distingui-las. Para quem não goza dessa argúcia, sirva de referência a métrica setissilábica: a ilha abarca a cidade, como o mar abarca a ilha.

Mesmo com tal referência há quem perca a proporção e a medida e se atrapalhe entre uma coisa e outra, referindo-se à ilha quando quer falar da cidade e a esta se referindo pensando que fala da ilha. É preciso ter o senso agudo dos gatos e a sapiência dos mochos para não incorrer em erro tão crasso. Do contrário, somente a convivência com a ilha e a cidade é capaz de mostrar a sutil distinção que entre elas existe.

As origens

A cidade nasceu das cinzas da guerra a ferro e fogo, quando os homens que vieram do mar dominaram os homens que viviam na ilha. Dessa vitória do mar sobre a terra a cidade tirou seu nome e sua lenda. Do sangue dos mortos e feridos teceu-se uma divisa de fé e com ela se construiu um brasão de glórias arrebatadas. Tudo o mais se fez depois: casas, igrejas, ruas e praças, escadarias e insígnias.

Dentre os que sobreviveram à lenda sangrenta alguém profetizou que a cidade seria eterna, na ilha encravada num anel de mar. Só não pode prever que a lenda seria fantástica. Havia mortos por sepultar e, diante dessa dura e crua realidade, era impossível imaginar um futuro de fantasia.

Foram os filhos dos filhos dos que não morreram na batalha da lenda que, dando asas à imaginação, criaram mitos que tornaram a ilha possível.

A escadaria

A escadaria tem cinquenta e nove degraus bem contados, ligando a cidade baixa à cidade alta, no centro magnético da ilha. Mas só chega à cidade alta quem subir os degraus contando-os um a um. Caso contrário, a escadaria não acaba nunca para quem a estiver subindo.

Como a regra é geralmente esquecida, há um constante sobe e desce de pessoas querendo sair dali o mais depressa possível. Mães, cujos filhos não sabem contar, não os deixam subir sozinhos, com medo de perdê-los para sempre; homens, que têm pais quase caducos, não os soltam das mãos para que não fiquem perdidos num vaivém de lunáticos.

A escadaria, ampla e majestosa, tem florões nos corrimões e estátuas nos parapeitos. Os degraus são de espelho, para confundir os que pisam neles e, aqui e ali, existem patamares cheios de golfinhos e sereias de mármore, para distrair as pessoas e atrapalhar a contagem que fazem.

Mas o pior está no bosque a que se tem acesso por uma passagem secreta atrás de uma trepadeira de bronze.

Quem ali entra se depara com um jardim atordoante, cheio de seres exóticos – pássaros disformes, peixes com asas, répteis gigantescos, conchas de bocas escancaradas tragando criaturas aflitas, rios e lagos de várias cores, homens barbudos e mulheres belíssimas à moda de Adão e Eva. O ar é diáfano, mas cortado por flechas de muitos sibilos que cruzam de um lado a outro.

A confusão generalizada afeta o juízo das pessoas que perdem a memória dos números e ficam prisioneiras do bosque, à mercê das flechas que as fustigam, partidas não se sabe de onde.

O palácio

Ante os olhos do mundo ergue-se o palácio da ilha. É uma construção monolítica, onde uma bandeira tremula com o brasão insular.

De tanto estar onde está a bandeira foi recortada pelos dentes da ventania. Os forasteiros que desembarcam na ilha pensam que há um sentido oculto nos trapos estropiados. Não podem imaginar que a bandeira se decompôs porque nunca saiu do mastro.

Antes de virar palácio, a construção monolítica foi igreja para catequizar índios. Os padres catequistas a construíram no tempo em que havia selvas.

A igreja durou enquanto houve índios nas selvas, para serem catequizados. E, enquanto houve padres, houve catequese. Até que um dia veio de longe um marquês de pavio curto com chapéu de plumas ao vento e espadim na cintura.

O marquês expulsou os catequistas para terras do fim do mundo e proclamou que os índios não precisavam de credo nem padre-nosso para honrar e louvar Tupã.

“Índio é índio e isso basta”, disse, com voz de quem conhecia os mistérios do Céu e da Terra.

A igreja dos padres foi então transformada em palácio.

Todos os dias, enfiado num quimono de cores empavonadas, o governador da cidade libera um pombo-correio da varanda do palácio. O pombo volta de tarde, trazendo mensagens em letras incertas e tortas.

Um secretário, de um olho azul e outro rosa, arquiva cada mensagem com esmero de burocrata.

Refestelado numa espreguiçadeira de encosto listado e liso, o governador lê as mensagens elogiosas; as outras, que são maioria, ele as joga no lixo. Acima do governador, a bandeira com o brasão da ilha estala ao vento seus trapos estropiados.

A igreja do peroá

Seu nome completo é Igreja de Nossa Senhora do Peroá dos Homens Pretos. Mas os habitantes da ilha a chamam popularmente igreja do peroá.

A igreja foi construída com pedras amalgamadas com o óleo dos peroás.

Da colina onde moravam, os homens pretos viam os peroás surgirem nas águas da baía e se apressavam em pescá-los.

Enquanto pescavam, cantavam:

*Peroá "garrou" na rede,
Peroá veio na hora
Pescado n'água do mar
Porque quis Nossa Senhora.*

Quando a igreja ficou pronta, os homens pretos a consagraram a Nossa Senhora e a imagem da santa foi entronizada no altar-mor com um peroá nos braços, feito de madeira nobre.

A extravagância causou escândalo.

Metade dos habitantes da ilha aprovou a novidade. A outra metade taxou-a de sacrilégio e na primeira oportunidade roubou o peroá dos braços de Nossa Senhora.

Inconformados com tal afronta, os devotos do peroá foram se queixar ao bispo, que pediu tempo para resolver a querela.

Entrementes, os ladrões do peroá, que receberam dos homens pretos a alcunha de caramurus, ficaram sem saber o que fazer com o peixe de Nossa Senhora. Uns queriam escondê-lo, outros, atar-lhe fogo, até que decidiram jogá-lo ao mar, lugar que lhe era adequado.

Por miraculosos desígnios o peroá foi logo recuperado nas redes dos homens pretos e devolvido aos braços de sua dona, com festas e regozijos.

Até o bispo, que ficara de dar solução ao caso, viu na salvação do peixe um milagre que saiu do mar no momento mais oportuno.

E para encerrar a pendenga entre os dois partidos rivais ordenou que o peroá salvo continuasse nos braços da mãe de Deus. "Porque sendo o peixe um símbolo do

Cristianismo, um peroá no colo de Nossa Senhora é um símbolo mais do que sagrado, seja para pretos ou brancos, peroás e caramurus”, perorou sua eminência com a mitra vibrando ao vento.

O episcopal argumento encerrou de vez a animosidade entre peroás e caramurus.

Hoje, essa rivalidade histórica, que quase causou uma guerra entre os habitantes da ilha, não passa de um acontecimento prosaico, lembrado com bom humor.

O Trianon

O Trianon foi o templo das visões reveladoras.

Nele, os habitantes da ilha entravam graves e solenes, sentavam-se onde tinham que sentar e aguardavam o momento sagrado em que as visões reveladoras iriam aparecer, logo que terminasse o balé das luzes coloridas aos embalos sonoros de *La Mer*. Então, uma janela se abria diante dos espectadores e a Europa pulava nos seus colos.

Foi assim que os habitantes da ilha conheceram Roma, Paris e Estocolmo num torvelinho de descobertas. E nunca mais foram os mesmos.

Embora continuassem a se alimentar das moquecas e dos mariscos dos manguezais, saciavam a fome com olhos de sabedoria, pois já conheciam Roma, Paris e Estocolmo.

O fantasma e a estátua para Maria Ortiz³⁹

No alto da escadaria Maria Ortiz, o fantasma do centro histórico de Vitória me tocou com um dúplice esgar de boca na catadura esverdeada, um canto voltado para baixo, como se chorasse, o outro, para cima, como se risse.

Somente um ser do outro mundo seria capaz de externar, num único arremedo de sorriso, a tristeza e a alegria que lhe iam n'alma, numa caricatura enviesada, nada agradável de ser vista.

"Está rindo de quê, nesse esboçar de lábios desconjuntados?" perguntei mal-humorado.

Eu disse lábios num beneplácito metafórico, na falta de outro termo que definisse a boca torta e retorta do desincorporado a minha frente.

"Respondo primeiramente com versos de Camões: 'Coitado! Que em um tempo choro e rio;/ Espero e temo, quero e aborreço;/ Juntamente me alegro e me enternoço'. E completo por mim mesmo: rio por você; e por você me faço triste", disse o fantasma tentando me amparar do esforço da subida, o que recusei.

"Dispense o grande vate e seja mais claro", retruquei aborrecido, enquanto recompunha as forças e o ritmo cardíaco.

"Alegre ri porque você conseguiu chegar são e salvo até o topo da escadaria. Triste fiquei por ver que já foi o tempo em que você fazia esta ascensão belo e fagueiro, sem ficar esbofado. Sabe que das escadarias do centro de Vitória esta em que estamos talvez seja a pior de se subir? Não falo por mim, mas por vocês, mortais. São setenta e cinco degraus de escalada cansativa. Se duvidar, conte-os descendo ou subindo, como queira. Nem sei por que você resolveu cometer esta aventura. Outro dia, uma senhora quase pôs os bofes para fora quando chegou aqui em cima. Precisou ser socorrida no hospital da Associação dos Funcionários Públicos, no outro lado da rua. A sorte dela é que Maria Ortiz deu uma mãozinha para que chegasse viva até o fim, como fez com você".

³⁹ Texto inédito.

“Que história é essa de mãozinha de Maria Ortiz?”

“Fale baixo”, pediu o fantasma olhando em volta. “Você não pode ver porque é humano e não goza do privilégio que eu tenho, no empíreo em que estou. Mas, escuta só: Maria Ortiz fica sempre na sacadinha do primeiro patamar da escadaria, pronta para ajudar aos que a sobem. É a mãozinha a que me referi. Ela adotou esta missão caritativa desde que morreu. Segundo me disse, é o modo de retribuir à homenagem que lhe foi prestada ao darem seu nome à antiga ladeira do Pelourinho, onde morou.”

“Quer dizer que devo a Maria Ortiz ter conseguido chegar aqui em cima?”, perguntei zombeteiro.

“À energia que lhe transmitiu porque é assim que ela age: incutindo força e coragem aos que periclitam no esforço da subida. É um trabalho benemérito que presta aos capixabas em acréscimo ao de 1624, quando enfrentou os holandeses que tentaram invadir Vitória, pela ladeira do Pelourinho. A propósito, meu digno, você bem que podia assumir uma campanha cívica para a ereção de um busto para Maria Ortiz. Não estou falando de uma estátua de corpo inteiro, mas de um simples busto a ser instalado com pompa e circunstância na sacada central da escadaria. É uma vergonha que exista um de Domingos Martins, ao lado do Palácio Anchieta, e não tenha nenhum da grande heroína capixaba que fez muito mais pelo Espírito Santo do que um Domingos Martins que se arvorou em fazer a independência do Brasil nas longínquas plagas do Recife, movido por interesses comerciais contrariados. Eu suponho que você já me ouviu lançar esta dura crítica contra Domingos Martins mais de uma vez”.

Eu não só já a ouvira, como também as sugestões das campanhas cívicas que volta e meia o fantasma encasquetava na cabeça vazia de miolos e gostaria de me sapecar no cangote. O pior é que não bastava recusar a sugestão. Era preciso refutá-la com argumentos plausíveis, para que o fantasma não se abespinhasse comigo.

“Homenagens a Maria Ortiz nunca são demais”, disse eu, abrindo minhas contra-razões com um ponto positivo a favor dele e sem afrontar o seu rançoso xenofobismo contra Domingos Martins. “Mas, veja só, meu amigo: ao contrário de Domingos Martins, que teve sua imagem documentada historicamente, nada se sabe sobre a figura humana de Maria Ortiz. Como era ela? Jovem? Madura? Baixa? Gorda?

Loura? Morena? Alegre? Triste? Bonita? Feia? Tudo o que sabemos é sobre seus predicados de heroína, sua capacidade de liderança, a determinação desassombrada que a moveu a gestos épicos em defesa da vila de Vitória. Como esculpir seu busto sem o conhecimento das características físicas dessa mulher fantástica? Veja que a expressão tem aqui adequada aplicação.”

“Seu argumento não procede”, regurgitou o fantasma. “Ele teria cabimento, *écoute-moi*, se eu não existisse. Como *eu* existo, ou seja, *como estou aqui visível para você, dialogando com você, e vendo Maria Ortiz* lá na primeira sacadinha da escadaria, posso descrevê-la tal como a vejo, para que você providencie o busto que ela está a merecer. Vamos lá! Pegue a caneta e escreva.”

“O que você está querendo é um despautério”, resisti ao bombardeio fantasmático. “Ainda que a descrição de Maria Ortiz seja fiel e perfeita, como vou justificar que ela me foi passada por um avantesma com quem algumas vezes me entrego a uma conversa acalorada e cordial? Vão me tomar por demente em final de carreira! Compreenda, por favor, a situação delicada em que você quer me meter, meu caro amigo”.

Um silêncio sepulcral envolveu o fantasma, enquanto pesava minhas palavras. Por fim, falou: “*Vous avez raison* e aceito suas ponderações. Não serei eu quem vai comprometê-lo pondo em risco seu bom conceito de historiador. Mas, cá entre nós, você não quer aproveitar a oportunidade e anotar a descrição de Maria Ortiz só para conhecimento pessoal? Ela está empurrando no sopro um trêmulo senhor de bengala que resfolega enquanto sobe a escadaria, e até agora foram apenas quinze degraus.”

“Isso eu quero!”, exclamei impelido por um impulso historiográfico. E com a esferográfica que trago sempre comigo anotei na agendinha que também carrego de plantão a descrição que o fantasma me passou de uma mulher de cabeça de querubim, cabelos crespos e curtos morrendo sobre a nuca, nariz reto e diminuto, orelhas bem torneadas, lábios harmoniosos, testa altiva, queixo com um mínimo de protuberância num arredondamento infantil, seios fartos e rotundos, o olhar, sim o olhar, disse o fantasma, firme e decidido das criaturas voluntariosas, completando o conjunto.

“Pronto!” vibrou o fantasma. “Já posso dizer como Antônio Feijó, não o padre que esteve preso no Espírito Santo, mas o poeta lusitano xará dele (o fantasma estava atacado pela influência poética dos vates portugueses): ‘Assim, cantado fica o seu geral aspecto,/ Seu rosto de papoula, um quase nada, oblongo./ E, em fuste para o ar, lançado como um feto,/ Seu busto, o principal assunto em que me alongo,/ Por ver que nele estão como em gomil repleto,/ Os dois globos dos seios, unidos num ditongo!’ Eis a descrição da *nossa* Maria Ortiz, para a escultura de um busto em cuja tarefa você não quer se empenhar!”, alfinetou o fantasma enquanto eu relia o que havia escrito. Mal terminei a leitura, exclamei:

“Espera aí, meu caro avantesma! A descrição que você fez, com o arremate dos luzidios versos lusitanos, é sem tirar nem pôr a do busto de Domingos Martins, ao lado do Palácio Anchieta! Nem sequer faltam os dois globos dos seios, unidos num ditongo...!”

“O quê!?” exclamou o fantasma quase partindo para cima de mim numa ameaça agressiva que travou a tempo. “Você está zombando de mim?”

“Contenha a ira e ouça o que vou reler”, disse peremptório passando a ler o que escrevi.

“Não sei como isso aconteceu! Estou me sentindo estólido e desconchavado”, murmurou o fantasma baixando a crista e reconhecendo que eu tinha razão.

“Você tem certeza de que é mesmo Maria Ortiz, e não Domingos Martins, quem está ajudando os capixabas a subir a escadaria?” devolvi-lhe a espetadela com prazer perverso.

Ele não estava em condições de espírito de perceber a ironia, tanto que observou: “Algo muito grave está acontecendo comigo porque eu vejo Maria Ortiz e descrevo um Domingos Martins bustificado! Será algum problema com o meu humor vítreo?”

“Talvez seja a falta dele”, bisei a espetadela.

“Sabe de mais, meu digno: antes que o mal cresça, vou consultar doutor Chapot Presvot, meu médico de confiança. Se ele foi capaz de separar duas irmãs xifópagas numa operação complexa na época em que a realizou, o problema do meu olho vai ser banal para a medicina dele. Só espero

que não esteja no Rio de Janeiro. Até outro dia, meu íncrito!”

“Boa consulta!”, foi o que pude dizer antes que o fantasma se volatilizasse no ar, tristemente estólido e desconchavado.

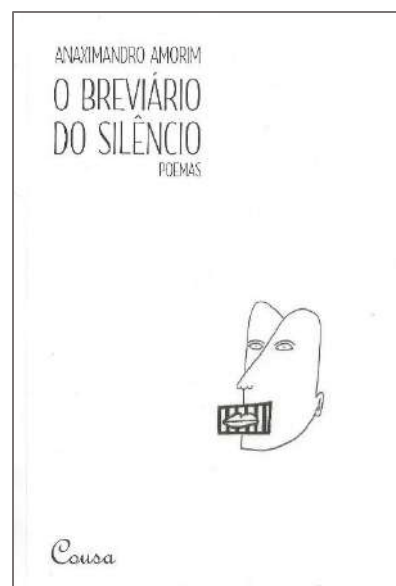
Referências

- ALMEIDA, Luís de [NEVES, Luiz Guilherme Santos]. A cidade invisível. *Você*, Vitória, ano II, n. 19, p. 40-41, jan. 1993.
- ELTON, Elmo. *Logradouros antigos de Vitória*. Vitória: Instituto Jones Santos Neves, 1986.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. A certos respeito. In: NUNES, Pedro José (Org.). *Tertúlia Capixaba*. Vitória, 2005-. Disponível em: <http://www.tertuliacapixaba.com.br/coluna_a_certos_respeitos/74_o_fantasma_num_relance_passageiro.html>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- SANTOS NEVES, Luiz Guilherme Santos. *Cidadilha*: crônica inverossímil de uma cidade inexistente. Vitória: Cultural-/ES & Tertúlia, 2008. Disponível em: <<http://www.tertuliacapixaba.com.br/arquivo/cidadilha/capa.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. *Navegação em torno da ilha vislumbrada*. Fotografias de Pedro J. Nunes. Vitória: Cultural-ES & Edições Tertúlia, 2014.
- NEVES, Luiz Guilherme Santos. Perfis e entrevista. In: NUNES, Pedro José (Org.). *Tertúlia capixaba*. Vitória, 2005-. Disponível em: <http://www.tertuliacapixaba.com.br/perfis_e_entrevistas/luiz_guilherme_santos_neves.html>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- NUNES, Pedro José (Org.). *Tertúlia Capixaba*. Vitória, 2005-. Disponível em: <<http://tertuliacapixaba.com.br/>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

Recebido em: 30 de janeiro de 2019
Aprovado em: 19 de março de 2019

AMORIM, Anaximandro. *O breviário do silêncio*. Vitória: Causa, 2018.

Fabio Daflon*



Anaximandro Oliveira Santos Amorim (Vila Velha/ES, 1978) é advogado e escritor; Membro da Academia Espírito-Santense de Letras – AEL (cadeira 40, patrono Antônio Ferreira Coelho) desde 2010; Membro do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo – IHGES, desde 2011; recebeu a Comenda Rubem Braga, importante distinção concedida ao escritor do Espírito Santo, pela Assembleia Legislativa, em 2015; entre suas obras publicadas, temos os livros: *Brasil ontem, hoje e sempre* (poemas, 1994), *Asas de cera* (infantojuvenil, 1995), *Concupiscência* (romance, 2003), *A história de um*

* Especialista em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

sobrevivente (memórias, 2010), *O livro dos poemas* (2013), *A máquina do tempo e outras histórias* (crônicas, 2014), *A vida depois da luz* (memórias, 2015).

O livro de poesia *O breviário do silêncio* possui posicionamento no tempo e no espaço que traduz o inconformismo do poeta com o contemporâneo e o leva a assumir um vínculo com os personagens simbólicos representativos do que ainda possamos sentir ou falar ou fazer ou escrever. É possível observar esse aspecto desde o início do livro, pois isso ocorre desde o primeiro poema, “Caim”.

Aqui estou, Pai
 Seu filho enfeitado pela eternidade
 Aquele que carregará
 Para sempre
 Em seu ventre
 Todos os males da Humanidade
 Por que você me fez carne?
 Por que você me deu o sopro da vida?
 Por que você me faz essa maldade?
 Pois não sou eu que existo
 Apenas e tão somente
 Segundo a sua vontade?
 Nas minhas mãos
 O sangue do meu sangue
 Na minha testa
 O selo do pecado
 De nada valeu ter me arrependido
 De nada valeu ter tanto chorado
 Seu desejo era me ver maldito
 Eu e toda a minha geração
 E é do fruto da minha árvore
 Que as piores coisas virão
 É dela que sairá
 Quem entregará seu filho amado
 E é só por isso que eu existo:
 Para ser o mal encarnado
 Que fardo pesado, Pai
 Que fardo pesado (AMORIM, 2018, p. 16).

Biblicamente, é impossível falar de Caim sem falar de Abel.

Pela fé, Abel ofereceu a deus um sacrifício melhor do que o de Caim.
 Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala” (Hebreus, 11,4).

Mas na literatura quem deu razão e motivação para os escribas tratarem de si foi Caim. Recordemos aqui Márcia Denser e José Saramago, autores dos livros *Caim* e *Caim: sagrados laços frouxos*, respectivamente. Saramago, em seu romance, desmistifica Caim ao reconhecer como inerente ao homem os crimes e pecados de Caim, entre os quais as pulsões sexuais mais agressivas; o Caim de Marcia Denser vaga pelas ruas sem princípio ou fim e nos faz lembrar versos de T. S. Eliot: “O que chamamos de começo costuma ser o fim / E fazer um fim é fazer um começo / O fim é o lugar de onde começamos”.

No poema “Caim”, a questão da identidade de Caim é outra: Caim é o personagem em que o autor se espelha para se situar no tempo e no espaço, e é no tempo presente enjeitado pela eternidade (“Aqui estou, Pai / Seu filho enjeitado pela eternidade”) que a prata do espelho se torna fardo ao compor a imagem da imprevisibilidade do tempo futuro (“Seu desejo era me ver maldito / Eu e toda a minha geração”); o Pai no poema talvez represente o olhar de todos sobre a geração atual (o autor tem quarenta anos), como se fosse passado à geração atual o bastão pessimista da distopia (com o fardo da utopia [“Que fardo pesado, Pai / Que fardo pesado.”]), elevado a único instrumento para a construção do presente com todas as consequências que possa ter no futuro (“E é do fruto da minha árvore / Que as piores coisas virão”).

“Caim” é o poema de abertura da primeira (“A desconstrução do Éden”) das quatro partes de *O breviário do silêncio*, na qual há outros poemas também merecedores de análise, porém o poema “Caim” nos parece ser o mais representativo da primeira parte.

Livro de grande individualidade onde, em vez de espelhos que se fecham e abrem a revelar reflexos, o que se abre e se fecha são portas e janelas, no ensejo de uma privacidade e de uma ausência dessa privacidade, quando o poeta admite estar exposto, isto é, admite ser impossível deixar de ser o que de fato é como artista e pessoa singular.

Sob o nome “O limite do mito”, Amorim inicia a segunda parte do livro com o poema que dá título ao livro – “O breviário do silêncio” (p. 36). Embora *O breviário do silêncio* nada tenha da característica intimista de poetas imaturos e narcisistas primários, quando o eu lírico se expõe a uma nudez de desconchavo, faltante de beleza, nota-se que o poeta se expõe. Amorim escreve sobre a sua relação com um mundo que se sabe em desentendimento mútuo; e desnuda com pudor o eu profundo e a sua essência. O limite do mito é a presença do poeta, como se essa presença desse um limite ao mundo, ao mito, ao outro e ao próprio poeta, mas o fechar-se em copas é etéreo (“(Eu só quero o canto da sala) / Este etéreo fechar-se em copas”). cremos que a poesia do autor é capaz de dar direção ao vento em curva para que após a curva se leia a brisa dos poemas a fim de respirar ares mais puros e menos sufocantes do que os que vêm nos oferecendo o mundo da “cultura midiática” e o mundo em desordem imposta por confrontos de fundamentalismos e capitalismo selvagens e ditaduras marxistas e pós-marxistas. Note-se aqui a ausência de vulgaridade e falso naturalismo mesmo no que tange à abordagem do erotismo quando o erotismo se faz presente em seu livro, como exemplificado nos versos abaixo, já pertencentes à terceira parte do livro organizada sob o nome “A leveza e o peso”.

O poema “O manual prático do erotismo” (p. 48-50) é dividido em vários subtítulos: “I – Do sexo e do erotismo”; “II – Da pornografia e do erotismo”; “III – Do singular e do plural”; “IV – Dos papéis”; “V – Do prosaico e do poético”.

No subtítulo I do poema “O manual prático do erotismo”, o poeta escreve:

Para se erotizar, não basta só fazer como os outros bichos.
 Eles têm cio. Nós também. Mas algo mais.
 E sei que você deve estar se perguntando:
 “Mas eu sou metade bicho”. Principalmente em cima de outra metade.
 Ou às vezes embaixo. Enfim.
 Você pode ser bicho por inteiro.
 Pode ser bicha, também.
 Não importa. O que importa é que
 Parte de mim só quer saber de dividir cromossomos.
 A outra parte não quer dividir nada.
 A outra parte quer você por inteiro.
 E agora (p. 48).

Demonstra assim o que nunca é óbvio em um contato sexual fortuito: o sexo (erotismo) problematizado como questão humana, inerente ao homem e à mulher e ao *gay* ou a quem quer que seja. Raramente havendo, salvo em relações sexuais com profissionais do sexo, relações eróticas sem outros interesses, tais como amor, posse e todas as possíveis paixões.

Destacamos também o subtítulo V do poema “O manual prático do erotismo”, que se chama “Do prosaico e do poético”. De fato, ao dizer em seu poema que “Para se erotizar, é necessário ser poético” e que “O prosaico não dá conta do poético”, o poeta eleva o erotismo a uma condição superior à fatuidade do sexo, diga-se: ao sexo apenas biológico, fenotípico e ou genético que tem suas pulsões em todas as espécies, principalmente a humana, para a qual o sexo é tão importante e por isso mesmo vulgarizado, prosaico, e ao dizer que “A treliça dos corpos / Fina, rebuscada, embolada / Uma teia complexa” existe, Amorim nos enseja a pensar algo além do corpo, muitas vezes prosaico, a nos mostrar muito mais uma diferença de grau de importância relativa ao sexo exercido por catarse, inferiormente posicionado ao sexo vivido como erotismo, quando o amor é presente em toda a sua complexidade, porque o amor faz parte do erotismo, faz parte da poesia, enquanto o sexo, qualquer sexo, independentemente de gênero, é apenas sexo.

Talvez seja presunção dizer que somente quem amou sabe o erotismo, somente quem se apaixonou sabe o erotismo, somente quem viveu e dialogou o amor sabe o erotismo, sabe “Uma teia complexa”, teia essa tantas vezes decorrente de um se apaixonar por alguém, quando o se dar a conhecer traz o choque de realidades sempre existente entre amantes que relacionam a própria subjetividade com o corpo, enquanto o corpo possa se relacionar com outro corpo a partir dessa outra subjetividade, quando as pessoas se conheçam também além do corpo apenas, corpo prosaico, quando isso não acontece.

O autor fala do corpo subjetivado, corpo humano, e prescinde de detalhes anatômicos sempre tão sedutores a tantos poetas, sem com isso deixar de ser provocativo, demonstrando haver no erotismo um pudor, ao menos algum pudor, em relação ao corpo tantas vezes e milhões de vezes e trilhões de vezes à mostra na mídia ou como instrumento de sedução, quando, então, é vazio.

Interessante registrar que o poeta divide o corpo, ou se divide no corpo, em duas partes: o corpo biológico, genético, que quer “dividir cromossomos” e “a outra parte que não quer dividir nada”: a subjetividade! E a treliça (“A treliça dos corpos / Fina, rebuscada, embolada / Uma teia complexa”) contém, ainda, além de si, o fenótipo do outro e a subjetividade do outro, sem a qual o corpo deixa de ser erótico, também quando o poeta é o outro do outro a que se refere, sendo essa a treliça ou talvez o limite que o outro do outro ao poeta também traz à realidade, da mesma forma que o poeta o faz, para somente dentro de tal condição haver a solução de continuidade erótica entre dois corpos gozosos, porém nem sempre eróticos, entendido Eros como o amor.

Na última parte do livro tem o subtítulo “O mosaico das palavras”, em que o poeta busca se localizar no tempo e no espaço, localizar o ser no tempo e no espaço, como no poema “O monólito” (p. 68).

Definido um espaço, qualquer jogo de montar pedras próximas pode vir a formar um mosaico, o monólito, por sua vez, possui simbologia ímpar entre todas as pedras. Stanley Kubrik, em seu filme *2001 – uma odisseia no espaço*, lançado em 1968, logo no início do filme assinala o primata vibrante ao descobrir poder jogar um toco de madeira no ar – espaço: ar! Local onde começa o infinito, onde começa o universo. Cinematograficamente o toco de pau, ao alcançar alturas, se transforma em *O monólito*, pedra onde se assenta o desenvolvimento da tecnologia, respeitada a premissa de que a partir dessa descoberta primata, ancestral do homem, começou a se mover com mais desenvoltura no tempo e no espaço.

Em seu poema “O monólito”, Amorim faz viajar o ser no espaço das camadas do tempo em suas diversas direções (mosaico), mas ao simbolizar o ser como um mosaico ainda assim faz o poema ser contido em um espaço em organização, capaz de se expandir ou se blindar, o autor nos declama: “Eu sou / Eu sou aquele que foi / Aquele que é Aquele que sempre será”.

Aquele: Aquele no verso Aquele que é Aquele que sempre será é mesmo no meio do verso usado em letra maiúscula: Aquele; não se trata de pensar aqui em poesia mística, cremos ser a letra maiúscula do Aquele no meio do verso muito mais relacionado com a deificação do poeta do que do próprio Deus. Se Deus não existisse, o homem inventava, Deus é poesia e é poeta, porque a poesia, ao menos a de boa qualidade, sempre tem uma função ontológica. Deus representa mais que Deus: representa uma essência, e cremos ser nessa essência a viagem no tempo e no espaço que o poema “O monólito” nos enseje a pensar, é aceita uma herança de quem veio antes, quem veio antes também possibilita a viagem, há uma face anterior que o poeta reconhece. Há “O corpo blindado da chuva”, como escreveu em um dos versos do poema, referindo-se à proteção que todo ser humano carece para crescer e se desenvolver, entendido aqui o crescer como adquirir uma estatura óssea final e o desenvolver como a aquisição de funções, sejam elas fisiológicas, cognitivas, funcionais ou intelectuais. Todas essas funções reconhecidas pelo pensamento.

Em um mundo onde há o predomínio das sensações sobre os sentimentos, a janela aberta pelo livro *O breviário do silêncio* derrama sobre os olhos dos leitores possibilidade da palavra como emoção em um momento histórico em que o povo do mundo é induzido a não elaborar o pensamento nem a partir da emoção e muito menos do sentimento, e esse é o silêncio sutilíssimo do livro, e essa palavra não dita, mas que provoca muito mais a emoção do que a diz para que assim a janela aberta abra olhos e abraços, é que é o mistério e a mítica do silêncio desse poeta que tem nas mãos a força da emoção, nas veias a tinta do pensamento e na poesia essa expressão sentida de dizer ao se dizer e ao se dizer espelhar em muitos o sentido do amor.

A caneta do poeta Anaximandro Amorim é o seu próprio corpo em busca de harmonia, de como andar pelo mundo, se apresentando em sinfonia e harmonia na naturalidade que só a música confere ao gesto, que só a poesia torna incontida. Tenta, assim, a partir dessa volição e desse determinismo emocional e cognitivo, muito mais emocional do que psicológico, trazer uma capilaridade ao seu fazer poético pela qual o seu fazer poético ascenda lentamente e com firmeza, sem tibiezas no olhar de se mostrar com o pudor que a beleza tem e sem o medo que a vulgaridade e a catarse sempre imiscuem em textos de poetas inconsistentes.

O que dizer mais de um livro de tal qualidade que cumpre plenamente a função ontológica da poesia? O ir significando parece ser o que dá sentido à sua poesia, sendo mais importante até do que o significado e o significante na confusão dos sentidos da contemporaneidade, quando o falso charme está na falta de clareza, clareza que não falta como luminosidade na obra de Anaximandro Amorim.

A possibilidade da palavra como emoção em um momento histórico em que o povo do mundo é induzido a não elaborar o pensamento, nem pela emoção e muito menos pelo sentimento, esse é o silêncio sutilíssimo do livro, essa palavra não dita, mas que provoca muito mais a emoção do que a diz para que assim a janela aberta abra olhos e abraços. São o mistério e a mítica do silêncio desse poeta que tem nas mãos a força da emoção, nas veias a tinta do pensamento e na poesia essa expressão sentida de dizer ao se dizer e ao se dizer espelhar em muitos o sentido do amor.

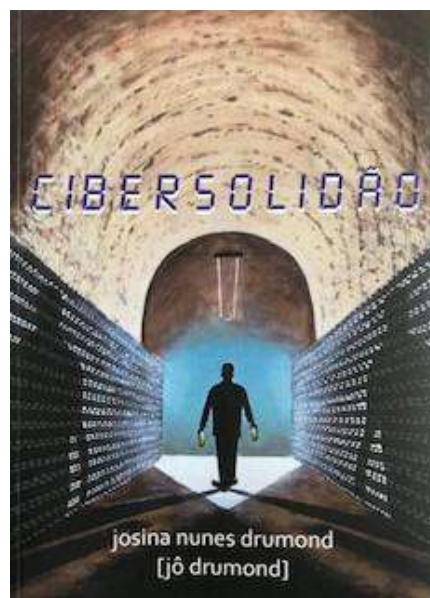
Eis por que a poesia de Anaximandro Amorim é volitiva, nela o desejo de amar é mais que um desejo, uma vontade, no sentido schopenhauriano, tendo sido Schopenhauer o filósofo que pôs a vontade humana acima de tudo, mas se a filosofia põe o pensamento acima de tudo, na poesia de Amorim o pensamento só faz sentido com a janela aberta do sentir o mundo e, ao ser sentido pelo mundo, ser pensamento preñado de sentimento e expressão de um modo de pensar e de sentir, sem divisão entre coração e mente, sempre em demonstração do encontro do espírito com o corpo, o que faz o poeta se insurgir contra o

espírito do tempo hodierno, em que a alienação tem levado enormes rebanhos à
incomunicabilidade.

Recebida em: 17 de dezembro de 2018.
Aprovada em: 25 de março de 2019.

DRUMOND, Josina Nunes. *Cibersolidão*. São Paulo: Opção, 2017.

Giselda Maria Dutra Bandoli*
Marcos Tavares*



Josina Nunes ou simplesmente Jô Drumond é natural de Patos de Minas, em Minas Gerais, e reside em Vitória há muito tempo. Dona de um currículo acadêmico consistente (pós-doutorado em Literatura Comparada pela UFMG; doutorado em Semiótica pela PUC-SP e pesquisadora nas áreas de Literatura e Artes Plásticas). Membro da Academia Espírito-santense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, além de tradutora

* Mestre em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF).

* Graduado em Letras pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG).

juramentada de francês. De autoral, publicou três (3) livros de contos (*Tearte*, 2010; *Trancelim*, 2012; *Deslimites*, 2017), dois (2) de crônicas (*Memória Peregrina*, 2007 e 2009, 2ª ed.; *O vau da vida*, 2015), dois (2) de poemas (*Charneca*, 2005; *Filigranas poéticas*, 2009) e sete de ensaios literários (*As dobras do sertão*, 2008; *Solimultidão*, 2010; *O solitário de Itapemirim*, 2010; *As trilhas da derrisão*, 2012; *Ecos do sertão: sertões*, 2013; *Retratos e camafeus*, 2014; *As neblinas da travessia*, 2016).

Para um livro, qual seja ele, melhor prefaciador não há senão um *expert* sobremaneira versado em todos os gêneros (poesia, romance, conto, ensaio, crônica) e, em especial, se filólogo for, qual o é o renomado José Augusto Carvalho (JAC). E, em seu todo duto prefácio, ele logo anuncia características, teor da obra e autoria dela: “O que se vai ler não são apenas crônicas escritas num estilo coloquial distenso, como numa conversa com o leitor. São também depoimentos preciosos de quem tem uma vida rica de experiências e de andanças pelo mundo” (p. 8-9). E, a partir daí, JAC, com o seu arguto olhar, praticamente elabora uma resenha de quase todo o volume. E arremata: “A linguagem [...] encanta pela simplicidade, mas também pelos arroubos linguísticos”, no que concordamos.

Escrever, muitos escrevem. O que qualifica um escrevedor, daí escritor, é, além do hábil trato com as palavras, o seu distinto olhar, a sua cosmovisão. E quando esse escritor (no caso, literata) detém as qualificações supra, qual o título de Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e, em nova incursão cronística, examina sobretudo o mundo moderno e suas tecnologias, em livro que publica, hemos de prestar a devida atenção.

Contrapondo-se a outras épocas, em que sólidos os vínculos, contudo, já com prenúncios de que “tudo que é sólido se desmanchava no ar” (Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* [1986, p. 85-103]), a palavra “liquidez”, uma atual realidade, remete à fluidez, ausência de forma definida, velocidade, mobilidade e inconsistência. Da Modernidade diz-se “líquida” (Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida* [2001, p. 8-13]), em contraposição ao “sólido”,

referindo-se, por exemplo, às instituições que até então, nela, eram consideradas inabaláveis, qual a família, o Estado, o emprego, a segurança. Esses seriam, para aquele [Berman], justamente os traços essenciais das relações sociais [sólidas] ainda vigentes na época (1986) em que publicara o polêmico livro.

Ocular testemunha desses tempos fugazes, Jô Drumond, a nós ora concede documental prova da propalada “modernidade líquida” consoante nomeação do sociólogo polonês Zigmunt Bauman (“Vivemos tempos líquidos. Nada é para durar”). Título da obra alude ao fenômeno da “solidão acompanhada” ou **cibersolidão**. Em crônica homônima, “Cibersolidão” (DRUMOND, 2017, p. 11-13), a de abertura, discorre Jô acerca das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) com suporte na internet que, aliada aos recursos da computação móvel, têm influenciado novos comportamentos sociais, em especial no tocante à facilidade nos relacionamentos. Estes, não presenciais, até superficiais, mas, de imediato, designados “amizades”, não raro podem, ironicamente, destruir vínculos afetivos pessoais e bem duradouros.

Solidão cibernética detectada num dia de silêncio no WhatsApp: só explicado quando, por já desusados telefonemas, se soube do suicídio de um de seus integrantes (“Era digital”, p. 15-17). Consequência da nova era, o *home based*, uma espécie de franquia que permite gerenciar, sem sair de casa, uma atividade laboral rentável, é objeto de narrativa (“Trabalho à distância”, p. 19-20). Sob epígrafe de Rubem Braga resgata a saudosa época em que carteiros, esperados com ansiedade, traziam boas e más notícias. “Cada um de nós morre um pouco quando alguém, na distância e no tempo, rasga alguma carta ou deleta alguma mensagem nossa”, conclui, lírica (“Velhas cartas”, p. 21-22).

Francófila, tanto é cultora de “*le mot juste*” (a palavra justa) quanto se debruça sobre a História de França: eis que, em paralelo com o nosso período escravocrata, cogita acerca da liberdade relativa, do cerceamento imposto por algemas sociais (“Grilhões”, p. 23-25). Reporta-nos a uma Paris ora infestada por *clochards* (mendigos), agora oriundos da avassaladora onda de desemprego, e não mais aqueles vagabundos de outrora, em que estudantes da Sorbonne iam,

sob as pontes, a filosofar com eles ("Paris, sempre Paris", p. 123-124). E, servindo-se do duplo mote (de ponte e de filosofia), Jô Drumond passeia ("Divagações em torno de um tema", p. 125-126). Ainda em França, conduz-nos à cidade de Bonifácio, onde um cemitério (Cimetière Marin de Saint François) transforma-a em lugar de peregrinação turística de tom mórbido. E essa ampla visitação a mortos, por familiares, provoca-lhe uma reflexão existencialista ("Cidade insólita", p. 135-136).

O definhamento da bisavó Theodora, latifundiária e escravagista, então empobrecida pela Lei Áurea, perdida a "marxista" força de trabalho, é lição para tantos quantos queiram preservar a história familiar jamais estudada em bancos escolares ("O fio do tempo", p. 27-28). Examinando a Inconfidência Mineira, justamente o mártir desta, a lume traz obscuridades ensinadas na Escola, confrontando-as com a verdade histórica com base em documentos ("A desconstrução de um mito", p. 91-93).

Doutora em Literatura Comparada, Jô Drumond vê similaridade de ideias entre o literato W. Somerset Maugham (séc. XIX), em sua obra *A servidão humana*, e o geneticista Dean Hamer (séc. XX): um fator bioquímico (o gene VMAT2) propiciaria o grau de espiritualidade ("A fé", p. 29-30). Repensando a própria vivência missionária, aventa possível benignidade do aludido gene da fé ("Questionamentos religiosos", p. 31-34). Também uma questão ontológica, de cunho existencial (origem e finitude dos humanos), tal o dogma concebido pelos crentes desta ou daquela vertente, é aqui, *en passant*, abordado ("Conformismo religioso", p. 35-36). Destoante do cânone da Igreja, exegeta bíblico com visão peculiar merece destaque: Jean Meslier, vigário francês, é dado como precursor de vários movimentos libertários ("Padre ateu", p. 37-41).

Atestando o autêntico significado do gênero crônica (*khrónos* – tempo), há um momento em que afetivas recordações da menina revisitam festejos ("Festas joaninas ou julinas", p. 43-44), enquanto num outro texto revela-nos a sua curiosidade a respeito do icônico "bom velhinho" ("Papai Noel", p. 129-130). Com igual viés memorialístico é o relato de quando revê fotografias da fase colegial

("tive saudade de mim") e do posterior reencontro com suas antigas colegas: em ação sobre a forma física, fisionômica, a inexorabilidade do tempo ("Reminiscências", p. 133-134).

Eventos, tais o nascimento de netos ("Boas-vindas à vida", p. 127-128) e o encerramento findanista da confraria Clube do Livro ("Revoada de Letras", p. 117-118), conquanto efemérides de cunho pessoal, mas, por serem bem marcantes e por se aplicarem à vida de muitos humanos, merecem registro. E relato de Jô Drummond contém plasticidade, envereda por particularidades invisíveis ao olho comum: sim, uma vedora crítica e onisciente.

Prosa simples jamais simplória, saborosa por demais, pródiga de "causos" como sói a um bom mineiro (Patos de Minas-MG), impregna-a com alta dosagem de humor: um "sufoco" em viagem aérea ("Apreensão", p. 45-46), uma noite passada em claro em república estudantil de Ouro Preto ("Pulgatório", p. 69-71), episódio de brusca transformação de duas de suas alunas de francês ("Irmãs carmelitas", p. 85-86), agrura vivida em lamacenta estrada, quando se brinca/briga com colocação pronominal ("Atoleiro", p. 53-54), divertido passeio em Vila Rica: um guia com fétido odor corporal é substituído por um com acentuado distúrbio de fala ("O malfadado *city tour*", p. 121-122). Mesmo o mero catar piolho possui a freudiana sublimação libidinal ("O cafuné", p. 81-83).

Especialista em Guimarães Rosa, em cinco textos enfoca o singular autor e terra natal dele ("Cordisburgo", I a IV, p. 99-116). E outros temas há. Eclética, também artista plástica, um seu trabalho de 1990, um acrílico sobre papel cartão, compõe a capa do livro desta "imortal" da Academia Espírito-santense de Letras que, a tornar "exequível suas exéquias", já humorada diretriz deixa ("Meus últimos desejos", p. 137).

Isso posto, resta-nos dizer que, embora uma época plena de leitura digital, a textura do papel de *Cibersolidão*, pelo excelente conteúdo que ali vai impresso, a jovens e a adultos com razoável escolaridade, as crônicas assaz urdidas hão de propiciar uma aprazível e proveitosa leitura. Além, disso, compreender-se-á

melhor, com exemplos do cotidiano, o quão a modernidade “sólida” entrou em desintegração, mormente após 1989 (queda do Muro de Berlim), logo passando a ser gradualmente substituída por uma modernidade “líquida”, segundo propugnado por Bauman e antes vislumbrada por Berman.

Possuindo esse gênero o condão de registrar os acontecimentos sociais, faz história e, assim, “revirando gavetas do passado” (p. 133), resgatada a memória, àqueles, de novo os traz ao coração de um povo. Sua publicação em livro é, pois, mais do que um ato gráfico, editorial: é a perpetuação do efêmero. Constitui-se, no mínimo, num registro histórico: a possibilidade de tornar um pouco mais “sólido” o que, hodiernamente, fluido 100% “líquido” seria. E essa obra de Jô Drumond vai muito além do mero narrar. Uma escrita escorreita, com um bem sensato uso da norma padrão, culta, logo, não há desvios linguísticos, gramaticais, senão efeitos com nuances artísticas, como aliteração (“exequíveis exéquias”, “esboçavam bocejos”), neologismo (“pulgatório”, “colibritante”), polissemia (“estaria arroubando”, “carcomida por vermes”, “nos dédalos do labirinto virtual”). Ultrapassa mesmo essas qualidades: põe em discussão o ciberespaço, enquanto redutor das barreiras impostas pelo binômio espaço-tempo, e, inclusive, induz a um racional aproveitamento dos recursos oferecidos pelas tecnologias digitais.

Recebida em: 30 de janeiro de 2019.
 Aprovada em: 25 de março de 2019.

TAVARES, Marcos. *No escuro armados*. 2. ed.
Vitória: Arte da Cura, 2017.

Jô Drumond*



Marcos Tavares, nascido em 1957, é natural de Vitória, onde participou ativamente do meio literário, no final do milênio. Graduiu-se em Letras (UEMG), em 1991. Sua produção é restrita, porém de altíssima qualidade literária. Além do livro de contos *No escuro, armados* (1987, reeditado em 2017) e do livro de poemas *Gemagem*, participou de coletâneas e de concursos literários, tendo sido eventualmente premiado.

* Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

No livro em questão, *No escuro, armados*, à guisa de prefácio, o autor publica “Prólogo mais ou menos”, texto no qual fornece subsídios ao leitor.

A primeira parte (11 contos), em cujo título faz uma referência bíblica, “Babel revisitada”, o narrador demonstra a (in)comunicabilidade da linguagem.

Na segunda parte (15 contos), intitulada “Os outros”, ele faz referência à peça teatral de Jean-Paul Sartre *Huis Clos*, traduzida como *Entre quatro paredes*. Trata-se de uma “pièce à thèse”, por meio da qual Sartre demonstra a dificuldade de relacionamento do ser humano. Essa peça gira em torno de uma assertiva que se célebre, “l’enfer, c’est les autres” (o inferno são os outros). Seguindo essa linha de pensamento, Marcos Tavares demonstra, por meio de seus contos, a dissintonia dos seres no âmbito amoroso, familiar e social.

O que há de preponderante em todos os contos desse livro, a meu ver, não é a temática. É a inigualável tessitura lexical e sintagmática. A fabulação serve apenas de pano de fundo para a ourivesaria literária do contista.

Recebi, há pouco tempo, das mãos do autor, a segunda edição desse livro de contos que eu havia lido no início da década de noventa: *No escuro, armados* (2017). A dedicatória instigou-me a uma releitura crítica e prazerosa. Eu havia lido, também, no início dos anos 90, um capítulo do livro *A modernidade das Letras capixabas*, do Dr. Francisco Aurélio Ribeiro, no qual há um ensaio muito bem fundamentado, onde são analisados os contos de Marcos Tavares, sob a luz da Semiótica peircena. Em 2011, o acadêmico Anaximandro Amorim, recipiendário de Marcos Tavares no dia de sua posse na Academia Espírito-Santense de Letras, fez também uma análise acurada do mesmo livro. Como existe farta fortuna crítica a respeito de tal obra, dispus-me a ler o material existente. Outros estudiosos, como Erly Vieira Jr., Fernando Tatagiba, Bernadette Lyra, Deny Gomes, Yan Patrick Siqueira, André Serrano, Beth Rodrigues, entre outros, foram unânimes em louvar o esmero da escritura de Marcos Tavares, no que concerne ao minucioso trabalho com o significante, às sutilezas do significado e às técnicas próprias da poesia utilizada por ele na prosa. Muito se fala sobre o

burilamento de sua escritura, mas falta demonstração do que se diz. Propus-me então, a possibilitar ao leitor o acesso à tessitura lexical desse autor, por meio de exemplificação.

No conto que dá título ao livro *No escuro, armados* há um duelo, no escuro, entre dois surdo-mudos-cegos armados de foices. O motivo é inusitado: uma desavença por algo que nunca viram. “Cientes de que iam morrer – pelo simples fato de existir – e de que tinham apenas um lugar à sombra de seus próprios corpos”, disputavam nada menos que um raio de sol.

Na escrita do ex-estudante de Matemática, Marcos Tavares tudo é calculado matematicamente. No momento da criação, ele prioriza a razão, em detrimento da emoção. O ludismo de seus jogos lexicais não é casual; é cerebral. Segundo ele, “A má temática não faz mau o poeta. A Matemática não faz mal ao poeta. Melhor um poema maldito que mal escrito”.

No conto em questão, o jogo de palavras dentro do campo semântico da impossibilidade é profícuo. Os duelistas “acreditavam cegamente na ceguidão da justiça a ser obrada por suas próprias mãos”. Na falta de testemunha ocular, devido à escuridão, “e havendo nula paisagem, fingiram vista grossa [...], lançavam, às cegas, olhares de incendiadas iras; depois agrediam-se mutuamente com surdos insultos [...] fez-se entre eles mudo silêncio – silêncio mortal[...] cabeças pelo chão” (p. 72-73)

O duplo sentido metafórico, os paradoxos e as ambiguidades enriquecem sua prosa poética. O Prof. Dr. Francisco Aurélio Ribeiro faz interessante analogia do duelo do conto “No escuro, armados” com o ato da criação literária. Seria uma metáfora da luta (sem testemunha) do escritor com a palavra, no momento da criação. Nesse caso, a meu ver, que o “escuro” corresponde ao “branco” da página ou ao do visor do computador, diante dos quais o criador dá luz à sua criação.

A sensação de estranhamento, na escritura de Marcos Tavares, em face do inapreensível, instiga o leitor a buscar as entrelinhas. Esta é a mesma linha de

criação de Guimarães Rosa, que deixava evidente seu intento de provocar e chocar o leitor, para que este enfrentasse seu texto como a um animal bravo. O objetivo de Rosa era estimular o leitor, deixando-o intrigado, incomodado, de modo que, acabada a leitura, algo tivesse sido acrescentado ou modificado no que concerne à maneira de ver o mundo, as coisas, as pessoas, enfim, a vida.

Tanto esse livro de contos (1987), quanto o de poesia, *Gemagem* (publicado tardiamente, em 2005), ambos concebidos nas últimas décadas do século passado, deixam clara a integração do escritor ao “espírito do tempo” (*l’air du temps*) da corrente pós-moderna daquela época. Dentro dessa estética há grande recorrência de traços barrocos, designada Neobarroco. Notam-se nessa obra alguns traços dessa retomada estética: a ambiguidade, a angústia existencial e temporal, o artifício, a bizarrice, o caos, a engenhosidade, o enigma, o erotismo, a evasão, o exagero, a extravagância, o fantástico, o fingimento, o fragmento, a fratura, a fruição, a fugacidade, a imprecisão, a ironia, o jogo do ser e do parecer, o maniqueísmo, a máscara, o medo, a perversão, o prazer, a pulsão de morte, a teatralidade, a tensão, a tortuosidade, a transgressão, entre outras.

Marcos brinca com a combinação de palavras, surpreendendo o leitor a cada instante com inusitados, sugestivos e pitorescos termos, expressões e estruturas. A reação dos leitores, diante das dificuldades da leitura, oscila entre o abandono do texto e o enfrentamento do desafio. O aspecto lúdico se manifesta sobremaneira por meio do ritmo. Por vezes a preocupação do autor com a sonoridade supera questões gramaticais ou semânticas. Repetição de sílabas, de palavras e até mesmo redundâncias fazem parte desse jogo.

Deixemos de lado o tecnicismo e mergulhemos, como diria Barthes, no “prazer do texto”. Para o deleite do leitor, foram escolhidos excertos do conto mais denso e representativo, intitulado exatamente “Excertos”. Tal conto pecaria pelo excesso de neobarroquismo linguístico, caso não tivesse como narrador um suposto mentecapto: a linguagem prima pela superabundância, pela artificialidade e afetação; a narrativa é caótica, fragmentada, contendo toda sorte de preciosismos, rebuscamento verbal, jogos de palavras, aproveitamento da

materialidade fônica e semântica de cada palavra.

Nesse conto (p. 34-39), há a maior concentração de neologismos e de jogos de palavras de todo o livro. Há nele dois narradores. O que conta a história, que quer ser remido de uma morte que poderia lhe ser atribuída. O outro narrador é um de seus personagens que se enforcou, sem seu consentimento, talvez pelo fato de temer que não lhe fosse outorgado o papel principal. Diz o primeiro: “enforcou-se porque quis, pois eu não lhe dei a corda”. Para provar sua inocência, tenta demonstrar a insanidade do suicida por meio de diversos excertos que este havia deixado, com 10 linhas cada, todos eles datados. A linguagem fragmentada, meio desconexa, salpicada de neologismos e de jogos de palavras tem como objetivo conscientizar, quem interessar possa, que o primeiro narrador tem lisura de caráter e é inocente, enquanto o segundo narrador-personagem-suicida tinha sérios problemas mentais.

No final, há uma interferência metalinguística, na qual, o narrador-autor faz um apelo ao leitor: “mesmo assim, eu, o contista criador desse universo, ainda não de todo satisfeito com um desfecho sem maior impacto, embora já bastem revelações que me eximem de qualquer culpa [...] E assim, senhoras e senhores, julgadores de mim, apiedem-se de minha alma, porque eu não tive culpa...” (p. 38).

Seguem alguns excertos extraídos do conto “Excertos”, e, a seguir, neologismos tavarianos:

“Andando dois subires, digo, subindo dois andares, cego noturno, chego em meu apartamento d’alma, quarto de casa mal arrumada em suburburinho” (p. 35).

“Nos dias fúteis ou nas horas de fulga” (p. 35).

“Menina-me. Nós nus. Tardíamos até bonoitólogo [...] eu falava, falava sem parar, louquase, falando por debaixo dos ambíguos, digo, umbigos, ventrilouco, a fala avara crescendo volumosa por ventre, digo, dentre as calças, a nudez falando, o falo crescendo crescido, maiúsculo, dando-se o fim fim o se à nudez de minha região pública, digo, pública” (p. 35).

“Ágil o mal rápido possível, antes que me metam ou me matem em selvirgem mato (p. 35).

“Remembro-me do dedo duro” (p. 36).

No excerto abaixo, devido ao estilo, o leitor fica tão sem fôlego quanto o personagem que está correndo, “maratônito”, do perigo. O longo parágrafo foi transcrito integralmente. Impossível amputá-lo de uma letra sequer. Segue, portanto, sem cortes:

“[...] Oh, de novo aqueles. Os releogados, os miseravos, oh. Tenho de correr. De novo, oh. Os metibundos, os sodomados. Tenho de, oh. Correr de novo. Lá vêm aqueles. Os filhos-de-uma-potra, os analfabestas. Ai, não me alcançam. Os pernósticos, os pedantes, os pederasteiros. ãe, mãe. Ai, pai. Lá vêm. Os pedquestres, os eunucos. Oh. Como correm. Uff. Aqueles eles. Os antílopes antigalope, os polígamos gazelos. Como corro. Como. Os equinorantes ao quadrado, os etcoitados anais. Uff. São rápidos os rapinos. Corro. Uff. Lá vêm mais eles. Os ideiotas, os bucéfalos. Não me alcançam, não. Eles aqueles veados, doídos de cornozelos. Uff. Como corro. Os jumentirosos, ai de mim, já vêm. ãe, mãe. Vêm os estólios, os mentecapturados. Corro mais. Aí atrás vem. Ai, pai. Os analfabertos, à esquerda, os direitortos. Eles. Uff. Até quando a pé? Não posso pensar nem. Aí vêm. Aqueles. Os gíriados, os doidiscursivos. Ai, a turbamulta, de roldão, embalde o esforço. Uff. Corro, senão escalpo morto ou vivo. Do filme o fim? Fui. Ui. Uff. Uff. Corro, já maratônito. Uffim! [...]” (p. 38).

Quanto aos neologismos, no conto “A sete chaves” ocorrem “caminhandava” (p. 27), “calafrieto” (p. 27), chuventava (p. 27), tremoroso (p. 28) etc.; no conto “Excertos”, “tumultidão” (p. 35), selvirgem (p. 35), “Ó deusgraça!” (p. 35), “as cabeças purapoeris” (p. 35), “eugoísmo” (p. 35), “doidiscurso” (p. 35) etc.

A declaração do autor, em entrevista a um jornal sobre a estética do fragmento, ilustra perfeitamente o parágrafo da página 38: “Minha literatura é feita aos pedaços. É como se fosse uma colcha de retalhos”.

Concluindo, em certos contos, como “Excertos”, “Fabulosa”, “Revisão”, “Num domingo, dia de feira” e em tantos outros, o burilamento da forma e a poeticidade da prosa expandem a narrativa para muito além da fábula. Em alguns deles, a pluralização sígnica escapa de qualquer possibilidade de delimitação e proporciona infinitas interpretações. A cada releitura, novos horizontes, novas

descobertas. Esse livro é, como disse com muita propriedade Jackson Libardi, uma “metralhadora de signos e de figuras de estilo”.

Sua apresentação, feita por Oscar Gama filho, contida nas orelhas, retrata, com muita competência e maestria, o meticuloso trabalho formal do autor. Para concluir, cito o que ele diz a respeito da linguagem de Marcos Tavares: “...tem de ser lida não só nas entrelinhas, mas também nas entreletras, nas entrepalavras e nas entrefrases...”.

O processo interpretativo, de obras polissêmicas, como essa, é filão inesgotável. Essa obra, desde a década de 80, vem suscitando e suscitará sempre novas pesquisas sobre si própria devido à indubitável qualidade literária aliada à polissemia que se desdobra infinitamente.

Recebida em: 17 de dezembro de 2018.

Aprovada em: 25 de março de 2019.

ELIAS NETO, Jorge. *O ornitorrinco do pau oco*.
Vitória: Causa, 2018. 162 p.

José Augusto Carvalho*



Jorge Elias Neto é de Vitória, Espírito Santo (1964-), graduado em Medicina pela Ufes, em 1988, e mestre em Ciências Fisiológicas também pela Ufes, em 2002. Poeta, publicou *Verdes versos* (2007), *Rascunhos do absurdo* (2010), *Os ossos da baleia* (2013), *Glacial* (2014), *Breve dicionário (poético) do boxe* (2015) e *Breviário dos olhos* (2017), além de ter participado de várias antologias.

* Doutor em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Mário Quintana, nosso poeta universal do Sul, disse, numa de suas obras, que “a poesia é uma verdade inventada”. Apesar da beleza desse aforismo poético, acredito que o poeta descobre a verdade que o comum dos mortais ignora, para revelá-la em seus poemas. O poeta é aquele que só sabe “transforma[r] sapato em borboleta”, diz Jorge Elias Neto no poema “Régua quebrada” (2018, p. 47). O poema é, portanto, a revelação da verdade descoberta pelo poeta, que não percebemos por não termos, parodiando Newton Braga de *Lirismo perdido*, a sensibilidade que fará o poeta sofrer e morrer de dores que não são suas.

Essas dores, expressa-as Jorge Elias Neto em seus poemas, como o belíssimo “Sorriso da Inocência” (p. 147), dedicado a uma criança síria de “olhinhos ausentes a fitar a história”. É a nobreza desses olhos ou desse “olhar perdido na ausência”, que o poeta procura, sabendo-o “entardecido de uma ilusão” (“Poema”, p. 133).

Os poemas de Jorge Elias Neto são basicamente reflexivos, e levam o leitor a meditar na grandeza de seus aforismos altamente poéticos.

1. “Não interrompam o cotidiano das serpentes./ Elas não buscam nos homens o seu veneno” (“Reflexão”, p. 39), aforismo que o poeta retoma como epígrafe no poema “Gaza” (p. 62-3).
2. “Eu te daria meus vícios / se isso não me fizesse órfão” (“O possível”, p. 53).
3. “Para tudo existe um peso / uma medida / e uma visão distorcida” (“Os ossos da baleia”, XVII, p. 91) – mote que o poeta glosa, numa espécie de vilancete no poema “Há dois corpos” (p. 104), subvertendo o modelo clássico ao usar os versos iniciais e não finais das estâncias que constituem a glosa.
4. “Hoje a estupidez não é mais um traço:/ é um demônio que se agiganta” (“Noir”, p. 56).
5. “A vida constrói, e o tempo apaga” (poema “Mãe”, p. 18, um dos mais líricos e mais belos e sofridos do livro).
6. “Cada homem traz / dentro de si um pasto de soberba” (“Terra dos pássaros”, p. 124).
7. “Pode-se falar de paz / onde inexiste vida” (“Campo de batalha”, p. 143).

8. "Sonho... Matriz da realidade" ("Balada de um imortal", XIII, p. 96).
9. "Certas bocas /não vestem bem as palavras" ("Ofertório", p. 40).
10. "A vida é ritual de pontes. / Vejo triste que, entre o dito e o pensado,/ ficou uma ponte tombada" ("Sonho no absurdo", p. 67). – Este aforismo lembra de maneira metafórica a dificuldade que os poetas enfrentam ao traduzir as ideias em palavras. De fato, pensamos paradigmaticamente, em que todos os elementos da ideia coocorrem em bloco numa simultaneidade que tem de ser diluída obrigatoriamente palavra por palavra, quando se fala ou se escreve, na difícil tarefa de tentar vencer a linearidade do código linguístico. Por isso, Bilac fala nas confissões de amor que morrem na garganta; por isso Augusto dos Anjos diz que a ideia, por mais grandiosa que tenha sido mentada, chega às cordas da laringe mínima, tênue e raquítica, para esbarrar no "mulambo da língua parálitica"; por isso Carlos Drummond de Andrade diz que "lutar com palavras é a luta mais vã"... Para Jorge Elias, entre o dito e o pensado está uma ponte quebrada...

São esses pensamentos que revelam o simbolismo do pau oco do Ornitorrinco: são algumas das pedras preciosas da sua poesia, como os versos seguintes, de incomparável beleza:

1. "Meu pai vestia uma pele / de sonhos amarrotados" ("Polos", p. 48).
2. "Desconheço a verdade dos santos, / mas tenho aprendido sobre a mutilação do desejo" ("A realidade de cada um", p. 30)
3. "O VERBO partiu e levou consigo o pecado. / O mundo suspira aliviado o retorno à solidão" ("Apocalipse verde", p. 32)
4. "Bem-vindo à eternidade do instante?" ("Bestas, *Beats* e Beatos, p. 110)

A repetição é frequente nos poemas de Jorge Elias. Em "Aos poucos" (p. 108), a locução adverbial que dá nome ao poema se repete em cada estrofe. O poema "Uma carteira e seus sentidos" (p. 80-81) é um dos poemas mais bem elaborados tecnicamente, na repetição do ritornelo: o verso que se repete a cada estrofe, "Observe essa carteira vazia", é seguido por dois adjetivos de rimas em –osa e –ada, em todas as estrofes, e termina com três coordenadas aditivas sindéticas,

num paralelismo isostrófico perfeito. Só para ilustrar, eis duas das oito estrofes de estrutura similar:

Observe essa carteira vazia
-- ociosa --
desocupada.
Entre na dimensão do absurdo
-- no que se contorce --
e resvala,
e desperta,
e nos cala.
.....
Observe essa carteira vazia
-- poderosa --
enfeitada.
Lembre-se da profusão do sangue
-- que se dispersa --
e tinge,
e respinga,
e nos entala (ELIAS NETO, 2018, p. 80-81).

A morte também está entre as preocupações do poeta, como no poema "Os ossos da baleia", que dá nome a um de seus livros constantes nesse volume do *Ornitórrinco*, em que ele diz: "Sou um companheiro da morte" (p. 90), ou como no belo poema "Balada de um imortal" (p. 94): "Números são símbolos/ que nos arrastam./ Ditos em ordem / decrescente, assim, / subtraindo dias, / trazem a ideia / de proximidade do final;/ impõem / um sentido ao inevitável." Esses versos lembram, pela ideia de contagem regressiva do tempo, o poema "Relógio", de Cassiano Ricardo, que cito de memória: "Diante de coisa tão dorida / conservemo-nos serenos./ Cada minuto de vida / nunca é mais, é sempre menos."

A religião serviu-lhe de tema a alguns poemas irreverentes como "Cristo de pão", um dos mais belos e sofridos dessa antologia: o pai, à mesa do almoço, num domingo, faz um crucifixo moldado com miolo de pão umedecido em seus lábios, mas o crucifixo se parte quando o filho o pega da mão paterna estendida e exclama desalentado: "Foi duro para mim / ver Deus quebrar-se em minhas mãos" (p. 59). No poema "Catedral", a irreverência é mais patente: "crucifixos /

hóstias / dízimos / pia abismal / e a imagem do Cristo / que nada tem a ver com isso” (p. 129).

Jorge Elias também incluiu nesse livro três sonetos diferentes formalmente: um, “O grilo falante” (p.105), de forma tradicional (dois quartetos e dois tercetos), outro “Para apaziguar as borboletas” (p. 113), com os 14 versos divididos em uma duodécima e um dístico; e um terceiro, “Subversivo” (p. 114), com os 14 versos separados em sete dísticos em redondilha maior. Acredito que o poeta esteja preparando um novo livro só de sonetos...

Certamente ainda haveria muito a dizer nesta minha tentativa de desvendar um pouco da beleza revelada pelo poeta nesse pequeno grande livro. Mas já me estendi o bastante, e o leitor certamente há de preferir ao que escrevi os poemas de Jorge Elias.

Geir Campos, talvez em alguma parte de sua obra (também o cito de memória), diz este aforismo poético: “A folha que cai no rio muda a visão do rio”. Não basta a folha para fazer o rio mudar. As águas que agora correm não são mais as mesmas de há pouco, e o rio já não é mais o mesmo. Esse livro de Jorge Elias Neto não é apenas uma folha a cair no rio de nossas almas. Nenhum poema é o mesmo quando lido mais de uma vez, porque em todos eles está a beleza, a tristeza, a confissão desse poeta revelador de verdades, que “não tem cisma de beijar o diabo na boca e aprendeu cedo a morder os lábios de Deus” (“Duo”, p. 31) ou desse mago das palavras que sabe como transformar sapato em borboleta...

Recebida em: 14 de agosto de 2018.
Aprovada em: 25 de março de 2019.