

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

EDUARDO COSTA MADEIRA

LITERATURA COMO ENGANO: UM VIÉS RETÓRICO A PARTIR DE *A FOLHA DE HERA*:  
*ROMANCE BILÍNGUE*, DE REINALDO SANTOS NEVES

BRASÍLIA  
2024

EDUARDO COSTA MADEIRA

**LITERATURA COMO ENGANO: UM VIÉS RETÓRICO A PARTIR DE *A FOLHA DE HERA: ROMANCE BILÍNGUE*, DE REINALDO SANTOS NEVES**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura. Orientador: Prof. Dr. José Luis Martínez Amaro.

BRASÍLIA

2024

C1            Costa Madeira, Eduardo  
              Literatura como engano: um viés retórico a partir de A  
folha de hera: romance bilíngue, de Reinaldo Santos Neves /  
Eduardo Costa Madeira; orientador Jose Luis Martinez Amaro.  
-- Brasília, 2025.  
              129 p.

              Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2025.

              1. Literatura. 2. Retórica. 3. Sofística literária. 4.  
Reinaldo Santos Neves. 5. A folha de hera: romance bilíngue.  
I. Martinez Amaro, Jose Luis, orient. II. Título.

# UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

### Ata N° 005:

Aos quinze dias do mês de Janeiro do ano de dois mil e vinte e cinco, instalou-se a banca examinadora da Tese De Doutorado do aluno Eduardo Costa Madeira, matrícula 200051334. A banca examinadora foi composta pelos professores Dr. Henryk Siewierski, Unb, Dr. Wilberth Salgueiro, UFES, Dr Edelberto Pauli Junior, UFMS, Dr. Erivelto da Rocha, Unb (Suplente) e Dr. José Luis Martinez Amaro, Unb, orientador/presidente. O discente apresentou o trabalho intitulado: Literatura como engano: um viés retórico a partir de *A folha de hera: romance bilíngue*, de Reinaldo Santos Neves. Concluída a exposição, procedeu-se a arguição do candidato, e após as considerações dos examinadores o resultado da avaliação do trabalho foi:

(x) Pela aprovação do trabalho;

( ) Pela aprovação do trabalho, com revisão de forma, indicando o prazo de até 30 dias para apresentação definitiva do trabalho revisado;

( ) Pela reformulação do trabalho, indicando o prazo de (N° DE MESES) dias para nova versão;

( ) Pela reprovação do trabalho, conforme as normas vigentes na Universidade de Brasília. Conforme os Artigos 34, 39 e 40 da Resolução 0080/2021 - CEPE, o(a) candidato(a) não terá o título se não cumprir as exigências acima.

**Dr. WILBERTH SALGUEIRO, UFES**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. EDELBERTO PAULI JUNIOR, UFMS**

Examinador Externo à Instituição

**Dr. ERIVELTO DA ROCHA CARVALHO, UnB**

Examinador Interno

**Dr. HENRYK SIEWIERSKI, UnB**

Examinador Interno

**Dr. JOSE LUIS MARTINEZ AMARO, UnB**

Presidente

Quem toca os sinos? Não são os sineiros. Esses correm para a rua, como todo o povo, já que o som é impressionante. Convincei-vos: os campanários estão vazios. As cordas estão penduradas, frouxas, e mesmo assim os sinos tocam, os badalos ressoam tonitruantes. Diríamos que *ninguém* os toca? – Não, somente uma cabeça sem gramática e sem lógica seria capaz de tal afirmação. “Os sinos tocam”, isto é: eles são tocados, por mais vazios que estejam os campanários. – Então, quem toca os sinos de Roma? – *O espírito da narrativa*. – Mas será que ele pode estar em todo lugar, *hic et ubique*, por exemplo, ao mesmo tempo na torre de São Jorge em Velabro e lá em cima na Santa Sabina, que abriga as colunas do terrível templo de Diana? Em cem lugares sagrados ao mesmo tempo? – Decerto, ele é capaz disso.

(Thomas Mann, *O eleito*)

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, ao meu pai (*in memoriam*) e aos meus irmãos.

A meu pai social, Fernando Achiamé, que acreditou em mim quando nem eu mesmo acreditei.

A Jose Luis Martinez Amaro, pela orientação valiosa. A Wilberth Salgueiro, que me acompanha e apoia academicamente desde o mestrado, a Edelberto Pauli Junior e a Henryk Siewierski; uma banca olímpica.

A todos os professores e colegas do Poslit/Unb, com os quais tive a honra de conviver e muito trocar intelectualmente.

A Abner Vicente, Murillo Birchler, Rodrigo Macedo, Victor Melo, Julia Flores e Joanna Feuchard, residentes cativos no meu peito e grandes incentivadores pessoais.

Ao Mosteiro Zen Morro da Vargem (Zenkoji), presente em meu caminho nas dez direções.

À Capes, pelo financiamento da pesquisa.

A Reinaldo Santos Neves, por existir.

## RESUMO

A tese propõe uma leitura retórica do texto literário, assumindo o princípio de falsidade que rege a ficção. O primeiro capítulo introduz alguns mecanismos do objeto central da tese, a obra *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), do escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, em suas particularidades retóricas da emulação de uma sintaxe medieval e nos seus jogos de falsas atribuições. O segundo capítulo propõe-se a posicionar o escritor capixaba fora de uma historiografia literária de cunho idealista e patriótico, buscando em uma linha sofisticada e descontínua um lugar alternativo a essa totalização do literário. No terceiro capítulo são apresentados os pressupostos para uma defesa do engano e do falso na literatura contemporânea, ou uma sofisticada literária, dentro da velha querela entre filosofia e retórica. No quarto capítulo, fazendo valer o viés proposto, o romance capixaba é lido como um discurso epidítico.

**Palavras-chave:** Retórica; Literatura; Sofística literária; Reinaldo Santos Neves; A folha de hera

## ABSTRACT

The thesis proposes a rhetorical reading of the literary text, assuming the principle of falsehood that governs fiction. The first chapter introduces some mechanisms of the central object of the thesis, the novel *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), by the capixaba writer Reinaldo Santos Neves, in its rhetorical particularities of emulating a medieval syntax and in its games of false attributions. The second chapter proposes to position the author outside a literary historiography of an idealistic and patriotic nature, searching in a sophistic and discontinuous line for an alternative place to this totalization of the literary. In the third chapter, the assumptions for a defense of deception and falsehood in contemporary literature, or a literary sophistry, within the old quarrel between philosophy and rhetoric are presented. In the fourth chapter, making the proposed bias valid, the novel is read as an epideictic speech.

**Keywords:** Rhetoric; Literature; Literary sophistics; Reinaldo Santos Neves; A folha de hera

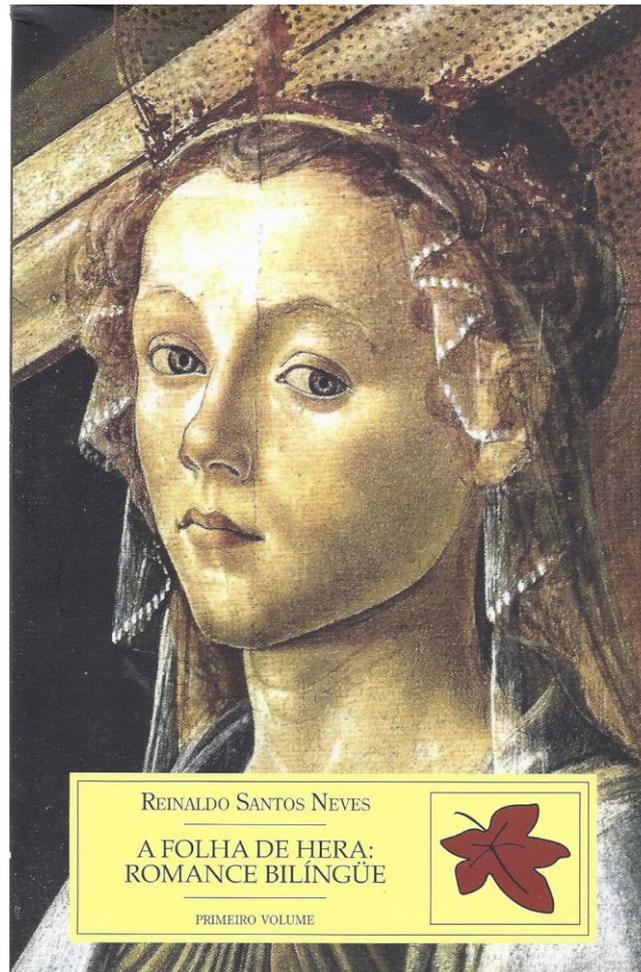
## SUMÁRIO

<b>1 PROÊMIO: AMPLIFICAÇÃO BORGIANA</b> .....	9
<b>1.1 Autoreescritura</b> .....	12
<b>1.2 Paratextualidade fictícia</b> .....	15
<b>2 UM NÃO LUGAR PARA REINALDO SANTOS NEVES</b> .....	20
<b>2.1 Grande escritor municipal</b> .....	20
<b>2.2 O artesão de mil faces</b> .....	27
<b>2.2.1 Pequena nota de formação</b> .....	30
<b>2.2.2 A estreia com respingos de adolescência</b> .....	34
<b>2.2.3 A demanda do medievo</b> .....	35
<b>2.2.4 A <i>Trilogia graciana</i></b> .....	38
<b>2.2.5 Mulheres em fuga</b> .....	39
<b>2.2.6 O artesão de mil faces vai à internet</b> .....	40
<b>2.2.7 Memória: Crônicas de folhetim e retorno à infância</b> .....	41
<b>2.2.8 Contos da Fímbria</b> .....	41
<b>2.2.9 Sobre morte e legado</b> .....	42
<b>2.3 Escritor-sofista: um lance de performance e uma primeira palavra sobre erotismo</b> .....	45
<b>2.4 À guisa de um par</b> .....	50
<b>2.5 Amor à camisa</b> .....	53
<b>3 EM DEFESA DA FICÇÃO</b> .....	56
<b>3.1 Elogio do falso</b> .....	56
<b>3.2 Um viés retórico hoje</b> .....	70
<b>4 UM ROMANCE SOFÍSTICO</b> .....	81
<b>4.1 Discurso do método</b> .....	82
<b>4.2 Discurso da narrativa</b> .....	89
<b>4.2.1 Ironia narrativa</b> .....	95
<b>4.3 Discurso epidítico</b> .....	97
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	120
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	123

## 1 PROÊMIO: AMPLIFICAÇÃO BORGIANA

Na capa em acrílico, um plano-detelhe de Santa Catarina de Alexandria em pintura de Botticelli toma toda a composição. No pé da imagem, um quadro de um amarelo tímido destaca o título *A folha de hera: romance bilíngue*, encabeçado pelo nome de Reinaldo Santos Neves, guardando ainda a ilustração de uma folha-de-hera em tons outonais. Despida a capa, o que sobrevém é uma folha toda em vermelho, em um papel de gramatura mais espessa. Ela funciona como uma folha de guarda a velar o miolo, semelhante às que se encontravam em livros antigos de capa dura e muito comuns ainda em bíblias. Após uma sequência de elementos tradicionais e protocolares como folha de rosto, ficha catalográfica, dedicatória, sumário e prefácio do autor, uma surpresa: uma nova folha de rosto, dessa vez espelhada em inglês na página à esquerda, estampa um outro título de um outro autor. Estamos agora diante de um “romance apócrifo que finge ser a edição crítica de um manuscrito de 1516 contendo a tradução inglesa, feita em 1483, de uma crônica francesa desaparecida” (NEVES, 2011, p. 17), como indica o subtítulo de *O manuscrito Alfield*, atribuído a um certo Alan Dorsey Stevenson. No pé da página, Reynaldo Santos Neves (dessa vez com y mesmo) é indicado como tradutor da obra para o português. Depois dos textos introdutórios, e a partir daqui tudo é bilíngue, de um Alan Dorsey Stevenson agora identificado como secretário da “Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média” (idem, p. 21) e da professora Kathryn Lyell Thornham, “responsável pela edição crítica” (idem, p. 31) do manuscrito medieval que a tal sociedade ajudou a publicar, por financiamento de um benfeitor anônimo, somos lançados a uma terceira obra, já no capítulo oito de seu livro segundo. Isso porque, como explica a professora em nota de rodapé, foram perdidas as primeiras trinta e cinco folhas do manuscrito que continha a cópia de uma tradução do que nesse ponto é uma crônica medieval francesa. O texto tem um tom completamente diferente do que havíamos experimentado até aqui. Estamos agora diante de um monge católico assumindo a função de cronista e vituperando os vícios de um senhor feudal em linguagem estranha ao nosso português (e inglês; segue o bilinguismo) contemporâneo, e nessa trilha acompanharemos a trágica história da linhagem de Malemort a partir de seus personagens principais, em texto datado do século XIV. Que livro estamos lendo afinal?

Figura 1 – Capa de *A folha de hera: romance bilíngue* (primeiro volume)



Fonte: NEVES, 2011.

No prólogo de *Ficções*, Jorge Luis Borges comenta, valendo-se de uma algo que fingida modéstia, a propósito do artifício das falsas atribuições, caracterizado pela designação de autorias imaginárias dentro da ficção propriamente dita, ou ao menos no campo do imaginário que se circunscreve às suas condições de produção.

Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário [...] Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, eu preferi escrever notas sobre livros imaginários (BORGES, 2015, p. 11-12).

Trata-se de um recurso que o autor argentino usou em muitos contos, aperfeiçoando-o sob a forma de biografias imaginárias (*História universal da infâmia*) e ensaios sobre livros imaginários, como nos contos *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e *Exame da obra de Herbert Quain*.

Imaginemos agora uma obra que não só é o comentário crítico de um livro imaginário, como é também o próprio livro imaginário todo escrito, em muito mais de quinhentas páginas, como uma versão bilíngue da pretensa revisão crítica de um manuscrito medieval tomado como perdido, mas

igualmente inventado pelo mesmo autor de todo o comentário. É esse o caso de *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), de Reinaldo Santos Neves.

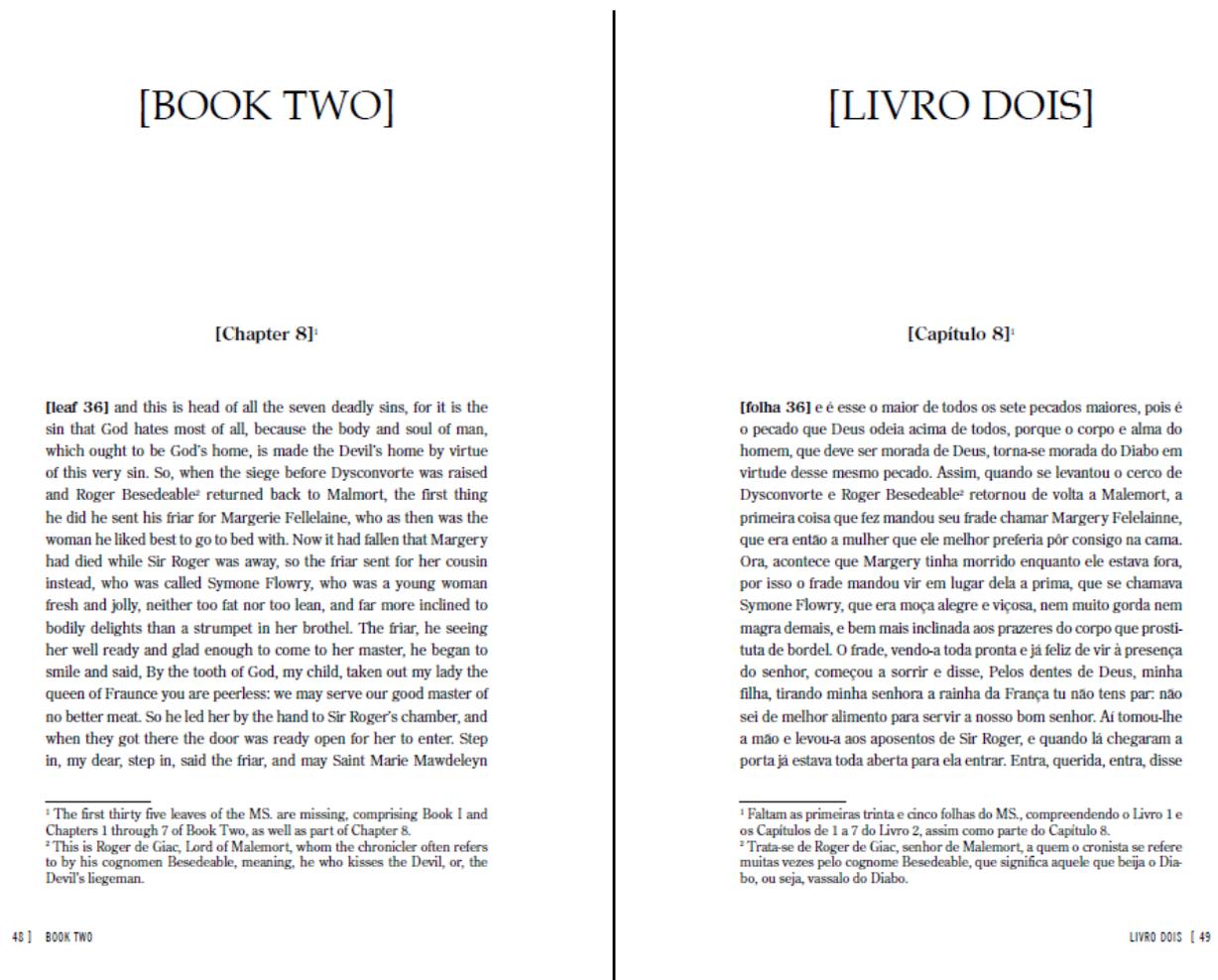
O romance medievalista do escritor capixaba contrapõe eventos históricos como a Guerra dos Cem Anos e A Peste Negra a eventos fictícios — centrados em um condado francês assolado por amores proibidos, intrigas violentas e sacrifícios religiosos — que narram

a história de Roger de Giac, senhor de Malemort (poderoso vassalo do conde de Níniva), de sua filha, Katherine, e de seus quatro filhos, acompanhando-lhes o itinerário de vida através de virtude ou pecado, amor ou ódio, lealdade ou traição, martírio ou homicídio, até o trágico desfecho que sela o destino de toda a família no ano de 1356 (NEVES, 2011, p. 33).

As antinomias destacadas nessa sinopse já bem ressaltam os fortes traços de imaginário medieval que se desenham no texto, como a vassalagem e a teologia católica, e bem serviriam, aristotelicamente falando, a um discurso epidítico, configurado pelo par vício/virtude. Isso porque o autor não apenas resgata elementos da sintaxe do prosador medieval para forjar a linguagem do romance, mas também traços daquela mentalidade. Assim, a partir de um amplo edifício de falsas atribuições, a história é *performada* como autêntico registro da crônica de um monge católico contemporâneo aos fatos.

O bilinguismo assumido no título de *A folha de hera: romance bilíngue* determina não apenas o seu formato, que apresenta a história simultaneamente contada em inglês médio e português contemporâneo (Figura 2), mas diz respeito ao seu próprio processo criativo.

Figura 2 – Captura de tela de uma página aberta de *A folha de hera* em sua versão virtual, evidenciando-se sua estrutura bilíngue e os seus recursos de verossimilhança retórica.



Fonte: NEVES, 2011, p. 48-49.

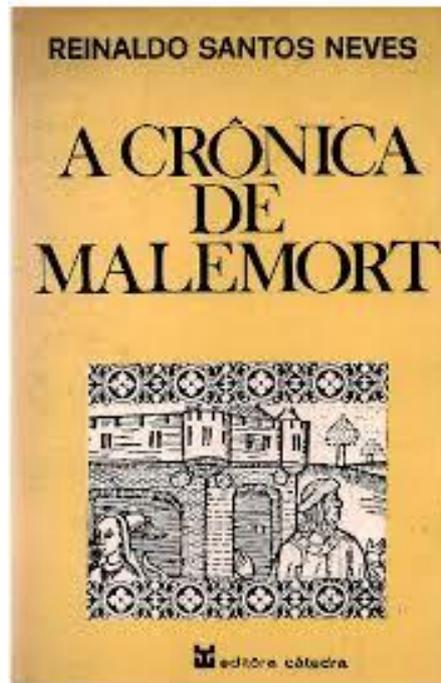
Isso porque o autor transpôs um romance de muitos anos antes, *A crônica de Malemort* (1978), que traz o mesmo núcleo narrativo, para o inglês médio. Ao verter essa já nova obra, que chamou naquele momento de *An Ivy Leaf*, de volta para o português, Reinaldo Santos Neves criou uma estrutura de paratextos fictícios (isto é, prefácios, notas de rodapé e até uma folha de rosto atribuídos a um autor fictício) para justificar literariamente o processo, dando origem, portanto, a esse romance bilíngue.

### 1.1 Autoreescritura

No artigo “Notas sobre uma folha de hera: a *Crônica de Malemort* em inglês”, publicado em 1999, o próprio autor afirma que, à época do que foi seu segundo romance, na década de 1970, seu objetivo era recuperar a linguagem das narrativas medievais portuguesas e, para tanto, submeteu-se à leitura de obras em arcaico português do século XIV e XV, como a *Demanda do Santo Graal* e

*Boosco deleytoso*, em um campo mais literário, e *Virgeu de consolaçon* e as crônicas de Fernão Lopes, em um campo mais histórico, para ficar em alguns exemplos, a fim de depurar sua linguagem. Esclarece também que “estava preocupado ainda com aquilo que me habituei a chamar de ‘mentalidade narrativa’ do prosador medieval” (NEVES, 1999, p. 108). Assim, no diálogo com Thomas Mann, cujo romance *O eleito* foi tomado como referência, criou um narrador personagem contemporâneo aos fatos, que chamou de Thomas Lemeschin (ou Thomas Lelillois), um monge da ordem de Cister: “Como homem do medievo, cabia-lhe contar a história como a contaria um homem de sua época. Daí a minha tentativa de assimilar e reproduzir a ‘mentalidade narrativa’ implícita nos textos daquele tempo” (idem).

Figura 3 – Capa de *A crônica de Malemort*



No campo semântico, o autor entrega fortes traços ideológicos do que seria o proselitismo religioso do homem medieval. Seja no vitupério, em trechos como “viviam em desvairados pecados mortais” (NEVES, 1978, p. 44), seja no elogio, como em “senhores, eis aí tendes Rogier Amidieu feito cavaleiro de Jesu Cristo [...] E o dia em que ele morrer será dia de alegria e prazer, porque pela sua morte ganhará vida eterna e glória perdurável” (idem, p.39). O texto é todo permeado, ainda, de comentários de um misticismo moralizante:

fez Deus as mulheres por tal maneira que, tanto que lhes nascem os filhos, começam seus peitos a verter aquele leite que dão a mamar a seus filhos [...] entretanto sabeis que os peitos

de Katherine de Malemort não se abriram mas ficaram secos, pois Deus os fez maninhos para sempre. E sabeis que Deus fechou os peitos a Katherine de Malemort porque fora mulher como não devera (idem, p. 51)

Há algo, assim, de um aspecto fabuloso, mas não aquele dos magos e dragões que muito se vê em representações mais românticas da Idade Média. O misticismo é concentrado nessa visão de mundo católica imprimida pelo narrador, a filtrar as cenas para o leitor pelas lentes da moralidade teocêntrica daquele contexto.

No campo sintático, a pesquisa revela a escolha de modos verbais peculiares, como em "Deus não quererá que serei senhor de Malemort" (idem, p. 12), pelas duplas negativas, como em "mas nenhum rogo não te pode tanto valer" (idem, p. 40), pelo emprego estranho da preposição, como em "tinha muita semelhança de seu pai" (idem, p. 10), ou do verbo no futuro, como em "vos rogo que me queirais entregar esses cavaleiros, darei-vos aqueles II outros que quiserdes" (idem, p. 127), entre outras. No campo léxico, abundam vocábulos neológicos, como "amigança", "demorança", "cansamento", ou pouco utilizados no português contemporâneo, como "humildar", "endurentar", e ainda registros de uma ortografia arcaica, como em "Assi Deos me salve" (idem, p. 126), para ficar em poucos exemplos desse "nítido registro de uma das mais elaboradas homenagens ao passado" (DEPAULA, 2011, p. 53). Homenagem que não se limita à reverência estéril, como afirma a autora de *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*, obra teórica que toma o caso do escritor capixaba como *topos* para pensar potencialidades da tradução literária:

Ao desenvolver um enredo totalmente original e de sua autoria, R. S. Neves foi às obras medievais portuguesas autênticas e, com zelo, confiscou, roubou ou, melhor talvez, ressuscitou trechos de livros como *A Demanda do Santo Graal*, *Boosco Deleytoso* e *Virgeu de Consolaçam* e os incorporou em sua obra, de forma a fazer ecoar no presente vozes adormecidas do passado (idem)

Anos depois, então, o autor se dispôs a transpor todo esse artifício para o inglês médio. O procedimento foi o mesmo (NEVES, 1999) em relação à *Malemort*, que tinha em textos do português arcaico seu sítio de garimpo. Em outras palavras, o escritor retornou a uma obra de sua autoria já publicada para autotraduzir-se de uma língua antiga para outro idioma também com molhos do passado e, a partir daí, ampliar o escopo narrativo.

Dos textos-fonte em inglês para esse campo ampliado agora intitulado *A folha de hera* destacam-se as *Crônicas de Froissart* — que apresentam a coincidência de serem traduzidas do francês para o inglês médio, por Lord Berners; esse é o mesmo caminho emulado por Reinaldo Santos Neves, já que o manuscrito em inglês é tomado como tradução de um original francês — e *Le Morte Darthur*, de Thomas Malory.

Nesse processo, a trama cresceu consideravelmente, incremento que se deu através do estudo mais aprofundado de personagens originais e da incorporação de outros novos, de um tratamento mais

detalhado de determinadas cenas e da inclusão de novos episódios. É possível verificar ainda a incorporação de elementos populares como anedotas e contos narrados pelos personagens, e até algumas receitas de pratos da época. Depois, o autor retraduziu essa trama estendida para o português, mas dessa vez contemporâneo. Assim, a linguagem que verificamos em *A folha de hera* soa menos arcaica que aquela utilizada em *A crônica de Malemort*, conservando ainda, contudo, seus traços sintáticos.

## 1.2 Paratextualidade fictícia

Como se estivesse abonando literariamente esse processo de “autotradução”, o autor ainda esculpiu para o novo romance todo um aparato acadêmico fictício em torno da crônica medieval, que dá conta da saga de sobrevivência do manuscrito até sua publicação comentada por uma professora medievalista norte-americana, que é tomada como personagem, também, em uma camada a mais dessa espiral engenhosa, de um romance norte-americano que finge ser a tal edição crítica da cópia de um manuscrito da tradução inglesa de uma crônica francesa, traduzido por Reynaldo Santos Neves, com y mesmo, em versão bilíngue no Brasil do século XXI.

O romance *A folha de hera: romance bilíngue* (2010) é uma obra ímpar por uma série de motivos. Primeiro, como já indica o subtítulo, por ser um *romance bilíngue*, isto é, ela foi *escrita* em duas línguas [...] não sendo exatamente uma *versão* do romance de 1978, mas “outro livro: mais maduro, mais complexo, mais ambicioso e bem mais extenso” (NEVES, 2010, p. 21) [...] Para unir as três obras num projeto ficcional que as extrapolasse, foi criado um grupo de paratextos que trabalham a partir da tradição do manuscrito reencontrado (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 59-60)

Assim, o escritor não somente se aprofundou na prosa medieval com admirável fôlego, mas concebeu também alguns elementos paratextuais que, se não fazem parte da trama, sugerem ao menos uma outra trama que sustenta, no campo pragmático, o imaginário do manuscrito encontrado.

O “paratexto”, segundo Gérard Genette (2010), é o lugar conferido aos títulos, epígrafes, prefácios e outros elementos que se encontram no limiar do texto e atuam como uma espécie de mapa institucional, atuando através “dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor” (GENETTE, 2010, p. 16). No entanto, ele “pode ser tão ficcional quanto a ficção que ele pretende orientar” (FILGUEIRAS, 2005, p. 221). A pesquisadora Lillian DePaula, que foi justamente a primeira a considerar as implicações teóricas de uma “paratextualidade fictícia” na obra de Reinaldo Santos Neves, afirma que o autor capixaba “faz uso dos diferentes elementos da transtextualidade para explorar os limites do texto” (idem). Em uma analogia com o universo borgiano, Filgueiras analisa assim:

A trilogia medieval de R. S. Neves, que inclui *A crônica de Malemort*, por ele próprio

traduzido para o inglês como *An Ivy Leaf: The Alfield Manuscript*, e, mais recentemente, retraduzido para o português com o título de *A folha de hera*, resulta numa coleção de textos que intriga o leitor pelos recursos literários utilizados, em especial a técnica do manuscrito reencontrado e o uso, nos últimos dois livros da trilogia, do *paratexto fictício*, levando o leitor – como bem o fez a obra do argentino Borges – a questionar o que é fato, o que é invenção, *qual a relação entre História e Ficção* (FILGUEIRAS, 2005, p. 215-216; grifos meus)

No primeiro prefácio fictício que antecipa a trama, uma sociedade norte-americana dedicada à cultura medieval introduz a publicação de um documento histórico inédito, a tal crônica medieval francesa em tradução para o inglês médio (o original se perdeu), comentada pela medievalista Kathryn Thornham:

No início do ano esta Sociedade recebeu, da parte de um generoso benfeitor que prefere permanecer no anonimato, um vultoso cheque expressamente destinado a atender às despesas de publicação dos papéis da falecida Prof<sup>a</sup>. Kathryn Lyell Thornham (1916-52). Titulada com o grau de Ph. D. pela Universidade Jesuítica de Nova York, NY (1942), a Dr<sup>a</sup>. Thornham foi professora assistente (1943-45) e depois adjunta (1946-48) de História Medieval nessa instituição, tendo mais tarde ocupado um cargo de magistério na Universidade de Santo Agostinho, Houston, Tx (1950-52) [...] esses papéis são o produto integral do trabalho que a Dr<sup>a</sup>. Thornham vinha desenvolvendo no sentido de preparar a edição crítica do códice quinhentista conhecido como Manuscrito Alfield, trabalho que lamentavelmente não pôde concluir devido à sua morte prematura aos 36 anos (NEVES, 2011, p. 21)

Depois dessa introdução, e antes ainda da narrativa medieval, o autor atribui um comentário a essa professora. Nesse novo prefácio fictício, ela conta a história de como o manuscrito chegou até sua universidade, e fornece alguns comentários técnicos a respeito de sua importância:

essa crônica perdida também apresenta uma singularidade própria, pois trata-se do único documento histórico de que têm conhecimento os especialistas que traz detalhadas informações sobre a guerra civil ocorrida em 1356 no condado de Níniva desde as suas mais remotas origens até o seu desfecho. Se a cópia que chamamos de Manuscrito Alfield não tivesse sido feita e preservada, todas essas informações (além de muitas outras) se teriam perdido irreversivelmente para o historiador interessado no cenário social, político e militar do século XIV em países como França, Inglaterra e, mais particularmente, os Países Baixos (NEVES, 2011, p. 31)

Nesse prefácio há muitos signos de algo que gostaria de chamar de *verossimilhança retórica*, um esforço por uma forma que transmita com vivacidade o sentimento do conteúdo, tanto nesse salientar da importância da trama como episódio histórico, quanto nas especificações históricas e geográficas do fictício condado de Níniva e nas especulações sobre a vida do seu autor. O “códice quinhentista FfC1516Ms136, mais conhecido como Manuscrito Alfield” (NEVES, 2011, p. 31) ganha até descrição técnica apurada nas mãos da professora:

A cópia manuscrita em meu poder, em que se preservou o texto de Hatch, foi feita em 1516. Suas especificações são as seguintes: papel acetinado de alta qualidade; 320 mm x 220 mm; 166 folhas, escritas *recto* e *verso* em aproximadamente 32 linhas; uma só mão (exceto quatro linhas em latim ao final do manuscrito), caligrafia Bastarda Secretária, minúscula, bastante regular; tinta preta, bem preservada; sem iluminuras; ambas as capas se perderam (NEVES, 2011, p. 41)

O original da tradução, feita por Bennet Hatch, também teria desaparecido, sobrando à professora Thornham somente uma cópia feita em 1516, encomendada por um certo Thomas Alfield. Ao fim, essa peça introdutória é assinada por “Kathryn Lyell Thornham, Ph. D. / Universidade de Santo Agostinho / Houston, Tx” (idem, p. 45).

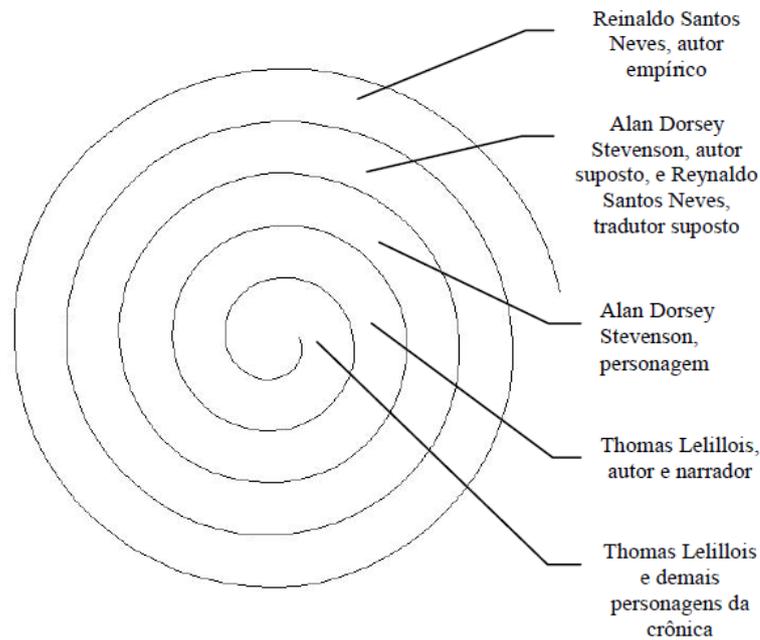
Ao longo do texto da crônica que sobrevém, a professora comparece através de centenas de notas explicativas que indicam prováveis erros de tradução, exageros do cronista que seriam típicos da Idade Média, como um homem descrito com quase três metros de altura, e explicações diversas. A ocorrência da palavra “saintes”, por exemplo, ganha a seguinte nota da professora: “*Sic* no MS. Vê-se aí a clara interferência da fonte francesa na tradução. *Saintes* em francês é a forma feminina de *saints* [inexistente na língua inglesa]”. São elementos que fazem da obra “Um trabalho de ficção com o rigor de um trabalho acadêmico” (FILGUEIRAS, 2005, p. 222), e assim reforçam o alto grau de verossimilhança retórica (tanto no sentido de atenção linguística quando no de um simulacro meticuloso) empregado pelo autor capixaba.

Todas essas bordas institucionais inventadas pelo autor contribuem ainda mais para lançar o leitor na atmosfera do período revisitado, funcionando como uma espécie pórtico de transição para uma trama que já carrega, em si, convincentes traços de verossimilhança dramática.

Após o texto literário *per se*, que traz, no primeiro volume da obra, os livros dois, três e quatro da crônica medieval em questão, há um novo paratexto ficcional: “Pilhagem de palavras: posfácio do autor” (idem, p. 455-465), mais uma vez assinado por Alan Dorsey Stevenson, agora identificado como “funcionário aposentado dos Correios da Cidade de Nova York e, por que não dizê-lo de uma vez, autor desta porcaria” (idem, p. 455). Como em uma típica nota autoral, Stevenson discorre sobre o processo de criação do seu livro agora assumido como ficção, sobre as fontes consultadas e suas influências literárias, bem como a trajetória de seus originais, recusados por agentes literários e editores norte-americanos, até chegarem às mãos do escritor brasileiro “R. S. Neves” por meio de uma amiga em comum, Lillian De Paula, a fim de traduzi-lo e publicá-lo em versão bilíngue no Brasil, pois Neves possui “faro aguçado para subestimadas obras-primas” (idem, p. 465). Aqui chama a atenção como a própria pesquisadora *real* (De Paula) que escrevera uma tese sobre o caso curioso de *A folha de hera* também foi transfigurada em ficção. Para fechar a conta, no seu primeiro volume, desse monumento literário, há a “Breve nota do tradutor” (idem, p. 467-471), assinada por Reynaldo Santos Neves, com y, que explica o motivo de não traduzir emulando o português arcaico, como fizera Stevenson com o inglês médio (e também o próprio Reinaldo empírico, com i, com *A crônica de Malemort*, em 1978).

Nelson Martinelli Filho demonstra a estrutura de *A folha de hera* em formato de espiral, uma vez que “essas camadas estão o tempo inteiro em comunicação umas com as outras, formando um *continuum* de recriações” (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 62):

Figura 4 – Esquema em espiral de *A folha de hera* elaborado pelo professor Nelson Martinelli Filho.



Fonte: MARTINELLI FILHO, 2012, p. 62

Assim, observamos essa espécie de *amplificatio* do projeto borgiano, culminando em um caudaloso romance de mais de mil páginas, divididos em três volumes. A ideia de uma amplificação, naturalmente, não pretende dar cabo de nenhum tipo de juízo de valor em relação às obras, tampouco comparar os dois autores em termos meritocráticos. Trata-se de recurso retórico que define o procedimento adotado por Reinaldo Santos Neves em *A folha de hera*, a partir de uma concepção literária de cunho borgiano. Lillian DePaula chama isso de “efeito palimpsesto”: “A trilogia de R. S. Neves demonstra, com excelência, pertencer à biblioteca de Borges, na qual o efeito *palimpsesto* produz uma vasta coleção de obras que são, ao mesmo tempo, interligadas e independentes” (FILGUEIRAS, 2005, p. 219).

É como se, em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, além de comentar alguns pontos basilares de sua imaginária “A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr”, Borges ainda se prestasse a escrever a enciclopédia por inteiro, com todos os seus verbetes, notas e parágrafos. Claro está que, nesse caso, a advertência do argentino feita em seu prólogo se faria confirmada, e tal obra estaria condenada ao temido e inevitável enfado. Mas isso não pode ser verdade quando falamos de uma crônica medieval ambientada na França durante a Guerra dos Cem Anos, no caso de Reinaldo Santos Neves. Uma “história de vício, não de virtude” (NEVES, 2011, p. 245), repleta de tramas de amor e ódio, de cenas aventurescas, batalhas, competições de cavalaria, conspirações ardilosas e outras coisas que tais distribuídas entre dezenas e dezenas de personagens instigantes que recuperam a magia

literária do período.

Vamos convir que o convite do monge-narrador, no mínimo, seduz: “Agora peço a cada leitor deste livro [...] para procurar, até que ache, um lugar onde reine o mais estável silêncio, e ali sentar-se e inclinar o ouvido para mim, pois só então poderei contar a maior aventura que jamais houve no condado de Níniva” (idem, p. 217).

## 2 UM NÃO LUGAR PARA REINALDO SANTOS NEVES

### 2.1 Grande Escritor Municipal

Se você não é do Espírito Santo, é improvável que tenha ouvido antes falar no nome de Reinaldo Santos Neves. No conto-título de *Mina Rakastan Sinua*, o escritor apresenta a figura do “Grande Escritor Municipal”, que é respeitado dentro dos limites do município, que é grande na medida em que se diz por aí que é grande e, portanto, mesmo que não lido, todos no condado têm a certeza de sua excelência.

A situação do escritor capixaba dentro da literatura brasileira é semelhante. Em termos de prestígio local, o autor recebeu comenda, teve livros adotados em vestibulares e processos seletivos de mestrado e até teve obra adaptada para o cinema<sup>1</sup>. E, embora seja um nome conhecido na fauna literária de Vitória, é pouco lido de fato. São poucos os trabalhos acadêmicos a respeito de sua obra, e muitas das resenhas e artigos aparecem em publicações em que obrigatoriamente um autor capixaba deve ser analisado<sup>2</sup>. Assim, embora a sombra do eixo Rio-São Paulo possa ser parte do que explica o anonimato do autor, o buraco pode ser um pouco mais embaixo.

Se dentro do estado a situação está longe do ideal, imagine fora dele. São raríssimos os acenos de crítica fora do Espírito Santo. Quando acontecem, não deixam de ressaltar certo isolamento do autor, fora da linha patriótica traçada pela historiografia literária hegemônica no país. Joca Reiners Terron (2011) incluiu Reinaldo Santos Neves em seu *Amaldicionário da Literatura Brasileira* definindo-o como um “exilado em sua própria genialidade lá pras bandas de Vitória”. Manoel de Barros afirmou em certa ocasião que “Nestes tempos só Dalton Trevisan e agora esse achado Reinaldo fazem linguagem própria: quebradura dos fósseis semânticos e sintáticos, estratificados” (Campo

---

<sup>1</sup> O autor recebeu, em 1996, o Prêmio Almeida Cousin por conjunto de obra, conferido pelo Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Em 2016, recebeu a Comenda Maurício de Oliveira, da parte da Prefeitura Municipal de Vitória. O romance *Sueli: romance confesso*, o livro de poemas *Muito soneto por nada* e o romance *Kitty aos 22: divertimento* foram adotados como textos de leitura em vestibulares da Universidade Federal do Espírito Santo na primeira década do século. O romance *A ceia dominicana: romance neolatino* foi adotado como texto de leitura no processo de seleção de 2011 e 2012 para o curso de mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. O romance *Reino dos medas* foi adaptado para o cinema, em 2011, por Rodrigo de Oliveira e Vitor Graize, sob o título *As horas vulgares*. Em 2019, a primeira edição 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), homenageou o escritor convidando acadêmicos à publicação de artigos sobre sua obra.

<sup>2</sup> Em levantamento recente, pude conferir que, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes, há pouco mais de trinta trabalhos sobre Reinaldo Santos Neves, divididos em vinte e um nos anais de eventos (Bravos Companheiros e Fantasmas) dedicados *somente* a autores capixabas (quatro livros) e nove em livros sobre literatura em geral (anais de outros eventos e revistas). Com relação às produções de pós-graduação, encontramos sete trabalhos, entre dissertações, duas monografias *lato sensu* e uma tese (esta defendida na Usp). Em mais de trinta anos de publicações acadêmicas e em mais de 50 anos de carreira literária, portanto, o escritor não foi notado mais que 40 vezes.

Grande, MS, 12-10-93, carta a Sandra Medeiros)<sup>3</sup>. Ainda que lamentosos de sua condição de Crusoé, os comentários que aparecem sempre confirmam certo espanto e fascínio diante da obra de Reinaldo Santos Neves.

No caso do comentário do poeta cuiabano, percebe-se que o mapa da solidão é traçado a partir do estilo, e não da circunstância geográfica. Já em texto de Paulo Bentancur para o jornal literário *Rascunho*, por ocasião de *A longa história*, outro romance medievalista e metanarrativo, ambas as frentes são levantadas, mas principalmente aquela que destaca marcas de linguagem e conteúdo sem muito par no cenário nacional. O resenhista, de início, afirma tratar-se de uma “aventura literária e editorial isolada nos trópicos” (BENTANCUR, 2007, p. 3). A seguir, levanta suas próprias hipóteses para o embargo ao autor capixaba, dizendo o seguinte:

Reinaldo Santos Neves é o autor dessa aventura. E autor a ser imediatamente examinado, como seu livro deve ser examinado. Sem demora e com atenção de microscopista. *Não só pelos leitores em geral, sumidos quando se trata de ficção feita hoje no Brasil, mas também pelos críticos, que salivam diante do nonsense, do enigma de carteirinha, ou dos regionalismos revigorados por uma batida mais nervosa (contribuição da doença urbana), e viram as costas quando o projeto narrativo de alguém que pretende – onde já se viu? – contar histórias, dezenas delas, interligadas por uma única e longa história, espinha dorsal a costurar os incidentes de uma missão quase impossível* (grifo meu, idem)

O comentário levanta alguns caminhos interessantes. Primeiro, ele fala de uma resistência dos leitores não à ficção em si, mas à ficção produzida no Brasil. Parece que há mesmo uma louvação desproporcional às narrativas estrangeiras. O crítico cita os exemplos de Umberto Eco, em *O nome da Rosa*, e de Tolkien, em *O senhor dos anéis*, para destacar que méritos atribuídos a essas obras podem ser encontrados até com força maior no romance de Reinaldo Santos Neves.

O comentário de Bentancur também nos fala de uma crítica que se derrete por obras de um hermetismo estéril, cerebral, não dando bola para projetos narrativos mais consistentes, que envolvem muita pesquisa e inventividade. Reinaldo Santos Neves é um fabulista competente em um mundo que fala mais do que ouve<sup>4</sup>. É o que acontece com essa crítica mais acomodada, em geral. Indisposta,

---

<sup>3</sup> A carta está fac-similada na quarta capa de: NEVES, Reinaldo Santos. *Má notícia para o pai da criança*. Vitória: Cândida, 2019 (Figura 5).

<sup>4</sup> Aqui creio que seja pertinente acrescentar o comentário de Luiz Romero de Oliveira:

“Walter Benjamin havia observado, no início do século XX, com alguma melancolia, que a sua época estava marcada pela incapacidade de contar histórias. Já não era possível ouvir relatos e partilhar as experiências vividas por si ou por outrem, descompromissados com o tempo, em torno de fogueiras ou nas oficinas manufadoras. O ambiente moderno – com suas fábricas, automóveis, velocidade tecnológica, unidos ao discurso utilitário – estava sepultando a habilidade milenar de narrar eventos, reproduzir mistérios, trafegar por lugares distantes e desconhecidos.

Reinaldo Santos Neves, em sua *Longa história*, parece se compadecer e ao mesmo tempo relutar com a melancolia do pensador alemão. Reinaldo, como um bom contador de histórias, resiste ao presságio de Benjamin. Ele se imbuí, então, da tarefa de nos transportar a um universo no qual contar histórias está intimamente ligado à sobrevivência dos homens. Com uma estrutura narrativa medieval e num ambiente idem, que nos permite pensar em *Decameron* e em *Contos de Cantuária* devidamente relidos numa perspectiva borgiana, o autor capixaba constrói um texto envolvente perpassado de

“vira as costas” e prefere a obra de relevância social, porque aí pode falar de novo e de novo do social, sem se preocupar em ler com atenção a obra em si. Ela subentende que a importância da obra é apenas existir, se posicionar, produzir desconstruções, lugares discursivos, coisas que tais. Daí também esse regionalismo recauchutado de que fala Bentancur. Nada disso, de fato, carece necessariamente de elaboração artística. Qual foi o último grande contador de histórias exaltado nacionalmente como grande literatura? Talvez Rosa, que aliás também resgatou um tradicional conto medieval, do romancista português, para esculpir a trama de *Grande Sertão: Veredas*, sem deixar de trazer uma linguagem rica em elaboração, inventiva, viva.

Reinaldo Santos Neves, na forma, é algo estoico, equilibrado. Caudaloso, sim; 600 páginas ali e acolá, é raro romance seu com menos de 500, mas nunca excessivo, nunca escravo do estilo, que aliás é um em cada livro. Assim, também não serve para essa crítica que valoriza o hermético. Afinal, se o projeto é tão cerebral que se torna incompreensível, qualquer amontoado de ideias supostamente complexas funciona comodamente para defini-lo.

Paulo Bentancur, corajoso, afirma que o escritor capixaba está “muitos pontos acima da literatura brasileira contemporânea” (idem). E isso talvez se explique porque “com sua fleuma britânica e sua ironia francesa ele tem uma certa dificuldade de se reconhecer entre os adeptos tropicalistas da busca do coqueiro perdido”, como disse Gilbert Chaudanne (2016). Um brasileiro tratando de temas europeus? Não pode!

Como Borges, Reinaldo Santos Neves é um autor latino-americano que soube se cercar de referências anglo-saxônicas sem movimentos adulatários ou distanciamento crítico negligente. O argentino também se interessou largamente pela Idade Média, a exemplo de seus versos *A un poeta sajón* (A um poeta saxão) ou de sua *Zoologia fantástica*. Ainda sobre *A longa história*,

encarar o mundo, sobretudo o Primeiro Mundo, distante geográfica e temporalmente, não com o servilismo de quem os imita em sua imaginação e memória, mas com a audácia (em *A longa história*, eficácia) de um epígono que soube costurar material reciclado, ah, isso é muito raro (BENTANCUR, 2007, p. 3)

Borges mesmo já defendia essa possibilidade quando crê que “os argentinos, os sul-americanos em geral [...], podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas” (BORGES,

---

paixão pelas letras e pelas histórias – uma voraz paixão por histórias, melhor dizendo – que nos faz repensar o lugar por elas ocupado em nossas vidas.

Os personagens desse bem-vindo romance – escribas, monges, prostitutas, salteadores e nobres – são seduzidos e seduzem com a arte de narrar. É com ela que eles conseguem se manter vivos num mundo que se mostra prenhe de armadilhas. Armadilhas que são forjadas também por histórias. É com elas que Reinaldo Santos Neves transforma o seu romance em um labirinto que guia astuciosamente o olhar do leitor no sentido da reapropriação daquilo que Benjamin considerava perdido: o prazer de contar e ouvir estórias”

(Disponível em: [https://www.tertuliacapixaba.com.br/noticias/a\\_longa\\_historia\\_de\\_reinaldo\\_santos\\_neves.html](https://www.tertuliacapixaba.com.br/noticias/a_longa_historia_de_reinaldo_santos_neves.html))

1998, p. 288).

Creio que a busca do coqueiro perdido também esteja sedimentada na formação de nossa historiografia nacional. A literatura infernal de Gregório de Matos e os sermões de Vieira, reconhecidos como o fino do estilo, da retórica, ficam, para Antonio Candido, de fora do sistema. O Arcadismo, por sua vez, é lembrado por recuperar temas e formas clássicos. Mas o pano de fundo dessa atitude é interpretado como uma busca pelo simples, pelo ameno, dada uma suposta necessidade de “atenuação dos aspectos pesados e maciços dos Seiscentos” (BOSI, 2006, p. 55), quando “A Ilustração favoreceu a aplicação social da poesia” (CANDIDO, 1975, p. 9) e “as formas e temas tradicionais já se iam revelando insuficientes para traduzir os modernos pontos de vista” (idem). Parece reinar essa ideia de que um século supera o outro em linha progressiva. E é nessa necessidade de adequação a um movimento de ideias retilineamente postas em acordo com os períodos literários definidos pela grande crítica, dentro dessa história mais idealista da literatura, que enxergo também esse viés algo patriótico, nacionalista, esse vínculo burocrático da prática artística ao contexto geopolítico. No Brasil, também aprendemos que, com a insatisfação com o alto funcionalismo público dominado por colonos portugueses, há uma investida ideológica no Romantismo, como forma de desenhar um projeto de nacionalismo baseada na exaltação da cor local. Como resultado, a estética indianista. Na forma, por parte da crítica há por sua vez o discurso de superação dos modelos clássicos pregados no século anterior. A chamada Segunda Geração, praticamente contemporânea à Primeira, é encarnada principalmente na figura de Álvares de Azevedo. O poeta precoce, contudo, é tido como menor. Não só pela idade, mas porque “O drama construído em sua obra não se originou, com efeito, das condições exteriores” (idem, p. 180). A Terceira Geração, “condoreira”, é lembrada muitas vezes por certo vigor retórico em Castro Alves, cuja “estreia coincide com o amadurecer de uma situação nova” (idem, p. 120), mas aquela retórica filosófica, que advoga por uma causa. Não fica difícil enxergar como a linha filosófica começa a ganhar cada vez mais contornos nacionalistas nesse período<sup>5</sup>. O Realismo, por sua vez, será tomado como canalizador de ideais republicanos, culminando no afã pelo novo modernista. Ainda assim, “Está longe de ser natural e necessariamente proveitoso o hasteamento da bandeira nacional da nação no território literário” (SOUZA, 1999, p. 29).

De maneira geral, parece que as literaturas que se ligam à tradição e a certos sistemas de gênero (não para repeti-los, mas para refrescá-los, como fizeram Cervantes ou Reinaldo Santos Neves em relação à Idade Média) ficam à margem da linha histórica, progressiva. É o que José Luis Martinez

---

<sup>5</sup> “No Brasil, a crítica literária oitocentista segue a tendência mundial, tendo no historicismo o seu modelo orientador. No entanto, é preciso reconhecer [...] que, convivendo com o paradigma historicista hegemônico, a produção crítica orientou-se também por uma vertente de procedência clássica, que sobrevive aos triunfos do romantismo, prolongando a vigência de duas disciplinas antigas do discurso, a retórica e a poética [...] No século XIX, houve clara percepção dessa duplicidade de caminhos, tanto que os historiadores da literatura manifestaram sua hostilidade à orientação retórica” (SOUZA, 1999, p. 26)

Amaro chama de historiografia filosófica ou romântica, de base kantiana-hegeliana, cuja alternativa seria uma história retórica-sofística:

Uma história da literatura ordenada a partir do gênero epidítico permite-nos fazer uma história retórica, uma história onde não há progresso, mas diferença e repetição. Por outro lado, temos a história e a historiografia que aqui chamo de filosófica ou romântica (com sua base kantiana-hegeliana), a do continuum, que estabelece um ponto de partida como origem e se desenvolve numa espiral de tempo que chega ao presente. A divisão em rótulos que duram mais ou menos um século, são sucessivos e progridem, avançam, regredem e ordenam os cursos das letras modernas (AMARO, 2023, p. 174; tradução minha<sup>6</sup>)

Em uma história epidítica, interessa mais tratar as chamadas escolas literárias como gêneros do que como reflexos sistemáticos de suas supostas coerências sociopolíticas. É o que permite que o Quevedo de poemas religiosos seja o mesmo autor que escreveu um elogio ao cu, ou que um Leminski se entregue à tradição europeia do soneto, à tradição japonesa do *haiku* e ao ultramoderno poema concreto ao mesmo tempo. É o que admite que um autor no século XX trabalhe com sintaxe medieval, ou que um seiscentista como Lope de Vega escreva um soneto abusando desse recurso tão maciçamente atribuída ao modernismo que é a metalinguagem<sup>7</sup>.

Mas, nesse modelo filosófico, vigora a linha contínua, e os períodos são sempre suplantados. Alfredo Bosi já contempla o Barroco em sua historiografia, mas pensa o século XVI europeu como carregado de “fortes traços arcaizantes” (BOSI, 2006, p. 29):

O século XVI foi o período áureo da Escolástica em Coimbra e em Salamanca. Na literatura, a “medida velha”, o teatro vicentino com sua descendência espanhola, a novela de cavalaria, a crônica de viagens e a prosa ascética e devota ilustram a permanência das formas medievais (idem)

A história filosófica, progressiva, quer que as formas sejam superadas, não admite “permanências”: “A atmosfera do Barroco está saturada pela experiência do Renascimento” (idem, p. 30). Reinaldo Santos Neves optou por não ignorar “medidas velhas” capazes de encantar até hoje, a exemplo do que fez Cervantes, mas sempre condenadas a esse lugar menor.

Roberto Acízelo de Souza (1999) indica como há um certo consenso entre grandes pesquisadores de história da literatura brasileira – como Arthur Motta, Antonio Candido, José

<sup>6</sup> “Una historia de la literatura ordenada a partir del género epidítico permite hacer una historia retórica, una historia donde no hay progreso, sino diferencia y repetición. Del otro lado, tenemos la historia y la historiografía que aquí llamo de filosófica o romântica (con su base kantiana-hegeliana) la del continuo, que establece un punto de partida como origen y se desarrolla en un espiral de tiempo que llega al presente. La división en etiquetas que duran más o menos un siglo, son sucesivas y progresan, avanzan, retroceden y ordenan los cursos de letras modernas”

<sup>7</sup> Soneto de repente, de Lope de Vega: *Un soneto me manda hacer Violante, / que en mi vida me he visto en tanto aprieto; / catorce versos dicen que es soneto: / burla burlando van los tres delante. // Yo pensé que no hallara consonante / y estoy a la mitad de otro cuarteto, / mas si me veo en el primer terceto, / no hay cosa en los cuartetos que me espante. // Por el primer terceto voy entrando, / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando. // Ya estoy en el segundo, y aun sospecho / que voy los trece versos acabando; / contad si son catorce, y está hecho.*

Aderaldo Castello e José Veríssimo – de que a produção intelectual no país anterior ao Arcadismo tenha sido dominada pelo “excesso de retórica”, por um cultismo exacerbado, pela prática panegírica carente de profundidade. Antonio Candido chega mesmo a afirmar que “Quanto à retórica, o êxito da prosa de ficção tornou quase de todo inoperantes as suas receitas” (CANDIDO, 1975, p. 344). Os pareceres críticos produzidos pelas academias do século XVIII<sup>8</sup> seriam “inchados de pensamento e de expressão, grávidos de erudição contemporânea e, como estalão de estima, usavam rigorosamente a pauta da retórica clássica consoante Horácio e Quintiliano” (VERÍSSIMO apud SOUZA, 1999, p. 19). Assim, a matéria só teria conquistado seu “contorno pleno”<sup>9</sup> no século XIX. Sobre essa perspectiva, Acízelo pergunta-se se não haveria aí uma atitude preconceituosa, independentemente dos defeitos daquela produção, uma vez que a retórica clássica constituía um lugar de prestígio naquele contexto<sup>10</sup>.

Na Antiguidade Clássica, a sofística foi condenada pela filosofia. Na Idade Média, também. Nessa que seria, então, uma terceira sofística, ligada ao século de ouro, é possível identificar outra vez, tanto na toada kantiana quanto especificamente no contexto brasileiro, uma fala filosófica que culpa o estilo pela suposta falta de conteúdo.

Indo além, não precisamos pensar a retórica como conjunto de regras, mas como atenção para a força e eficácia do discurso, bem como sua análise, os meios de que se utiliza, coisas que tais. Assim, uma nova retórica literária pode se fazer na atenção aos méritos de linguagem de uma obra, sem fazê-la refém do exemplo filosófico, mera ilustração de conceitos.

Ao comentar as possíveis razões para o desdém em relação à vertente retórico-poética dentro da historiografia nacional, entre as quais a pobreza atribuída a essa produção e o ímpeto dos românticos por superá-la, Acízelo destaca o seguinte:

Reconhecendo na história literária o mérito do comprometimento com o projeto de fundação e consolidação de uma literatura nacional, desqualifica-se a retórica-poética pelo fato de esta ter-se conservado praticamente alheia àquele projeto. Em outros termos, não tendo participado do empenho nacionalista, por meio do qual acabaria por identificar-se com a história literária, a retórica-poética terá no ostracismo a contrapartida de não haver abdicado da própria alteridade. Esta última resposta, ao contrário das duas anteriores, por certo não se encontra explicitamente formuladas nas histórias literárias, que, por motivos óbvios, não

<sup>8</sup> Academias, nesse contexto, eram congregações institucionais de intelectuais dedicadas à prática de discursos e à declamação de poemas.

<sup>9</sup> “Parece haver um consenso historiográfico em torno da questão do início dos estudos literários no Brasil, admitindo-se que, depois de algumas incipientes manifestações seiscentistas e setecentistas, é no século XIX que atividade intelectual geralmente resumida na expressão *crítica literária* ganha entre nós seu contorno pleno” (SOUZA, 1999, p. 17)

<sup>10</sup> “Perguntamo-nos, a partir de observação que ele mesmo faz – “...usavam rigorosamente a pauta da retórica clássica consoante Horácio e Quintiliano, e aferiam das obras conforme elas lhes pareciam ou não acordes com essas pautas.” –, se não há no seu juízo um preconceito evolucionista. Afinal, orientar-se pela retórica clássica não era, no século XVIII brasileiro, atitude perfeitamente afinada com os valores da época? Sem pretender contrapor à opinião de Veríssimo um julgamento favorável da crítica setecentista [...], é necessário admitir que ela pode ter tido muitos defeitos, entre os quais, no entanto, não tem cabimento incluir a circunstância de haver pertencido ao seu tempo” (idem, p. 20)

podem apresentar a própria pretensão de hegemonia como critério para ignorar a retórica-poética (ACÍZELO, 1999, p. 28)

Creio que a ilustração de Acízelo seja relevante para explicar a hegemonia construída pela historiografia filosófico-romântica. Trata-se de uma perspectiva evolucionista, que apaga o valor da retórico-poética para esconder a pretensão de que fala o professor. Em outras palavras, “descredencia de tal forma a vertente não historicista que sequer lhe concede existência, subtraindo-lhe até a dignidade de ser contestada” (idem, p. 29). Contudo,

No século XIX, entretanto, como já se observou, era claro o reconhecimento recíproco das duas vertentes [...] o historicismo explicitou posição contra a perspectiva retórico-poética, acrescentando agora que esta fez algumas concessões àquele, configurando-se desse modo uma corrente hegemônica e outra minoritária (idem)

Uma minoridade semelhante foi atribuída à retórica-sofística na antiguidade, quando a fala filosófica alcançou o status de lugar da Verdade. Na querela do Brasil oitocentista, “Observa-se que o avanço do historicismo tem por corolário o crescimento do interesse pelo nacional” (p. 33). Acízelo mostra como, através dos programas de ensino do século XIX, o historicismo foi tomando conta da linha retórico-poética.

Na literatura contemporânea, como sugeriram Chaudanne e Bentancur, há uma doença urbana que produz um regionalismo ideológico e fetichizado. Sem muito par, Reinaldo Santos Neves fica nesse lugar da diligência, do artesão, do sofista, trabalhando pela linguagem e não pela Ideia.

A história filosófica da literatura parece pincelada do que Acízelo chama de “epistemologias causalistas, que tudo analisam como consequências de fatores determináveis; pelo menos no que tange a certas realidades complexas – por exemplo, um caráter nacional” (p. 24). Na historiografia literária brasileira hegemônica, esse caráter nacional parece ter privilegiado literaturas que permitissem uma vinculação causalista de uma estética a um contexto sociopolítico.

Portanto, é de supor que uma literatura distante dos temas e tópicos do consenso nacional como a de Reinaldo Santos Neves fique de fora, à margem, sem muita atenção da crítica e reduzida ao arcaísmo. Ainda que, “com uma agilidade que Umberto Eco não teve em **O nome da Rosa** e com uma essencialidade de elementos [...] que J. R. R. Tolkien largou de mão” (BENTANCUR, 2007, p. 3) não existam “digressões nem discursos atravessando a odisseia medieval que o brasileiro, tão meticulosamente, erigiu” (idem); isso no caso de *A longa história*, romance publicado por uma editora de grande circulação (Bertrand Brasil), mas ainda assim ignorado.

As palavras de Paulo Bentancur destacam valores de estima para uma retórica literária: concisão, equilíbrio, sobriedade, agilidade, a clareza de que fala Miguel Salinas no século de ouro<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Bentancur diz ainda sobre o romance reinaldinano: “Pesando na mão, o catatau parece prometer o pior: gordura verbal, sobras, aborrecimento durante a leitura. Nada disso acontece. Acontecem tantas coisas na tenaz concentração de Grim,

Assim, uma literatura de valor retórico, no meu entendimento, não significa pecar pelo excesso de adornos, mas sim alcançar, por meio do esmero com a linguagem, a eficiência narrativa em sua força viva, pulsante, seduzindo o leitor a cada lance com destino ao êxtase.

## 2.2 O artesão de mil faces

Esse esmero destacado na fala de Bentancur pode ser pensado como signo de uma refinada artesanaria. Em depoimento à Escola Lacaniana de Vitória, Reinaldo Santos Neves afirma mesmo 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). 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 Santos Neves prefere surpreender o leitor com a multiplicidade de escrituras” (VAZZOLER e SANT'ANNA, 2001, p. 19).

Em seus livros, portanto, há sempre uma proposta de linguagem específica daquele projeto. Se em *A folha de hera* o autor vai a tradições medievais, em *A ceia dominicana* vai às sátiras menipeias, em *Muito soneto por nada* ao soneto inglês, em *Kitty aos 22* ao internetês; para ficar em alguns exemplos. Em entrevista ao *Rascunho* (2018), o autor afirma o seguinte:

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, 2018, p.1)

Se, como disse García Márquez, um escritor está a escrever sempre o mesmo livro, o de Reinaldo Santos Neves, como o de Borges, deve ser algum tipo de palimpsesto, que acumula em múltiplas vozes a incessante busca pela linguagem. Fica evidente uma preocupação muito laboral em cada trabalho do escritor capixaba. Em seus prefácios, inclusive, o autor tem como padrão privilegiar comentários técnicos e reforçar apropriações intertextuais.

Essa ideia de um escritor-artesão, por insólito que pareça, pode ser ilustrada nas diferentes

---

na sua vocacionada natureza de temente a Deus e fiel escudeiro do reino que representa, que a síntese, essa palavra aparentemente impossível num monumento narrativo de tal dimensão, se faz presente com constância. Reinaldo Santos Neves é um escritor aliviado da sobrecarga estética e referencial e, leve, obtém êxito para realizar viagem demorada (mas nada cansativa para quem acompanha) à procura da ficção sonhada” (BENTANCUR, 2007, p. 3)

visões de arte entre o Ocidente e o Japão.

Na tradição japonesa, as artes ligadas ao cotidiano na sua dimensão prática e que contêm artesanaria têm status elevado: caligrafia, arte do chá, arranjos florais, tecelagem, cerâmica, entre outras. No Ocidente, pelo contrário, um produto artístico de cunho funcional é chamado de “artesanato”, em tom pejorativo. Há nisso uma raiz imperialista, e Keiko Nishie mostra muito claramente como “Os relatos dos primeiros viajantes europeus caracterizam a arte japonesa como decorativa, em claro sentido depreciativo” (NISHIE, 2019, p. 20).

Não havia, no Japão do período Edo (do século XVII ao XIX), “uma diferenciação nítida entre os 'artesãos' e 'artistas' ou entre as 'artes decorativas' e as 'belas artes', como as desenvolvidas na Europa renascentista” (GUTH apud NISHIE, 2019, p. 18):

Nessa mesma época, entre os séculos XVII e XIX, a história da arte europeia desenvolvia-se em outra direção. Tanto a prática artística quanto a literatura sobre ela – ou o embrião da História da Arte como disciplina – faziam uma opção pela pintura e a escultura, por serem as manifestações em que supostamente havia maior independência do estético-simbólico em relação ao funcional. Abandonava-se uma concepção de arte como técnica e saber – no latim *ars* ou no grego *techne* –, dominante desde a Antiguidade até o Renascimento, substituindo-a por uma moderna ideia de arte, centrada nos objetos e voltada à contemplação pura, à fruição estética desinteressada. Estabelecia-se assim a dicotomia entre as belas artes, detentoras de valores filosóficos ou espirituais, e as demais manifestações que tivessem uma utilidade prática. As artes e ofícios foram, dessa maneira, relegadas a uma condição hierarquicamente inferior (idem, p. 20)

Na Roma de Cícero e Quintiliano as artes práticas foram colocadas em evidência, entre as quais a retórica. Na modernidade, contudo, como bem indica a pesquisadora, a transcendência toma o lugar do labor, restando ao artesão a condição de artista superficial. É possível enxergar aí também uma hegemonia da fala filosófica, que prioriza o transcendente em detrimento do imanente.

Ainda segundo Keiko Nishie, o termo geral que designa arte no Japão é o “*geijutsu*”, palavra que se relaciona a práticas ligadas tanto ao objeto da arte quanto aos princípios harmoniosos de sua execução e uso. O tiro com arco, por exemplo, “estava relacionado ao cultivo do corpo, da postura e dos movimentos corretos, mas também à habilidade de visualizar e alcançar determinado objetivo” (idem, p. 13). A caligrafia, por sua vez, “não se limitava à habilidade da escrita à mão, mas abarcava a pintura e o desenvolvimento da percepção visual, bem como a expressão e a capacidade de uso das palavras, compreendidas enquanto imagens, seja na representação gráfica, seja na comunicação oral” (idem). Desse modo,

podemos afirmar que a amplitude da ideia japonesa de arte baseia-se não apenas na diversidade de manifestações ou objetos que recebem o rótulo *geijutsu*, mas também no significado de arte como ação, habilidade ou performance. Uma peça de vestuário ou um utensílio de cerâmica é uma obra de arte, mas também é arte o seu processo de produção e posteriormente o seu uso (idem, p. 14).

A retórica sofista foi justamente condenada por Platão pelo seu cunho performático, isto é, pelo seu aspecto de *uso*, pela sua verificação prática nos efeitos sobre o público. Em literatura, no geral, é mais comum lermos as obras à luz da filosofia. Um Machado de Assis realista, ainda que seus narradores de índole duvidosa apontem para um sublime sofismo; um Borges metafísico, embora seja o argentino um mestre do engano. Na literatura de Reinaldo Santos Neves, o performático entra em cena através de vários jogos de dissimulação e apropriação. Opera, assim, muito mais como um artesão japonês do que como um artista, no sentido *lato* (ainda que, obviamente, sua formação e repertório não devam praticamente nada à cultura nipônica). Transpiração mais que inspiração. Literatura como engrenagem, artifício, e não como objeto a ser contemplado em redoma. Linguagem faz-se textura, o leitor dela faz uso. Um romance sofisticado, afeito à performance, aceita sua condição de funcional, de mera sedução. Algo que, como na arte multissensorial da gueixa, pode também habitar o sublime.

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 hoje chamar, por parte de alguns críticos de arte, como “cultura do remix”. A era dos compartilhamentos e dos *creative commons* contribuiu para restituir o valor da imitação no universo da arte. Sob o epíteto da apropriação e da recriação constante, a noção romântica de originalidade se torna cada vez mais frágil.

Ora, a originalidade é afinal 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.

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. É possível visualizar, então, como “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 e SANT'ANNA, p. 19).

O escritor capixaba faz seus mosaicos, ou colagens, como queiram, sob encomenda. O cliente? A linguagem. Heidegger (1954) nos fala em um “habitar da linguagem”. Se a própria definição 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. 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 *ele* fosse criador e senhor da linguagem,

ao passo que *ela* 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 Santos Neves nos 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 algo reverencial do autor em relação à linguagem literária. Sua motivação não vem de fora para dentro (realismo), tampouco de dentro para fora (romantismo), mas é literária em si mesma. E é justamente na sua aparente despreensão que reside sua inventividade. Sua literatura é, como cabe ao sofista, “mera” manipulação de signos.

### 2.2.1 Pequena nota de formação

Reinaldo Santos Neves nasceu no Centro de Vitória, Espírito Santo, no dia 3 de dezembro de 1946. A região do Parque Moscoso dividia-se entre ruas estreitas de casas com abastados quintais e ruas largas de casas mais populares, com janelas dando direto para a rua. Ali o escritor brincou as primeiras bolas, cantou as primeiras parlendas e descobriu as primeiras leituras. Em crônica<sup>12</sup>, o autor revisita a casa e a vizinhança em que se inscreveram os primeiros traços de seu imaginário.

---

<sup>12</sup> “Rua Afonso Brás 73 – o endereço da minha infância. A casa ainda está lá. Tem um quê até que altaneirozinho, levantada que foi em cima de uma pedra, e ainda com o toque feudal de um torreão todo empertigado à esquerda de quem olha. Torreão que só serve mesmo para embutir a escada em curva que liga os dois andares da casa e dar ensejo à exigência de um sótão, lá no topo – que gerações de pombos usaram como quarto de hóspedes [...]

Na frente da casa, ao rés da rua, o jardim. Legiões de margaridas faziam ponto nos canteiros, à sombra de um chorão, uma tília e duas acácias amarelas. Das acácias partiam, todo fim de ano, os galhos floridos para enfeitar a casa dos vizinhos e assegurar a sorte do ano inteiro. Nos fundos tinha um quintal em patamares. No paredão de pedra marejava um olho d’água que era a alegria das rãs, inquilinas de tudo que era frincha e ruga na pedra. Curioso que raramente as víamos, embora noite e dia as ouvíssemos coaxando, guturais. Meu irmão é que teve sorte: belo dia acordou e deu de cara com uma rã enorme plantada de cócoras no peito dele [...] Nascido na Afonso Brás, eu tinha duas nacionalidades, porque pertencia à turma da Vasco Coutinho. De dia era aquele corre-corre atrás da bola, esfolando os pés nos paralelepípedos da rua, enquanto as meninas pulavam amarelinha na calçada ou jogavam pedrinha sentadas no meio-fio. De noite meninos e meninas brincavam juntos: coisas enjoadas como mamãe pode, casamento japonês, berlinda e passar anel, que não sei como tínhamos saco para agüentar. Melhor era brincar de chicotinho queimado, e melhor ainda era quando Dona Zuleima resolvia fazer basque-basque de balas e bombons na varanda da casa dela [...]

E as estampas Eucalol? Todo mundo usava sabonete e creme dental Eucalol por causa das estampas que vinham de brinde. Favoritas absolutas eram as estampas de soldados, mostrando a evolução dos uniformes do exército brasileiro desde remotos tempos coloniais. Havia séries e mais séries, cada uma com seis estampas – capitães, majores, alferes, furriéis, o diabo. Também gostávamos das bandeiras e das curiosidades mundiais. De fundo amarelo eram as estampas que traziam aqueles fatos incríveis colecionados por Ripley, o tal do Acredite Se Quiser: faquires que passavam vinte anos com os braços erguidos sobre a cabeça, indígenas que jogavam pelada com os crânios dos inimigos.

Nossas peladas eram com bola mesmo, de couro ou de borracha, sobre os paralelepípedos da Vasco Coutinho [...] O muro da casa do Anísio continua lá, mas bola nenhuma cai mais naquele quintal. E a turma, cadê? Mário Ernane virou diplomata, João Edison e Geraldinho onde estão não sei, Rodrigo e Márcio andam por aí, e Artur a gente passa um pelo outro e não sabe se se conhece ou se não se conhece. Morto está Rômulo, morto está Raul, mortos estão os irmãos Marcos e Aprígio. Sou o único que voltou. Um fantasma adulto assombrando a rua da minha infância” (NEVES, 1993, p. 1)

Reinaldo Santos cresceu ali também cercado de livros. Seu pai, Guilherme Santos Neves, foi um folclorista de renome nacional, além de professor no Colégio do Carmo. Seus irmãos mais velhos tomaram também o gosto pela leitura, e lhe legaram alguns clássicos juvenis:

Não posso deixar em branco o papel que meu pai e meus dois irmãos representaram na minha descoberta da literatura. Nasci numa casa de livros. Sim, a casa da rua Afonso Brás, que lá está até hoje, tinha cheiro de livro, e foi esse o cheiro que mamei desde a infância. Filho temporão, criei-me entre pessoas adultas que estavam sempre com um livro diante do nariz, ou com um lápis ou caneta na mão; sempre conversando, à mesa de jantar, sobre este autor ou aquele. Tanto que comecei cedo, lá pelos seis anos, a imitá-las, por um lado lendo as histórias de Monteiro Lobato, por outro escrevendo, com lápis de ponta rombuda, em compridas tiras de papel, alguns textos do tipo que hoje se convencionou chamar de mini-contos (NEVES, 1999b, p. 1)

O autor sempre guarda com carinho a imagem do pai, seja em homenagens literárias, seja em textos mais documentais, a exemplo do trecho seguinte:

Borges diz que, se tivesse de escolher uma imagem para representar a origem de sua vocação literária, seria a biblioteca do pai. Meu pai também tinha uma biblioteca em que as estantes de livros forravam as paredes de alto a baixo e de fora a fora. Mas a primeira sedução que experimentei em relação à literatura não veio da biblioteca paterna. Veio da biblioteca fraterna. Era uma estante magra de cinco prateleiras que servia para guardar os livros de meus dois irmãos, ambos bem mais velhos que eu. Daí é que vinha a tentação da literatura. Aí estavam os livros de Monteiro Lobato, de Júlio Verne, de Tarzan dos Macacos; os livros das mais famosas coleções para jovens da época: a Coleção Os Audazes, da Editora Vecchi, e a Terramarear, da Companhia Editora Nacional. Era o local sagrado e misterioso aonde eu vinha e voltava sempre, para olhar as capas dos livros e embevecer-me com a perspectiva de que um dia eu leria tudo aquilo (NEVES, 2003, p. 1)

Por trás do pai, então, havia bibliotecas, no plural; a dele e a dos irmãos, que por via indireta não deixavam de sua serem também. Com justiça, a recente biblioteca do Centro Cultural Sesc Glória, no mesmo Centro em que viveu a família, foi batizada de Biblioteca Guilherme Santos Neves.

Além dos clássicos juvenis, Reinaldo Santos Neves assume-se influenciado também por quadrinhos, especialmente os de Walt Disney. Desse período datam também suas primeiras veredas pela produção literária. Em depoimento, o escritor afirma o seguinte:

Posso dizer que a escrita criativa me acompanha desde menino. Tenho alguns textos, escritos ainda em letra de fôrma, em que ensaio umas primeiras produções literárias. As mais antigas são de 1953, quando eu tinha seis anos e nada mais lia a não ser histórias em quadrinhos [...] Logo a seguir, aos oito, nove anos, no intervalo das peladas de rua, começo a pôr no papel umas primeiras histórias. “O foragido”, “O motim”, “O fraticida”, “Sedentos de ódio”, “O tira” [...] São histórias de faroeste, de gangsters, de piratas, ou seja, cópias toscas daquilo que eu via no cinema e lia nas histórias em quadrinhos e nos livros de aventura. Não importa. Importa é que havia um desejo de escrever, de criar (NEVES, 2003, p. 1)

Muitas das imagens desse cenário de formação do escritor-infante podem ser conferidas em *A confissão* (1999). Ali, o autor assumidamente enveredou-se pelos labirintos da memória, colocando-se como personagem-mirim em uma história em que se destacam elementos de uma pacata vida provinciana, católica e recheada de referências infantis daquele período. Sobre o elemento nostálgico, a apresentação de Miguel Depes Tallon anota que

*A confissão* é, da parte de Reinaldo, uma revisitação da infância, uma volta ao mito de Orfeu. A infância revisitada é uma infância feita de pequenas coisas universais: soldadinhos de chumbo, estampas do sabonete Eucalol, gibis do Cavaleiro Negro e de Ringo Kid, numa Vitória que não mais existe, uma Vitória, com bondes circulando, com discos de 78 rpm e *um padre que foi ver "Gilda"*, uma Vitória, onde os meninos ainda se deleitavam com *beijos-frios* de coco, no bar *Caranguejo*. Enfim, uma Vitória que já passou e que Reinaldo viu passar (TALLON in NEVES, 1999, p. 5-6)

Na sua adolescência, o autor desenvolve mais sistematicamente sua obsessão pela escrita, em que canaliza um princípio de briga com Deus. Aos quinze anos, escreveu um romance em 85 páginas manuscritas intitulado *Os fanáticos*, algo inspirado em *Os demônios*, de Dostoievski. A seguir, um diálogo desse texto, destacado em depoimento:

Tenho uma teoria e estou absolutamente certo de sua exatidão: se antes de nascermos, antes de sermos concebidos, nós não existíamos, depois de morrer é completamente possível nossa volta a esse estado. Não digo que voltamos a nascer. Não. Quero dizer apenas que, como não existíamos antes, podemos muito bem deixar de existir depois! Isto prova a inexistência da vida eterna. E como a vida eterna e Deus são duas teorias que não existem uma sem a outra, logo, não há Deus (NEVES, 2003, p. 1)

Através de contos nessa verve existencialista, o jovem desenvolve temas que viriam a se repetir em sua produção madura, como a descrença, o feminino e o incesto. É nesse período que nasce também a obsessão por um estilo, instigado pelo ambiente familiar. Afinal, “literatura era uma preocupação constante de pai e irmãos” (idem).

No início da década de 1960, Reinaldo Santos Neves ingressa no curso de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, graduando-se em 1968. O ambiente acadêmico, contudo, não empolga o jovem escritor, que retorna à sua *alma mater* não como professor, mas como servidor técnico, em 1970<sup>13</sup>.

Em conferências, é comum verificar essa performance do avesso ao teórico no discurso de Reinaldo Santos Neves, a exemplo de trecho que se registra em depoimento ao Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo:

---

<sup>13</sup> Na Ufes ocupou, entre outros, os cargos de diretor da Divisão de Editoria da Fundação Ceciliano Abel de Almeida (1978-89), de coordenador de literatura da Secretaria de Produção e Difusão Cultural (1992-95) e de administrador do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo, vinculado ao Programa de Mestrado em Estudos Literários da UFES (1996-2012). Aposentou-se em 2012.

Sempre digo e repito, e raramente sou acreditado, que não sei teorizar sobre qualquer trabalho literário, inclusive o meu. As pessoas parecem achar que de um escritor (ainda mais formado em Letras, como é o meu caso) têm o direito de esperar qualquer coisa que seja feita de palavras, o que vai desde um discurso em público até um ensaio literário. Ora, não se espera de um clarinetista que ele toque também contrabaixo, nem de um contrabaixista que toque também clarinete. No meu caso específico, então, minhas limitações com as palavras são legião. Sei, ou me esforço por saber, usá-las em determinados contextos, para tratar de determinados assuntos ou contar determinadas histórias; mas em outros contextos menos a ver comigo dá-se um branco e não sai uma só linha que preste (NEVES, 1999b, p. 1)

No seu último romance, *Morte em V.* (2023), um algo que testamento literário, o autor capixaba faz uma espécie de memorial literário de si mesmo a partir do escritor Rainer Maria Rainer, personagem escrutinado no livro por uma voz feminina dedicada a tecer toda uma constelação de sua vida e obra, incluindo-se aí raras falas públicas. Em um momento em que esse personagem autoficcional é sabatinado em uma conferência, já tendo afirmado coisas como “o que eu quero mesmo é ser um livre-escritor, não um livre-pensador, faltam-me os atributos necessários” (NEVES, 2023, p. 224) ou “não levo a sério nem mesmo a inspiração, quanto mais a leitura de filósofos e psicólogos” (idem, p. 225), temos o seguinte:

Aí Glória, à vontade como pessoa-de-casa, pede a Rainer: Conte-nos a fábula do ferreiro húngaro, que você gosta tanto. E ela explica ao *plenário*: Rainer sempre se identificou no personagem desse conto. Quem era mesmo o autor, Rainer? E ele: Um escritor do século 19, Miksat ou sei lá como se pronuncia. A história é muito simples. O ferreiro tem o dom de operar catarata. A pessoa chega, ele tira o canivete do bolso e, sem nem desinfetar nem nada, raspa o canivete no olho do doente, remove a catarata, e o doente vai embora curado, feliz. Até que um belo dia recebe a visita de uma comissão médica que lhe dá uma aula de oftalmologia e mostra os altos riscos da cirurgia se for malfeita. Daí em diante, o mestre ferreiro nunca mais ousou fazer operação de catarata. E Rainer diz: Eu me vejo mesmo nesse ferreiro. Como escritor faço o que posso com meus canivetes. Mas se eu tivesse estudado Teoria Literária a fundo, ah, não teria escrito uma só linha que prestasse. Além disso, pro mal de meus pecados, as teorias literárias vivem de novas teorias, que a de ontem foi suplantada pela de hoje, que será suplantada pela de amanhã, e essas teorias não fazem sentido nenhum para a minha parca inteligência de ferreiro literário (idem, p. 225-226)

Pois, na sua trajetória de escritor publicado<sup>14</sup>, Reinaldo Santos Neves parece mesmo encarnar o espírito de um ferreiro diligente forjando na palavra. Cada romance tem seu próprio projeto de linguagem diferente, seja recuperando a sintaxe medieval, escrevendo romance em forma de soneto inglês ou fazendo *noir* com o internetês. Coloca-se de certo modo isolado dessa linha contínua da teoria literária, linha filosófica, de embate e suplantação, e só poderia mesmo ficar relegado ao lugar sofisticado do fabulista não cerebral.

---

<sup>14</sup> Como autor de ficção, publicou, até o fim dessa pesquisa, doze romances, três coletâneas de contos, três publicações em poesia, dois livros infantojuvenis, além de uma novela e um livro de crônicas sobre jazz.

### 2.2.2 A estreia com respingos de adolescência

Na década de 1960, Reinaldo Santos Neves esboça alguns textos de cunho existencialista que evidenciavam a busca por um estilo:

Conservei alguns rascunhos dos textos que escrevi aos dezessete anos. Foram três contos longos. Um deles chamava-se “Chuva no dia da morte de Théo”, e eu achava esse título o título dos títulos, porque nem chovia nem o personagem Théo morria no conto. Uma frase apenas justificava o título: Théo diz que gostaria de morrer num dia de chuva. Mas como era o estilo desse conto experimental? A busca de originalidade levava a uma forção de barra sintática. Havia uma certa abstinência do verbo na narração (NEVES, 2003, p. 1)

Como fica evidenciado no trecho de sua fala, o autor reconhece a imaturidade dos seus primeiros exercícios literários mais sérios, algo que, na sua avaliação, ainda se impregnará no primeiro romance, que viria a renegar:

Essa literatura angustiada do adolescente que eu fui vazou para o meu primeiro romance, *Reino dos Medas*, publicado em 1971. Esse romance é fruto do trabalho obsessivo de construção de um estilo realizado pelo adolescente. Mas o estilo é a única coisa que presta nele. Falta uma coisa que acho indispensável em literatura: ironia. Em *Sueli* está dito: “A ironia é a santa padroeira deste romance.” *Reino dos Medas* é o meu único texto publicado em que a ironia está ausente (idem)

A estreia de Reinaldo Santos Neves se deu então aos 25 anos com *Reino do Medas*, romance publicado em 1971. Trata-se de um livro de notada obsessão pela poética da linguagem, assumido fruto das digressões adolescentes do autor. Sua narrativa é circular e vertiginosa como o álcool que entorpece as personagens, sempre dadas a andanças e destemperanças pelas ruas de Vitória. Na orelha do livro, afirma-se que o autor: “Gosta de Jazz e sua preferência se prende à música de Charles Mingus”. Porque não só o jazz é elemento diegético do romance, sendo seu pano de fundo, como dita a estrutura de sua linguagem. Seu esqueleto é uma partitura de jazz, literária. O romance tem cheiro, sabor e forma de Jazz. O suicídio de Lauro é o tema, que é apresentado e retomado no final, depois dos improvisos, ou séries de variações sobre Lauro e a turma da noite do Parque Moscoso. Romance que é dedicado em colcheia tercina: dedicado a três suicidas, um deles o saxofonista Eric Dolphy. O ritmo quebrado garantido pelos muitos apostos e vírgulas é como o baixo melancólico de Charles Mingus. As repetições dissonantes e as aliteraões também apontam como recursos poéticos que dão uma sonoridade jazzística ao romance, além da sinestesia e as constantes expressões indicativas de incerteza (“talvez”, “eu acho”, “não sei”), que reforçam o caminho incerto de um improviso de sax.

A despeito de ser o primeiro e ainda renegado pelo autor posteriormente, o livro alcançou alguma mínima visibilidade nacional, recebendo menção honrosa em concurso promovido pelo Instituto Nacional do Livro em categoria dedicada a romances de 1971, ocasião em que o grande

premiado foi Ariano Suassuna (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 13). A recepção da crítica foi positiva, incluindo elogios de Antonio Carlos Villaça no *Jornal do Brasil* de 21 de junho de 1975: “Estamos diante de ficcionistas que sabem exprimir-se, isto é, criar a sua verdade. Victor Giudice, Nélida Piñon, Ary Quintela, Aguinaldo Silva, Reinaldo Santos Neves e Flávio Moreira da Costa. Eles compõem uma família espiritual” (VILLAÇA apud MARTINELLI FILHO, 2012, p. 13). A reação ao romance também inclui uma carta elogiosa de Caio Fernando Abreu<sup>15</sup>.

### 2.2.3 A demanda do medievo

Em 1978, Reinaldo Santos Neves publica *A crônica de Malemort*, assumindo um percurso completamente diferente do que havia assumido no romance anterior. Inspirado em *O eleito*, de Thomas Mann, o romance guarda o mérito de resgatar a sintaxe medieval em um romance moderno.

Em artigo publicado em *A Gazeta* de 23 de setembro de 1978, Christiano Ferreira Fraga afirma o seguinte:

não houve apenas o cuidado de rastrear minuciosamente a linguagem do medieval português nos diversos autores, mas também a perseverança em penetrar-lhes o estilo, para romanciar dramas de uma fase remota da história de França no português da mesma época, reforçando autenticidade da narrativa. Autenticidade avivada pelo jeito literário de eleger um personagem narrador testemunha dos acontecimentos, ainda os mais íntimos e ocultos (FRAGA, 1978, p. 1)

Vê-se que o autor caminhou bastante do primeiro para o segundo livro, saltando do existencialismo adolescente para uma obra extremamente pitoresca e ao mesmo tempo mergulhada em tradição, em que o máximo da pesquisa se comuta a uma leveza narrativa que remete à novelística medieval. Contudo, dessa vez a crítica nacional parece não ter acompanhado, já desenhando-se aí esse gráfico inversamente proporcional de qualidade/esforço do autor x atenção da crítica. Alguns bons artigos locais, contudo, foram escritos eventualmente, como “A demanda do medievo de Reinaldo Santos Neves: apontamentos sobre *A crônica de Malemort*”, de Paulo Roberto Sodré (2005).

Em 2011, o autor viria a publicar uma nova obra que reaproveita o núcleo narrativo desse romance, que tem como centro o amor incestuoso dos irmãos Thibert de Giac e Katherine de Malemort. Trata-se do já introduzido *A folha de hera: romance bilíngue*, um caudaloso projeto de mais de vinte anos de execução. Além de empreender uma amplificação considerável da narrativa, o autor a traduziu para o inglês médio e depois retraduziu para o português contemporâneo, edificando todo esse processo com um conjunto de paratextos fictícios que inserem o leitor na experiência do manuscrito medieval. Esse projeto ambicioso foi acompanhado pela pesquisadora Lillian DePaula,

---

<sup>15</sup> Ver MARTINELLI FILHO, 2012, p. 127

que escreveu sua tese de doutorado na Usp acompanhando os processos criativos tradutórios do autor capixaba. Dessa parceria, nasceu o excelente *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*, publicado em 2011 pela Edufes. A crítica permaneceu quase calada.

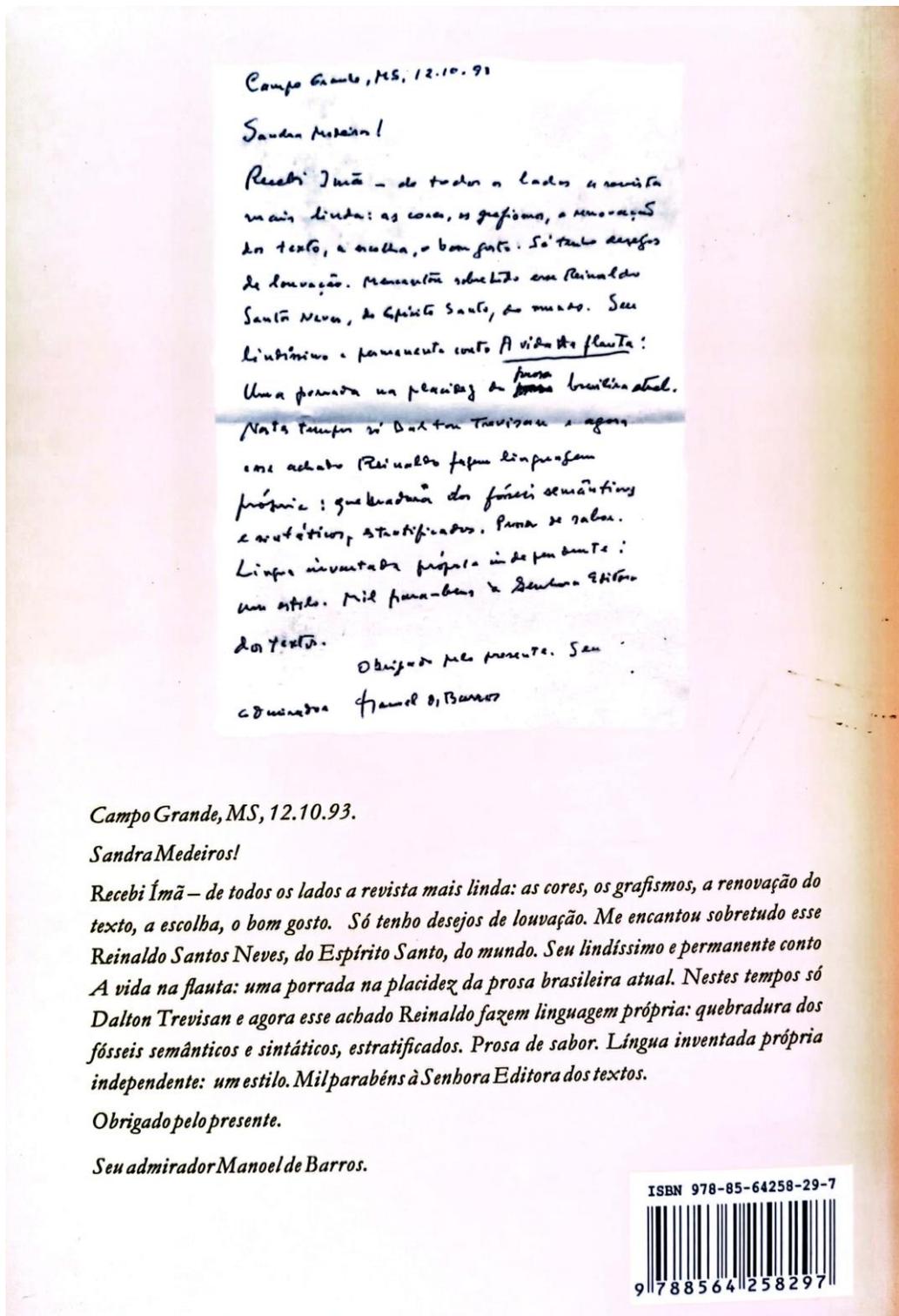
Em 2006, o autor publica *A longa história*, romance também ambientado na Idade Média, mas de características diferentes. Sem tanta obediência a princípios linguísticos daquele período, a trama se concentra mais livremente em universo criado pelo autor. A Condessa de Kemp, do alto de sua velhice, é apaixonada pela arte narrativa, mas acredita já ter escutado todas as tramas que existiam. Ao tomar notícia de que há uma fábula que talvez escape a seu conhecimento, envia uma expedição de copistas para um país distante na busca pelo registro dessa história dita maravilhosa e que seria a mais longa de que se tem notícia, criada por um monge que, no entanto, se encontra em voto de silêncio. Embora tenha sido publicado por uma editora de grande circulação como a Bertrand Brasil, o romance também não conquistou devida atenção. A “Redação Tribuna do Norte”, para quem, nos livros de Umberto Eco, “as cem primeiras páginas costumam ser enfadonhas como um teste acadêmico” (2007, p. 1), achou que seu estilo era cartorial. Paulo Bentancur, para o jornal literário *Rascunho*, discorda com veemência, destacando inclusive que “Reinaldo Santos Neves, erudito como Eco e fabulista como Tolkien, produz um capítulo à parte na literatura brasileira” (2007, p. 3). Como pudemos conferir mais profundamente no início deste capítulo, o crítico faz questão de destacar esse isolamento de que sofre o autor, a despeito de méritos que o colocam pontos acima de toda a literatura contemporânea brasileira (isso Bentancur).

Publicado originalmente em 1995 como encarte no jornal A Gazeta, projeto Nosso Livro, com ilustrações eróticas do artista plástico Atílio Colnago, e reeditado em livro em 2019, *Má notícia para o pai da criança* é mais um livro que bebe de fontes medievais. Dessa vez estamos falando de nove contos inspirados no romanceiro tradicional português (constituído de pequenos poemas épico-líricos que eram cantados ao som de um instrumento para divertimento do público comum). Enredos, temas e até alguns versos são aproveitados, mas fundidos em linguagem que combina o arcaico e o contemporâneo. São histórias carregadas de erotismo, obsessão, morte, tabus e enganos, narradas pelas personagens protagonistas, “geralmente vítimas do amor e suas redes” (SODRÉ in NEVES, 2019, p. 12). O parágrafo de conclusão do prefácio de Paulo Roberto Sodré bem pode servir a todo esse conjunto autoral de Reinaldo Santos Neves dedicado à Tradição:

Nos nove contos, tem-se o que é a marca da obra de Reinaldo Santos Neves: a preocupação com a linguagem, a revisita às fontes tradicionais da literatura, o efeito poético tanto nas frases como na estrutura de suas narrativas, desde a elaboração das personagens à sugestão de idéias e sentimentos através das imagens. Marca de uma obra que está entre o que de mais brilhante a literatura brasileira tem produzido no Espírito Santo (idem, p. 18)

Esse toque de Midas reinaldiano não escapou à atenção do poeta Manoel de Barros, que afirma, em carta à Sandra Medeiros fac-similada na quarta capa do livro, ser o autor capixaba, ao lado de Dalton Trevisan, o único a fazer linguagem própria e a construir uma prosa de sabor.

Figura 5 – Quarta capa de *Má notícia para o pai da criança* (2019)



### 2.2.4 A Trilogia graciana

O terceiro romance de Reinaldo Santos Neves também se distingue muito em estilo e trama do seu anterior (*Malemort*), marcando o aspecto de multiplicidade linguística que vai acompanhar toda a carreira do autor. *As mãos no fogo: romance graciano* (1983) é uma espécie de romance fescenino contemporâneo, repleto de erotismo e amoralidade.

“Não tem princípio” (p. 9), principia o romance. A referência temporal é também signo moral. Pois a “cabeça de vênus” graciana não se comporta bem nos moldes da sociedade vitoriense da década de 1980. Só que as menções dos desapontamentos de Vênus quando do não-coito de Graciano já apontam para o paganismo que se desenha neste “romance graciano”, e se fará rei em *A ceia dominicana: romance neolatino* (2008), sua continuação. Graciano, nota-se, também é o heterônimo atribuído ao “Poema graciano” (1982), que forma com os romances a chamada “trilogia graciana”.

No caso de “As mãos no fogo”, que apresenta essa espécie de cavaleiro atrapalhado do século XX, de “natureza grãmente ardente” (p. 17), Reinaldo Santos Neves 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 para o português contemporâneo 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); dentre outras peripécias anacrônicas de sintaxe. 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 posfácio, pelos menos aquelas que podem ser deduzidas. Muito lhe valeram coletâneas de cantigas medievais, como se pode conferir no livro.

Já *A ceia dominicana: romance neolatino*, publicado em 2008, relê o *Satyricon* de Petrônio para mais um resgate anacrônico, dessa vez em relação à linguagem das sátiras menipeias incorporadas pelo autor romano na sua obra-prima. A trama também é reencenada, com caracterização contemporânea. Há ainda outros diálogos intertextuais como 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 inclui ainda pesquisa de fontes distintas do folclore capixaba que influenciaram o tom fabuloso da sátira encenada no balneário do município da Serra.

O “Poema graciano”, composto em 632 versos, é inspirado no célebre *The Waste Land*, de Eliot, e foi publicado na Revista Letra, em 1982. A exemplo dos romances, não deixa também de destilar imagens que ressoam juntas com a Idade Média e a Antiguidade Greco-latina.

Do ponto de vista da recepção crítica, a trilogia parece também não ter chamado muita atenção:

A fortuna crítica dessas obras ainda é escassa. Sobre *As mãos no fogo*, há apenas quatro textos – sendo dois deles a resenha de Herbert Daniel no *Pasquim* n. 787 e a de Luiz Busatto na *Revista* do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo n. 48. *A ceia dominicana*, a seu turno, foi abordada, no âmbito acadêmico, em somente dois ensaios, frutos de apresentações em congressos (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 15)

### 2.2.5 Mulheres em fuga

*Sueli: romance confesso* (1989) é o quarto romance de Reinaldo Santos Neves. A trama gira em torno de Sueli, esse ser-em-fuga que é alvo da obsessão amorosa do autor-personagem. A orelha adverte que há “uma longa história por trás deste romance, toda uma, por assim dizer, cosmogonia, que, embora seja a história da origem do romance, é também o seu próprio tema” (NEVES, 1989), jogando luz sobre a rica polissemia sugerida no título. Tal polissemia é explicitada no início da narrativa:

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).

Os trechos acima funcionam para ilustrar o tom de toda a narrativa: autorreferente, metaliterário. Há assim *insights* e notas de cunho metalinguístico, ao mesmo tempo que acompanhamos a trama a partir de um recorte que remonta a um *script* de cinema: “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). A obra chamou a atenção da mídia local quando foi publicada por gerar um debate sobre os limites da ficção, uma vez que Sueli (conversão literária de Sueli), bem como os demais personagens, apresentam coincidências biográficas com figuras reais.

O autor também se coloca como personagem desse seu suposto interesse amoroso pela jornalista Sueli Lievori. Pessoas e lugares da vida *real* se misturam à ficção, enquanto o autor fala sobre a própria criação do romance ao longo do livro. O livro foi adotado no vestibular da Ufes e

rendeu alguns trabalhos de análise acadêmica, com destaque para a dissertação de mestrado de Nelson Martinelli filho, intitulada “Confissão e auto-ficção na obra de Reinaldo Santos Neves”.

Em *Muito soneto por nada* (1998), uma suposta Jose é quem foge do narrador. Trata-se praticamente de um romance, mas 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. Junto com *Sueli*, *Muito Soneto* rendeu também uma dissertação, intitulada “O destino de uma escrita: o amor e a espera em *Sueli: romance confesso* e *Muito soneto por nada* de Reinaldo Santos Neves”, de Luiz Romero de Oliveira.

### 2.2.6 O artesão de mil faces vai à internet

Nem só de tradições arcaicas se debruçou o autor. Em *Kitty aos 22: divertimento* (2006), Reinaldo Santos Neves vai aos blogs de moda na internet para habitar a linguagem da 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, bairro nobre da capital espírito-santense, que estuda Comunicação Social na “facul” particular, ganha um possante Audi A3 de seu “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 de suposta futilidade das baladas e desfiles de moda, o escritor capixaba 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 afirma mesmo que:

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 Santos Neves 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 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.

### 2.2.7 Memória: Crônicas de folhetim e retorno à infância

Em *Dois graus a leste, três graus a oeste* (2013), livro de 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. A ideia era se bastar nos comentários sobre músicos diversos do estilo americano. Contudo, a vontade de romancista falou mais alto, e Reinaldo Santos Neves esculpiu o personagem Garibaldi Magalhães, com seu olhar de *voyeur* e suas opiniões ranzinzas, além de um narrador que interage com o leitor e com os personagens.

Na 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. A trama gira em torno das traquinagens do protagonista-mirim com seu amigo André.

### 2.2.8 Contos da Fímbria

*Mina Rakastan sinua* é o conto de abertura do livro homônimo de Reinaldo Santos Neves, publicado em 2016 pela Estação Capixaba em parceria com a editora Cândida. Narrada em primeira pessoa, a história gira em torno de um Grande Escritor Municipal, que satiriza a todo tempo a sua fama irrisória e geograficamente limitada, e os seus encontros e desencontros com uma jovem professora, Mina, que é ardentemente aficionada por sua obra, talvez sendo a única que a leu em profundidade. Jogando com a expectativa de um romance que, à maneira de *Sueli*, se perfaz no campo do apolíneo, Reinaldo traça um hilário retrato do escritor ranzinza, autoflagelado e conformado com mediocridade alheia que, um tanto pateticamente, se vê entorpecido pela imagem da leitora ideal, como se a literatura pudesse ser sua única possibilidade de exercer sedução.

O conto dá nome ao livro talvez por representar aquilo que dá mote à sua própria existência: o amor à literatura. Pois, “numa simples consulta à internet”, como sugere o autor, podemos descobrir que o título significa “eu te amo” em finlandês. Todos os contos do livro são ambientados na república fictícia da Fímbria, e falam, outros mais outros menos, a respeito do universo literário. Nessa utopia proposta pelo autor, um guia literário pode ser produto popular entre a população do país, poemas

podem ajudar a desvendar crimes e pesquisadores de literatura podem ser estrelas midiáticas.

Aí está o amor literário no seu auge. Mas não esqueçamos que a ironia, com exceção do livro de estreia, é santa padroeira dos romances de Reinaldo Santos Neves. Assim, embora a Fímbria seja um país literato, ela ainda permite a existência de um Grande Escritor Municipal, de homens de letras que vendem suas almas para o sucesso de uma mulher e têm vontade de vomitar na cara dos alunos, de empresários supersticiosos que não souberam interpretar os gregos, entre outras coisas que tais. O amor, no fim, fica mesmo circunstanciado aos livros, como é de supor a partir da motivação da escrita de todos os contos da obra. *Heródoto, IV, 196*, de 2013, é a primeira parte da coleção de contos ambientada nessa república fictícia.

A obra rendeu o seguinte comentário de Gilbert Chaudanne:

João Cabral de Melo Neto nos fala de uma faca sem lâmina, Mallarmé de uma rosa que é a ausente de todos os buquês. São poetas e como tal podem ter a fineza de entender a totalidade como seu contrário: a ausência. Mas existem escritores que escolhem o caminho do múltiplo: o oposto, e Reinaldo Santos Neves é um desses.

Por isso que sua literatura é um canivete suíço, que é exatamente o antípoda da faca sem lâmina, já que nosso canivete tem um monte de lâminas e ferramentas! Saca-rolha, tesoura, chave de fenda... Reinaldo é o tipo do escritor que escreve cada um dos seus livros como se fosse um outro escritor: as personas de Jung? Os heterônimos de Fernando Pessoa: é um escritor camaleão que nunca está onde você o espera (CHAUDANNE, 2016, p. 1)

Outra vez mais, destaca-se esse aspecto de multiplicidade encontrado no autor capixaba.

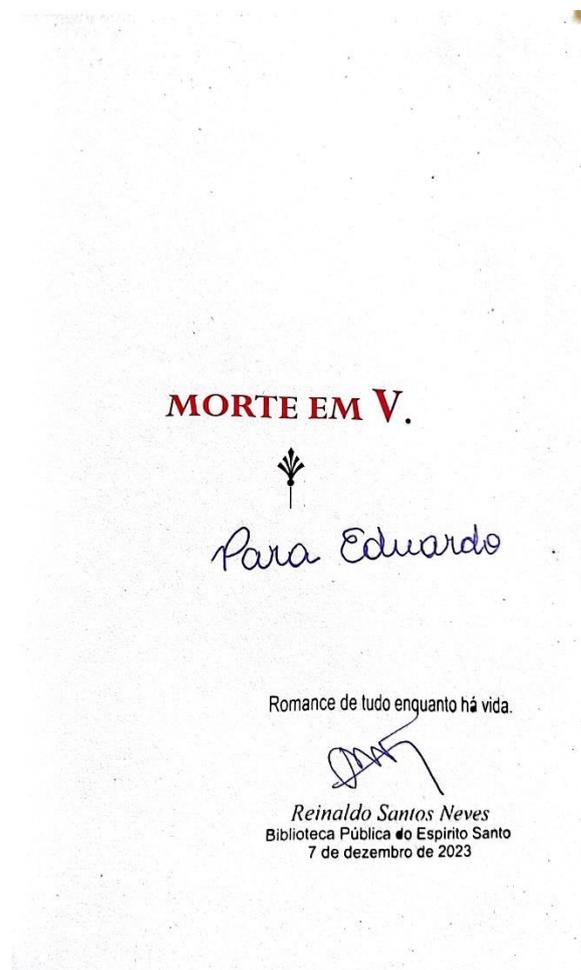
### 2.2.9 Sobre morte e legado

A criança católica de *A confissão*, que se converteu no adolescente existencialoide brigado com Deus de *Reino dos Medas*, cometeu suas paganices na *Trilogia graciana* e declarou a literatura como religião oficial da fictícia República da Fímbria nos contos de *Mina Rakastan Sinua* e *Heródoto, IV, 196*, parece ter atingido o ápice de sua guerra declarada contra o homem, o que está evidenciado pela frase de Thoreau que encabeça a orelha do livro *Blue for Mr. Name ou Deus está doente e quer morrer* (2018): “a Terra foi criada para habitantes mais nobres do que homens, mulheres e crianças”. Pois em seu penúltimo romance, Reinaldo Santos Neves ambiciona colocar Ele, o criador mais frustrado de que se tem notícia, O criador em pessoa, a quarta pessoa do singular, *para dormir* de uma vez por todas, para utilizar o eufemismo empregado pelo autor. Isso porque sua protagonista, Kate Wishaw, jovem casta criada em uma espécie de Éden sem Adão livre das perfídias da civilização, é aplicada desde criança nos estudos da veterinária, em especial a eutanásia animal, e terá o próprio Deus como paciente final.

Mas não pense que se trata de niilismo barato como o que se supõe naquele seu romance estreia. Valendo-se de vasta pesquisa no ramo das histórias do ciclo do Graal (em que se destacam as

histórias de Percival) e das narrativas bíblicas, Reinaldo Santos Neves esculpe, no esmero do detalhe, uma gigantesca aventura de contornos surpreendentes com uma diversidade de histórias e personagens de fazer inveja aos árabes, ambientada em uma Terra distópica (nem tanto), em que a canonização de nomes como Jimi Hendrix, Amy Whinehouse e John Lennon são uma realidade no contexto religioso, Nova Iorque (agora New Apple, ou Neápolis) é a capital do mundo e seitas pagãs como o “Hiperascetismo teofóbico” ganham massas e massas e fazem do catolicismo uma minoria. Assim, em uma espécie de *Waste Land* às avessas, Reinaldo nos conta a fábula moderna de uma terra que adoce seu governante, tudo isso com incontáveis jogos verbais, intertextos, enumerações e repetições divertidíssimas.

Em *Morte em V.*, outro diálogo com Thomas Mann (dessa vez *Morte em Veneza*), Reinaldo Santos Neves incorpora elementos de sua própria biografia para ficcionalizá-los mais uma vez. Nesse caso, a abordagem é totalizante: toda uma vida de trajetória física e intelectual, opiniões, filiação e feitos é concentrada na figura de Rainer Maria Rainer, escritor septuagenário que retorna depois de longos anos à V., sua cidade de origem, para cumprir uma obrigação laboral. Acaba, também, por visitar uma morte impactante ocorrida no passado. O tom do livro é algo que enciclopédico, mas não despido de muita ironia nas falas atribuídas ao escritor. A voz narrativa fica por conta de uma mulher que parece admirá-lo sem escrúpulos. Fica evidente o exercício de memória a que o autor se dedicou durante as quase 600 páginas desse que, ao que parece, é seu último livro. E mesmo no último suspiro de prosa, o autor não se cansa de acenar à ficção, algo sintetizado no carimbo-dedicatória conferido a quem compareceu no lançamento: “romance de tudo enquanto há vida”.

Figura 6 – Dedicatória de *Morte em V.*

Fonte: arquivo pessoal.

\*

Reinaldo Santos Neves vem produzindo romances de linguagem desde a década de 1970. Com registros variados, o autor lançou-se em distintas tradições e cenários linguísticos, sempre a serviço de Madame Literatura. Na história patriótica da literatura brasileira, a motivação ideológica, muitas vezes ausente em romances de linguagem, é o que salta. Sofístico, Reinaldo Santos Neves se mantém à margem da fala filosófica. A desqualificação da retórica por parte da grande crítica brasileira, notada por Roberto Acízelo, existe desde a Antiguidade. Essa disputa, ao que tudo indica, vem apenas sendo atualizada, mantendo-se os braços da Filosofia como fala oficial, e os da Sofística sendo fadados à menoridade.

### 2.3 Escritor-sofista: um lance de performance e uma primeira palavra sobre erotismo

No seu furor inventivo, o autor de *Crônica de Malemort* nos entrega, nessa sua incursão medievalista, um texto que *dissimula* o despojamento, a ingenuidade e mesmo os supostos vícios de linguagem contidos no modo como se escrevia prosa no período medieval.

No campo ideológico, há quem afirme haver uma "oratória envolvente e comprometida com a defesa intransigente de uma ideologia que se funda na fidelidade do vassalo ao seu senhor, na honra e no monoteísmo espiritualista" (VAZZOLER e SANT'ANNA, 2001, p. 23). Trechos como os que seguem podem ilustrar esse tipo de interpretação sobre a releitura ideológica do homem medievo:

- Senhor, coisa tão espantosa e tão vergonhosa, – disse Jehans Bonvoisins – que nunca homem poderia pensar. E eu quero dizer-te que coisa é, senhor, porque muito andaria mal com meu senhor de Nelle se a encobrisse, que, sabendo a desonra que lhe é feita, não fizesse por que fosse vingado de quem o desonrou assim.
- No nome de Deus, – disse Aymar de Nelle – que desonra é essa?
- Senhor, eu te direi. – disse Jehans Boivosins – **Assi Deos me conselhe** (NEVES, 1978, p. 21-22)

\*

Então Aymar de Nelle pediu aos III cavaleiros que lhe fizessem todos menagem e juramento, que já desde aquela hora em diante os queria ter por seus vassalos. E porque o ajudavam a vingar a desonra de seu pai e de sua casa, disse que já não haveria de honrar outros vassalos tanto quanto os honraria a eles. Então cada um por si foi e meteu as mãos juntas entre as de Aymar de Nelle, e fizeram-lhe juramento, e beijaram-lhe a boca, assim como é usança (idem, p. 26)

A ‘mentalidade narrativa’, no entanto, parece se render em alguns momentos à instância narratária do escritor moderno, especialmente em momentos de erupção do erotismo, como se desafiasse o pudor do narrador medieval teocêntrico, em um jogo de controlada inverossimilhança performática. Nesse sentido, a obra recusa o lugar de mera imitação.

Ai, senhores, então foi posto em obra aquele seu pecado que até ali fora somente nos olhos e nas palavras e na vontade e no coração. E uma noite dormiu o irmão com a irmã assim como se fossem marido e mulher. E ela disse, quando o viu chegar: Vem-te, meu irmão, meu amigo, meu esposo, vem-te para mim. E ele disse: Abre-te, amiga minha, pomba minha, formosa minha, abre-te para mim. E ela: Ai, meu irmão, que formosa espada grande e dura, e eu serei sua bainha! E ele entrou a ela e espedaçou-lhe a virgindade que ela mantinha tão contra seu coração. E ela: **Aa, aa, aa, oo meu Deus**, minha dor, meu prazer, minha morte, minha vida! E teve tão grande prazer que a fez transbordar fora de si mesma, e foi posta fora de si, em êxtase. E nós, tapemos a vista ante tão estranho pecado e horrível (NEVES, 1978, p. 43)

Para o leitor, já é tarde demais tapar a vista. O trecho escapa ao monge e fala por si mesmo: erotismo é evidente. A imagem já é clara o bastante, mas cabe anotar que a palavra “bainha” deriva do latim “vagina”, como nos lembra o próprio autor, na nota de número 38, e confirma Antônio

Candido (2008). No seu *Caderno de análise literária*, o teórico nos apresenta a possibilidade de ler eroticamente um macabro poema de Álvares de Azevedo, que também recorre ao simbolismo da espada e sua bainha. Para reforçar seus argumentos, cita um psicanalista: “A espada é sem dúvida o símbolo mais antigo do atributo viril; todas as armas o são, mas em particular a espada, como mostra claramente a sua oposição à bainha, símbolo feminino” (GRODDECK apud CANDIDO, 2008, p. 52).

A cena de *Malemort* (que vai se repetir, naturalmente, na sua amplificação *A folha de hera*), contudo, não se basta nos símbolos, explicitando o ato sexual de um modo tal que o narrador beira o voyeur:

E amavam tanto os corpos um do outro que nunca deixavam de beijar todas suas partes, e especialmente os membros pelos quais faziam seus pecados. Que pensais? Onde Katherine corria a língua pelo ventre de seu irmão até que lhe alcançava o membro, e tomava-o na boca e o começava beijar feramente, e beijava-o e beijava-o e beijava-o, até que levava seu irmão àquele prazer tão grande e tão ligeiro; e Katherine colhia em sua boca todo aquele veneno que dele saía nessa hora, e era-lhe mais doce mais que o mel nem as outras doçuras. E sabei que ele, de sua parte, quando beijava os membros de sua irmã, que lhe metia dentro a língua e fazia-a aí correr longamente, e ela se sentia perto de morta de tanto prazer que sentia. Às vezes Thibert de Giac punha sua irmã sob si e metia-lhe o membro por entre os peitos e fazia ali o seu prazer muito grande. Às vezes abraçava-se a ela por detrás, e fornicavam assim por essa maneira desassemelhada. Ai, senhores, estas coisas eu vos reconto mau grado meu, que todas estas coisas são a mim grande tristeza; mas é minha intenção mostrar como se abaixavam em pecado esses irmãos ambos, e como se deixavam afastar de Deus por seu amor incestuoso (idem, p. 44)

É como se o narrador oficial pedisse licença para cumprir alguma necessidade, dando lugar a um narrador provisório que, a contragosto do primeiro, nos entrega os detalhes que aquele julgaria sórdidos, obrigando-o a se retratar reiteradamente diante desses acessos de “má vida” (idem). É o que acontece mais diretamente em outro romance de Reinaldo Santos Neves: *Dois graus a leste, três graus a oeste*:

Mas agora quem sabe eu surpreenda meus leitores confiando-lhes um segredo: estou com vontade de mijar. Quem sabe os surpreenda, sim, porque não lhes passa pela cabeça que narrador mijar, nem tampouco que lhe dê vontade de mijar em plena atividade de narração nem, menos ainda, que anuncie na narrativa essa repentina necessidade fisiológica.

Acontece que, como narrador homodiegético, sou criatura anfíbia que, metade narrador, metade personagem, vive em dois diferentes ecossistemas. Ora, na qualidade de personagem tenho todo o direito de sentir vontade de mijar e de ir lá e mijar e, na qualidade de narrador, todo o direito de relatar por extenso o episódio.

Ora, a tradição dos processos narrativos exige que o narrador homodiegético leve consigo, aonde for, a narração e, na esteira da narração, os seus leitores. O narrador homodiegético é uma espécie de rei: onde o rei, aí a corte. Só que, subvertendo as fórmulas, decido ir ao banheiro sozinho: não quero um séquito (ainda que mínimo) de leitores pra me verem mijar.

Essa negação das leis narrativas gera, porém, um pequeno problema: o abandono dos leitores num limbo provisório, em que ficarão sem ver a face do texto [...] o jeito é valer-me do recurso permitido pelos avanços tecnológicos e ligar o narrador automático para contar a história enquanto durar meu afastamento (NEVES, 2013, p. 66-68)

Desse modo, Reinaldo Santos Neves muda o registro de *Dois graus...* por algumas páginas, trocando a primeira pela terceira pessoa, e assumindo a performance de “narrador automático”, que identifica, por exemplo, os personagens “conforme os dados arquivados” (idem, p. 68) em sua memória.

Em Reinaldo Santos Neves, todos os narradores, em suas múltiplas instâncias, de alguma maneira assumem algum tipo de personalidade, sejam eles simplesmente diegéticos ou metalinguísticos. Por vezes, observamos essa mudança de registro dentro de uma mesma obra. O Thomas dos romances medievais sentiu necessidade de fechar os olhos, dando lugar a Reinaldo (ou melhor: Alan Dorsey Stevenson, o fictício autor – mais do que autor fictício – do *Manuscrito Alfield*, um dos subníveis ficcionais de *A folha de hera*) para que esse pudesse narrar o que àquele não era possível. O narrador autoficcional das “crônicas de folhetim” em *Dois graus* dá lugar ao piloto automático.

Essa movimentação narrativa é marcada por Camila Dalvi (2019) para discutir a dimensão performática de *Sueli: romance confesso*, narrativa repleta de jogos metaficcionais:

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 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 (DALVI, 2019, p. 32)

Levando em conta esses aspectos abordados em relação às obras ambientadas na Idade Média, somando-se ao humorístico jogo metalinguístico trazido de *Dois graus...* e outras obras como *Sueli: romance confesso* (uma espécie de defesa literária do próprio ato literário, que sublimaria a própria vida), é lícito supor que estamos mesmo lidando com um autor performático, que joga constantemente com seu *locus* narratório. Martinelli Filho nos diz que “Reinaldo demonstra ter consciência do poder de ilusão e de manipulação que a voz do autor exerce sobre sua obra” (2012, p. 41). A afirmação diz respeito especificamente ao “Intróito” de *Sueli*, em que seu narrador-personagem demonstra, com arroubos polissêmicos, a potência do literário em detrimento do real, assumindo que elementos colhidos de uma experiência amorosa frustrada *elevaram-se* à condição de ficção. Contudo, a mesma afirmação pode bem servir a quase todo, senão todo, conjunto autoral do escritor capixaba, que parece sempre disposto a investir em artimanhas de linguagem, a exemplo dos paratextos ficcionais que aqui destacamos.

A hipótese de um Reinaldo Santos Neves *performer* foi investigada por Camila Dalvi em seu artigo “*Sueli: romance confesso* e o jogo performático do escritor”. “Irônico, metalinguístico, performático e intertextual” (DALVI, 2019, p. 25), assim a pesquisadora define o autor. Quando lido,

“o escritor nos olha e nos indaga a todo momento em infinitas dobras de escrita e linguagem” (idem). Fazendo valer essa plasticidade do estatuto da escrita, até mesmo as entrevistas do autor tomariam parte no jogo performático (idem).

Para embarcar na leitura desses termos na obra de Reinaldo Santos Neves, Dalvi parte do conceito de performance nas artes visuais contemporâneas, território em que se desdobra mais acentuadamente:

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 (idem, p. 26).

É quando essa vida comum toma parte no processo que entra também o questionamento a respeito de fronteiras entre o real e o ficcional.

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 (DALVI, 2019, p. 27).

O problema da participação também aparece na obra de Reinaldo Santos Neves. Como leitores, somos convocados a tomar parte nessa semântica do engano. Como objeto da obra literária, a jornalista Suely e a personagem Sueli se confundem em jogo expiatório que explora os efeitos do Olhar sobre o Outro.

Do lado daquele que olha, há também a sua própria camada de exposição em relação ao leitor:

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 (DALVI, 2019, p. 31)

O leitor é até convidado a tomar parte no processo:

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 (idem, p. 32)

O que *A folha de hera* faz através de suas notas de rodapé, *Sueli* incorpora na própria constituição de sua narrativa principal. Isto é: uma retórica do processo, a performance do processo (criativo, no caso de *Sueli*; de pesquisa; no caso de *A folha de hera*) como parte do jogo ficcional.

De maneira geral, então, a arte, a partir do contexto moderno, leva em conta a experiência, a presença do espectador no processo de assimilação, construção e desconstrução da obra. Não mais conta com uma leitura universal a ser transmitida de forma funcional. Daí pensarmos que “Ultrapassada a antiga pedagogia, é então que começam a vislumbrar-se os novos desempenhos: para que serve a arte? qual sua função? qual a sua relação com o mundo?” (BORNHEIM, 1998, p. 47).

A antiga pedagogia a que se refere o filósofo Gerd Bornheim diz respeito justamente ao pensamento platônico em relação à arte, que a garantiu por muito tempo nesse espaço privilegiado de contemplação, bem separada do espectador e também do criador.

Nesse sentido, na performance,

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 (DALVI, 2019, p. 29)

Quando o escritor capixaba joga com os lugares de enunciação, seja nesse tensionamento do real observado em *Sueli*, seja na paratextualidade fictícia de *A folha de hera*, podemos identificar esse tipo de motivação que transforma simulação da identidade como centro constituinte do ato narrativo. Afinal,

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 (idem, p. 29)

Em um sentido sofisticado, podemos pensar a performance como irmã da metalinguagem e do intertexto. O sofista é aquele que chama a atenção para a linguagem, que se basta na sensualidade do discurso, na imanência do ato expressivo, sem procurar razão metafísica a que esteja subjugado seu conteúdo, como quer o filósofo.

No caso de *Sueli*:

*Um dos mais marcantes aspectos que atestam o caráter performático da obra são as inúmeras metalinguagens [...], 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 (idem, p. 31-32)

A suspensão do narrador oficial em *Dois graus* também diz muito sobre um processo que se dá na superfície, que se esbalda dentro do terreno da ficção, do fazer literário. Performance tem a ver com façanha, realização. O discurso, para o sofista, é um acontecimento vivo. A literatura sofisticada de Reinaldo Santos Neves é frequentemente esse gesto de linguagem que dança diante do leitor, convidando-o a tomar parte nesse jogo vibrante de elementos narrativos.

Ainda sobre *Sueli*:

O autor deixa-se entrever e se esconde, com estratégias de escritas – 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 autoficção, entendida como dramatização do autor, que, imerso em suas multifaces, constitui a subjetividade construída no processo, aparentemente disperso, mas, de fato, ensaiado e repassado (idem, p. 29)

O erotismo algo inverossímil de *Crônica de Malemort* e *A folha de hera* também diz de uma performance. A verossimilhança, no geral, é construída a partir da incorporação de recursos estilísticos de gêneros como hagiografia e crônica medieval. Contudo, o diálogo com esse imaginário também reforça uma sensualidade inovadora para deleite do leitor moderno.

## 2.4 À guisa de um par

Reinaldo Santos Neves parece, de fato, contribuir para que a ficção seja reconhecida como condição fundamental da existência, ou pelo menos como seu destino mais sofisticado, como atesta em *Sueli* ou *Blues for Mr. Name*.

Dentro da literatura universal, talvez ocupe mesmo lugares semelhantes aos de Borges, Machado de Assis, Cervantes, Luciano de Samósata; autores cujas obras nunca se encerram em conceitos, sempre desviando nessa tônica do engano. E dentro da literatura brasileira atual, tão refém ou da Verdade como pauta sociológica ou de certa tendência hermética inimiga do prazer? Se fosse para diminuir a chaga do isolamento e arriscar um par possível na tendência de carregar consigo a dimensão sofisticada do discurso literário, eu diria o nome de Flávio Carneiro, cuja obra parece alimentar também a consciência de que Senhora Ficção é um destino mais interessante para a realidade:

Também a realidade é quase - ela nunca vem inteira. Arrasta atrás de si a chama inseparável do sonho, e por isso é igual, mas também diferente de si mesma. Sem uma injeção de fantasia, realidade alguma tem sentido e é isso que Flávio Carneiro tenta mostrar a seus pequenos

leitores. Pensamentos mais difíceis para nós, adultos, acostumados à vida pragmática e ao domínio da razão (CASTELLO, 2014, p. 1)

Outro ponto em comum é, paradoxalmente, o que os torna radicalmente diferentes: a multiplicidade. Beatriz Resende afirma que

A primeira característica que poderíamos apontar na obra já consolidada do escritor Flávio Carneiro é a multiplicidade: de formatos, de público alvo, de tom. Unidos pela alta qualidade, pelo cuidadoso trato com linguagem e por uma sensibilidade que não teme se evidenciar, os textos de Flávio dirigem-se a vários leitores possíveis em possibilidades diversas. Mais ainda, o autor não teme o suporte escolhido ou o tema, o que faz com que não hesite em ser também cronista esportivo de jornal em Curitiba - o Rascunho - ou dedique-se a roteiros cinematográficos para longa e curta metragem (RESENDE, 2014, p. 1)

Nascido em Goiânia em 1962, o escritor mudou-se para o Rio de Janeiro nos anos 1980, onde firmou carreira acadêmica como Professor Titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Flávio Carneiro encarna, assim, a vida dupla de artista e acadêmico, o que poderia entrar em desacordo com o típico cinismo reinaldiano em relação à teoria. Mas, ao que tudo indica, o autor carioca consegue se entregar à Fábula sem trazer consigo os excessos da intelectualidade:

Na vida literária, a primeira convivência difícil, muitas vezes impossível mesmo, das diversas formas de intervenção, parece-me ser a do escritor com o professor. Existem entre nós outros exemplos dessa espécie de vida dupla, dentre os quais está, certamente, Silviano Santiago, mestre fundamental de toda uma geração, ensaísta impecável e um de nossos mais importantes ficcionistas. São, porém, casos raros. É como se o professor tentasse sempre imiscuir-se nos voos do romancista, dando ao texto um tom didático, explicativo, contido ou pedante. Em Flávio Carneiro dá-se o contrário. O ensaísta sofisticado e o professor competente desaparecem quando cria ficção. Nenhum traço de pedantismo, nenhuma artificialidade que leve para o texto as últimas teorias, tentação forte demais para quem assume as duas dicções (idem)

Esse despojamento do intelectual desvela, na sua outra face, o compromisso com o prazer literário:

Há em Flávio Carneiro um desejo permanente de envolver seu leitor, uma preocupação em atraí-lo para *dentro* do narrado. Isso, que pode parecer óbvio ao se falar de literatura, na verdade está longe disso. Há toda uma vertente contemporânea que constrói a escrita como incômodo, estranhamento, atrito, em possibilidade mais do que legítima, merecendo destaque, mas que não deve ser considerada como única vertente da produção literária de importância hoje (idem)

Nesse sentido, há também um movimento sofisticado na literatura de Flávio Carneiro, sempre atenta à materialidade do texto e sempre competente em seduzir seus leitores através da linguagem.

Mesmo em sua produção não ficcional, o autor parece preocupado em destacar a dimensão sofisticada da literatura, conforme indica o seguinte comentário sobre obra de ensaios *Entre o cristal e a chama*:

Deste modo, entre o cristal e a chama, entre argumentação e análise, Flávio pavimenta uma terceira via, para além dos caminhos que se bifurcam; sabe que as interpretações podem cristalizar-se, entretanto sabe também que é possível construir novas leituras que reativem as forças significativas dos textos, que não se esgotam. Revela, assim, que cada leitura é um caso, um exercício, um jogo: um ensaio, que é experimentação (GOMES, 2001)

No romance *O campeonato*, Flávio Carneiro constrói uma espécie de Quixote do romance policial. André, um rapaz sem muito sucesso na vida, lê tantos romances policiais que acredita fazer parte de um, metendo-se a detetive particular em uma trama que o levará a uma seita de adoradores de Rubem Fonseca que promovem um jogo perverso inspirado em conto do próprio Rubem, homônimo ao romance.

Este romance [O campeonato] é uma daquelas obras que nos leva de volta à constatação de que a literatura tem múltiplas, infinitas, funções, entre elas a de divertir [...] Toda a obra é atravessada pela literatura do fingimento assumido de um Jorge Luis Borges até a prática da metaliteratura (RESENDE, 2014, p. 1)

Assim, para além dos aspectos metaliterários e do exercício de artesanaria dentro dos registros de um gênero específico, há essa preocupação com a sensualidade narrativa. Como em Reinaldo Santos Neves, o máximo da pesquisa procura o mínimo do estilo.

É o que acontece também em *A confissão* que, coincidentemente, compartilha do mesmo título da já citada novela do autor capixaba: “Percebemos, ao tratar deste romance [a confissão], que falamos de uma escritura limpa, precisa, sem enfeites desnecessários, e aí está sua verdadeira sofisticação” (idem). Aqui, não se fala de infância católica. O texto do escritor carioca é um monólogo de um sequestrador dirigido à sua vítima, a contar sua própria história até o tempo presente. Aos poucos, o leitor vai juntando elementos que lhe permitem adentrar em uma trama de um algo que realismo mágico que resgata e reinventa a tradição literária do vampiro.

Em outro romance, *A ilha*, Flávio Carneiro debruça-se sobre a ficção científica, soltando referências a Philip K. Dick, Julio Verne, Thomas More com sua *Utopia*, entre outros. Na trama, conduzida por um olhar de câmera cinematográfica, bibliotecas, livros, autores e leitores têm um papel fundamental.

O projeto literário de Carneiro supõe diálogos com gêneros consagrados junto ao público, sem jamais perder a tensão da teoria. Não é fácil manter essa junção no equilíbrio da balança, seja no policial, no fantástico ou na *science fiction*. O entretenimento tende a afastar os conceitos. Em sua constante e explícita metanarrativa, *A ilha* abre uma brecha para esse encontro (SÁ, 2012, p. 1)

Flávio Carneiro seria, assim, um escritor-sofista dedicado a gêneros de cultura pop, enquanto Reinaldo Santos Neves, de maneira geral, parece debruçar-se sobre gêneros populares de outras eras (embora *Kitty* esteja aí para recusar qualquer forçosa coerência). O escritor carioca, assim como o

capixaba, independentemente do registro a que se propõe, parece encarar com diligência o serviço literário:

De uma maneira ou de outra, adotando uma ou outra forma de discurso, é sobre o enigma da constituição da literatura, de sua fruição, dos prazeres de efeitos encantatórios que exerce sobre o leitor, mesmo quando é terrível, contendo nela toda a dor do mundo, que Flávio Carneiro está sempre falando (RESENDE, 2014, p. 1)

Não se trata de metalinguagem como artifício estéril. Literatura como prática, como coisa viva em constante teia de afetos: esse é o lugar de ofício, suponho, daqueles que se entregam à linguagem.

## 2.5 Amor à camisa

De modo explícito, Reinaldo Santos Neves manifesta encanto com suas fontes medievais: justificando a ampliação da trama do seu romance original (*Malemort*) quando estava traduzindo-o para o inglês (*An ivy leaf*), o escritor afirma que “a pesquisa bibliográfica revelou um grande número de achados tão preciosos em termos dramáticos que não resisti a integrá-los no romance” (NEVES, 1999, p. 112). Sua literatura recorre constantemente à tradição, termo que tende também a ser vilipendiado pela historiografia filosófica, sempre atrelada à dinâmica da superação. Contudo, ir à tradição não significa repetir o modelo, como nos diz o próprio autor:

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 [...] *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, 2011b, p. 1)

Essa atitude dialógica de Reinaldo Santos Neves no que diz respeito à tradição escapa a um certo modismo iconoclasta dominante. Parece que resiste também, ainda hoje, uma tendência em enxergar a literatura como expressão de uma “verdade interior”. Mas, sobretudo em uma perspectiva artesã, ficção não traduz identidade. Ou, antes, é ingênua a concepção de um sujeito uno que se derrama no papel. Literatura sempre será uma mentira bem contada. E a tradição está aí para que o autor recorra aos tantos registros possíveis, consagrados em outras eras ou não, mas que estão para além do egocentrismo romântico de uma escrita toda sustentada na inspiração.

Em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), João Cezar de Castro Rocha faz um resgate do conceito de *aemulatio*, procedimento retórico que tinha por finalidade a superação de

um original através da imitação, como Virgílio em relação à Odisseia. Lillian DePaula confirma que:

a arte da *aemulatio* previa uma imitação visando a superação de um modelo. A prática da *aemulatio* consistia em adaptar as técnicas ao seu próprio objeto e à sua língua. E mais: como os romanos viam o exercício da tradução como parte das atividades relacionadas com a criação literária, apenas repetir uma obra e representá-la de modo fiel e literal seria - esclarece Pratt (1991, p. 1-27) - o trabalho de um tradutor negligente e inexperiente (DEPAULA, 2011, p. 30)

Ao adaptar essas noções ao caso de Machado de Assis em relação às obras que o autor de *Dom Casmurro* parafraseou, João Cezar Castro Rocha supõe um “sabor antropofágico” (2013, p. 159). Em relação à obra-modelo, a emulação, nesse caso, estaria “enriquecendo-a pelo acúmulo de novas soluções, em lugar de condená-la ao museu narcíseo de uma modernidade autocentrada, definida pelo valor de fetiche atribuído à ideia de originalidade” (idem, p. 155).

A tradução como criação literária é um dos motes de *A folha de hera*. Não há aí fundo de dominação como no contexto clássico, mas os procedimentos de Reinaldo Santos Neves remontam, em algum nível, à emulação, ainda que sob a forma de um elogio que expande o modelo ao invés de suplantá-lo, como sugere João Cezar Castro Rocha para o caso de Machado de Assis. Afinal, como diz Deleuze a partir de uma análise de Pierre Menard, “a repetição mais exata, a mais rigorosa, tem, como correlato, o máximo de diferença” (2018, p. 16).

A clássica leitura do Quixote como um riso instrutivo em relação a seus modelos, aliás, é um exemplo de como enquadrar uma obra no modelo de superação. Contudo, é possível pensar que Cervantes, como viria a fazer nosso Reinaldo Santos Neves, mais lançou novos ares sobre uma tradição esquecida do que a vilipendiou: "segundo a análise de Antoine Compagnon, seu livro é "obra de interseção" do romance de cavalaria e do romance moderno, exigindo de seu público uma familiaridade com o gênero que pretende parodiar" (LOPES, 2011, p. 1). O fato de Cervantes conhecer tanto sobre novelas de cavalaria não pode significar que ele simplesmente desdenhava do gênero. Pois o livro é recheado de alusões explícitas e implícitas a títulos, personagens, episódios e trechos de diversos representantes dessa literatura. Como esclarece Simone Guerreiro, o conhecimento cervantino da literatura de cavalaria comparece tanto no largo montante de nomes encontrados na biblioteca de Dom Quixote como nas reflexões teóricas sobre o gênero incorporadas pelo cônego (GUERREIRO, 2015, p. 3). Tudo isso demonstra, no mínimo, um vasto fôlego de pesquisa do autor espanhol. Como no caso do autor capixaba, fica lícito supor que uma obra que mergulha com deferência à tradição carrega consigo um caudaloso exercício de leitura.

Em *A folha de hera*, Reinaldo Santos Neves também olha para o medievo com atitude ambivalente, não exatamente como um Rabelais ou Cervantes, pela veia paródica, mas com espírito dialógico semelhante. No seu fôlego de "renascentista pós-moderno", o canhestro da sintaxe afetada e inusitada (tanto os anacolutos quanto os exageros) do monge narrador não toma parte em uma

intenção ridicularizante, que ri para denegrir. Em referência ao romance *Arthur Rex*, de Thomas Berger, e na voz do autor norte-americano que concebeu para a atribuir o romance dentro de seu romance, encenando um algo que mau humor, o autor capixaba anota que:

Meio que no estilo de Twain [em *Um ianque na corte do Rei Artur*], Berger faz troça do inglês médio tirando-o de seu contexto histórico, recurso fácil e seguro, aliás, para quem queira pôr em ridículo qualquer coisa (a Idade Média, aliás, foi parodiada dessa maneira por um exército de gente criativa antes de Berger, como Italo Calvino (*O cavaleiro inexistente*, 1951), T. H. White (*O único e eterno rei*, 1958), Walt Disney (*A espada era a lei*, 1963), Monty Python (*Monty Python e o cálice sagrado*, 1975), além do próprio Twain). Assim Berger deixou (ou melhor, não teve a preocupação) de captar o potencial da prosa narrativa arcaica *como linguagem literária* por direito próprio para os dias de hoje (NEVES, 2011, p. 457)

Nesse sentido, há um resgate da tradição como linguagem. Há certo riso, sim, inclusive nessas demonstrações de rabugice. A seriedade e o moralismo da trama medieval corroboram, contudo, certa sisudez. Afinal, Reinaldo Santos Neves foi aos tratados e crônicas medievais para surrupiar-lhes o modo narrativo, sim, mas também ideológico. Distante da noção de originalidade, o escritor capixaba se coloca como um artesão que vê na tradição o seu material de trabalho sobre a linguagem, atento inclusive a outros usos modernos de uma mesma tradição.

Seja em Cervantes, Reinaldo ou Machado, fica a colocação de João Adolfo Hansen: “Emulasse o que se admira e ama” (HANSEN apud ROCHA, 2013, p. 151).

### 3 EM DEFESA DA FICÇÃO

#### 3.1 Elogio do falso

Existe uma velha querela entre a filosofia e a retórica, cada qual com seus braços (metafísica e ontologia de um lado, sofística e poesia do outro). Platão mesmo já a indicava na *República*: “Nos seus diálogos, a [...] discórdia entre filosofia e retórica recai no confronto entre visões de mundo abrangentes – as da filosofia de um lado, as da poesia ou retórica de outro” (GRISWOLD, 2020, p. 1; tradução minha<sup>16</sup>). Na sua base, o desdém filosófico parece direcionado àqueles que enxergam a dimensão espontânea e sensual da eloquência. Na visão idealista, toda linguagem produz efeito de engano, de sedução. Todo discurso seria um desvio da Verdade, da qual toda arte, seja verbal, pictórica ou musical, poderia apenas se aproximar, se devidamente vilipendiada.

O que os filósofos têm a dizer sobre retórica? Falando genericamente, muito pouco enquanto filósofos. Como todas as pessoas reflexivas, filósofos não gostam da retórica como ela é praticada comumente, lamentam o declínio do discurso público à condição de mera persuasão e demagogia, e normalmente tendem a evitá-la em favor de análises e argumentos cuidadosos. “Retórica” tende a ganhar uma conotação negativa, e em muitos casos é tratada como “mera retórica”. Como objeto de estudo acadêmico, o escopo da retórica parece melhor destinado a professores de línguas que se especializam na longa história de manuais com técnicas de persuasão e afins. Consequentemente, filósofos, especialmente na modernidade, têm tido pouco a dizer sobre retórica. Por contraste, Aristóteles devotou um livro ao assunto. E Platão trava repetidamente uma luta com a retórica – ou sofística, como é chamada algumas vezes, ainda que não sejam necessariamente a mesma coisa (idem, p. 2-3; tradução minha<sup>17</sup>).

A visão platônica de algum modo perpetua então uma atitude que condena a retórica a esse lugar do artifício estéril, a não ser que ela esteja a serviço da filosofia, da Verdade. E o preconceito permanece vivo. Pois por longínqua que seja a discussão, ela não se extingue: “As discussões de Platão sobre retórica e poesia são, ao mesmo tempo, extensas e influentes. Como em tantos outros casos, ele prepara o terreno para a tradição subsequente” (idem; tradução minha<sup>18</sup>). Hoje, é possível ainda identificar alguns afluentes desse litígio nas teorias estéticas. Há correntes que priorizam a representação (marxismo, identitarismo), há outras que priorizam a linguagem (fenomenologia,

<sup>16</sup> “In his dialogues, both this quarrel and the related quarrel between philosophy and rhetoric amount to clashes between comprehensive world-views—those of philosophy on the one hand, and of poetry or rhetoric on the other”

<sup>17</sup> “What do philosophers have to say about rhetoric? Generally speaking, very little *qua* philosophers. Like all reflective people, philosophers dislike rhetoric as it is commonly practiced, bemoan the decline of public speech into mere persuasion and demagoguery, and generally think of themselves as avoiding rhetoric in favor of careful analysis and argument. “Rhetoric” tends to have a very negative connotation, and for the most part means “mere rhetoric.” As an object of academic study, the subject of rhetoric seems best left to English professors who specialize in the long history of manuals on techniques of persuasion and such. Consequently, philosophers, especially in modernity, have had little to say about rhetoric. By contrast, Aristotle devoted a book to the topic. And Plato struggles with rhetoric—or sophistry as it is sometimes also called, although the two are not necessarily identical—repeatedly”

<sup>2</sup> “Plato’s discussions of rhetoric and poetry are both extensive and influential. As in so many other cases, he sets the agenda for the subsequent tradition”

psicanálise). O trabalho que aqui se inscreve quer se deter sobretudo na força viva da linguagem, e tem como objeto principal uma obra literária: *A folha de hera: romance bilíngue*, de Reinaldo Santos Neves. Nesse sentido, posiciona-se dentro desse porão criado pela fala filosófica, aproximando-se de uma sofística literária, mais atenta ao jogo e à performance. Aqui, nos preocupamos, sobretudo, com o que a linguagem tem mesmo de sedutora, a despeito dos reducionismos de cunho idealista.

O professor Manuel Alexandre Júnior também confirma que “Para muitos, a retórica pouco mais é do que mera manipulação linguística” (ALEXANDRE JÚNIOR in ARISTÓTELES, 2005, p. 9). Diante de tal afirmação, uma pergunta se pronuncia: isso seria de todo ruim? Que há de mal em se bastar no ofício de manipular palavras? Na ciência farmacêutica, é através da manipulação que se beneficia a vida humana. A alquimia literária, que aqui aproximo da retórica também no sentido de que ambas visam um efeito sobre o leitor e de que ambas fazem da palavra um encanto, ampara-se na manipulação linguística em si mesma. Grandes obras, sejam poéticas ou narrativas, estabelecem uma espécie de contrato manipulatório. Tanto mais somos tragados pelos seus efeitos, melhor.

Alan Moore (2008), por exemplo, trata a arte literária como um feitiço. Conjurando palavras, um escritor é capaz de mobilizar os afetos daquele que o lê:

Há alguma confusão sobre o que realmente é magia. Acho que isso pode ser esclarecido se você simplesmente olhar as primeiras descrições de magia. A magia em sua forma mais antiga é frequentemente chamada de “a arte”. Eu acredito que isso é completamente literal. Acredito que magia é arte e que arte, seja escrita, música, escultura ou qualquer outra forma, é literalmente mágica. A arte é, como a magia, a ciência da manipulação de símbolos, palavras ou imagens, para alcançar mudanças na consciência (THE MINDSCAPE OF ALAN MOORE, 2003; tradução minha<sup>19</sup>)

A palavra inglesa para feitiço (*spell*), diga-se de passagem, também pode significar ‘soletrar’ ou ‘pronunciar’. E, falando em sentidos antigos para a Arte, Quintiliano reconhece a Retórica como sendo representante daquelas que denomina “Poéticas”, “as quaes se terminão em hum certo artefacto, e obra sensível, e subsistente depois da acção” (QUINTILIANO, 1836, p. 23). Antes ainda, “Górgias reconhecia a força persuasiva da emoção e a magia da palavra expressiva e bem cuidada, vendo no orador um psicagogo, um guia de almas mediante uma espécie de encantamento” (ALEXANDRE JÚNIOR in ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

Para além do caráter artificial atribuído pela fala filosófica, o aspecto natural da expressão verbal é um ponto que ganha destaque em Cícero, para quem a elocução tem o poder natural de nos afetar e nos dar prazer (apud VICKERS, 1998, p. 2). Para Quintiliano, a necessidade de desenvolver a eloquência é tão natural ao homem quanto o galope ao cavalo, ou quanto o voo ao pássaro (idem,

---

<sup>19</sup> “There is some confusion as to what magic actually is. I think this can be cleared up if you just look at the very earliest descriptions of magic. Magic in its earliest form is often referred to as "the art". I believe this is completely literal. I believe that magic is art and that art, whether it be writing, music, sculpture, or any other form is literally magic. Art is, like magic, the science of manipulating symbols, words, or images, to achieve changes in consciousness”

p. 40). Sua ênfase na educação mostra sua crença na virtude natural da elocução, aptidão natural do homem que pode e deve ser desenvolvida desde a primeira infância. Ler histórias para os pequenos é versão humana de empurrar a prole de passarinho para fora do ninho. Quanto mais se inicia nas belezas do verbo, mais eficiente será sua caminhada da vida, do ovo ao grande mar (se pensarmos na tartaruga). O homem privado da leitura é como o peixe que não pode nadar. Tanto mais fácil será fígado.

Ainda para Quintiliano, o orador bem-sucedido estimula nossa imaginação e confere animosidade à sua performance. Não por pintar um quadro elaborado, mas nos colocando em contato com as *coisas em si mesmas* (idem, p. 3, grifo meu). Tal noção parece se confrontar com visão filosófica, segundo a qual a linguagem seria apenas manifestação superficial de uma Verdade profunda e pregressa. O rétor romano define a retórica como *scientia bene dicendi* (a ciência de falar bem) e, como ciência (definição distinta do conceito moderno de ciência, naturalmente), infere seus pressupostos a partir da observação de fenômenos naturais. Como a medicina, "que foi descoberta a partir da observação das cousas saudáveis, e nocivas", a arquitetura, e a música, e nota que "tudo aquilo, a que a arte deu a perfeição, tem seus princípios, ainda que rudes, na natureza" (QUINTILIANO, 1836, p. 12).

Trabalho aqui, em princípio, com a materialidade do discurso como experiência sensível e como virtude natural. Na *Retórica*, inclusive, Aristóteles mostra que seu trabalho é fruto da observação sistemática, e não da elaboração de conceitos apriorísticos.

A *Retórica* de Aristóteles não é o produto de mera idealização de princípios nascidos com ele e por ele convencionados para persuadir e convencer outras pessoas. É, antes, o resultado da observação sistemática de oradores habilidosos em ação, a análise de suas estratégias e a catalogação de princípios nascidos da experiência (ALEXANDRE JÚNIOR in ARISTÓTELES, 2005, p. 16)

O Estagirita sugere que não está a prescrever um conjunto de regras, mas sim descrevê-las de acordo com sua efetividade prática; os oradores foram seu material de campo. A retórica é, antes de tudo, uma ferramenta de descoberta das leis da eloquência, inerentes ao ser humano em caráter casual ou habitual. É verdade que Aristóteles definiu um monte de coisas: modos do discurso, tipos de argumentos, os meios de persuasão, a natureza das provas, entre outros pontos. Dizer, contudo, que Aristóteles inventou a Retórica seria como dizer que Newton inventou a Gravidade. Ambas as grandezas já se manifestavam na natureza. Coube a algum grande pensador verificá-las e descrevê-las com propriedade.

Para Platão, a linguagem é mera projeção de um mundo progresso, o mundo das ideias. Na sua visão, "a verdadeira retórica define-se como articulação perfeita da mensagem nascida na mente, sendo de condenar e repudiar a sua transfiguração ou falsificação sofisticada que, como técnica de aparência, negligencia a verdade profunda das coisas" (idem, p. 27). Não à toa, Górgias foi "De todos

os que seguiram a vertente retórica [em sua 'versão sofística'], o mais célebre, tanto pelos elogios dos seus admiradores como pelos ataques de Platão” (idem). Na sua obra dedicada ao célebre sofista, Platão constrói essa relação da retórica como instrumento de manipulação inimiga da Verdade: “Então, ao que parece, a retórica é obreira da persuasão que promove a crença, não o conhecimento, relativo ao justo e ao injusto” (PLATÃO, s/d, p. 9). Através dos questionamentos de Sócrates, o filósofo quer provar que o discurso não substitui nenhum conhecimento “puro”:

Quando a cidade se reúne para escolher médicos ou construtores navais, ou qualquer outra espécie de artesãos, o orador, evidentemente, não será chamado para opinar. E fora de dúvida que em cada uma dessas eleições só deverão ser escolhidos os entendidos na matéria. Nem, ainda, quando se tratar da construção de muralhas, ou de portos, ou de arsenais, porém os arquitetos. Do mesmo modo, sempre que a reunião versar sobre a escolha de um general, a tática de um exército diante do inimigo, ou um assalto a determinado ponto, só poderão opinar os estrategos, nunca os oradores (idem, p. 10)

Sempre pintando seu interlocutor com as cores da prepotência para que seu mestre se sobressaia, e curiosamente através do recurso teatral do diálogo, Platão vai construindo essa noção de perigo atribuída à força do discurso:

Sócrates — Então escuta, Górgias, o que me causa admiração no que nos declaraste. É possível que estejas com a razão e que eu não tenha apreendido bem o teu pensamento. És capaz, disseste, de fazer orador de quem se dispuser a seguir tuas lições?  
 Górgias — Sou.  
 Sócrates — E de deixá-lo apto, sobre qualquer assunto, a conquistar as multidões, não por meio da instrução, mas por força da persuasão?  
 Górgias — Perfeitamente.  
 Sócrates — Chegaste mesmo a afirmar que, em matéria de saúde, o orador tem maior força convincente do que o médico.  
 Górgias — Sim, disse; porém diante das multidões.  
 Sócrates — Diante das multidões, quer dizer: diante de ignorantes? Pois é de presumir que diante de entendidos não sejas mais persuasivo do que o médico.  
 Górgias — Exato.  
 Sócrates — E se ele tem maior poder de persuasão que o médico, também terá maior do que quem sabe?  
 Górgias — Perfeitamente.  
 Sócrates — Apesar de não ser médico, não é verdade?  
 Górgias — Sim.  
 Sócrates — Porém quem não é médico terá de ignorar o que o médico conhece.  
 Górgias — É evidente.  
 Sócrates — Nesse caso, o ignorante tem maior poder de persuasão junto de ignorantes do que o sábio, se o orador for mais convincente do que o médico. Será essa a inferência certa, ou queres outra?  
 Górgias — Pelo menos, neste caso, é assim mesmo.  
 Sócrates — E com relação às demais artes, o orador e a retórica não se encontram nas mesmas condições? Ele não terá necessidade de saber como as coisas são em si mesmas e bastará recorrer a algum artifício para parecer aos ignorantes que em tudo é mais entendido do que os sábios (idem, p. 12-13)

No *Sofista*, o filósofo já tece ataques mais explícitos à arte do discurso, chamando a sofística de “negócio de mercadorias da alma” (PLATÃO, 2003, p. 10) e afirmando que o artista da eloquência “pertence à classe dos ilusionistas” (idem, p. 20). Tais ataques baseiam-se principalmente na premissa

de que “o sofista se nos revelou como possuidor de um conhecimento aparente sobre todos os assuntos, não do verdadeiro conhecimento” (idem, p. 19). Ou seja, impera a noção de que, como alertado no *Górgias*, a arte da palavra desvia o homem da Verdade. Tal Verdade, por sua vez, assume um lugar muito abstrato, religioso, pode-se dizer. Brian Vickers chega a afirmar que “a hostilidade de Platão com a retórica é tão grande, e sua deturpação tão extrema, que é impossível considerar seus relatos como história ou exposição confiável” (VICKERS, 1998, p. 15; tradução minha<sup>20</sup>).

A alternativa a esse determinismo idealista está nos sofistas, justamente. Especialmente em *Górgias* (por ele mesmo, não o de Platão), que, em uma possível resposta ao "Poema sobre o Ser" de Parmênides, alicerce do pensamento platônico, argumenta, em seu "Tratado do não-ser", "que coisa nenhuma possui as características próprias à concepção parmenídica do ser: nada é eterno, incriado, uno, imutável, etc" (DINUCCI, 2021, p. 198). Em defesa de um mundo mais mutável, quase uma impermanência zen, *Górgias* relativiza, assim, "a abstração vazia do ser eleático" (CASSIN, 2005, p. 14) e a substitui "pela consideração das coisas efetivas, da realidade do mundo sensível e vivo, pluralidade, movimento, subjetividade" (idem). Daí nos voltarmos à materialidade do discurso: não é problema que ele seja desviante, é *próprio* dele que o seja, bem como toda experiência da percepção com o mundo.

Desde a antiguidade, a

tensão gerada por força do convívio entre essas duas formas rivais de cultura – uma oratória e outra filosófica – resultou na experiência de síntese que os retóricos romanos encarnaram. Por um lado, a fronteira entre esses dois campos diluiu-se a partir de Hermágoras e ensaiaram-se os caminhos de uma retórica cada vez mais filosófica. Por outro lado, a experiência retórica dominante foi dando sinais de abertura crescente à *elocutio* e tendeu a afirmar-se como *teoria literária* (ALEXANDRE JÚNIOR, 2005, p. 61, grifos meus)

Essa vertente elocutória parece ganhar novo fôlego no século de ouro, quando a produção acadêmica da Espanha mostra uma preocupação mais intensa com a forma artística (CASAS, 1980, p. 29). Um território propício à fundação do romance moderno em Cervantes, da “nova arte de fazer comédia” em Lope de Vega, do trânsito entre o alto e o baixo em Quevedo. Na Alemanha, Lutero traduzia a bíblia para língua do povo. Na Espanha, Miguel de Salinas, de espírito humanista, foi talvez o primeiro a publicar uma retórica em língua vernácula, “uma arte retórica para aquele que com ela, não sabendo latim, possa entender algo do que dizem os retóricos latinos e gregos a respeito da ciência do bem dizer e escrever e aproveitar algo disso” (SALINAS in CASAS, 1980, p. 41; tradução minha<sup>21</sup>). De seu tratado, é possível deduzir “algumas observações de teoria literária geral” (CASAS,

<sup>20</sup> “Plato's hostility to rhetoric is so great, and his misrepresentation of it so extreme, that is imposible to take his accounts as reliable history or exposition”

<sup>21</sup> “un arte de retórica para que com ella, no sabiendo latín, pudise entender algo de que los retóricos latinos y griegos ponen (a) cerca de la ciencia de bien hablar y escribir y aprovecharse de ello”

1980. p. 30; tradução minha<sup>22</sup>). Afinal, não somente a oratória, mas também a arte de escrever livros é comentada. Assim, nesse novo ciclo sofístico, mais uma vez a arte da elocução se aproxima do literário.

A clareza é muito destacada no texto de Salinas, que se opõe aos sermões antes carregados de latinório cumprindo função selar a distância entre o homem e o mistério divino. A forma ganha destaque como sendo o signo de uma preocupação literária:

para o fino senso estético de Miguel de Salinas, a forma é o elemento fundamental, é a alma da obra de arte. O enquadramento lógico e harmonioso é o que possibilita o aparecimento do fenômeno estético na escrita, o que dá coesão, força e significado às palavras (idem, p. 31; tradução minha<sup>23</sup>).

Ao concentrar o espírito da obra na beleza de sua estrutura, a retórica literária também pode se desobrigar de certas preocupações idealistas. A posição algo “neoaristotélica” de Salinas frente ao realismo da narração não parece em nada dever ao compromisso com a Verdade:

Outra nota que deve ser destacada é a sua insistência [a de Salinas] de que a narração de um fato deve ser regida pelas leis do que é plausível e necessário [...] Tecer uma fábula plausível é fazer com que o que é contado tome a aparência de vida. *Fazer com que todos julguem sua existência possível*. O real prodigioso não tem, deste modo, lugar na arte. *Somente o que é bem concebido, mas falso, é um fenômeno artístico* (idem, grifos meus; tradução minha<sup>24</sup>)

Sobressalta-se, assim, essa defesa do falso como elemento central da arte. Gonzalo Argote de Molina, que teceu seu *Discurso sobre la poesia castellana*, e Bartolomé Jiménez Patón, com sua *Elocuencia española em arte*, são também exemplos do interesse mais detido sobre o literário que se verifica no período. Literário no que se refere ao seu poder de mobilizar as paixões, implicado em linguagem:

A linguagem, a sua arquitetura, os seus problemas, os seus luxos, é o que interessa aos autores desta época. Já está tudo pensado, não há nada de novo para inventar. Somente as palavras, os seus jogos intermináveis e as suas facetas multicoloridas podem interessar ao espírito do artista (idem, p. 37; tradução minha<sup>25</sup>)

É justamente pensando no Quixote e no seu contexto aurissecular que Martínez (2022) nos

<sup>22</sup> “algunas observaciones de teoría literaria general”

<sup>23</sup> “para el fino instinto estético de Miguel de Salinas, la forma es el elemento fundamental, el alma de la obra de arte. El armazón lógico, armonioso, es lo que hace posible la aparición del fenómeno estético en la escritura, lo que da cohesión, fuerza y sentido a las palabras”

<sup>24</sup> “Otra nota que cabe destacar es su insistencia [a de Salinas] en la narración de un hecho debe estar regida por las leyes de lo verosímil y necesario [...] Urdir una fábula verosímil es hacer tomar a lo que se cuenta la apariencia de la vida. *Hacer que todo el mundo juzgue su existencia posible*. Lo prodigioso real no tiene, de este modo, cabida em arte. Sólo *lo bien urdido pero falso* es fenómeno artístico” (grifos meus)

<sup>25</sup> “El lenguaje, su arquitectura, sus problemas, sus lujos, es lo que interesa a los autores de este tiempo. Todo está ya pensado, no hay nada nuevo que inventar. Sólo las palabras, sus interminables juegos y facetas multicolores pueden interesar al espíritu del artista”

propõe sua sofística literária, em que coexistem razão e delírio, falso e verdadeiro, virtude e vício. Uma divisão dos estudos literários baseada na dicotomia clássica do filósofo contra o sofista:

a permanência dos exercícios retóricos, dos *progymnasmata* de Téon, Aftônio e Hermógenes nas cartas aurisseculares permite ler os usos do epidítico como parte de uma sofística literária [...] Minha hipótese tem intenções historiográficas, proponho que pensemos em uma *díade* que data entre o século quinto ou o quarto, entre dois termos: sofística e filosofia e dois nomes: Górgias e Platão. Haveria então uma visão gorgiana e uma visão platônica para construir uma história da filosofia e da literatura (AMARO, 2022, p. 935; tradução minha<sup>26</sup>).

Nesse embate, no que diz respeito ao literário, cruzam-se visões que alimentam a potência do jogo (um Cervantes valorizado como artífice de falsas atribuições) e aquelas que enxergam a arte da palavra como instrumento de uma verdade que a antecede (um Cervantes que denuncia as aparências, crítico do ilusionismo do romance de cavalaria). Assim, “Górgias aparece como a força da palavra e do discurso, da ação, Platão por outro lado estabelece um método para chegar à verdade, que está sempre antes e depois da performance” (idem, p. 2; tradução minha<sup>27</sup>). Para o sofista, importa o aqui-e-agora do ato discursivo, a força de sua presença. Para o idealista, o discurso é um meio para sustentar a Verdade, uma dimensão abstrata anterior ao discurso, atendendo fins educacionais posteriores a ele.

No sentido historiográfico, podemos fazer frente a uma leitura idealista ao assumirmos a posição dos sofistas na narrativa da filosofia. Afinal, “Não os encontraremos [os sofistas] senão intimidados em juízo *às margens da fala filosófica*, ou completamente fora, *do lado da retórica, da ficção, do romance* - do sentido sem referência, desancorado do ser” (CASSIN, 2005, p. 8, grifos meus). Ser e Não-ser em consonância (e não em contraste), *that is the question*.

Ainda no que diz respeito ao Quixote, que resgata tradições do período medieval, sabe-se que há uma tendência idealista em lê-lo tão somente como uma sátira contra os romances de cavalaria: “Lido filosoficamente, platonicamente, a Idade de Ouro mostra verdades, permite-nos dizer que Dom Quixote de La Mancha é um livro escrito contra os romances de cavalaria, que a Arte de fazer comédias é um texto de crítica literária e que O senhor barroco de Lezama Lima é uma categoria historiográfica” (AMARO, 2022, p. 935-936; tradução minha<sup>28</sup>). Como indica o professor, o crivo

<sup>26</sup> “la permanencia de los ejercicios retóricos, los *progymnasmata* de Teón, Aftonio y Hermógenes en las letras auriseculares habilita leer los usos del epidítico como parte de una sofística literaria [...] Mi hipótesis tiene intenciones historiográficas, propongo que pensemos una *díada* que data entre el siglo quinto o cuarto, entre dos términos : sofística y filosofía y dos nombres : Górgias y Platón. Habría entonces una mirada gorgiana y una mirada platónica para construir una historia de la filosofía y de la literatura”

<sup>27</sup> “Gorgias aparece como la fuerza de la palabra y del discurso, de la acción, Platón en cambio establece un método para llegar a la verdad, que está siempre antes y después de la performance”

<sup>28</sup> “Leído filosóficamente, platónicamente, el Siglo de Oro muestra verdades, permite decir que el *Quijote* de la mancha es un libro escrito contra los libros de caballería, que el arte de hacer comedias es un texto de crítica literaria y que el señor barroco de Lezama Lima es una categoría historiográfica”

platônico atinge um cenário diverso de obras. Trabalhamos aqui com a hipótese de que esse tipo de leitura sobre o literário representa uma hegemonia desde a Antiguidade até os tempos atuais.

A leitura idealista do Quixote supõe dois preconceitos. O primeiro, em relação ao romance de cavalaria, tido como inferior aos grandes gêneros clássicos por seu cunho mais popularesco e espontâneo. No caso de Portugal, por exemplo, é possível notar que

as historiografias nacionais da literatura atendem às necessidades nacionalistas herdadas por elas do Romantismo e, sendo assim, não raramente historiadores literários comparam ou tentam interligar as novelas de cavalaria quinhentistas analisadas por eles ao épico camoniano, rebaixando-as, muitas vezes, à condição de inferiores e anacrônicas, uma vez que, a partir do século XIX, Os Lusíadas passaram a encerrar em si a identidade cultural do povo luso (SANTOS, 2020, p. 1)

O segundo aponta para a assunção de que ler o *Quixote* como obra de humor seria igualmente “reduzi-lo”, privar-lhe o cânone. Ernani Ssó, tradutor do Cavaleiro da Triste Figura pela editora Penguin, conta que:

Teve gente que reclamou para mim porque eu escrevi que o Quixote é um dos grandes livros de humor. Disseram que eu estaria diminuindo o livro ao dizer isso. É uma visão tão estreita do humor, é achar que humor é o Renato Aragão e nada mais. Se é um grande livro de humor, é porque tem outras coisas lá também. Tire o humor de Cervantes, de Borges, de Cortázar, por exemplo. Sobra um terço e olhe lá (SSÓ, 2012, p. 1)

A leitura idealista parece carregar consigo um fundo dualista: a menoridade ao que é do baixo, a elevação ao que é do alto. Platão rechaçou a arte que não tivesse um fundo de instrução alegando que a música, a poesia e o teatro desviavam a atenção dos desígnios divinos. As obras poderiam mencioná-los em forma de imitação, mas eram incapazes da Verdade. No seu modelo excludente, "a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. Estritamente vigiada [...], deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades [...]. A norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia" (BADIOU, 2002, p. 13).

Tal modelo de entrelaçamento se sustenta até hoje, como segue argumentando Badiou, para quem marxismo, por exemplo, é didaticista (idem, p. 16). O filósofo francês apresenta o pensamento de Brecht como epítome moderna do didatismo platônico, cuja desconstrução do aparato ilusionista do teatro pode ser lida como um "protocolo de vigilância filosófica 'em ato' dos fins educativos do teatro" (idem), tornando "ativas as disposições antiteatrais de Platão" (idem, p. 17). Mesmo que nesse caso Brecht tenha agido em vez de simplesmente ficar determinando o que é bom e o que é ruim, e que tenha buscado o didatismo na sua prática como grande artista que foi, há, ainda, para além das perseguições estadistas do século XX, uma primazia da seriedade que condena as obras "isentas" de posicionamento político, por exemplo, e dá mérito a engajamentos casuais sem levar em conta méritos formais.

Nesse sentido, o que manteria em aceso a virtude da obra de Cervantes seria essa grande elevação moral segundo a qual ele é pintado como "tratado" contra as ilusões ingênuas da fantasia que a literatura medieval representa. Na visão idealista, importa o fundo de instrução que uma obra carrega. Os méritos de linguagem jamais a justificam. Ou, se quisermos simplificar, importa uma "explicação" para a obra, uma justificativa externa que legitime sua existência e acomode a percepção do público para lê-la nos moldes dessa verdade externa.

Badiou anota ainda que a perspectiva filosófica clássica da arte é possível justamente porque "se a verdade de que a arte é capaz lhe é exterior, se a arte é uma didática sensível, o resultado, e este é um ponto capital, é que a essência "boa" da arte virá não na obra de arte, mas em seus efeitos públicos" (idem, p. 13). O *Quixote* como comentário crítico ao romance de cavalaria se descola assim da obra-em-si, de sua imanência. Seu valor comparece muito mais no campo da recepção, nos "efeitos públicos" que o tornariam elevado graças à sua "força instrutiva" concentrada no propósito satírico do autor manifesto no prólogo.

Jorge Luis Borges parece bem pertinente ao anotar que "se o *Quixote* fosse simplesmente uma sátira contra os livros de cavalaria não seria o *Quixote*. Se ao final, quando termina a obra, o autor pensa que fez o que tinha se proposto, a obra não vale nada" (BORGES, 2005, p. 26). As grandes obras de arte se desdobram para além das supostas pretensões de seus autores, e nenhuma intencionalidade é capaz de explicar porque elas sobrevivem às intempéries do tempo simbólico. Cervantes, inclusive, pretendia inicialmente que o Quixote fosse na verdade uma "ficção breve parecida com as *Novelas exemplares*" (RUTHERFORD in CERVANTES, 2012, p. 27).

Além do mais, a leitura que faz do *Quixote* um mero tratado satírico tem, na verdade, raízes que apontam para a estrutura de controle de produção da época. É lícito assumir, como nos mostra John Rutherford, que a ideia de sátira, em seu sentido moral, seja menos um fundo edificante do que um canal criativo de Cervantes para atravessar a censura:

*o conteúdo moral mesmo da primeira concepção de Dom Quixote é duvidoso [...] Os livros de cavalaria gozaram de grande popularidade e foram criticados pelos moralistas por desviar da religião o pensamento dos leitores, principalmente das jovens leitoras, voltando-o para as coisas mundanas. Mas tudo isso tinha acontecido nos primeiros setenta anos do século xvi. Daí em diante, os livros de cavalaria foram superados pelo florescimento da literatura que ficou conhecido como a Idade de Ouro espanhola, e, no tempo de Cervantes, ninguém mais os considerava uma ameaça. A nova ameaça moral literária era o teatro. Mas, numa época em que, conforme o figurino clássico, a literatura ficcional devia não só agradar como instruir e na qual as autoridades podiam censurar ou proibir livros, nada era mais sensato que atribuir um propósito moral ortodoxo ao que se escrevia, particularmente quando a ironia irreverente do texto sugeria ideias críticas com relação a certos aspectos da prática católica, como o julgamento e a queima de hereges, o uso do rosário e a repetição dos credos e ave-marias (idem, p. 28-29, grifos meus)*

Assim ficamos a par da veia irônica de Cervantes. Some-se isso ao fato mais óbvio de que alegação que se faz no engenhoso prólogo do *Quixote* de que o livro "é uma invectiva contra os livros

de cavalaria" (CERVANTES, 2012, p. 47) é atribuída a um amigo de Cervantes, "espirituoso e inteligente" (idem, p. 42), que se revela na verdade uma espécie de charlatão a ensinar ao escritor uma série de artimanhas para transformar o seu livro "franzino de estilo, pobre de conceitos e carente de toda erudição e doutrina" (idem) em uma peça mais culta. Sobre isso, a professora Lavinia Fiorussi tem um dado interessante:

Ora, se Dom Quixote, personagem, é capaz de proferir agudezas tão sutis, que parte nisso terá o autor da obra, o inventor de tais disparates quixotescos engenhosos? Nas entrelinhas, é disso que trata o prólogo. Sabe-se que, nas letras seiscentistas, o nome do autor autoriza a leitura de sua obra como pertencente (ou não) ao meio culto, discreto (Hansen 28). Não sendo fidalgo, Cervantes não teria sua discrição automaticamente imposta como, por exemplo, D. Francisco de Quevedo; era preciso argumentar a sua causa, pela retórica, e assim inventar um lugar discursivo para o autor e definir a legitimidade da obra. O esquema convencional que se propõe, no caso desse prólogo, é dar voz a uma outra *personagem*, definida pela *persona* prologal como "*un amigo mío, gracioso y bien entendido*" (I, 80). Esse amigo, douto, fará as vezes de juiz, autorizando a publicação da história com fundamento no critério da *consuetudo*, isto é, do uso corrente e estabelecido para a prática escritural de novelas. O que justifica o livro, então, e o gênero em que aparece, é a matéria apresentada; diz o amigo: "*este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón.*" (I, 84). Na preceptiva do Seiscentos, a matéria de uma obra pertencente a determinado gênero autoriza certos procedimentos desde que venham fundamentados e abalizados pela verossimilhança. É vasta a ocorrência desse tipo de justificativa (FIORUSSI, 2008, p. 2)

Para além das justificativas apresentadas por Rutherford e Fiorussi, desenha-se muito claramente uma intenção humorística desviante nesse prólogo, especialmente em duas instâncias. A primeira se detém no amigo que orienta o autor inculto a atribuir sonetos a figuras ilustres, dizendo que:

se por acaso não o tenham sido e houver alguns pedantes e tagarelas que pelas costas vos detratem e cochichem sobre essa verdade, não vos deis por achado, porque, ainda que investiguem a mentira, não vos cortarão a mão com que a escrevestes (CERVANTES, 2012, p. 44)

Amigo esse todo engasgado em frases feitas do latim e do grego que, despejando-as, afirma hilaridades como "com esses e outros latinzinhos vos terão até por gramático" (idem, p. 45). A segunda instância se dá no próprio "autor implícito" (SILVA, 2017, p. 29) que nasce nesse prólogo, de um tom notadamente displicente em relação ao seu "Desocupado leitor" (CERVANTES, 2012, p. 41) e ao próprio livro que ora se apresenta, sobre o qual manifesta a vontade de que houvesse sido "o mais formoso, o mais galhardo e o mais arguto que se pudesse imaginar" (idem, p. 41), mas que afinal se mostrou fruto do seu "árido e mal cultivado engenho" (idem, p. 41).

Toda essa tônica do engano e do questionamento da verdade reverbera no nosso objeto de estudo, seguindo essa linha sofística. Estamos lidando afinal com um romance que, de alguma maneira, faz ver a soberania do simulacro em detrimento do modelo. Um simulacro caudaloso de um

modelo que sequer existe. *A folha de hera: romance bilíngue* finge ser um romance norte-americano que finge ser edição crítica da cópia de uma tradução inglesa do século XV de um manuscrito francês do século XIV cujo original se perdeu. Esse jogo espiralado desprovido de centro nos ajuda também a questionar o lugar da Verdade na obra de arte. Os sofistas “rejeitam o sentido e seu regramento unívoco” (CASSIN, 2019, p. 90; tradução minha<sup>29</sup>). Assim, “Quando a identidade do significante é mantida como manifestação da identidade do significado, a homonímia ou o equívoco tornam-se a norma da linguagem” (idem; tradução minha<sup>30</sup>). O romance de Reinaldo Santos Neves, em toda a sua arquitetura de paratextualidade fictícia em múltiplos níveis, parece fazer também do falso uma espécie de regra, nunca reportando-se a qualquer dimensão que não seja a própria ficção. Trata-se de uma obra que pode suscitar questões que dizem respeito aos pretensos limites entre realidade e ficção, sim. Um debate bastante atual, embora saiba-se que esses limites há muito tempo preocupam os filósofos. Uma arte que ousasse tensioná-los soa incômoda ao platonismo.

Tratar do simulacro remete, imediatamente, a Platão, filósofo que estruturou o conceito de mimesis como imitação, imitação da natureza. Há, segundo a fundadora filosofia platônica, uma oposição insuperável entre o mundo sensível e o mundo das Idéias. Sendo, cabalmente, imitação da imitação, toda arte é um desvio em relação à essência, uma mentira, que aponta para o mero simulacro (MUCCI apud GORENDER, 2012, p. 1)

Por isso mesmo, o caso do escritor capixaba faz-se terreno fértil para se pensar questões relativas à *potência* do simulacro como resistência a esse idealismo que o condena, de um ponto de vista metafísico, à mentira e à manipulação. Uma literatura cuja matéria, como quer Deleuze (1998), é um puro devir que se furta à ação da autoritária Ideia, na medida em que contesta cópia e modelo, máximas platônicas que recolhem a arte a uma função estritamente pedagógica.

com um enredo totalmente seu, R. S. Neves exercitou-se na elaboração de um texto criado, igual a uma colcha de retalhos, com pedaços de outros textos autênticos do período revisitado [...]. Nesse sentido, a obra de R. S. Neves, igual à recriação perfeita de Menard, é, retomando Borges a despeito de uma obra traduzida, ainda *superior ao original*, pois, além de conter no texto do presente outros do passado, ainda traz o contexto do tempo que existe entre a produção do primeiro e do segundo. Em Pierre Menard, encontramos o obstinado percurso de um escritor que quer fazer reviver um modo de criar no tempo presente; na trilogia medieval de R. S. Neves percebemos o desejo de se criar um *simulacro mais forte que o "real"*, criando-se um texto que se quer fazer passar por uma tradução de um original que não existe (FILGUEIRAS, 2005, p. 216; grifos meus)

A ideia de uma “cópia que supera o original” carrega consigo uma defesa da aparência em favor da essência, e nos ajuda a entender a Verdade como uma categoria totalizante. O francês Michel Maffesoli fala de simulacro justamente como “aquilo que não remete a um modelo original, daquilo que não busca se lançar para além das aparências a fim de atingir a essência” (MAFFESOLI, 1984,

<sup>29</sup> “rechazan el sentido y su reglamento unívoco”

<sup>30</sup> “Cuando se mantiene la identidad del significante como manifestación de la identidad del significado, la homonimia o el equívoco pasan a ser la norma del lenguaje”

p.116). A arte, se tomada em sua imanência, como acontecimento estético em si, tem como destino o simulacro. Pode-se falar, assim, junto a Nietzsche e Deleuze, em uma “potência do falso”, que surge quando

o domínio da ilusão e do falso se veem desfigurados da tutela da verdade e da moral. Tomado em sua imanência pura, cuja superfície vigora como dimensão plástica, um jogo de criação contínua, de metamorfose e simulação que, ao desvelar-se revela outra simulação e assim sucessivamente, o mundo em seu devir revela o caos como potência artística, livre e criadora, capaz de se desalojar do peso do juízo e da negação da vida para tornar-se leve (SANTOS, 2016, p. 24)

Ao se passar por uma tradução inglesa de um falso manuscrito francês, ao promover a invenção de "um original que não existe", no campo estritamente ficcional, e ao se fazer colagem intertextual de vida própria em relação ao escopo de pesquisa, *A folha de hera* encarna um movimento sem chegada e sem saída que se estabelece na própria linguagem. Há ainda toda essa estrutura de falsos paratextos que dão conta da história do manuscrito e de sua publicação, que constroem um amplo edifício de verossimilhança retórica em favor do falso.

Na esteira dessa reflexão, podemos pensar como, no contexto da modernidade filosófica, é mister questionar as oposições entre falso e verdadeiro consagradas por Platão. É como no poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, em que o “Eu”, sintoma da psiquê moderna, se manifesta como um corte na disposição dos versos (e do próprio eu lírico, em belo alinhamento de forma e conteúdo)<sup>31</sup>. Depois de Nietzsche, de Merleau-Ponty, de Freud, entre outros, o sujeito é tombado em seu cunho múltiplo: “Ao renunciar à oposição entre “mundo verdade” e “mundo aparente”, assegurada pela metafísica, Nietzsche lança mão do dualismo que antes servia de base para a realização da existência como fenômeno estético” (SANTOS, 2016, p. 31).

O filósofo alemão, que tem, inclusive, a filosofia atomista entre os seus alvos, opera assim uma verdadeira fissão nuclear do sujeito cartesiano: “o que me dá o direito de falar de um Eu, e até mesmo de um Eu como causa, e por fim de um Eu como causa de pensamentos?” (NIETZSCHE, 1992, p. 22). Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche desvela o fundo moral por trás da crença metafísica na Verdade, que dá ensejo à noção do sujeito pleno, *acabado* e indivisível fundado no Positivismo. Para o filósofo, "a crença de fundo da metafísica é a crença nas oposições de valores" (NIETZSCHE, 2019, p. 40). Propõe, assim, uma filosofia que se coloque para *além* das antinomias, ao assumir a inverdade como parte da condição humana: “é possível que se deva atribuir à aparência, à vontade de engano, ao egoísmo e à cobiça um valor mais alto e mais fundamental para a vida" (idem, p. 10).

Questionar a verdade como valor filosófico, que fique claro, não quer dizer relativizar qualquer ato moral, não quer dizer que "tudo pode já que não existem valores absolutos". Tampouco

31

Disponível

em:

&lt;

<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/alvaresazevedo/meusonho.htm>>

quer dizer diminuir a legitimidade do discurso científico, e muito menos rechaçar a presença da moralidade na obra de arte. Mas defendo, sim, que todo discurso tem algo de ficção. Veja a vacina. A vacina é baseada no engano. Seu princípio norteador é ludibriar o sistema imunológico. O corpo reage com fogo total a uma falsa ameaça. A vacina é um golpe que se aplica no organismo. O leitor de literatura, no fundo, é como esses anticorpos. Ele gosta de se sentir enganado para se deitar mais seguro no seio da ficção. A vontade de engano citada por Nietzsche toma parte no gozo literário.

Ao assumirmos uma posição retórica, a literatura pode ser lida mais como exercício e menos como prática existencial. Falso e verdadeiro não serão valores opostos, mas agendas a serem trabalhadas. Em *A folha de hera*, muitas antinomias convivem porque estamos na agenda do gênero a que o autor se propõe. O vitupério e elogio se alternam no exercício de emulação da crônica medieval, da hagiografia. O que não quer dizer que não compareçam traços de uma mentalidade moderna. O erotismo presente no texto, como já citado no capítulo anterior, parece em alguns momentos suspender a crença no narrador medieval. Não se trata, é o que quero ilustrar, de uma louvação rigorosa do passado, um exercício de virtuosidade. Trata-se de um resgate, sim, de uma tradição, mas que a toma como alvo de pilhagem intertextual para a construção de um romance moderno que se finge arcaico.

O jogo de falsas atribuições, por sua vez, confere uma nova camada de falsidade. A simulação, para Hermógenes, é a matéria do bom artesão, que, se abandonado ao "dom natural", tende ao fracasso. É próprio do bom autor de discursos (e discurso no sentido amplo pois é próprio do homem ser um ser discursivo) o conhecimento de várias formas de estilo (HERMÓGENES, p. 94-95).

É no engano que reside o fundo totalizante que leva Platão a vilipendiar o poeta e o sofista. Platão teme que o caráter sedutor da linguagem substitua as "coisas verdadeiras" que moram no seu sagrado mundo das ideias. A virulência com que o defende, no entanto, evidencia um motivo dogmático. Muitos leitores contemporâneos dos diálogos socráticos concordam, aliás, que há um autoritarismo na postura do filósofo em relação a seus interlocutores. O supracitado Brian Vickers, em sua defesa da retórica, traz alguns deles, e mostra como é claro, atualmente, que as oposições binárias de Platão não apenas não têm cunho heurístico como, pelo contrário, se travestem de categorias lógicas para refletir e reforçar preconceitos (VICKERS, 1998, p. 113). Charles L. Griswold diz que "os filósofos não gostam da retórica tal como é comumente praticada, lamentam o declínio do discurso público em mera persuasão e demagogia, e geralmente pensam que estão evitando a retórica em favor de análises e argumentos cuidadosos" (GRISWOLD, 2020, p. 1; tradução minha<sup>32</sup>).

Sabendo que a batalha ainda existe, Barbara Cassin propõe uma revisão histórica que consiste no seguinte:

---

<sup>32</sup> "philosophers dislike rhetoric as it is commonly practiced, bemoan the decline of public speech into mere persuasion and demagoguery, and generally think of themselves as avoiding rhetoric in favor of careful analysis and argument"

Proponho chamar de "história sofisticada da filosofia" esta que relaciona as posições, não as relativas à unicidade da verdade, quer seja ela eterna ou progressivamente constituída ao modo hegeliano (a verdade como *telos*, em um tempo orientado, ou "como se fosse" orientado), mas esta que as relaciona aos instantâneos do *kairos*, ocasião, oportunidade, graças a *mekhanai*, procedimentos, astúcias, maquinações, permitindo agarrar o *kairos* por seu topete (CASSIN, 2005, p. 9)

O argumento sofista detém-se sobre a potência da linguagem em si mesma, sem preocupar-se com a Ideia. É, de fato, "mera" sedução. Apadrinhado pela Eloquência, o regime sofisticado privilegia a performance, o falar por falar (CASSIN, 2019, p. 52), se agarrando a esse *kairos*, ao aqui-e-agora. Alguns de seus motes são, como na tradução (dimensão do discurso também muito relativizada na obra de Reinaldo Santos Neves), repetição, "secundidade", barbárie, homonímia e performance (idem, p. 42). Em suma, o lugar do menor, do outro, do equívoco.

Deleuze nos diz que "Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos" (1988, p. 17). O empreendimento reinaldiano, nesse sentido, pode ser lido como um romance sofisticado. Não se contenta em ser cópia (na visão platônica), nem mesmo cópia da cópia (simulacro). Ao simular ser um romance norte-americano que finge ser a edição crítica de uma cópia manuscrita da tradução para o inglês de uma crônica medieval de um suposto francês original, Reinaldo Santos Neves faz uma espécie de literatura ao quadrado (ou ao cubo, à quarta, à quinta potência), comete uma verdadeira artesanaria da linguagem pela linguagem, e toma a tradição medieval, explícita no vasto corpus de pesquisa compartilhado pelo autor em forma de bibliografia ao fim da obra, como material de forja. Lillian DePaula assinala que a obra

demonstra, com excelência, pertencer à biblioteca de Borges, na qual o efeito *palimpsesto* produz uma vasta coleção de obras que são, ao mesmo tempo, interligadas e independentes. Uma rápida análise das três obras [A *Crônica de Malemort*, a autotradução *An Ivy Leaf* e a retradução *A folha de hera*] claramente mostra que seu autor propositadamente recorreu a uma tradição de textos já existentes para criar outros que irão tanto espelhar *identidade* quanto *diferença*. A identidade se manifesta quando deparamos com uma larga bibliografia medieval fazendo parte do corpo da trilogia, quando encontramos tantas das narrativas da biblioteca do mundo formando as páginas da obra de R. S. Neves. A diferença está na singularidade do desenho, da textura, que o autor criou ao juntar diferentes fragmentos para compor um enredo ainda não incluído – até onde nos consta – no espelho que reflete a grande biblioteca (DEPAULA, 2011, p. 86)

Assim, a pesquisadora nos reafirma essa potência de ir à tradição não por mera virtuosidade, mas para renová-la em romance moderno. Para além do enredo, acrescento, a *diferença* se manifesta na primazia desse super-simulacro que se dá no campo retórico. Tanto no que diz respeito à emulação de uma linguagem arcaica quanto na paratextualidade fictícia que dá vigor ao princípio de falsidade que governa a experiência do romance.

### 3.2 Um viés retórico hoje

Uma das formas pelas quais o idealismo filosófico parece ganhar força, atualmente, em teoria literária, é nas discussões que envolvem o biográfico na ficção. A tentativa agora será escrutinar algumas obras nesse sentido.

No romance *Sueli: romance confesso* (1989), Reinaldo Santos Neves narra uma obsessão amorosa a partir de notas e indicações que teria tomado da sua própria experiência frustrada para compor a trama. Não satisfeito, transforma a frustração em exercício literário, jogando a todo tempo com a polissemia do título: romance gênero literário sobre romance amoroso em língua romance. Nelson Martinelli Filho confirma que o “romance versa sobre a aventura amorosa do personagem ao mesmo tempo que nos dá a conhecer a própria construção literária” (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 16). Enquanto narra, o autor não apenas reflete sobre a própria escrita, mas sobre a natureza da escrita de modo geral. Em linguagem simples, por vezes debochada, mas não livre de complexidades semânticas e jogos linguísticos:

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 persona*” (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)<sup>11</sup>; “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 aceita (DALVI, 2019, p. 33)

Na história, o protagonista Reynaldo (com y mesmo; seria o mesmo que traduziu *The Alfield manuscript?*) é um escritor que se apaixona pela jornalista Sueli em um congresso de poesia. A partir de então, desenvolve uma paixão obstinada que se desenrola entre constantes tentativas de aproximação, conselhos amigos e negativos que levam a um desentendimento entre a musa e seu vassalo.

A frustração do romance amoroso é tomada como o mote para justificar a existência do romance literário. O caso empírico, assumido e “confessado” na orelha que coloca o leitor na posição de “sacerdote que, todo ouvidos, escuta e absolve” (NEVES, 1989), já não é de responsabilidade do livro, uma vez que “os próprios fatos que serviram de fonte para a história e que são a própria história já não mais interessam de per si. Tudo foi mudado para melhor: tudo se sublimou em literatura, em

ficção; em romance em si” (NEVES, 1989). Assim a estrutura híbrida aparece, para além de estratégia de composição ou de pacto ambíguo, como uma espécie de defesa da ficção.

Outro caso curioso desse sintoma contemporâneo da “escrita de si” é *Summertime*, de J.M. Coetzee. Ele é a terceira parte de uma *suposta* autobiografia do consagrado autor sul-africano. Suposta porque se trata de um daqueles livros que brinca com o pacto de verdade que se deduz de um gênero dedicado a registrar a vida daquele que escreve. Ao cotejar *elaborações* biográficas com *fatos* ficcionais, Coetzee também se envereda aqui na dissimulação do Eu que caracteriza parte da produção romanesca recente.

O estranhamento já se mostra de imediato na forma. O texto é escrito na terceira pessoa, o que já coloca o “auto” da coisa em xeque. A despeito, há datações típicas do diário, que é essencialmente um gênero de primeira pessoa.

As confusões são propositais, e sustentam essa atmosfera que supõe uma vaporização das fronteiras entre literatura e vida. Essa indistinção, contudo, é dissimulada, como em Reinaldo Santos Neves, e a ficção naturalmente “prevalece”, se não quisermos incorrer na ingenuidade de quem se emprega o exercício exaustivo de conferir as “coincidências” biográficas uma a uma.

A narrativa, em si, também começa seguindo a atmosfera do diário, ainda que em terceira pessoa. Fatos triviais, ora inusitados, e comentários sobre o cotidiano, ora desplantados, separados em blocos de tempo. Um comentário sobre a esposa de um artista sul-africano, um filme de Kurosawa, a hilária cena de uma senhora solicitando os serviços de um linguista para “solucionar” uma cláusula no testamento do marido que os advogados “não souberam interpretar” em seu favor.

Entre os cadernos de memórias divididos em intervalos de anos, há interlúdios nomeados quase todos a partir de mulheres: Julia, Margot, Adriana... Nesses momentos, a estrutura se modifica. O diário em terceira pessoa dá lugar a entrevistas.

A primeira entrevistada atribui os cadernos que antes lemos a, de fato, um certo John Coetzee, que teria aproveitado tais notas para a escrita de um romance, acrescentando assim mais um elemento ao jogo que se estabelece cruzado entre ‘realidade’ e ficção. Logo descobrimos se tratar de um biógrafo colhendo entrevistas a respeito do próprio autor, que está morto no universo do livro, para abrir a conta do intrigante jogo de “metaficção” que dá a tônica da obra. Essas pontes autorreferenciais, ao contrário do que se poderia supor, não alicerçam um enfadonho exercício tautológico, e conferem até mais sedução à prosa divertida do autor, que “se enxerga” com uma rara displicência. Além do mais, há um hábil manejo de romancista no que diz respeito à personalidade dessas mulheres, que acabam por se destacarem mais que o próprio objeto da pesquisa biográfica fictícia.

Já em *Os fatos: a autobiografia de um romancista*, o norte-americano Philip Roth nos leva a crer, a julgar pelo título, que estamos lidando, dessa vez, com um exercício mais ortodoxo de

memorialismo que renuncia às pretensões da ficção. Soando, de início, demasiado ingênuo, o autor manifesta, em carta-prefácio, a intenção de apresentar-se “sem disfarces” (ROTH, 2016, p. 6). A coisa soa como uma introdução em tom de justificativa, uma vez que não lhe foi encomendado nenhum trabalho desse tipo. Quer ali demonstrar a suposta motivação por trás desse movimento de se livrar das maquiagens da ficção para encontrar os fatos que serviram de material à sua produção de romancista. Trata-se, em tese, do processo inverso ao que vinha praticando, que é o de transformar suas experiências em literatura. Isso a ponto de tê-las “perdido” em algum lugar de si mesmo.

Lembrando um Ivan Ílitch, “cansado de máscaras”, o autor manifesta uma vontade de reencontrar-se com seu Eu original após um episódio de diálogo estreito com a morte. No caso do personagem de Tolstói, o motivo existencial é a distância traçada entre a Verdade da Alma e o materialismo burguês representado pela família interesseira, pelos falsos amigos e pelo cargo de prestígio. No caso de Roth, os recalques provocados pela construção dos personagens alter egos em que se espelhava nos seus romances. Os “disfarces e distorções” contidos nas projeções de si que compunham seu processo criativo.

A despeito disso tudo, linhas depois, Roth anota que “lembranças do passado não são lembranças de fatos, mas lembranças de como os fatos foram imaginados” (idem, p. 14). Sugere, assim, uma contradição dentro das suas próprias premissas, marcando o início do seu jogo que mais tarde se confirmará, como nos casos anteriores de Coetzee e Reinaldo Santos Neves, como um exercício explícito de ficção que apenas se debruça sobre o horizonte de expectativas do biográfico.

De fato, toda lembrança já entra no território do narrado. Já está submetida, como discurso, aos filtros de subjetividade e linguagem de quem remonta. Freud fala em “lembranças encobridoras”, em texto homônimo de 1889, que consistem na elaboração inconsciente de memórias que absolutamente não coincidem com a realidade, comparecendo como um mecanismo de defesa produzido pela psiquê contra o trauma. De todo modo, mesmo nos casos em que uma determinada memória pode ser confirmada por um terceiro, ela nunca será coincidente no relato. Quando um evento atinge nossa percepção, ele já se converte em uma dramatização imaginária. Quando se faz um relato *a posteriori*, há uma nova encenação ainda mais distante da informação original, como na brincadeira do telefone sem fio.

Roth, sem demora, logo admite ser ingênuo a motivação que levantara páginas atrás. E a partir daí a desconfiança marca o tom da falsa biografia que segue. O grosso do livro é um registro acentuadamente inosso de fatos triviais de uma vida qualquer. Depois vai culminar, em uma resposta à missiva do início, na tese da esterilidade da vida comum quando despida dos temperos da ficção.

Os três exemplos comentados acima podem ser enquadrados dentro daquilo que mais ou menos se convencionou chamar, hoje, em estudos literários, de “autoficção”, a partir dos estudos de Serge Doubrovsky. São obras em que o autor assume, deliberadamente, elaborações autobiográficas

como parte do processo criativo. O termo, em suas origens e implicações, é palco de algumas controvérsias. Na sua concepção original, designa uma operação que não é “nem autobiografia nem romance, mas sim, no sentido estrito, funciona entre os dois, num reenvio incessante, em lugar impossível e inapreensível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, apud MARTINELLI FILHO, 2012, p. 29). Já Vincent Colonna define autoficção como uma “obra literária em que o autor inventa uma personalidade e uma existência, conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (COLONNA, apud MARTINELLI FILHO, 2012, p. 31). Tal coincidência onomástica já não caberia ao Reinaldo de *Sueli*, por exemplo, que troca o “i” pelo “y” quando “se coloca” na trama. De todo modo, interessam aqui as premissas levantadas por Nelson Martinelli Filho:

Para se falar de autoficção hoje é necessário partir das premissas básicas de que não há coincidência entre vida e escrita e de que igualmente não há um sujeito pleno por trás da obra literária: primeiro, a escrita não representa ou imita a vida, mas a recria; segundo, depois de descentralizado, o sujeito não mais se constitui como uno e coeso, tampouco dono de uma Verdade, ou mesmo capaz de atingi-la, uma vez que também essa noção foi abalada (MARTINELLI FILHO, 2012, p. 37-38)

Isso porque, no contexto da modernidade filosófica, não cabe mais considerar as oposições entre falso e verdadeiro consagradas por Platão. O sujeito moderno é multifacetado, e a fabulação de si é entendida como procedimento indiscernível do ato de existir.

Nesse sentido, o “lugar impossível”, fora do texto, como assinalava Doubrovski, é o jogo performático que se dá como na descrição no famoso assassinato teórico barthesiano. Partindo de uma afirmação categórica em Balzac (“Era mulher”) para um personagem castrado disfarçado de mulher, Roland Barthes questiona a fundação de tal crença. É o herói da novela quem diz, ignorando o disfarce? É o ser humano chamado Balzac, dotado de uma concepção filosófica do feminino? É o espírito de um tempo? A resposta é inalcançável, uma vez que “a escritura é destruição de toda voz, de toda origem” (BARTHES, 2004, p. 57). A *escritura* (termo que substitui a concepção romântica de literatura) sugere uma declinação, “esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito” (idem). Nela, “vem se perder *toda identidade*” (idem).

Barthes também anota que, nas sociedades tribais, a narração é assumida por um mediador, um xamã ou declamante, de quem se pode admirar a performance, mas não o gênio. O Autor, assim, é um personagem moderno, produto do empirismo inglês, do racionalismo francês e da pessoalização da fé na Reforma, quando a sociedade descobriu o “prestígio do indivíduo” (idem, p. 58).

O culto ao Autor, em arte e literatura, está presente na tendência do biografismo como chave de leitura que considera, por exemplo, a obra de Van Gogh como reflexo da sua loucura ou, para citar um exemplo nosso, a obra de Carolina Maria de Jesus como autorretrato de sua miséria.

Barthes cita os esforços de Mallarmé em conceber a poesia como linguagem autônoma (idem, p. 59). Também fala das contribuições singulares de Proust, que promoveu, à época, a inversão de

lançar vida na obra, e do Surrealismo, com a escrita automática, nessa dissolução do Eu cartesiano, uno e coeso, nesse "dessacralizar o Autor" (idem, p. 60). Algo que pode ser identificado, mais tarde, também na poesia concreta ou nos elegantes edifícios verbais do “poeta-engenheiro” João Cabral de Mello Neto.

Assim, a literatura acompanha o dismantelamento desse sujeito acabado fundado no Positivismo. Para Barthes, o texto moderno se transforma radicalmente a partir dessas ideias. Em especial no aspecto temporal: o Autor-Deus é o pai do texto, antecede a ele. Com sua morte, autor e texto nascem juntos. O texto moderno “não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse sua escritura” (idem, p.61), e “*escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação” (idem).

Isso equivale a dizer que o escritor moderno (que o autor francês chama de "escriptor") sempre funda um novo autor a cada obra. Isso é especialmente adequado à obra de Reinaldo Santos Neves, uma vez que em cada livro seu há um projeto de linguagem completamente diferente, como já busquei demonstrar. Fontes medievais, internetês, sátiras menipeias, sonetos ingleses, entre outros, configuram esse mosaico de múltiplos contextos e tradições a que recorre o autor.

É um pouco nesse sentido que, ainda em Barthes, a escritura moderna resgata a noção de performance das narrativas xamânicas e mitológicas. O texto é inscrito (e não expresso) no aqui e no agora. Havendo sido enterrado o gesto rilkeano que fazia “da necessidade lei” (BARTHES, 2004, p. 61), a mão do escriptor moderno cria “dissociada de qualquer voz” (idem) e “traça um campo sem origem” (idem), ou de nenhuma origem que não seja a própria linguagem em si mesma. Algo que também podemos vislumbrar em uma postura sofisticada.

Seria ingênua (ou mística), assim, a posição de quem toma as correspondências biográficas como chave de leitura, uma vez que há uma clara intenção autoral nessas obras que sempre está acima dessa falsa dicotomia.

A velha *mimesis* platônica pedia que as obras fossem vigiadas quanto a seu efeito de realidade. Em um mundo de *reality shows* e redes sociais, de superexposição e escavação das intimidades alheias, a potência da ficção parece ameaçada pelo rótulo de “baseado em fatos reais” que acompanha muitos filmes, por exemplo, como se a qualidade da obra dependesse do “nível de realidade” que ela pudesse escancarar.

Contudo, cabe aludir outra vez a Antonio Candido, quando diz que “a literatura é o sonho acordado das civilizações” (CANDIDO, 2004, p. 185). A ficção cumpre uma função psíquica importante, por assim dizer, que diz respeito à sua capacidade mesma de fabulação, e deve ser preservada enquanto tal, mesmo que se alimente da realidade o tempo todo. Nesse sentido, não importa o “quanto de real” uma obra tem. Importa que ela seja ficção, e continuar a encantar com seus jogos de aparência.

Não cabe, portanto, investigar o que há de “verdadeiro” e o que há de “falso” nessas obras, ou mesmo sugerir uma dissolução completa entre esses campos. Tampouco cabe sustentar a exigência, por parte do leitor, em conhecer ou não as referências do autor, mas sim considerar o jogo que o escritor, com consciência ficcional, estabelece a partir do cotejo do real com o ficcional.

Para além de casos em que fica clara a dimensão do jogo ficcional, há um conjunto de obras que, atualmente, em um movimento que entrelaça o discurso crítico com considerações dos próprios autores, se recusam a se definir dentro de uma postura específica diante dessa impossibilidade do real. *Diário de Bitita* (1968), de Carolina Maria de Jesus, e *Cadernos de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, são exemplos que, por um motivo ou por outro, não se deixam classificar como prosa de ficção sem desgarrarem-se de um compromisso com alguma Verdade.

No caso de Carolina, vejo mais como uma deslegitimação de cunho elitista. A orelha, não assinada, diz que “este livro não é fruto de preocupação artística” (JESUS, 1986), e que a autora faz uma literatura em “estado bruto” (idem), pois “não é a elaboração estética de um artista” (idem). Assim, limita o texto à condição de documento do real, como se uma escritora que vive na miséria não pudesse passar da elaboração primária da sua realidade, como se não pudesse colher dessa realidade, e de suas leituras, material para um trabalho de labor poético e ficcional digno do status de artista.

Contudo, há expressões como “minha avant-première no mundo” (idem, p. 7), ou metáforas como “os pássaros iniciaram a sinfonia matinal” (idem, p. 16), que mostram tanto uma vontade de erudição quanto um esforço de elaboração que denotam, sim, um senso estético. Tanto pelo aspecto redutor quanto pela ambiguidade, opto por recusar o lugar colocado pela editora na orelha, e ler nos méritos de composição do texto a construção de uma personagem complexa, profunda, que encarna o grande senso poético da autora. Enxergar seus “defeitos” é também respeitar a posição de artista pretendida pela autora. Muito mais fértil do que amenizá-los em face de uma pretensa proteção sociológica.

No caso de Isabela Figueiredo, acredito que há parte em um jogo midiático que favorece a curiosidade sobre o livro. Ao que sua recepção crítica indica, *Cadernos de memórias coloniais* é uma obra que habita as “fronteiras” entre os gêneros do diário, da autobiografia e da prosa de ficção. O texto tem caráter assumidamente memorialístico: em suas “Palavras Prévias”, Isabela Figueiredo fala em “fatos” e “testemunhos”. Ainda assim, garante não os isentar de tratamento literário, e “ficciona para falar a verdade” (FIGUEIREDO, 2009, p. 20). De todo modo, prevalece o tom confessional, um pouco carente de elaboração autoral. A coloquialidade, a erupção do cotidiano, o trivial observado pelas lentes da intimidade são algumas das características do texto de *Cadernos* que permitem enxergá-lo como crônicas, mesmo que não tenham sido “plenamente fiéis” aos fatos. Não vejo hibridismo nisso.

Parece que há uma tendência, hoje, na academia brasileira, em considerar o “viés político” de obras de cunho autoficcional como se elas traduzissem a subjetividade de um autor. Contudo, como vimos em Barthes, a literatura não precisa ser lida, como queriam os românticos, como reflexo das verdades interiores de um sujeito. Literatura não expressa identidade, mas antes essa multiplicidade fundada no ato da escrita expressa pelo autor francês. É problemático que o “lugar de fala” se sobreponha à obra, como nos casos de Figueiredo e Jesus. Isso se parece com a mesma crença no Autor-Deus da crítica biografista.

O *Indicionário do contemporâneo* (CÁMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018) reúne os esforços de vários pesquisadores latino-americanos em definir alguns conceitos que atuam “de modo decisivo sobre o pensamento das artes e literaturas atuais” (idem, p.8). No ensaio dedicado à noção de “pós-autonomia”, vinculada a um texto de Josefina Ludmer chamado *Literaturas pós-autônomas* (LUDMER, 2010), está anotado que tal publicação, de “caráter mais provocativo que explicativo” (CÁMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 165), “teve o efeito de um manifesto e funcionou como uma espécie de catalisador, gerando uma proliferação de respostas, ao mesmo tempo que concentrava uma série de ideias que corriam paralelas na crítica das décadas anteriores” (idem).

Assim, independentemente da imprecisão da terminologia, e mesmo que sua natureza seja “difusa e experimental” (idem), não se pode ignorar seus efeitos e implicações, “muitas vezes adotada no discurso acadêmico como um conceito que despreveria a literatura do presente” (idem).

Quando fala de uma “pós-autonomia”, Josefina Ludmer se refere a um conjunto de narrativas latino-americanas das últimas décadas que têm em comum uma posição ambivalente em relação ao estatuto da ficção, transitando entre diferentes gêneros, em que “não se sabe ou não importa se são ou não são literatura” (LUDMER, 2010, p. 1).

Ora, ainda que romancistas como Reinaldo Santos Neves ou Philip Roth dialoguem com outras formatações como o diário (o que não é nenhuma novidade), importa muito que sejam literatura. Assim como importa que Carolina o seja. Barthes não falava apenas da impessoalidade de vanguarda da escrita surrealista. Seja em Flaubert ou nos escritores contemporâneos, há a conquista de uma importante autonomia em relação, primeiro, às pedagogias clássicas e, depois, em relação a essa figura imperial do Autor romântico.

Mais do que um *corpus* de narrativas, a “pós-autonomia” também é encarada como um regime de leitura que, mais do que definir um fenômeno literário, implica uma dissolução de fronteiras entre realidade e ficção, dentro e fora do texto: “É o apagamento dos contornos com os quais se delimitava o domínio da literatura” (CÁMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 168). Nessa via, não vejo obras como a desses escritores como uma potencial desestabilização do status literário mas, pelo contrário, uma sobrevalorização deste, ao assumirem a vida como material que *serve* à literatura.

Em Reinaldo Santos Neves, há essa ideia de sublimação da vida a partir da literatura: “a função maior do homem no mundo, a meu ver é transformar-se em literatura” (NEVES, 1989). Não se trata, como alguém pode supor, de uma crença romântica na arte como Verdade. Trata-se de uma postura específica daquele personagem-autor, daquela performance irônica que tira por menos as coincidências biográficas e “pede desculpas” aos amigos citados.

No miolo de Roth, entre as duas cartas que marcam seu jogo, há muitos eventos “biográficos”, mas o tom é de registro mecânico. Não somos convidados a participar de nenhuma das cenas. Tudo muito *en passant*. Há menção ao racismo sofrido pela família sem qualquer traço de tristeza ou rancor. Há figuras pitorescas sem qualquer réstia de humor. Há cenas de adrenalina sem velocidade. A ausência de diálogos contribui para o enfado. E assim fica mesmo fácil adotar a tese, defendida ao final, de que a única função interessante para os fatos é servir mesmo à ficção. Pois é isto: a ficção é o sal de toda história. A vida ganha sabor quando elevada à condição de literatura. Zuckerman, a quem é endereçada a carta no início de *Os fatos*, responde ao final para confirmar as armadilhas que o autor criou para si mesmo. O personagem pede para sobreviver, e estou com ele. Ele é notadamente mais interessante, e Roth sabe disso.

Uma das formas pelas quais certas narrativas “problematizam o estatuto da ficção” (CÂMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 170) seria na

exposição da figura do escritor e das condições de produção da obra, mas de tal forma que é impossível ou inútil procurar estabelecer uma identidade entre o personagem e a figura real do autor, assim como não se pode determinar se os processos de criação exibidos são reais ou simulações (idem)

O “retorno do autor” (idem, p. 170-171) de que fala a academia contemporânea seria, assim, a proeminência do autobiográfico sob a égide da performance: “não se trataria de uma mera ficcionalização da experiência autobiográfica nos textos contemporâneos latino-americanos, mas de uma operação *performática*, que consiste na criação do sujeito através da escrita” (idem, p. 171)

Mas isso não é muito diferente do que fala Barthes, como vimos lá em cima, quando diz que o “escriptor” moderno nasce junto com a obra em uma atitude performática. A questão do Autor que morre é a ideia de explicação da obra a partir da vida de um sujeito empírico e uno. Quando escritores como Reinaldo Santos Neves, Jorge Luis Borges, J. M. Coetzee, Ricardo Piglia, Philip Roth, entre outros, valem-se do horizonte de expectativas em torno do biográfico, eles o parecem fazer *a serviço* dessa performance. Aquele Autor-Deus continua morrendo nesses textos. Se há uma certa dimensão midiática que, por ingenuidade ou sensacionalismo, lança luz sobre essas figuras, na vida pública, por conta dessas operações, ainda é por uma tendência do culto à personalidade que nasceu com a modernidade. O que esses autores estão fazendo ainda são o que Barthes chama de “tecido de citações” (BARTHES, 2004, p. 62) sem condições de retorno a um original, que não existe. É a

invenção, que não parte da utopia do criar a partir do nada, mas se vale das peças do imaginário literário para chamar a atenção sobre si, na linguagem. Não se trata de ambiguidade *real*. Pelo contrário, o terreno da ficção parece muito bem marcado nesses casos.

Reinaldo Laddaga fala em esvaziamento da narrativa (CÂMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 172), em que não seria possível ler certos autores como literatura. Mas Coetzee mostra que, mesmo com uma suposta visão espetacularizada de si, isto é, um Eu visto à luz de intriguinhas amorosas, o labor narrativo se faz reinante. Reinaldo Santos Neves também mostrou que, para além do pequeno escândalo que a obra provocou com a figura ficcionalizada<sup>33</sup>, a história é “puro” romance, algo confirmado pela fortuna crítica que, em sua maioria, destaca os méritos de linguagem da obra. A literatura “venceu” quando a jornalista Suely apareceu em uma reportagem do jornal A Gazeta em foto com legenda em que se lê: “Suely Lievori, protagonista do romance *Sueli: romance confesso*, de Reinaldo Santos Neves” (havia na web essa página de jornal escaneada, mas foi tirada).

O que Laddaga chama de "estética de laboratório" e "vontade de transparência" não deixam de ser clássicas operações de metalinguagem. No caso dos escritores que destaco, e outros mais, acredito tratar-se tão simplesmente de uma escolha estilística que, claro, se debruça sobre um certo horizonte de expectativas do biográfico. Contudo, suas obras carregam a potência da autonomia. Chamam a atenção para si enquanto máquinas potentes de ficção, da qual os “autores” que se inscrevem nessas obras são personagens.

O *indicionário* me parece lúcido quando anota que "se essas escritas do presente representam uma ruptura, essa seria a ruptura com certos modos de ler, mais que de fazer literatura" (idem, p. 174). Afinal, a morte do Autor acompanha o nascimento do leitor (BARTHES, 2004, P. 64).

Mas isso também pode ser um problema quando surgem essas leituras querendo acabar com “estatuto da literatura”. Especialmente em um mundo, em geral, saturado de informação e que desvaloriza a arte. Aí a importância dos clássicos aumenta, porque são experiências temporais alternativas a essas velocidades, são degustações lentas e meditativas, representantes de um prazer menos estéril, que resistem à aniquilação das sensibilidades.

Autonomia, para Ludmer (2010), tem a ver com poder da arte de definir suas próprias leis, o que eu acho ótimo. Ludmer também diz que ela nasce com Kant, a partir da ideia de "finalidade sem fim", da contemplação como um objetivo em si mesma e da experiência estética como um prazer desinteressado. O que eu também acho ótimo em uma sociedade tão utilitarista, onde os produtos culturais são facilmente descartados se não se provarem socialmente funcionais.

---

<sup>33</sup> Para saber mais sobre o caso, ver MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e auto-ficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Vitória: Ufes, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Letras, Ufes, Vitória, 2012.

Com o Iluminismo, as independências e tudo mais, a arte se liberta um pouco de sua função pedagógica, mas fica refém desse Autor uno comentado por Barthes. O que se vê agora, então, não é o fim da autonomia, mas uma autonomia mais potente.

O sentido político conferido por Adorno à autonomia (CÁMARA; KLINGER; PEDROSA; WOLFF, 2018, p. 178) também é interessante. Ele critica o socialmente útil como operação de mercado, e a independência da arte é o que faz dela uma viva forma de resistência. Está aí uma politização do apolítico.

Mas seja como puro prazer estético (Kant), seja como resistência (Adorno), julgo importante manter a arte para “além do bem e do mal” (Nietzsche), para que ela deixe de ser vilipendiada pelo platonismo que, como vimos com Badiou (2002), ainda se faz presente na leitura de artes engajadas.

A “pós-autonomia” teria a ver com o fato, enfim, de que a literatura não consegue mais se manter à margem do mercado. Mas, independentemente do que queriam Adornos e Kants, esse correr paralelo nunca aconteceu. Os renascentistas pintavam igrejas, Shakespeare vendeu aos montes. Os pintores realistas pintaram figuras nobres, e assim por diante. Não interessa tanto o que a arte representa ideologicamente, mas sim que ela seja respeitada, livre. *Autônoma*, se quiser.

A relevância de um viés retórico, então, para os estudos literários não consiste no estudo de manuais e regras de composição que, a bem da verdade, dizem mais respeito à elaboração de discursos públicos. Não. Sua importância é redirecionar o olhar para o texto, colocá-lo no centro da discussão. O mundo das letras assistiu à transição do “como fazer” para o “como ler”. Algo que, muitas vezes, implica uma ênfase exagerada em conceitos dos quais a obra literária seria uma mera ilustração. Aprendemos muitas vezes o que se diz sobre um livro, mas nunca o lemos. Se o Quixote é “apenas” uma sátira contra os romances de cavalaria, ele não é mais proficiente que um manual de advertência. Se o Quixote não passa de uma posição crítica, não há sentido em lê-lo com emoção (é a vitória do logos sobre o pathos), e assim se excluem não apenas seus méritos literários como também o prazer do texto. Se Machado de Assis é “apenas” um marco na transição do romantismo para o realismo, que se danem seus divertidos diálogos. Essa é a “literatura em perigo” de que trata Tzvetan Todorov (2009). Esse movimento tem efeitos tanto no modo como se lê literatura nas escolas (no exemplo de Machado) como também na crítica e no mercado literário, que muitas vezes procuram os selos que a academia produz. A onda de “pós-autonomia” e outras modas que pregam uma “superação da estética” e uma “superação da narrativa”, por exemplo, parece ignorar grandes fabulistas como García Márquez, Saramago, Umberto Eco e, por que não dizer, Reinaldo Santos Neves.

E o que a retórica tem a ver com tudo isso? É que esse viés que valoriza os méritos de linguagem é parte, como vimos, do que a levou a ser vilipendiada por Platão, junto com a sofística e a arte poética, como sinônimos de enganação, de desvio da verdade. Para Platão, que viu na sedução da linguagem a grande culpada pelas contradições da democracia ateniense, só servia a poesia

didática, isto é, justamente aquela que “representa uma ideia”, pouco importando seus méritos de composição. E Badiou (2002) ajuda a entender como essa vigília se atualiza no século XX a partir da obra de arte engajada, cuja síntese seria Brecht, nesse movimento de “denúncia das aparências” no aparato artístico. Comparece também no que se convencionou chamar de “romance panfletário”, que reduz as personagens a maniqueísmos em defesa de alguma verdade exterior, da qual a obra seria um mero trampolim. E mais recentemente no “lugar de fala” aplicado ao discurso artístico, que volta a confinar a literatura a interesses didáticos.

O viés retórico é, então, a defesa da autonomia da obra de arte em relação a quaisquer agendas políticas ou idealistas, é o direito de sê-la linguagem, de ser bela, de se direcionar ao prazer e de produzir suas próprias “verdades”. Vontade de verdade que a filosofia clássica faz reverberar até Descartes e que será questionada por Nietzsche. É o direito da literatura de ser livre de valores, não moral ou imoral, mas amoral, como diz Oscar Wilde em algum lugar, para que possa continuar sendo um grande convite ao mergulho nas complexidades e contradições da alma humana, naquilo que todos carregamos de médico e de monstro. Em *A ceia dominicana: romance neolatino*, por exemplo, Reinaldo Santos Neves poder ser lido como um falocêntrico, sintoma de um machismo. Mas, se o propósito do livro é reler o fescenino *Satyricon*, não faz sentido sê-lo?

Além disso, o viés retórico também autoriza a magia do falso, o grande temor de Platão que denuncia sua vocação para a censura. Deleuze, em apêndice da *Lógica do sentido* (1998), como já citamos, ajuda a enxergar o simulacro, essa cópia que desafia o modelo, como ferramenta de superação de algumas premissas platônicas.

O termo autoficção, para Doubrovsky, não designa nem “autobiografia, nem romance”. Já esta tese defende como romance. Primeiro porque há intenções autorais claras nessas obras, segundo porque elas trabalham com uma “ilusão biográfica”. As “coincidências” jogam com um horizonte de expectativas, com um jogo performático que não é muito diferente do *Crusoé* de Defoe, por exemplo, que brinca com a noção de diário do naufrago, ou de Cervantes, que atribui parte de sua narrativa a um árabe, ou ainda o caso mais moderno de Borges, que faz desse jogo com os lugares de enunciação o mote central de alguns de seus contos mais famosos, como *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* ou *Pierre Menard, autor do Quixote*..

Considerando-se, especialmente, a desestabilização de Nietzsche, a morte do autor de Barthes e a potência do simulacro de Deleuze, enxergo o discurso que supõe a extinção radical das fronteiras entre realidade e ficção tão frágeis quanto aquele que opunha verdade e inverdade no pensamento filosófico. Em um tempo de desvalorização da leitura literária, da crença ingênua nas verdades dos discursos midiáticos, acho importante dar a César o que é de César. Que a ficção seja o terreno “privilegiado” da literatura (do drama, por extensão, para considerar a dramaturgia e o audiovisual), dentro do qual a expectativa de realidade apenas o alimenta.

#### 4 UM ROMANCE SOFÍSTICO

Um viés retórico seria aquele, então, que se atenta à materialidade do discurso literário, ao seu aqui-e-agora como acontecimento estético. Nesse sentido, o caminho agora será encarar o objeto central do trabalho, isto é, a obra *A folha de hera: romance bilíngue*, de Reinaldo Santos Neves, dentro de um regime de *mostração*, em que elementos da sua construção serão destacados na perspectiva de uma sofística literária, valorizando os méritos de composição e seus múltiplos níveis performáticos. Dentro da rede discursiva do romance, coexistem registros diversos, cada qual obedecendo a seus critérios de uma verossimilhança retórica. Para cada camada do discurso do romance, um rigor diferente de estilo em função do falso, em função de diferentes experiências literárias coexistindo mutuamente.

Se levarmos em conta os procedimentos adotados pelo escritor para reconstruir o passado, isto é, recorrer a diferentes registros literários para dar vida à rotina de uma imensa galeria de personagens, é possível identificar uma postura alinhavada com alguns pressupostos de Michel de Certeau. Em *A Invenção do Cotidiano* (1998), o historiador aborda a maneira como as práticas cotidianas e a "arte de fazer" influenciam a compreensão da história, focando nas manifestações culturais e na resistência das pessoas comuns contra as narrativas históricas dominantes.

O Thomas Lelillois de Reinaldo Santos Neves, como já antecipado, manifesta explicitamente sua ideologia e sua condição de testemunha corporal dos fatos, condenando os vícios morais verificados nos muitos episódios que conduzem a saga narrada à tragédia. Ao mesmo tempo, celebrando essa dimensão ambivalente e epidítica, elege a todo tempo as virtudes do mártir Roger Amidieu. Contudo, para além de figuras de destaque, há inúmeros personagens menores que não figurariam em registros oficiais da Igreja. Um exemplo é a mulher selvagem:

E no que Sir Roger ia indo para o rio, bruscamente lá lhe veio a mulher selvagem da floresta, nua a cabeça, nuas as pernas, e nus os pés, e sobre o corpo um velho e puído vestido azul de pano de saco: e audazmente bruscamente tomou o freio do cavalo de Sir Roger nas mãos e deteve o cavalo e disse, Giac, senhor, não vás mais daqui em diante porque por tua própria sombra foste atraído! Giac ouviu essas palavras e não soube bem o que supor. Então ela mostrou-lhe na mão a haste de uma flecha sem a ponta: e ele viu que era uma flecha negra. Ele maravilhou-se do que significava aquilo, e mais não lhe disse ela, pois não pôde, pois o frade fez um sinal com os dedos e certos seus servidores deram sobre ela e tão lhe bateram que ela largou mão do cavalo; mas ficou cheia de ira e de raiva de ser maltratada de outro modo do que devia ser, e aí exclamou e disse, *O Diabo vos ponha a todos numa forca! O Diabo vos ponha a todos numa forca para secar!* Os homens começaram a picá-la com as lanças e a acozá-la tanto para lá e para cá, e *houve muito rir e troçar da pobre criatura*. Para escapar-lhes remessou-se à água e passou a vau até a outra borda. Então, quando pisou fora do rio, ergueu **[folha 230]** o vestido e *mostrou-lhes o traseiro nu*; então esvaneceu embora entre as moitas e sebes. *Bastante Sir Roger riu da aventura daquela mulher*; quanto às palavras dela, *não lhes fez mais caso que da fala de uma louca, o que foi loucura, como muitos disseram daí em depois*. Pois pelo menos devia ter melhor examinado a mulher e descoberto de donde vinha, e o que tinha visto ou ouvido, e o que quis dizer com suas palavras e a flecha quebrada na mão. Mas não o fez, mas deixou seus homens enxotarem-na dali: e ela correu floresta adentro e já não foi vista mais (NEVES, 2016, p. 131; grifos

meus)

O trecho ilustra a possibilidade de coexistência entre o alto e baixo. Pois o mesmo texto que eleva mártires também reproduz ofensas e impropérios populares como os proferidos pela personagem.

Certeau (1998) introduz uma distinção fundamental entre "estratégias" e "táticas" no que diz respeito ao modo como a vida social influencia a história. Estratégias são as ações e planejamentos empreendidos por instituições e grupos que possuem poder e recursos. Essas entidades têm a capacidade de impor ordens e criar estruturas que organizam e controlam o espaço e o tempo, recortando o que mais convém. Táticas são as formas de ação e adaptação que os indivíduos e grupos empregam para navegar e resistir às condições impostas pelas estratégias dominantes. São práticas menores, criativas e frequentemente improvisadas que surgem dentro do espaço e das regras estabelecidos pelas estratégias, abrindo brechas para a espontaneidade do cotidiano.

Nesse sentido, o nível discurso acadêmico da professora leva em conta as estratégias, uma vez que o texto é lido como documento histórico alinhado a um saber acadêmico, de cunho didático, com todo um decoro específico. Assim, faz sentido que compareça através de inúmeras notas de rodapé corrigindo os supostos desvios do prosador medieval. Já o nível do discurso atribuído ao escritor leva em conta as táticas.

Em um mesmo livro, Reinaldo Santos Neves comuta registros linguísticos diversos emulando também, ao mesmo tempo, metodologias aparentemente opostas.

#### 4.1 Discurso do método

No nível do romance norte-americano intitulado *The Alfield manuscript*, a segunda folha de rosto de *A folha de hera*, a verossimilhança retórica é marcada pelas notas autorais de Alan Dorsey Stevenson em comentário adendo ao final do primeiro volume. Nesse posfácio, ele começa se apresentando não mais como o membro da Sociedade que patrocinara a publicação da versão crítica do manuscrito preparada pela professora medievalista, mas como um simples funcionário que escreveu um romance de falsas atribuições:

Chamo-me Alan Dorsey Stevenson, tenho 75 anos, sou funcionário aposentado dos Correios da Cidade de Nova York e, por que não dizê-lo de uma vez, autor desta porcaria. Digo porcaria não porque acho que seja realmente porcaria, muito pelo contrário, aliás, mas porque legiões de insensatos e insensíveis agentes literários e leitores profissionais a serviço de grandes e pequenas editoras dos Estados Unidos, da Grã-Bretanha e até mesmo do outro lado da fronteira, no Canadá, às quais enviei este romance acharam que era porcaria e torpedearam-no em sua rota natural com destino ao prelo (NEVES, 2011, p. 455)

O frustrado romancista de primeira viagem, que conta com toda essa rabugice em sua

performance, só encontrou acolhimento no Brasil, onde “algumas pessoas sensatas e sensíveis do meio literário de um país de língua portuguesa do chamado Terceiro Mundo não acharam que o romance seja porcaria mas, para dizer o mínimo, uma obra de inusitada originalidade” (idem). Depois desses preâmbulos, o autor suposto Alan Dorsey Stevenson começa a contar como veio a ideia do romance, cujos gatilhos de inspiração se encontravam no romance *Arthur Rex*, de Thomas Berger, e no clássico medieval *Morte Darthur*, de Thomas Malory, aos quais sobreveio uma memória das leituras do seu famoso xará de sobrenome (Robert Louis Stevenson) na infância, que usou o inglês médio nos diálogos de *A flecha preta*. Depois de criticar o modo como alguns autores se valeram do recurso fácil de ridicularizar a cultura e a linguagem medieval e ponderar que não se soube “captar o potencial da prosa narrativa arcaica *como linguagem literária* por direito próprio para os dias de hoje” (idem, p. 457), Alan Dorsey Stevenson conclui o seguinte:

Alguém devia acordar e fazer alguma coisa com isso. Mas ninguém parece dar a mínima hoje para antigos linguajares, pensei. E então pensei: Por que você mesmo não tenta, cara? Tudo que tem a fazer é familiarizar-se com a prosa medieval e proibir a entrada em seu livro daquelas coisas que Twain e Berger transformaram em objeto lingüístico de riso: o pronome *thou* em todas as suas formas, as formas verbais *hath*, *doth* e congêneres, e coisas como *pritheo*, *forsooth*, *withal*, *an* em vez de *if*, *anon* em vez de *soon*, *ere* em vez de *before*, e assim por diante (idem, p. 457-458)

Nesse comentário, o olhar atento à linguagem, o burilar de palavras, se revela. Depois de comentar a escolha do “cenário lingüístico” (idem, p. 459) do romance, atesta então seu princípio de falsidade:

E, já que o texto seria escrito inteiramente em meu próprio idioleto (com perdão da palavra) literário medieval, concebi a obra como um romance que  *fingisse* ser uma autêntica tradução quinhentista para o inglês de uma igualmente autêntica crônica francesa do século XIV supostamente perdida. Além disso, essa tradução inglesa foi salva para a posteridade em uma cópia única, conhecida junto aos eruditos pelo nome de Manuscrito Alfield; cujo texto, por sua vez, é publicado numa edição crítica de uma Associação de Amigos da Idade Média. Tudo, é claro, falsificação, fraude, burla; tudo, é claro, para o leitor curtir fingindo que acredita (NEVES, 2011, p. 459)

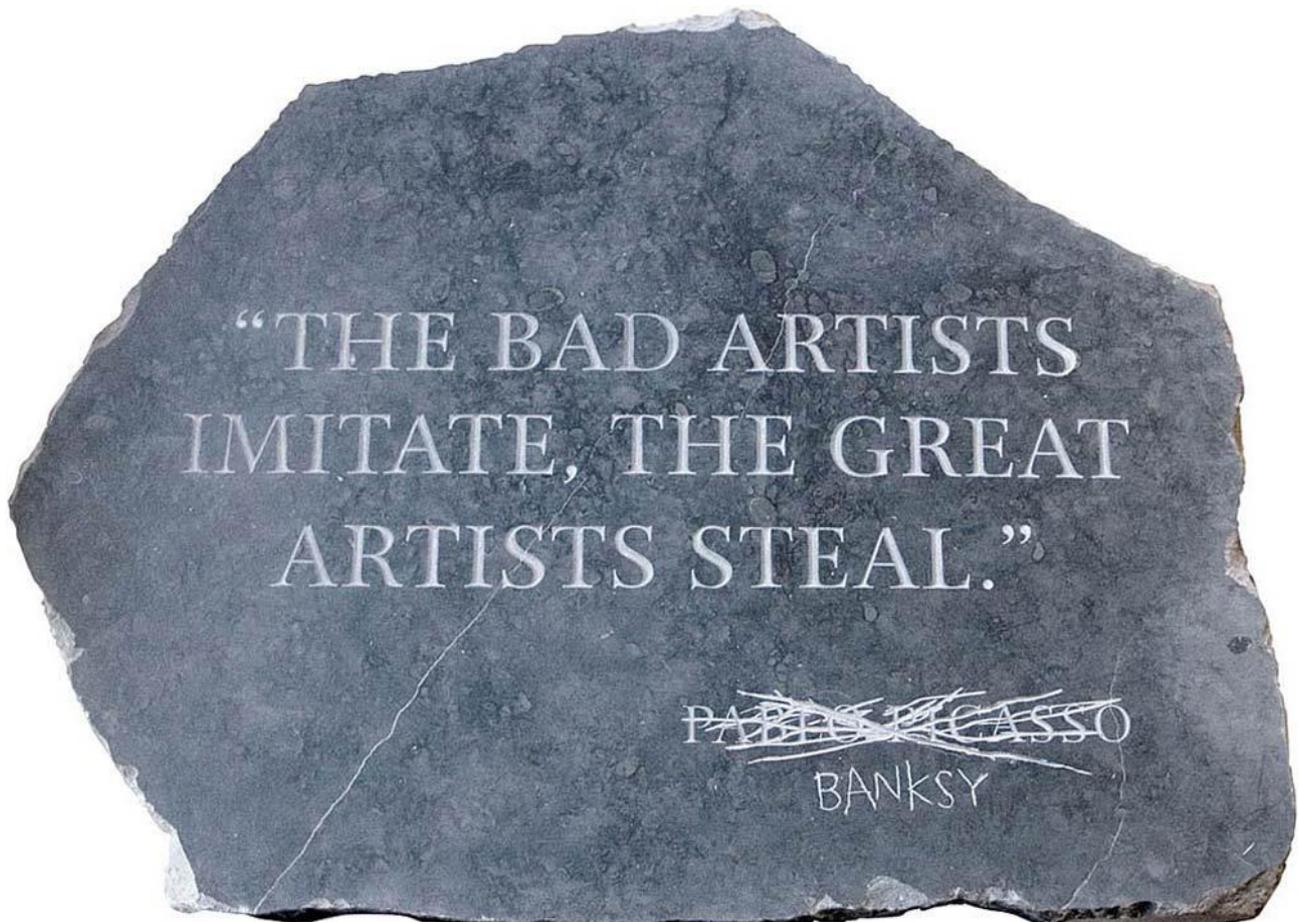
Depois do esmero lingüístico e do gozo com a ficção, sobrevém a importância da intertextualidade. Na voz de seu hilário romancista, o escritor capixaba assume que o procedimento pode ser lido como analogia da pilhagem, diferente do que acontece no plágio, em que há um latrocínio deselegante:

Todo o imprescindível trabalho de pesquisa eu fiz na velha e querida Biblioteca Pública de Nova York, onde consultei um grande número de fontes em inglês médio ali disponíveis e de onde extraí, ou melhor, *furtei*, tudo que pudesse ser de utilidade para escrever o livro. Pensando bem, *furto* é uma palavra muito leve para o que fiz: melhor dizer logo *pilhagem*. Sim: pus-me à vontade para me apropriar de palavras e frases e reorganizar cenas e episódios dessas fontes, além de capturar a *alma narrativa* desses escritores, que raramente escreviam

uma frase ou construía um diálogo ou descrevia uma cena da forma como fazemos hoje. Não, senhoras e senhores, isso não se chama plágio mas intertextualidade: um legítimo e respeitável recurso literário, graças a Deus. Os autores plagiários costumam introduzir subrepticamente em suas obras palavras e idéias de outros autores e tomar providências para ocultar o fato, como fazem os ladrões, e até negá-lo em juízo, se preciso for. Já nós, autores intertextuais, muito pelo contrário, costumamos admitir a dívida e divulgá-la como um dos principais valores e uma das virtudes cardeais de nossas obras (NEVES, 2011, p. 459-461)

Nosso autor opera, assim, como um Banksy seguindo à risca a sugestão de Picasso:

Figura 7 – Obra de Banksy



Fonte: arquivo pessoal.

Ao assumir esse tipo ligação com os textos-fonte, descola-se também do mito da originalidade. Depois de concluir que, pelos critérios de pesquisa que adotara, “a principal fonte da linguagem do romance tenha sido a tradução feita por Lord Berners das crônicas de Jean Froissart – uma obra de 2.750 páginas na edição em seis volumes da AMS Press de Nova York” (NEVES, 2011, p. 461), nosso Stevenson nos faz ver que:

O próprio Froissart também andou namorando a intertextualidade (não que conhecesse a palavra ou o conceito). Na primeira parte de suas crônicas – em que trata de sucessos ocorridos antes de seu nascimento ou durante os anos de sua formação, tais como a deposição do rei Eduardo II da Inglaterra e os estágios iniciais da Guerra dos Cem Anos – aproveitou extensamente a obra de outro cronista, Jean Le Bel, a que se refere em suas páginas como “meu autor”. Seja como for, Froissart veio a ser considerado, e com justiça, como o cronista por excelência da Guerra dos Cem Anos. Nesse sentido, suas crônicas dão grande ênfase a eventos bélicos – batalhas, escaramuças e sítios – sobretudo, eu diria, sítios, sendo esta uma situação recorrente das guerras medievais (NEVES, 2011, p. 461)

A partir dessa constatação, que amplia o novelo da espiral sem fim de todas as histórias do mundo, se permite ampliar a analogia do crime:

Assim como faziam os homens de armas nas páginas do livro de Froissart, assim fiz eu em minhas fontes de pesquisa. Enquanto eles pilhavam ouro e prata, jóias, tecidos, gado, vinho e mantimentos, eu pilhava preciosos bens literários. Da tradução de Froissart feita por Berners e de cada uma das fontes que tomei de assalto sarrupiei tudo que constituísse o *modus scribendi* dos prosadores medievais: seu léxico, sua sintaxe, seu fraseado, seus diálogos, suas estruturas narrativas, seus cacoetes e eventuais equívocos, e até mesmo alguns de seus personagens e de suas cenas e, em certos casos, inteiros episódios de seus livros. Todo esse botim foi devidamente entrouxado e trazido para meu próprio romance, e acomodado ali onde melhor se encaixasse (idem, p. 461-163)

Depois de comentar sobre a geografia do romance e as pilhagens operadas também para esses fins, o Stevenson de Reinaldo Santos Neves ainda se permite um comentário sobre falsas atribuições. Ele remonta ao mesmo prólogo de Borges citado no primeiro capítulo deste trabalho, no qual o argentino comenta a inépcia de se produzir comentários sobre livros nunca escritos:

Ao imaginar a existência do Manuscrito Alfield – contendo a tradução de *La Vraye Cronique de Mallemort* para o inglês médio – ignorei a recomendação de Borges e, além de um mero comentário, em poucas páginas, sobre sua origem e conteúdo, representado pela falsa introdução da Dr<sup>a</sup>. Kathryn Thornham, escrevi toda a *verdadeira* crônica também. Tenho certeza de que Borges teria considerado este meu romance um total desperdício de tempo e de esforço (NEVES, 2011, p. 465)

Nos agradecimentos, Stevenson inclui a figura de Lillian DePaula, pesquisadora do próprio *A folha de hera*, e a de “R. S. Neves, então escritor residente da Biblioteca Pública do Espírito Santo. Neves, escritor brasileiro com faro aguçado para subestimadas obras-primas” (idem), que teria feito a tradução do seu romance para o português e contribuído na sua publicação bilíngue nos prelos de cá.

O Reynaldo identificado como escritor e tradutor também assina seu próprio posfácio fictício, comentando seu trabalho e esclarecendo mais uma vez que:

Embora *O Manuscrito Alfield*, de Alan Dorsey Stevenson, possa, à primeira vista, dar-nos a impressão de ser uma saga de emocionantes aventuras em cenário medieval, trata-se primordialmente de um romance de linguagem, no qual à narrativa cabem os direitos de prioridade sobre a trama. Essa prioridade é consequência natural do objetivo que se propôs o próprio autor ao escrever o romance, a saber, recuperar em literatura o inglês médio (idem, p. 467)

Fazendo então comentários técnicos sobre o inglês médio, esclarece também que,

De modo geral, os tradutores da época de Hatch [o fictício tradutor quatrocentista da crônica] – a década de 1480 – e até de épocas posteriores, como Lord Berners, não tinham consciência do potencial estético do seu trabalho, até porque na maioria dos casos se atinham eles aos textos em prosa, a que não se dava então tanto valor como literatura quanto aos textos em verso. Assim, o que usualmente faziam era uma tradução digamos fisiológica do original, com a finalidade única de passar a outra língua o conteúdo de um texto: não tinham preocupações de ordem estética mas utilitária: faziam, por escrito, o que fazem hoje, oralmente, os intérpretes simultâneos (idem)

De modo que, para simular tal contexto linguístico, Reynaldo, com y, lança mão de recursos que fazem de uma “inestética” a potência criativa da camada que se refere à tradução da crônica de seu suposto original francês para o inglês do século XV:

Isso explica as inúmeras interferências encontradas em traduções da época, entre elas os textos de Hatch e de Berners: interferências em que o tradutor inglês se deixa embair pelo francês original a ponto de absorver e adaptar ao inglês incontáveis palavras, expressões e construções sintáticas do texto original.

Assim, quando me propus a traduzir para o português o suposto texto de Bennet Hatch, tinha ciência de que não traduziria um texto típico em inglês mas um texto toscamente traduzido para o inglês e afrancesado em muitos pontos. Poderia, certamente, esforçar-me para elevar literariamente o texto original. Preferi, no entanto, buscar junto ao tradutor do século XV, Hatch, a mesma identidade metodológica que este estabeleceu com o autor francês do século XIV, Lelillois, o que me permitiu reproduzir em português, o mais especularmente possível, a fisionomia muitas vezes canhestra do original inglês.

O vocabulário de certa forma limitado de minha tradução foi um dos resultados da tentativa de alcançar uma correspondência especular entre os textos inglês e português. O prosador medieval empregava grande número de fórmulas que se repetiam ao longo do texto com pequenas variações e, nesses casos, a sua linguagem torna-se repetitiva e até previsível. O Sr. Stevenson teve a preocupação de semear o texto de Hatch com muitas dessas fórmulas típicas. O que era, porém, nos autores da época, um mero cacoete espontâneo, torna-se, num texto literário escrito no século XX – como é o caso de *O Manuscrito Alfield* –, num toque meio que menardiano, um recurso literário adotado conscientemente que por sua vez será reproduzido numa tradução (como esta) que obedeça ao critério de correspondência especular. Certos resultados estranhos e canhestros desse critério talvez impliquem ligeiro prejuízo para a fluidez e elegância do texto traduzido, mas mesmo assim os endosseï por serem compatíveis com o que, neste projeto tradutório, se pode considerar recurso literário (idem, p. 467-469)

Desse modo, a engenhosa *A folha de hera* se aprofunda ainda mais nessa tônica do erro, fortalecendo a verossimilhança retórica, neste caso, no nível do romance autoral.

No nível do documento histórico publicado no século XX, como já antevimos, essa retórica se dá nos comentários da professora. A referência ao suposto original francês como indicativo de certos deslizes do tradutor inglês comparece em notas como as seguintes:

42 É comum a confusão entre *time* [tempo cronológico] e *weather* [tempo meteorológico] em velhas traduções do francês para o inglês, já que *temps*, em francês, significa uma coisa e outra. Cf. *Melusine*, pt. I, ed. by A. K. Donald, p. 9-10 (folio 4b): [it] was in the season that the tyme is swete & gracyous, & the place within the forest was moche delectable. Também Berners, *Froissart*, III, p. 405: and also the lordes were wery and sore traveyled with so long lyeng in the felde in that colde tyme and rayny.

43 *Doctrinen* está registrado em *MED*, mas não *endoctrinen*, de que se podem achar três ocorrências em *Melusine*. Cf.: always Melusyne thoughte to purueye to thestate of her children, ... and ordeyned and purueyed of men to goo with them, and in especial wyse, and noble men to endoctrine them, & shew to tham the way of good gouernaunce. (*A Chronicle of Melusine in olde Englishe*, Part I, 186.) (NEVES, 2011, p. 327)

A formatação técnica rigorosa combinada com os saberes acadêmicos expressos pela professora também cumpre parte no jogo:

Não se achou esta forma em *MED*. *DMF* registra duas ocorrências em Machaut (c. 1340), uma delas com o significado de *assez rond* (bem redondo), a outra, de *arrondi* (arredondado): A mon devis Avoit le sein blanc, dur et haut assis, Poignant, rondet, et si estoit petis, Selonc le corps, gracieus et faitis... (Mach., *J. R. Beh.*, 71.) Les dens avoit blans, sarrez et menus, Et ses mentons estoit un po fendus. Votis dessous et rondez par dessus... (Mach., *ibidem*, 70.) Ambas se referem a substantivos masculinos, *sein* e *mentons*. No MS., a referência é a boca, *bouche*, substantivo feminino em francês, pedindo portanto a forma feminina *roundette*. Ambas as passagens de Machaut, bem como a de Lelillois, são descrições literárias tipicamente medievais da figura da mulher (NEVES, 2011, p. 347)

Como já adiantado, as notas acompanham todo o texto, e seguem o esquema de rodapé que configura a experiência do manuscrito encontrado e publicado em versão crítica, como pode ser observado na figura:

Figura 8 - Detalhe de página (ampliado) de *A folha de hera: romance bilíngue*, mostrando as notas acadêmicas fictícias atribuídas à professora Thornham.

leito e flebilizado<sup>41</sup> pela doença. O leito era vasto e sólido; o conde fora picado pela gula em sua velhice e, de tanto comer doces e saborosas iguarias, recrudescera em gordura a ponto de não poder mais montar, não havia cavalo que o agüentasse: oito homens carregavam-no em liteira de um lugar a outro, ou quando ia à caça de monte ou de aves, diversão a que se deu muito em todos os dias de sua vida. Mas sentada

<sup>39</sup> Forma estropiada de *arithmetics*. Stratmann registra *arsmetike* e *arsmetrike*. *MED*, *arsmetike*, *-ique*, *ars mutike*, *arismetrike*, *arithmetrik*, *asmatrik*. Exemplo em *MED*: (a1387) *Trev. Higd.* (StJ-C H. 1) 3.65: Plato departede his doynge in foure: in arsmetrik, gemetrie, musyk, and astronomie.

<sup>40</sup> Roger de Vicoigne, filho bastardo do conde. Não há explicação, no texto remanescente, para a origem do cognome. Pode-se supor que seu nascimento tenha ocorrido durante o período da Quaresma.

<sup>41</sup> Era de uso corrente no inglês médio o verbo *feblen* (do francês *faiblir*). Cf. *MED*: (a1382) *WBible (1)* (Dc 369 (1)) Job 18.12: His strengthe shal ben feblid with hunger.

Bennet Hatch, tradutor quatrocentista da crônica para o inglês, também comparece no texto que traduz, mas imiscuindo-se à própria prosa de Thomas Lelillois, como nos exemplos que seguem:

“*Fitz a putain*, gritou Aymar, o que vale tanto em nossa língua como chamá-lo de **[folha 63v]** filho da puta” (idem, p. 185)<sup>34</sup>.

“Aqui termina a história do martírio de Roger Amidieu, que foi vertida do francês para o inglês” (idem, p. 251)

“então o bastardo tomou sua noiva com ternura, e gentilmente a beijou; e do que fizeram toda aquela noite não posso dizer nada mais, pois nada achei no livro em francês, nem meu autor diz mais do que escrevi aqui” (idem, p. 329)

Ao fim do seu trabalho, no volume 3 do romance de Reinaldo Santos Neves, esse “tradutor fisiológico” do século XV dá um encerramento para a história que traduziu até ali e se apresenta um pouco melhor:

Aqui termina o livro que Thomas Lelillois ou Lemeschin [...] O livro foi traduzido do francês para nossa maternal língua inglesa por mim, Bennet Hatch, pessoa simples, que o reduziu em inglês pela ordenação de seus capítulos e partes, segundo a matéria nele contida, a qual redução terminou e findou no primeiro dia de junho no primeiro ano do reinado do rei Ricardo terceiro.<sup>20</sup> Não nasci na França portanto de sua língua não tenho suficiência alguma para suas crônicas perfeitamente traduzir, mas asseguro a meus leitores que estudei bem todas as frases, tanto antes e depois, como tradutor deve fazer, nem nada adicionei de supérfluo. E rogo a todos os que lerem, verem, ou ouvirem esta história contida neste livro que me perdoem por esta simples e rude tradução e redução, suplicando aos que acharem falhas que as corrijam, e em assim fazendo merecerão agradecimento, e rezarei a Deus (NEVES, 2014, p. 591)

Há, então, a partir de diferentes níveis ficcionais, interferências paratextuais das várias camadas que se desenham em torno da narrativa medieval, cada qual trabalhando em diferentes esquemas de verossimilhança retórica. Notas autorais, tradução contemporânea simulando tradução quatrocentista, estudo acadêmico simulando publicação de manuscrito medieval, tradução quinhentista para o inglês de um suposto original francês... Às margens da narrativa central, há todo um edifício de falsas atribuições, dentro dos quais o escritor capixaba consegue transitar em vários esquemas sociolinguísticos. Atuando nas mais pragmáticas dimensões de um texto, o escritor-sofista, não contente em dissimular uma história, dissimula também os métodos que a tornam um

<sup>34</sup> As inscrições em negrito como a que se observa neste exemplo (“[folha 63v]”) dizem respeito ao subnível da professora, que indica assim onde terminam as folhas do manuscrito.

acontecimento vivo diante do leitor.

## 4.2 Discurso da narrativa

Em *Discurso da narrativa*, Gérard Genette nos apresenta uma "teoria fortemente apoiada nos textos" (SEIXO apud GENETTE, 1979, p. 11), destinada a dissecar o caudaloso *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Romance que, embora seja seu objeto central, divide o palco com centenas de outros exemplos literários que garantem às terminologias ali apresentadas outras aplicações. Somos, assim, de alguma maneira, convidados a enxergar as descrições de Genette como um manual retórico, construído com base no princípio da observação, capaz de levar outros romances para a bancada de laboratório da ciência da literatura.

A centralidade do discurso na análise do crítico francês se reflete, muito especialmente, na proposição algo taxonômica de categorias cuja "proliferação nocional e terminológica terá sem dúvida irritado mais de um leitor" (GENETTE, 2017, p. 345). Dividindo a narrativa em aspectos de tempo (ordem, duração e frequência), de modo e de voz, Genette faz chover conceitos como *analepse*, *prolepse*, *focalização*, *pseudodiegético*, *iteração*, etc. A vasta nomenclatura funciona para localizar, sim, as partes funcionais de um discurso literário. Mas não deixam de comparecer, ao mesmo tempo, como motes para vislumbrar, a partir de Proust, a própria fragilidade de certas definições. O discurso literário, quando apresentado dessa forma mais sistemática, faz ver, "sob a calma horizontalidade dos sintagmas sucessivos" (idem, p. 209), "as complexidades escondidas que são o *segredo* da simplicidade" (idem).

Ao apresentar "objetos de estudo sem dúvidas menores" (GENETTE, 2017, p. 346), é lícito supor que o estruturalista francês se alinha a um viés que podemos chamar de "retórico" ou "neoretórico". Primeiro, por conta dessa primazia das categorias do discurso em detrimento da caça abstrata por verdades externas que o legitimem. Depois porque a própria retórica, junto à sofística e à poesia, foi acostumada a um lugar "menor" na história do pensamento, vilipendiada por Platão, como vimos, e todo o idealismo subsequente.

A partir da metodologia de Genette, podemos dividir o relato literário em três segmentos: história, narrativa e narração. A primeira corresponde à sequência de eventos propriamente dita. A segundo, ao conjunto de escolhas discursivas que conta essa história, passando pela voz narrativa, pelo modo e pela organização temporal dessa história, entre outros. Já a narração é o ato narrativo em si. Se aplicarmos essa classificação à trama medieval de Reinaldo Santos Neves, teremos o seguinte quadro:

História	A tragédia de Malemort e seus pontos de contato com episódios históricos.
Narrativa	A crônica do monge Thomas Lellilois, que organiza a história com seu estilo medieval estranho às línguas contemporâneas.
Narração	O monge sentado no seu <i>scriptorium</i> , escrevendo uma crônica encomendada pela realeza de seu tempo.

Mas, se considerarmos a trama sustentada pelos paratextos, a coisa se complexifica:

História	A tragédia de Malemort e seus pontos de contato com episódios históricos, bem como a história da publicação desse manuscrito na década de 1950, bem como a história de como esse manuscrito foi publicado, bem como a história de que a publicação do manuscrito é na verdade tentativa de um funcionário dos correios norte-americano se arriscar como romancista declarando seu amor pela Idade Média.
Narrativa	O manuscrito medieval que organiza essa história, bem como o conjunto de falsos paratextos que sustentam seu imaginário, bem como a troca de correspondências entre o tradutor Reynaldo e o autor fictício Alan Dorsey Stevenson (veremos adiante).
Narração	O monge cronista diante da sua mesa, abrindo para a professora medievalista diante da sua mesa, abrindo para a professora em carta à amiga (também veremos adiante), abrindo para o romancista norte-americano em correspondência com Reynaldo Santos Neves.

O “narratário”, isto é, o destinatário que se coloca no mesmo espaço diegético da obra (GENETTE, 2017, p. 341), em *A folha de hera*, tem posição cambiável. O interlocutor é ora a posteridade dos eventos da crônica, ora a posteridade do estudo crítico da professora, ora o público brasileiro de um romance que fracassou nos Estados Unidos, deslocando-se assim em vários níveis diegéticos. Como já foi observado, o primeiro nível corresponde a um romance dentro de um romance, cujo autor é um certo Alan Dorsey Stevenson. Meta-romance que por sua vez finge ser um manuscrito real contendo a cópia da tradução de uma crônica francesa cujo original está desaparecido. Um outro corresponde à diegese em que esse manuscrito é publicado como coisa real, com notas da professora medievalista, até abrirmos para a diegese dos eventos transcorridos no século XIV.

Para fechar e sinalizar tantas camadas, ao final do terceiro volume, Reinaldo Santos Neves usa vinhetas ou indicações de rodapé para separar os "muitos fins" que vão se sobrepondo ao longo de sua estrutura:

"Aqui termina a *Crônica de Malemort*" (NEVES, 2014, p. 591). Essa é a vinheta correspondente ao fim da história medieval.

"Pós-escrito do tradutor, Bennet Hatch" (idem, p. 593). Fim da versão em inglês da crônica francesa.

"Prece provavelmente inserida pelo copista" (idem). Fim da cópia da tradução que sobreviveu através da família Alfield.

"Nota em latim escrita por Thomas Alfield [...] O texto do Manuscrito Alfield termina aqui" (idem). Fim do "documento oficial" preservado até a década de 1950.

"Fim do romance *O manuscrito Alfield*" (idem). Fim do romance norte-americano traduzido para o português.

"Fim de *A folha de gera: romance bilíngüe*" (p. 637). Fim do romance "real".

As vinhetas nos permitem supor, então, a coexistência de seis níveis ficcionais.

Depois de acompanharmos a trama medieval, em mais de quinhentas páginas, que tem no seu epicentro um amor incestuoso entre os irmãos Thibert de Giac e Lady Katherine de Malemort, que a leva a ser violentada por mais de dez homens e assassinada brutalmente, retornamos, via paratextos, ao universo da professora medievalista, antes passando pelos níveis da tradução e da cópia da crônica. E então descobrimos (através de carta a uma amiga que o autor norte-americano havia escrito para essa personagem, mas "descartou" de seu romance) o que aconteceu com essa professora.

O espaço longo entre o fim do romance norte-americano (p. 593) e o romance "real" (p. 637) será justamente preenchido pelo impressionante relato de como a professora Kathryn conheceu o manuscrito contendo a *Crônica de Malemort*, e o assombroso sacrifício a que teve de se submeter para garantir que ele não fosse destruído, evitando que se extinguisse para sempre o "único documento histórico de que têm conhecimento os especialistas que traz detalhadas informações sobre a guerra civil ocorrida em 1356 no condado de Níniva desde as suas mais remotas origens até o seu desfecho" (NEVES, 2011, p. 31).

Depois do fim do colossal romance de Stevenson, o tradutor Reynaldo faz um adendo em que

demonstra sua curiosidade sobre a história da professora medievalista, que comparecera até então em um prefácio e nas notas de rodapé. Mencionando uma troca de e-mails com o fictício autor norte-americano, o tradutor diz que Stevenson chegou a rascunhar uma história pensada para essa personagem, em forma de uma carta confessional endereçada a uma amiga, mas que acabou ficando de fora. Ele aceita então enviar a tal carta por e-mail, e concorda que ela venha em anexo na tradução de seu romance junto com a própria correspondência entre os dois. Esse será o adendo que lemos. Após essas palavras do tradutor, então, leremos a carta da professora Kathryn, a última peça que fecha de modo comovente o romance de Reinaldo Santos Neves.

Nessa carta, a professora conta sobre como deu a conhecer o manuscrito, através de uma oferta de um magnata que o herdou, à universidade em que ela trabalhava. Ao fim dessa trama epistolar, que abre todo um novo pequeno núcleo dramático, descobrimos que o pai do magnata era entusiasta da Idade Média e colecionava coisas raras como a tal cópia do manuscrito. Como o magnata morreu, seu filho herda o manuscrito, mas não se importa com outra coisa senão com sua obsessão pela professora que vem analisar o documento em nome da universidade em que ela trabalha. Ele chega ao extremo de queimar as primeiras folhas do documento na frente dela, levando-a ao desespero. Depois, ela será sexualmente coagida, uma noite para salvar da lareira cada livro do manuscrito. O martírio garante a sobrevivência do documento, mas a leva à ruína física, profissional e espiritual. Desse modo, a história de Katherine de Malemort, protagonista da crônica, morta e estuprada no século XIV, encontra um trágico ponto de contato, através da ainda remanescente violenta cultura patriarcal de nossa sociedade, com a professora Kathryn Thornham, uma cumplicidade que se faz no nome de raiz comum e no destino trágico de ser mulher.

Vale a pena transcrever na íntegra os dois últimos parágrafos do romance *A folha de hera: romance bilíngue*, isto é, os dois últimos parágrafos da carta de Kathryn:

Antes de deixar Nova York voltei à pequena igreja onde fizera minha confissão e minha penitência alguns meses antes. O mesmo padre estava ali e escutou o final da história. Quando terminei disse ele, Segundo recorde, eu adverti que não sacrificasse seu corpo e alma por causa de um velho pergaminho; por que não fez o que eu disse? Pai, respondi, não se trata aí de um pergaminho. Trata-se de vida. Esse manuscrito está cheio de vida. Homens e mulheres mortos há séculos vivem suas vidas de novo quando lemos a história deles. Salvei-os de total esquecimento e, para ser honesta, não me arrependo do que fiz. Se não se arrepende, disse ele, não posso dar-lhe penitência nem absolvição. Pai, eu disse, não preciso de penitência; meu pecado foi minha penitência. Deus bem sabe. Que ele me absolva então.

Enquanto escrevia o parágrafo anterior lembrei-me de uma passagem de *Look Homeward, Angel*, de Thomas Wolfe. Ele escreveu que cada momento é o fruto de quarenta mil anos; que a semente de nossa destruição brotou no deserto; que o amor que terminou ontem no Texas começou em Creta quatro mil anos atrás. Não tão antiga assim, a semente de minha destruição brotou de uma folha de hera na Europa seiscentos anos atrás; o estupro de meu corpo, a tortura de minha alma, que aconteceram dois anos atrás no estado de Nova York, começaram na Níniva medieval no dia em que uma jovem da nobreza foi estuprada e morta por nenhum outro pecado, nenhum outro crime, senão seu amor por um homem que casualmente era seu próprio irmão. Estamos todos interligados e só Deus sabe as respostas para o significado de nossas vidas. Dê meu amor à pequena Alison.

Sua para sempre,

Kath.  
(NEVES, 2014, p. 637)

Assim se fecha o romance em absoluto, seguido apenas de uma dedicatória do autor "real". Dois destinos trágicos se tocando na outra ponta dessa estrutura narrativa em camadas, com um subtexto de defesa apaixonada de histórias como potência de vida.

Segundo Genette, "Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história" (GENETTE, 2017, p. 93). Se levarmos em conta como esses níveis todos de *A folha de hera* se organizam ao longo do livro, desde os paratextos "reais" e ficcionais até a carta final da professora, teremos a seguinte sequência:

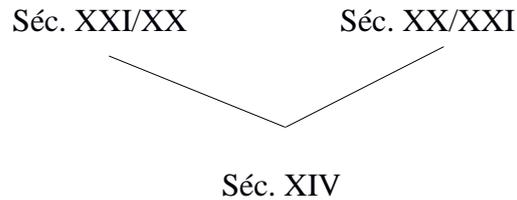
- A: Romance de Reinaldo Santos Neves (autor e autotradutor)
- B: Romance de Alan Dorsey Stevenson (autor fictício)
- C: Tradução de Reinaldo Santos Neves (tradutor fictício)
- D: Apresentação de Alan Dorsey Stevenson (secretário da Sociedade Trentoniana de Amigos da Idade Média)
- E: Apresentação da professora medievalista Dr. Kathryn Thornham
- F: Texto do manuscrito (cópia da tradução)
- G: Tradução da crônica francesa
- H: Crônica francesa, de autoria do monge Thomas Lellilois
- I: Eventos da crônica
- J: Pós-escrito do tradutor da crônica, Bennet Hatch
- K: Prece do copista que fez a cópia da tradução
- L: Pós-escrito do tradutor fictício do romance fictício
- M: Carta de Kathryn Thornham
- N: Fim do livro (dedicatória).

Levando em conta a sequência temporal que percorre todos esses eventos, teremos uma escala que começa no século XIV (4), passa pelo século XV, chega ao século XX e termina no século XXI (1). Pela forma como esses eventos se organizam no livro, temos a seguinte decupagem:

A-4, B-3, C-3, D-2, E-2, [cópia/tradução]H-1[tradução/cópia], L-3, M-2, N-4

Se organizarmos essa sequência de forma gráfica, teremos um V (desconsiderando-se uma

leve hesitação em L3, que antecipa a carta (subnível 2) no subnível 3 (do autor norte-americano):



As bordas se igualam no tempo, e o fundo é todo da história medieval. Levando em conta o tocante final, em que descobrimos que a professora foi monstruosamente coagida, via chantagem sexual, e como as vidas dessas mulheres se tocam não apenas no nome mas na tragédia, esse graal, ícone do ventre, símbolo universal do feminino, de forte simbologia no imaginário medieval, ganha ainda mais força. Sobre *Malemort* já se notava, aliás, que “Nesses ambientes dominados pelo despotismo dos senhores feudais, acabam-se tragicamente as grandes amorosas Constance de Vaus, Katherine de Malemort, Aale de Mauregart, cujos amores impetuosos são desses quadros omitidos pelos tratadistas da história” (FRAGA, 1978, p. 1).

Trata-se aqui, naturalmente, de uma abstração pseudomatemática. Não que o escritor tenha concebido sua estrutura por camadas pensando nas implicações simbólicas de seu desenho. O próprio Genette diz, em relação a Proust, que as "leis" que deduz da narrativa do escritor francês "são, como essa própria narrativa, parciais, defectivas, talvez, aleatórias: leis costumeiras e de todo empíricas" (GENETTE, 2017, p. 350).

Contudo, a análise estrutural, em toda a sua parcialidade que parte da observação do particular ao geral, pode ajudar a vislumbrar a força do edifício paratextual concebido por Reinaldo Santos Neves. Pois, quando terminamos a obra com as Kates se tocando em um lapso de seiscentos anos, a sensação é a de que um gigantesco engenho se concretizou, e esse desenho é uma resposta teórica que tenta dar conta dessa experiência.

Como o tempo de leitura é individual, "não se pode medir a duração de uma narrativa" (GENETTE, 2017, p. 151). Contudo, é possível visualizar seu ritmo a partir das relações de velocidade que se estabelecem entre o comprimento em linhas pela duração de uma história na sua diegese. Em *A folha de hera*, acompanhamos quatro ou cinco anos da história medieval em mais de quinhentas páginas (isso se considerarmos a leitura em apenas uma das línguas). Ao fim, acompanhamos a história da professora de dois anos em cerca de vinte páginas. A hierarquia é absoluta, estamos diante de um romance medievalista. Contudo, a sutileza com que a história da professora se liga à história principal é parte da força que torna esse final tão potente, contando que a professora comparece ao longo de toda a crônica através das notas, apenas burocraticamente. Ainda

que as notas representem um tempo morto em relação à sua história, mantém a personagem viva, à margem, para ser resgatada ao final em uma velocidade estonteante.

#### 4.2.1 Ironia narrativa

Aqui, cabe ainda uma palavra sobre a ironia narrativa reinaldiana. Pois, a despeito do moralismo latente, naturalmente o romance não tem fundo edificante. O monge-narrador, dentro de seu teocentrismo medievo, não se esforça nem um pouco para disfarçar seu suposto desprezo pela condição feminina, evocando mil aforismos e figuras destinados a pintar a mulher como a grande semente do pecado, a exemplo da passagem a seguir:

não podia ver mulher, de que Malemort andava muito povoada delas naquele tempo, sem perigo para sua castidade. Se passavam diante da presença de seus olhos, a visão de lábios e línguas, de ombros e braços, de nucas e peitos, de ventres e coxas, de pernas e pés, vinha ferilo de grandes desejos da carne; se olhavam para ele, o olhar de seus olhos faiscantes semeava-lhe na mente pensamentos de pecado; se as ouvia garrulando, rindo ou sussurrando entre si, o seu linguajar e a melodia de suas vozes despertavam-lhe na carne estranhos espasmos; [folha 38v] se se punham junto dele, tremiam-lhe as narinas ao sorver o tenro cheiro de fêmea; se porventura as tocava ou era por elas tocado, inflamava-se de fogo de luxúria, pois bem se sabe que *tactus mulieris movet carnem viri*, que significa, o toque da mulher atíça a carne do homem. Assim, ele vendo, ouvindo, cheirando ou tocando qualquer dessas mulheres, cada um de seus sentidos corporais gritava-lhe que fosse até elas saborear os deleites do sexo<sup>17</sup> feminino (NEVES, 2011, p. 63)

Contudo, a trama em si, como busquei mostrar linhas acima, parece se construir como uma espécie de ode à força das mulheres, buscando forte comoção diante do sofrimento a que são submetidas em diferentes regimes patriarcais ao longo da história.

Em outras palavras, quanto mais o monge as humilha com falsos silogismos, mais condoído pode ficar o leitor, provocando o efeito inverso ao supostamente pretendido pelo monge-autor da crônica.

Defendo que Katherine é sem dúvida a figura de grande destaque no romance. Basta lembrar novamente como a trama das duas Catarinas, a do século XIV e a do século XX, a francesa e a norte-americana, se amarram ao final com densas notas de martírio. Além disso, ao longo da trama em si, a inteligência, a astúcia e a beleza de Katherine de Malemort são frequentemente trajadas de fervorosas figuras, sejam símiles, hipérbolos ou metáforas, como no trecho que segue:

Assim, senhores, se vós leitores desta crônica estivésseis presentes nessas festas e vísseis todas as mulheres aparecerem juntas no salão, sei que certamente qualquer de vós daria julgamento de que *la bele* Katherine era cem vezes mais bela e vivaz que todas as outras presentes naquelas festas: pois, estando no salão, todas pareciam baças ao lado dela, não só por causa de sua grande beleza, mas de seu espírito e argúcia também. De fato ela era cheia de sabedoria, tanto assim que sabia a resposta para qualquer pergunta que lhe fizessem homens ou mulheres (idem, p. 349)

Seja pelo encanto, seja pelo protagonismo, dificilmente uma mulher ganharia tanta ênfase num autêntico tratado medieval. Parece que o que é mais condenável para o monge-narrador (e nisso incluem-se episódios de violência também praticada entre os homens), é o que ganha mais força retórica na sua narrativa.

No capítulo 2 (subcapítulo 2.3), a fim de lançar luz sobre a dimensão performática dos narradores reinaldianos, trouxe à vista a cena do ato sexual entre os irmãos Katherine e Thibert em *A crônica de Malemort*, romance que guarda o núcleo narrativo amplificado em *A folha de hera*. Nesse romance bilíngue, a *evidentia* erótica se mantém:

E, senhores, nem uma palavra mais eu diria se pudesse sobre este assunto, mas não posso, pois meu intuito é seguir a verdade de ponto a ponto, e assim as aventuras que advieram aos homens e mulheres de minha história, quer de vida ou de morte, quer de pecado ou de virtude, devo contar cada aventura que lhes veio da maneira mesma como aconteceu. Assim aquela noite Thibert prometeu à irmã que viria vê-la perto de meia-noite, e foi o que fez. Quando entrou na câmara, Katherine jazia desperta no leito, e uma candeia ardendo diante dela, e ele a viu deitada entre os lençóis toda nua e despida, e a cabeça sobre um travesseiro macio, e o corpo mais alvo que cisne: mulher mais bela, da cabeça aos dedos do pé, nunca homem viu. Sim, pois essa Katherine, já o bem sabe o leitor, ela era [folha 79] de corpo igual a um anjo, mas de coração antes anjo do Diabo do que de Deus. E disse ela, Ah, irmão, sê bem bem-vindo<sup>11</sup> a mim. No entanto, ele ficou de pé contemplando-a sem dar um passo, daí ela sentou na cama e estendeu a mão e chamou-o para vir até ela, dizendo, Vem para mim, vem, meu irmão, meu amigo, meu esposo, vem para mim; deixa nosso amor governar-nos. Bem que ele queria atender ao chamado da irmã, mas não moveu um pé, não tinha forças para tanto: o corpo tremia-lhe como folha de choupo. Foi ela mesma que veio e ficou de pé diante dele, nua como serpente, e as mãos pousou-lhe sobre cada uma das faces e depois os lábios sobre os lábios; beijaram-se, e em sua boca ele sentiu tal sabor como se ali estivessem todas as especiarias do mundo. Então ela tomou-lhe a mão e o levou até à cama, que estava coberta com os lençóis de seda colorida com que se cobria para dormir, e sentaram ambos na cama, olhando-se com ternura. Aí ela tirou-lhe a camisa e tocou-lhe o membro: não, não é mentira o que aqui escrevo, ousou, sim, tocar o membro de Thibert, que era o membro do próprio irmão, pois ela era irmã, de parte de pai e de mãe, de Thibert. E disse, Ah, meu irmão, que formosa espada, e grande e dura, e eu serei sua bainha. E ele: Ah, minha irmã, minha pomba, meu amor, abre-te para mim. Ambos eram novos ainda, e de tenra idade, e não tinham usado nenhuma das artes de amor de antemão, mas eram filhos da doutrina de um falso mestre, que é o Diabo infernal, que os aconselhava, seduzia, e governava, para mantê-los ligados a seu serviço: ali mesmo ensinou-lhes como pecar juntos e ambos aprenderam com diligência. Assim a irmã se estendeu de costas na cama e o irmão deitou-se em seus braços e *intravit ventris thalamum*: penetrando-lhe no recinto do ventre, rasgou em tiras a virgindade que ela guardava muito contra a vontade do coração. E ela: A, a, a, oh minha dor, minha alegria, minha morte, minha vida! E o prazer que sentiu no coração foi tão grande que a arrebatou de seus sentidos corporais e a deixou ali deitada em estado de êxtase (idem, p. 267-269)

É possível falar aqui mais uma vez em oscilação narrativa, quando o narrador “sai um pouco do personagem” e se rende, nessa performance do contragosto, ao delírio sensual. Contudo, mais do que um simples corte a partir da erupção do erótico, Reinaldo Santos Neves parece propor uma fundição, apropriando-se do imaginário católico para reforçar a sensualidade de determinadas passagens. É o que sugere Wilberth Salgueiro (2013) a partir da cena de tentação de Roger Amidieu:

logo após masturbar o desejado Roger, Lady Marguerite “deitou-se de costas e disse-lhe, Bem-vindo à minha sé”, sendo que sé não somente é a igreja principal de uma diocese, mas ainda lembra Santa Sé, órgão administrativo e diplomático do Vaticano. Ou seja, a própria

palavra de sedução da belíssima Marguerite já vem carregada de presença, de força, de metáfora religiosa, o que abala Amidieu (SALGUEIRO, 2013, p. 202)

Ainda que, diferente do que acontece entre os irmãos, aqui o ato não tenha sido plenamente consumado, uma vez que o mártir, invocando seu fervor religioso e atribuindo a tentação do corpo a um convite do diabo, crava brutalmente sua adaga na própria coxa, a nudez e o ato masturbatório já haviam sido descritos de modo cristalino:

Muito bem, disse ela, agora podes fazer comigo tudo que quiseres. Então despiu a camisa e deitou-se no chão, e parecia uma ninfa nua sobre a grama verde; ele viu-lhe entre as coxas a bainha do Diabo, mas pareceu-lhe formosa e delicada como uma margarida, e de boa vontade teria beijado aquela flor se não fosse porque teve medo de ofender Lady Marguerite. Mas deitou-se nu ao lado dela e ela perguntou, Já fizeste isto antes, e ele respondeu, Não sei nada dessas coisas a não ser por ouvir dizer. Então fica quieto, ela disse, e deixa-me agir. Sentou-se sobre os calcanhares diante dele e começou a tocar-lhe o membro com as mãos, enquanto com a voz melodiosa lhe dizia doces palavras. Ora, o sábio diz que nada deve ser tocado que possa magoar a alma, pois os toques indecentes e os manuseios atijam e aquecem a carne e o corpo e criam desejos carnaís. De fato, tanto ela atijou Roger e o excitou que ele quis *encdq bnl dkz*<sup>35</sup> mais do que fazer qualquer outra coisa do mundo; e ela deitou-se de costas e disse-lhe, Bem-vindo à minha sé (NEVES, 2011, p. 87)

Note-se aí outra vez, como na cena do ato incestuoso, a presença de calorosas figuras que reforçam a intensidade do momento. No erotismo católico-literário reinaldiano, o recurso da *evidentia* é convocado, esse “pôr a ver”, estabelecendo essa confluência de registros em nome do bem maior: a performance literária, o acontecimento estético, o discurso literário em si mesmo se realizando diante do leitor.

Por isso, é até possível falar em simulação se levarmos em conta o original francês que não existe. Contudo, emulação, conforme já elaborado também no capítulo 2 (subcapítulo 2.5), é termo mais apropriado para o que faz o autor capixaba em relação às fontes, uma vez que não reproduz as condições originais de seu material de forja, mas dele se apropria, evidenciando-o para a ele acrescentar.

Assim, não se trata de meramente reproduzir tradições antigas. O autor esculpe, pelo contrário, um romance escancaradamente moderno, performático, que se ancora no moralismo medieval para destacar também elementos estranhos a ele, como o erotismo, a intriga e o protagonismo feminino citados acima. Romance que, tendo nas falsas atribuições o seu escudo de Perseu, derrota a dureza mimética e faz jorrar, do sangue das suas Medusas, o leve Pégaso que nos conduz a voar por sua linguagem altamente inventiva.

### 4.3 Discurso epidítico

Aristóteles define os três gêneros do discurso. Ao judicial cabe julgar determinado objeto como justo ou injusto. Ao deliberativo, útil ou inútil. Ao epidítico, ou demonstrativo, laudatório,

panegírico, cabe julgar o que é feio e o que é belo, ou o que é digno de censura ou louvação. O último constitui, assim, a base de um elogio ou de um vitupério. Enquanto o judicial se presta ao passado, uma vez que naturalmente só se julga um suposto crime já cometido, e o deliberativo ao futuro, pois trata de tomadas de decisões a serem executadas, o epidítico gira suas engrenagens para o presente: “para o gênero epidítico o tempo principal é o presente, visto que todos louvam ou censuram eventos actuais, embora também muitas vezes argumentem evocando o passado e conjecturando sobre o futuro” (ARISTÓTELES, 2005, p. 104). Como na literatura, em que tempo, ainda que possa ser representado de infinitas maneiras, só pode ser acessado pela via no instante único, do aqui-e-agora que define a performance ativada na leitura. Na Grécia antiga, “Até mesmo nos documentos históricos os discursos são um constante elemento de animação literária, nomeadamente em Tucídides, que ocupam uma larga percentagem da sua obra” (ALEXANDRE JÚNIOR in ARISTÓTELES, p. 17). Sendo o epidítico então o gênero do presente, é lícito supor que a crônica, em seu olhar vivaz sobre fatos testemunhados, seria seu correspondente literário por excelência.

Segundo a professora Kathryn Thornham:

*La Vraye Cronicque de Malemort* é uma crônica francesa escrita na primeira metade da década de 1370 no convento cisterciense de Dannemarie, situado no antigo condado de Níniva – condado que se acotovelava entre várias outras pequenas nações, a saber, Visgo e Luxemburgo, Flandres, Frísia, Zelândia, Holanda, Hainaut, Brabante e o bispado de Brei, para compor um conglomerado político ao norte da França. Como toda e qualquer crônica medieval, trata-se de um registro de fatos reais, embora composto com certa medida de diálogo e de drama e prejudicado por rasgos de exagero, inconsistência e ingenuidade. Em sua essência a crônica conta a história de Roger de Giac, senhor de Malemort (poderoso vassalo do conde de Níniva), de sua filha, Katherine, e de seus quatro filhos, acompanhando-lhes o itinerário de vida através de virtude ou pecado, amor ou ódio, lealdade ou traição, martírio ou homicídio, até o trágico desfecho que sela o destino de toda a família no ano de 1356. No entanto, o documento é fonte histórica preciosa para o estudo da política de Níniva no conturbado decênio de 1347-56, pois é no drama doméstico de Malemort que têm origem certos incidentes que vão culminar numa rebelião contra o conde Carlos de Nalles levada a efeito por um grupo de seus vassalos (NEVES, 2011, p. 33)

Ao lermos a crônica *per se*, podemos encontrar algumas ocorrências em que o autor alude ao próprio ato da escrita, seu compromisso com o trabalho e questões afins. Comentando o episódio do incesto entre os irmãos Thibert e Katherine, Thomas Lelillois, nosso monge-narrador, anota assim:

E, senhores, nem uma palavra mais eu diria se pudesse sobre este assunto, mas não posso, pois meu intuito é seguir a verdade de ponto a ponto, e assim as aventuras que advieram aos homens e mulheres de minha história, quer de vida ou de morte, quer de pecado ou de virtude, devo contar cada aventura que lhes veio da maneira mesma como aconteceu (NEVES, 2011, p.267)

Há momentos, inclusive, em que ressalta sua posição de testemunha auricular dos fatos: "E todas essas palavras foram ditas entre eles em voz baixa, e poucos as ouviram, mas eu ouvi" (NEVES, 2011, p. 229). Em *A Folha de hera*, é lícito supor, assim, que os atos dos seus contemporâneos serão julgados pelo monge cisterciense que nos dá o relato. São tanto vilipendiadas as atitudes imorais das

personagens envolvidas em episódios de devassidão e violência quanto são louvadas as ações do mártir Amidieu:

Agora deixemos por algum tempo os pecadores com seus pecados e falemos com prazer do filho mais velho de Roger de Giac, que se chamava Roger como o pai e como o avô. [folha 37v] Tinha uns dezoito anos nesse tempo. Tanto a cavalo como a pé era melhor em armas do que jamais o foi ninguém de sua idade; alguns diziam dele que pelo corpo e pelo coração era moço apto a vir a ser homem de grandes proezas e assim tornar-se tão bom cavaleiro como o pai; outros diziam que passaria o pai como o leão passa o leopardo em força e bravura, para ser, em lugar do pai, o melhor cavaleiro do condado de Níniva.<sup>9</sup> Parecia-se tanto com Sir Roger que nunca pai e filho mais se pareceram em semelhança: era bem moldado de corpo, de rosto agradável à vista, e de boa estatura, tendo oito pés de alto.<sup>10</sup> No entanto, não se parecia nem um pouco com Sir Roger pelo fervor que punha no amor que votava à religião. Certifico-vos por verdade que nele residia Nosso Senhor Jesus Cristo, o que transparecia muito às claras em sua vida virtuosa, pois cuidava diariamente de fazer tão-só aquilo que pudesse agradar a Jesus: tanto assim que, se ao pai chamavam Besedeable pelas costas, aberta e publicamente<sup>11</sup> ao filho chamavam Amidieu: amigo de Deus. Tinha gosto em amanhecer sempre cedo, antes de qualquer outro dos irmãos e dos companheiros, e já no começo do dia rezar suas orações, coisa que é riqueza de grande excelência neste mundo, e rezava-as em jejum, pois estômago cheio não pode ser inteira e perfeitamente humilde (NEVES, 2011, p. 57-59)

É retumbante a força da eloquência desse monge, valendo-se de uma série de bem construídas figuras para mobilizar as paixões de seus leitores, tais quais:

Símile: “passaria o pai como o leão passa o leopardo”

Hipérbole: “oito pés de alto”

Epíteto: “Besedeable”, “Amidieu”

Metonímia: “estômago cheio não pode ser inteira e perfeitamente humilde”

Repara-se, ainda, nesse trecho, algo que pode ser observado em toda a narrativa e que já se destacou antes neste trabalho: a força do labor empregada pelo autor capixaba em resgatar com frescor elementos da sintaxe medieval. Trazendo aquela linguagem em estilo e mentalidade para os dias atuais, *A folha de hera* pode ser lida como um discurso epidítico, valendo-se de tópicos e exemplos vários que tornam o romance convincente como experiência literária de uma crônica medieval. Afinal, “este gênero [demonstrativo] é mais usado por historiadores” (SALINAS in CASAS, p. 57; tradução minha<sup>35</sup>).

Téon (1995), nos seus exercícios retóricos, orienta sobre a estratégia da comparação no elogio, assumindo que ela deve partir de considerações externas, como linhagem e reputação, e corporais, para em seguida se destacarem as qualidades intrínsecas e as ações (idem, p. 139-140). No discurso do monge Thomas, a influência dos tratados retóricos que sobreviveram na Idade Média certamente se faz presente, e a comparação no trecho supracitado se desenha como manda o figurino. Primeiro,

---

<sup>35</sup> “De este género [demonstrativo] usan más los historiadores”

destaca do objeto de elogio a sua linhagem e suas habilidades com o cavalo e as armas. Depois, suas belas feições. Por fim, sua admirável devoção religiosa, exemplificada pela ação de orar sempre em jejum.

Acerca da introdução de um personagem, o grego ressalta a importância de um discurso que seja apropriado à pessoa e à circunstância. No caso de *A folha de hera*, uma cena de tentação em forma de sonho soa como escolha adequada para introduzir o mártir Amidieu:

Daí que esse pobre moço, embora [folha 38] tivesse escolhido castidade e em castidade quisesse manter-se, porém por falsa tentação do Diabo se via muito tentado da tentação da carne.<sup>14</sup> À noite, enquanto dormia, o Diabo, que nunca dorme, vinha tentá-lo em seu sono com grandes fantasias. Uma noite viu em sonho, em pé diante dele, aquela mulher Osanne que já uma vez vira deitada nua com Sir Roger num leito de relva, misturados juntos como animais;<sup>15</sup> e pareceu-lhe, em sua visão, que ela agora vinha ao encontro dele, com os dentes sorrindo, e junto à cama despia a camisa e mostrava-lhe o corpo em pêlo, branco como geadas, e a negra flor felpuda entre as pernas, que o velho peregrino<sup>16</sup> chamara de bainha do Diabo; e ali à sua frente dedilhava aquela coisa com os dedos como um alaúde, e soltava um profundo suspiro melódico e estendia para ele a mão. Bem que Roger sabia que, se desse a mão àquela mulher, seria esposo do pecado para sempre. Sentiu-se fendido em dois: uma parte de si mesmo queria esquivar-se àquela criatura, a outra parte demovia-o a abraçá-la e a provar do veneno de seus beijos para então encerrar-se na jaula de seu corpo e consumir-se no fogo mortal de sua luxúria; mas, no exato momento em que imaginou que não pudesse escapar, teve uma poluição, e com isso despertou do sono e a visão se desfez no ar; aí caiu de joelhos e começou a rogar a Deus que o amparasse, pois sem seu amparo estaria sempre com medo e nunca seguro, e que o ajudasse, pois sem sua ajuda nunca poderia destruir o inimigo que jazia emboscado dentro de si; e ficou rezando até que sentiu grande sabor de doçura no coração, como sinal da presença de Cristo ali dentro. Aí, reconfortado, voltou outra vez a dormir. Ora, se ele se via tentado desse jeito durante o sono, que direi das tentações que o assombravam à luz do dia? Dizem bem os que dizem que *oculus est inimicus cordis*, o olho é inimigo do coração: por causa disso Terculiano arrancou os próprios olhos, pois não podia ver mulher sem sentir concupiscência (NEVES, 2011, p. 61)

Essa cena sobrevém à primeira descrição, funcionando como um novo quadro retórico a demonstrar as virtudes religiosas de Amidieu. Mais uma vez, fica evidente a força das imagens a colorirem o discurso religioso.

Já observamos como a retórica se relaciona intimamente com arte literária. Cabe ressaltar:

de arte de persuadir, a retórica foi-se transformando em arte de criar. E, enquanto técnica ou arte do discurso, ela acabou por se usar não só para produzir textos de carácter mais ou menos persuasivo, mas também para analisar os textos produzidos. Esse era o objectivo dos exercícios retóricos: ler retoricamente os textos, e exercitar-se na elaboração de temas com base nos modelos de estrutura que os próprios textos inspiravam (ALEXANDRE JÚNIOR in ARISTÓTELES, 2005, p. 62)

Diz Hermógenes (1993) que o professor deve seleccionar bons exemplos e levar os alunos a estudarem a fundo para a prática dos exercícios. Prática, também o diz, que é necessária não apenas aos oradores, mas também àqueles que desejam ser poetas e prosadores. É em larga medida o que faz Reinaldo Santos Neves, tomando os textos medievais como modelo para esculpir um híbrido fatalmente moderno. Seu projeto ambicioso levou cerca de vinte anos para ser executado, entremeado

pela publicação de outras obras, o que atesta mais uma vez o fôlego da pesquisa. Natural, portanto, que se imprimam, a partir de sua “pilhagem intertextual”, artifícios típicos da Idade Média.

Um outro exemplo são os entimemas, silogismo que vai do particular ao particular, podendo omitir uma premissa universal. No trecho da tentação de Amidieu, o monge cita um aforismo:

Dizem bem os que dizem que *oculus est inimicus cordis*, o olho é inimigo do coração: por causa disso Terculiano arrancou os próprios olhos, pois não podia ver mulher sem sentir concupiscência. Também Amidieu, a menos que fosse cego, não podia ver mulher, de que Malemort andava muito povoada delas naquele tempo, sem perigo para sua castidade (NEVES, 20112, p. 61-63)

Tal silogismo confere uma máxima universal (o olho é inimigo do coração) a uma premissa individual, e vale-se do exemplo (a atitude de Terculiano) para justificar a cegueira simbólica de Amidieu. Segue definição de exemplo do Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano:

**EXEMPLO** (in. *Example*, fr. *Exemple*, ai *Beispiel*; it. *Esempió*). Em Aristóteles, o *Tiocrápá-Seryjia* é uma indução aparente ou retórica, que parte de um enunciado particular e passa por um enunciado geral em que a primeira premissa é generalizada. Na Lógica medieval, por simetria com o *entimema* (v.), "E." foi usado para designar uma generalização indutiva que parte do particular e termina no particular, omitindo a premissa universal (ABBAGNANO, 2007, p. 398)

Na sua mentalidade monástica do narrador, é a partir de exemplos como esse que a força retórica do seu discurso epidítico se desenha. Naquele contexto, como já foi salientado, toda produção verbal era abonada na retórica.

Partindo desse princípio, é natural que o discurso seja dirigido a um público, e que o objetivo do discurso seja persuadi-lo. Se lermos a obra como romance contemporâneo, teremos o discurso narrativo apresentado no subcapítulo anterior, cujo público naturalmente será o leitor de literatura. Nesse sentido, o compromisso artesão com a linguagem.

Tomando a crônica, por sua vez, como discurso epidítico de fundo religioso, teremos como público o homem cristão que Thomas pretende tocar, e que o autor Reinaldo Santos Neves foi buscar na hagiografia.

A retórica nos dá as três provas de persuasão, a saber: *ethos*, *pathos* e *logos*. Nesse esquema, podemos pensar a crônica da seguinte maneira:

a. *Ethos*: caráter moral do orador. No caso de *A folha de hera*, pode corresponder à índole da condição de religioso de Thomas.

Segundo Aristóteles,

Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão

de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para a dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão (ARISTÓTELES, 2005, p. 96)

Nesse sentido, como se tem salientado até aqui, é preciso buscar no texto os engenhos movidos pelo autor para que a comunicação cumpra sua finalidade de mover o público a que se destina. Assim, é próprio também do monge Thomas construir a demonstração de sua índole religiosa e sua suposta fidelidade aos fatos, calcada na virtude da honestidade, através do próprio discurso:

Tudo isto que aqui está escrito está escrito sem mentira, pois eu estava lá nessa ocasião e vi com meus olhos e ouvi com meus ouvidos, e agora escrevo tudo isto de meu próprio punho, porque vejo tudo e ouço tudo de novo em minha memória, e embora vinte e cinco anos se tenham passado<sup>111</sup> e eu tenha visto outras maravilhas e coisas espantosas, a pena me treme e tremula na mão e a tinta mancha-me a página<sup>112</sup> e as lágrimas me enchem os olhos com amor e dó daquele jovem tão formoso que correu a ser martirizado em lugar do pai. Roger Amidieu! Dele bem podemos dizer as palavras que Santo Agostinho disse de Jesus Cristo: Ó doce criatura, que fizeste para seres assim pregado à cruz, qual foi a causa e a ocasião de tua pena? Que fizeste para seres tão maltratado assim, qual foi teu erro ou tua maldade? E estas mais adiante: Pecou o mau, padece o justo, o pecado que fez o mau, paga-o o justo. Ó filho de Deus, quanto foi grande teu amor e tua [folha 73v] humildade! (NEVES, 2011, p. 235)

Além de reforçar seu compromisso com a verdade, Thomas ressalta seu julgamento moral diante dos fatos e evoca máximas católicas, fortalecendo assim seu *ethos*.

De fato, [folha 80] contar, imaginar, escrever os êxtases que havia entre os dois não há língua que possa contar nem coração imaginar nem pena escrever: sentiam-se mais abençoados e postos em mais felicidade do que se cada um tivesse nas mãos metade do mundo. Mas uma coisa é certa: nunca haverá entre eles durável alegria nem prolongação de amor; e, quando se virem apartados de Deus e dos anjos e levados a caminho do inferno por um séqüito de demônios, então onde estará seu atrevimento, onde sua felicidade, onde seu orgulho que têm de seu pecado? (idem, p. 271-273)

Na crônica, há muitas intervenções como essa por parte de Thomas, em que o monge convoca, por meio do exemplo, as virtudes dos tementes a Deus, bem como o pecado daquele que ignora tais virtudes. É um dos muitos artifícios pelos quais nos convencemos estar diante de um monge diligente e escrupuloso.

Aí o confessor começou a examinar o conde nos pontos da fé, pois outra tentação do Diabo é tentar-nos à hora da morte em nossa fé na Santa Igreja, pois, se não for pela fé, nenhum de nós pode salvar-se. Pois a fé, como sabemos, é a base de todos os bons feitos, e quem está firme na fé obtém tudo que é de proveito para a alma e para a vida eterna, e nenhuma tentação que o Diabo imponha ao homem de muita fé o prejudicará senão se ele, em seu juízo perfeito, plenamente aceitar a tentação; por isso o Diabo, nosso velho inimigo e pai da mentira, ele procura induzir os homens a desviar da verdade, negando e desdizendo que Cristo nasceu da Virgem Maria nem nunca morreu por nós pecadores, e assim por diante, como lemos no Novo Testamento. Pois a verdade se funda nisso, que homem algum podia redimir o erro que Adão e Eva cometeram no paraíso, pelo qual foi punida toda a humanidade, pois nenhum de seus descendentes era digno de pagar resgate pelo pecado original [folha 51] que traziam

consigo, e por isso Deus, em sua grande misericórdia, enviou seu filho único para ser feito carne, já que ninguém era digno de redimir aquele pecado senão ele, que nunca pecou; e sobre isso está fundada toda a fé, o que foi confirmado por São João Batista e muitos outros profetas muitas centenas de anos antes de Cristo nascer. Assim então o confessor perguntou ao conde, (NEVES, 2011, p. 123)

Nesse trecho, fica evidente o par verdade/inverdade, com o diabo, sob o epíteto de “pai da mentira”, assumindo o lugar da falsidade. A seguir, mais um trecho que carrega a força do vitupério, sustentado em analogias da perdição eterna:

o som de suas pias vozes ressoava noite adentro, e os amantes bem que ouviam os salmos e as preces, e o nome de Deus, e o de Jesus Cristo, e o de Nossa Senhora a Virgem Maria, e apesar de todas essas sagradas palavras não tinham vergonha de fazer tanta imundície, o que era o mesmo que renegar<sup>73</sup> Cristo e sua mãe e renunciar à fé cristã. Mas jaziam ali tão fagueiros que mais não podiam e pensavam que não havia lugar melhor para eles do que aquela cama de delícias, e não lhes passava pelo pensamento considerar que por baixo dessas delícias se esconde a morte, como o peixe que morde a isca no anzol, pensando que não há nada ali senão alimento, mas há um anzol que o fiska, e mata, e é sua morte. Assim no fogo da luxúria esqueciam que não eram imortais, mas destinados a morrer um dia, nem que Satã já lhes escrevera os nomes em seu livro das almas condenadas. No entanto, verdade é que Deus tira crua vingança dos pecadores de acordo com seu justo juízo, e tão grande pecado como esse não podia continuar por muito tempo a ser feito em segredo sem que fosse descoberto aos olhos do mundo e os pecadores punidos como mereciam. (idem, p. 157)

A construção remonta a uma argumentação tipicamente medieval, com silogismos a partir de exemplos. Aliás, a própria vida do autor da crônica é colocada como exemplo. No Livro X, ele nos conta sua comovente história de conversão.

Mas não é só de sua posição religiosa que Thomas defende seu caráter, argumentando também em um campo mais intelectual:

E pode ser indagado de mim por certos leitores como foi que eu soube de todos esses fatos para falar tão propriamente deles. A todos os quais respondo que não há nada dos feitos humanos que não chegue ao conhecimento comum, e especialmente dos feitos de armas, pois os homens de guerra gostam de falar de guerra, e eu fiz grande diligência para saber de tudo, e falei com muitos alguns tais que estiveram nessa guerra para então chegar ao veraz conhecimento de toda a matéria relatada e contida nesta crônica; e também Deus me deu a graça de travar relações com Robert Caumont, que certa vez se hospedou neste convento, e de aprender muitas coisas com ele, e com Baldwin Dannekin e muitos outros do mesmo modo; e seguramente por natural curiosidade acrescida na vida religiosa foi sempre minha mor imaginação e prazer perquirir material histórico e reter tais coisas por escrito. Assim começarei falando de Blanchemains e dos homens que ficaram de seu lado (NEVES, 2014, p. 289-291)

Como já indicado, *A folha de hera* se alinha a um outro tipo de discurso correndo em paralelo. A partir das notas, a professora medievalista constrói sua revisão crítica de um manuscrito medieval. Nesse caso, o discurso se aproxima do filológico. O ethos do monge, então, já não cabe com a mesma força que caberia quando consideramos o público ao qual a crônica se destina. Prova disso está nos questionamentos da professora. À luz do conhecimento do século XX, ela aponta várias

inconsistências na qual o monge teria faltado com a verdade, bem como os desvios ingênuos de tradução. Ao comentar sobre o autor da crônica, a professora assume seu distanciamento empirista:

O autor da crônica em francês chamava-se Thomas Lelillois, ou Lemeschin, monge cisterciense do convento de Dannemarie, em Níniva. Lelillois foi contemporâneo dos homens e mulheres cuja história se propôs a contar em sua crônica: vivera no meio dessas pessoas antes de entrar para a vida monástica, e tinha propósito não só político mas moralizante ao escrever sobre elas. Por sorte nossa, espargiu ao longo das páginas da crônica algumas ralas mas importantes informações autobiográficas. Pelo seu sobrenome já se podia inferir que era natural da cidade de Lille, e ele mesmo confirma que nasceu e se criou na Picardia, região ao norte da França de que Lille era uma das principais cidades (idem, p. 37).

Além de assumir a parcialidade contextual do monge, ela insere, no mesmo parágrafo, seu ethos de pesquisadora, ao empregar com cuidado o recurso da inferência. Nessa camada acadêmica, o ethos da professora também não depende apenas da opinião prévia; no caso, o título catedrático com que assina seu estudo. É no convincente linguajar técnico que o texto nos permite encarar com extrema verossimilhança a descrição do manuscrito como produto de uma estudiosa prestigiada.

b. Pathos; disposição dos ouvintes. As dramatizações que visam a emoção. Pode corresponder à prosa emotiva de Thomas, que em alguns momentos do texto se dirige às emoções do leitor.

Se o ethos diz respeito ao emissor da mensagem, o pathos diz respeito ao receptor: “Persuade-se pela disposição dos ouvintes quando estes são levados a sentir emoção por meio do discurso, pois os juízos que emitimos variam conforme sentimos tristeza ou alegria, amor ou ódio” (ARISTÓTELES, 2005, p. 97). Esse agir sobre o receptor, então, se dá no nível das emoções. Cabe ao autor do discurso mobilizar as paixões do público. Quando o discurso emocional é bem-sucedido, “os ouvintes ficam num determinado estado emocional que pensam que as coisas são assim, mesmo que não sejam como o orador diz; e o ouvinte compartilha sempre as mesmas emoções que o orador” (idem, p. 258). É o que parece suceder ao abade do convento de Dannemarie, por ocasião do sepultamento de Aymar de Nalles:

toda a igreja ressoou sua voz: era orador eloquente, de modo que não havia ninguém que o ouvisse que ficasse sem verter muitas e doridas lágrimas. Para dizer a verdade, se entendessem latim, creio que teriam chorado menos, pois o abade, sendo muito culto e bem letrado, ele usava em seus sermões tão sutil estilo e dizeres tão estranhos que sua pregação pouco valia ou nada para aqueles que lhe entendiam as palavras (NEVES, 2011, p. 205)

Esse trecho configura uma espécie de vitória do pathos sobre o logos, da forma sobre o conteúdo, a natureza sofisticada se pronunciando em mais uma dinâmica da artimanha, do engano. Ao mesmo tempo, parece haver uma breve erupção do romancista moderno tomando de empréstimo a voz do monge para ironizar o latinório do abade.

Em outro momento, nosso monge assim diz da sua história:

Agora peço a cada leitor deste livro que, chegando a este capítulo, para procurar, até que ache, um lugar onde reine o mais estável silêncio, e ali sentar-se e inclinar o ouvido para mim, pois só então poderei contar a maior aventura que jamais houve no condado de Níniva, a qual sucedeu aquela noite mesma a Roger Amidieu, o filho primogênito de Roger de Giac: onde se demonstra verdadeira e claramente que de desgraçado pai pode vir filho abençoado, Deus querendo. Pois sucedeu àquele jovem uma estranha incidência por meio de maravilhosa e inesperada aventura, que Deus lhe mandou em forma de milagre, e de que maneira o fez quero-vos mostrar passo a passo.  
(NEVES, 2011, p. 217)

Dirigindo-se ao leitor e invocando o nome de Deus (e nunca em vão, pois trata-se de introito a um episódio em que o mártir Amidieu tem uma emblemática visão em forma de sonho, visão que o inspirará no episódio do impressionante martírio de corpo que o consagrará como homem santo), Thomas dá provas de sua índole ao público cristão que com suas palavras espera encontrar:

Atenta, leitor, com teu coração, para as coisas que estão prestes a dar-se e faz-te presente em pensamento vendo tudo que se fará a Roger Amidieu. Assim, com o olho interior de tua alma vê como ele, esse bendito amigo de Deus, é arrancado brutalmente às mãos do pai e conduzido ao potro de dor para sofrer ali o tormento alheio. Vê como lhe despem as vestes, de modo que a pele branca aparece toda nua em plena luz. Ah! Em que tristeza jaz agora a alma da condessa, com vergonha de vê-lo ali de pé à vista daquela grande multidão em sua nudez inata,<sup>108</sup> pois não lhe deixaram sobre a pele nada mais que o escapulário. Se quiseses crer me, ela não poderia dizer nem uma palavra de tanta tristeza, nem fazer nada por ele nem ajudá-lo, pois se pudesse sem dúvida o faria. Agora, leitor desta crônica, vê como o estendem em comprimento e em largura e atam ao potro, pois sua montaria é de madeira, para ele cavalgar. E aí, olhando com os belos olhos para o céu, diz ele a Deus estas palavras, Olha, eis-me aqui, senhor e Deus sem fim. Já que ordenaste que me oferecesse aqui por ti e por meu pai, peço que recebas de bom grado este sacrifício de mim. Agora, leitor, dá-me a mão, aperta-me a mão, e atenta para tudo que se segue. Vê o machado como desce com grande força, e a formosa mão direita decepada, e o gemido de um milhar de corações, e o medonho ferimento aberto, e o santo sangue e precioso que escorre<sup>109</sup> para o chão; ah, nem o deixarão descansar desse tormento, mas ime [folha 73] diatamente o outro vai começar: vê-lhe os membros, descobertos diante do mundo todo, aqueles membros virginais que nunca tocaram carne de mulher, e é bem ali que fere a afiada lâmina e corta o membro e ambas as bolas,<sup>110</sup> e escutai o berro de sua dor, pois embora fosse moço forte e corajoso e bem feito de corpo para suportar grande dor, no entanto nunca houve dor como essa; vê as lágrimas da multidão, e aquele corpo inocente e puríssimo todo retalhado, e seu sangue precioso de mártir escorrendo do corpo por todos os lados abundantemente e gotejando do cadafalso ao chão embaixo. Nisso Amidieu desmaiou de dor e ficou ali sobre o potro como alguém meio morto, enquanto um médico se ocupava dele cuidando de sua mão e de sua virilha e estancando os ferimentos. E a verdadeira crônica testifica que o abade John Lamy subiu ao cadafalso e na audiência de todos rendeu louvores a Deus pela boa graça que lhes enviara e disse, *Domine, in celo misericordia tua, et veritas tua usque ad nubes*, isto é, Senhor, está no céu tua misericórdia e tua verdade chega até às nuvens. Aí caiu de joelhos chorando diante do potro e beijou os pés do mártir cheios de sangue como estavam, dizendo, Quem te deu este nome Amidieu não podia ter-te dado melhor nome. Que mais direi? Assim branco se fez vermelho: a imaculada castidade de seu corpo era como lírio branco, mas seu sangue derramado em dor não era como rosa de verão: pois era, sim, a própria rosa vermelha do martírio (idem, p. 233-235)

O trecho acima é mais um rico exemplo de figuras, máximas e entimemas que configuram o elogio de Thomas ao mártir Amidieu. Como se observa, uma estratégia que se faz bastante evidente

é a de colocar o leitor em cena, trazendo-lhe para dentro do texto e apelando para a identificação moral que o monge pretende estabelecer.

Depois de descrever o sanguinolento martírio de Amidieu, Thomas se dirige novamente aos leitores:

Assim, leitores, eis aí tendes Roger Amidieu, que ganhou os louros do martírio e foi feito cavaleiro de Jesus Cristo. E assim como cavaleiro deve fazer juramento a seu senhor, ele fez a Cristo juramento de totalmente renunciar ao mundo. E assim como cavaleiro deve fazer homenagem a seu senhor, ele lhe fez homenagem de dor e de sangue. E assim como cavaleiro deve fazer serviço a seu senhor, ele lhe fará serviço de caridade e amor e paciência e humildade e castidade, que são coisas mais difíceis de fazer do que grandes feitos de armas. E assim como cavaleiro deve honrar seu senhor, ele o honrará com preces e louvores e jejuns e penitência. Em nome de Jesus Cristo, seu senhor, ele combaterá Satã e o pecado. E a Fé lhe servirá de elmo, e de escudo a Esperança, e sua espada será chamada Caridade. E, quantas vezes pelejar com Satã, outras tantas o haverá de vencer e subjugar. E o dia em que morrer será dia de festa e de júbilo, pois nesse dia se levantará da morte para a vida e terá glória perdurável para sempre. Então, quando voltou a si, Roger Amidieu olhou para o alto com seus olhos e viu o céu lá em cima e pareceu-lhe que as nuvens se abriam e que Jesus Cristo vinha descendo com uma companhia de anjos; e aí ele disse, **[folha 74]** Doce Jesus, bendito sejas, pois não sei dizer a alegria em que estou, pois esta alegria passa todas as alegrias terrenas que jamais conheci. Sentia a maior doçura que nunca sentira, como se lhe tivessem tirado de sobre os ombros o fardo mais pesado do mundo. E jazendo ali contemplando o céu muito pouco se lembrava da terra, pois tinha vencido a vanglória do mundo (idem, p. 239)

Nessa comunicação com o leitor, também parece haver um esforço por mantê-lo dentro dos limites da própria obra, envolvido no discurso que consome: “e contou-me a história de seu amor por ela, e todas as palavras que dissera a ela quando a cortejara anos antes, assimilando-a a Nimiane e ele mesmo a Merlim, as quais palavras vós leitores podeis buscar e ler de novo no sétimo livro desta crônica” (NEVES, 2014, p. 35).

Discurso, aliás, que admite a possibilidade do ouvinte, dando mais força à sua verve retórica: “E não sou eu só a dizer isso, mas decerto muitos de vós ouvintes ou leitores desta crônica o dizem também: nessa batalha perto de Poitiers toda a soberba e vanglória dos franceses Deus abateu” (idem, p. 71).

Assim, nem sempre apela às emoções do leitor, mas também à sua confiança, ao voto silencioso que faz da relação entre o autor e o espectador uma espécie de contrato: “Não duvides leitor que, se ele já não fosse casado [...] teria dito a Katherine, Lady Katherine, não sei dizer o que devo oferecer-te, mas só que sejas senhora de mim e de toda a minha terra” (idem, p. 157).

Por vezes, também pede um voto de confiança em relação a seus próprios personagens: “E agora não te maravilhes, leitor desta história, quando digo que Lady Beatrice de Blay, que tanto amara Thibert e ainda amava, quando ouviu falar da jornada de Poitiers, e como Thibert fora gravemente ferido, ficou cheia de tristeza por seus ferimentos” (idem, p. 267).

No campo do pathos, não se trata somente de produzir empatia no ouvinte apelando às suas emoções. Trata-se de construir uma relação por meio das emoções.

c. Logos: ferramentas lógicas de eficiência do discurso.

O logos pode ser lido como o discurso em si, toda a sua organização formal e a escolha das figuras em vista da sua eficiência. O Estagirita afirma que “Persuadimos, enfim, pelo discurso, quando mostramos a verdade ou que parece verdade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 97).

O *topos* de Reinaldo Santos Neves para a invenção de seu discurso é a tradição (crônicas medievais, novelas de cavalaria, R. L. Stevenson, Thomas Mann, entre outros). Isto é, os intertextos buscados pelo escritor para a concepção da história e sua linguagem.

Segundo Salinas, “Invenção é pensar coisas verdadeiras ou plausíveis de modo que aquilo que o orador diz pareça razoável” (SALINAS in CASAS 1980, p. 59; tradução minha<sup>36</sup>). Assim, há aqui sim a verossimilhança narrativa buscada na concepção da trama, mas há sobretudo a verossimilhança linguística ou retórica buscada nas fontes medievais. Interessante notar que, em *A folha de hera*, o inverossímil é utilizado como recurso de verossimilhança acadêmica. O que é verossímil linguisticamente ao prosador medieval, é encarado com ceticismo por Kathryn Thornham. O fato de a professora notar as inconsistências do cronista é parte do que torna convincente seu discurso acadêmico. Os exemplos são muitos.

Chamo agora a atenção para a nota de rodapé de número 10, referente à descrição da altura do virtuoso personagem:

Figura 8 – Destaque de nota número 10.

---

<sup>36</sup> “Invención es pensar cosas verdaderas o verosímiles como que lo que el que habla parezca razonable”

Parecia-se tanto com Sir Roger que nunca pai e filho mais se pareceram em semelhança: era bem moldado de corpo, de rosto agradável à vista, e de boa estatura, tendo oito pés de alto.<sup>10</sup> No entanto, não se

<sup>7</sup> Um pudico criptograma de *suuiuyt* [*fodia*], passado do verbo *swiven*, isto é, ter relação sexual. Qualquer um (autor, tradutor ou copista) pode ter tomado a iniciativa; se foi o autor, então o tradutor (ou o copista) teria adaptado o criptograma ao termo correspondente em inglês. Mais tarde um leitor do MS., intrigado, após à margem um enorme ponto de interrogação. *MED* relaciona várias citações do termo, a maior parte extraída de Chaucer. Cf.: a 1500 *And a woman* (RwlPoet 34) 2: A woman off hauntyng moode, Blythly sche wyll be swuyd.

<sup>8</sup> Preservou-se a forma de numeração dos capítulos do MS., no qual se fez uso indiscriminado de ordinais em latim e de algarismos romanos.

<sup>9</sup> Os senhores de Nalles detinham então o condado de Níniva, ou Nínova, como vassalos do rei da França.

<sup>10</sup> Obviamente um exagero [dois metros e quarenta de altura].

Fonte: NEVES, 2011, p. 57

Esse nível de “distorção” emulada pelo autor empírico de *A folha de hera* é atribuída à mentalidade do prosador medieval, dado a exageros se analisado sob o prisma do discurso oficial. No nível do discurso acadêmico da professora do século XX, a suposta inconsistência é apontada, fazendo do inverossímil um recurso do verossímil. Nesse jogo de enganos, Reinaldo Santos Neves tece sua literatura a partir do falso. Do ponto de vista literário, o exagero vira hipérbole, figura de linguagem. Voltando a Certeau (1984), há uma diferença aqui entre a estratégia oficial e a tática literária.

As “estranhezas” sintáticas também já foram apontadas neste trabalho, comparecendo como recurso intertextual da tentativa do escritor de, mais do que resgatar procedimentos arcaicos, fundilos à forja de uma linguagem altamente moderna. Acontece que, à luz do discurso científico da professora medievalista, o discurso de Thomas será mesmo interpretado de uma distância arcaizante. Na nota de número 14, por exemplo, referente ao trecho “por falsa tentação do Diabo se via muito tentado da tentação da carne” (idem, p. 60), trata o registro como “Construção redundante típica da canhestra prosa medieval” (idem, p. 60). Em outros pontos, entra na sintaxe:

Figura 9 – Uso arcaico de colocação pronominal (Destaque do lado em inglês médio)

on her tresses and drew her to him-ward<sup>3</sup> and kissed her many times, calling her *ma dame* and *mon amour*.<sup>4</sup> Why, sir, she said, as he began to grope her thighs under her skirt with his hand, be not over-hasty: we have time enough to play. And he answered, All this time I was at the siege before Dysconvorte I thought on you, that I should besiege you both before and behind, and on all sides, and take the fortress of your body as many times I might. And she said, It was not on me that you thought, sir, but on Margerie my cousin; for this is the first time you set your eye on me. Then let us send for your cousin, he said, and make three [leaf 36b] in the same bed; where is she now? The woman said, She is dead and buried now, sir, my poor cousin is; a month ago she died, God have her soul. Sir Roger crossed himself and said, Well, we are not dead, neither you nor I, as I can see; so let us do what the dead cannot but the living can, as often as we please. Then he locked himself in with her: it was a little before noon when he

<sup>3</sup> As a combining element in Middle English, *ward* could combine with a pronoun preceded by a preposition (*MED*). Cf.: c1440 *PLA*lex. (Thrn) 32/2: Þe Athenens ware wrathe till hym-ward and manaced hym; a1500 (?a1400) *Morte Arth. (2)* (Hrl 2252) 965: Sone there-in [river] gonne they see A lytelle bote of shappe full good To theyme-ward with the streme gon te. Occurrences may be found throughout the MS.

<sup>4</sup> In French in Hatch's translation: my lady and my love.

Fonte: NEVES, 2011, p. 50

Em português, a sentença não soa estranha: “puxou-a de encontro a si”. Mas, como a língua do manuscrito é a inglesa, bem como a da professora, cabe o destaque do pitoresco “to him-ward”.

Outro modo pelo qual o autor parece buscar com rigorosidade a sua verossimilhança retórica por meio da distorção é construído pela interpretação equivocada de certos termos por parte do tradutor, como se vê no exemplo abaixo:

Figura 10 – Estranheza semântica notada pela professora.

tentação do demo, pois por dentro **essas mulheres são horríveis em imundície e em pecado, e lançam fluxos de sangue,**<sup>18</sup> e Deus ajudando jamais cairei em fornicação com elas: então virava-lhes as costas e benzia-se, e assim afastava de si a tentação. Em outros dias, porém, achando-se mais frágil, a tentação caía sobre ele e já não queria mais ir embora: aí restava-lhe seguir o que ensina o sábio, que ensina no livro Eclesiastes que a dor faz mitigar a luxúria. Então entrava no rio, metia-se na água fria até os ombros, e depois de algum tempo saía dali e deixava as vestes congelarem sobre a pele; e o frio tanto lhe picava e roía o corpo que toda a luxúria dentro dele era amansada. Ou senão corria à capela e punha-se de joelhos a rezar e rezava a Deus que lhe fosse escudo contra o demônio que continuamente trabalhava para

<sup>17</sup> De forma alguma um anacronismo. Cf. *MED*: (a1398) \* Trev. *Barth.* (Add 27944) 303a/a: In suche Wormes is no sexe of male and female; e muito especialmente: (1447-8) in Willis & C. *Cambridge 1* p. lxiii: Docteurs sentences ... parformyd daily twyes ... to laude and honneur of sexe feminine.

<sup>18</sup> *MED* define *bloody flux* como disenteria. No entanto, é evidente que a referência nesta passagem do MS. se aplica a menstruação (*menstrual flux* em *MED*), como parece sê-lo em algumas das citações de *MED*, v. g.: *Pe woman hauyng þe blodri flix, (c1443) Pecoock Rule (Mrg M 519) 453.*

Fonte: NEVES, 2011, p. 63

Esse tipo de preocupação com a linguagem, ou melhor, a preocupação com o hiato linguístico de duas linguagens distantes no tempo, no espaço e na intenção, isto é, a distância que separa um monge medieval tecendo uma narrativa e uma acadêmica norte-americana do século XX publicando um estudo (passando pela mediação de um tradutor do século XV no seu registro em *Middle English*), se dá em muitos detalhes. Podemos citar ainda exemplos de cunho ortográfico como os que seguem:

him, to whom he ought his service and obeiance,<sup>1</sup> yet fortune would otherwise, for he was abed for sickness and so could not ride forward in that season, which was cold marvellously and rained near-hand every day, and the skies full of tempests and winds; so, he said, considering the season, he purposed to tarry at Dieu-li-volt, the more easy to pass the cold winter; and when the days should begin to increase and become fair, then he would be glad to depart thence to

<sup>1</sup> *Sic (obecyaunce)* in the MS. for obeisance.

Fonte: NEVES, 2012, p. 14.

Figura 12 – Estranheza ortográfica.

mandava viajar com tempo tão ruim e tribuloso<sup>4</sup> de vento, de chuva, e de neve. Então andou dia a dia bem uns cinco dias até que chegou a Dieu-li-volt perante os portões. Já era então noite fechada, e foi-lhe inquirido quem era e de que corte vinha a mandado, e os porteiros se espantaram quando entenderam que vinha da parte do bispo de Brei para falar com o bastardo Quaresma. O bastardo estava ceando com a amante e mais algumas pessoas; quando soube da vinda do mensageiro, mandou-o vir logo à sua presença: e Martin Layle veio diante dele e fez uma reverência e então disse ao bastardo, Caro senhor, eis aqui uma carta que me foi entregue em Brei por meu senhor o bispo de Brei, carta essa que prometi ler em voz alta em tua presença, pois, senhor, toca-te a ti muito de perto. Então o bastardo olhou o mensageiro da cabeça ao pé e então respondeu e disse, Diz lá, amigo, o que quiseres: boas notícias terei prazer em ouvir. Não há boas notícias nesta carta, senhor, disse o mensageiro, mas bem pelo contrário. O

<sup>2</sup> *Sic (sacratorie)* no MS.

<sup>3</sup> Nomeado Martin Layle logo adiante.

<sup>4</sup> Turbulento, violento. Cf. *MED*: c1425 *Found. St. Barth*, 53/14: The see cesid from his feruor; the trowblys tempestuous wyndis vtirly rested them.

Fonte: NEVES, 2012, p. 17.

Figura 13 – Estranheza ortográfica.

been drowned and destroyed with Noiey's<sup>8</sup> flood, now it was about to perish with pestilence. [leaf 78b] Then she came to her brother and took his hands in hers and, fixing her eye on his, she said, Thibert,

<sup>7</sup> Again an English poem as a substitute for the original French one. Cf. item 903 in *The Index of Middle English Verse*, op. cit. The source given there is MS. 354, Balliol College, Oxford, f. 223b.

<sup>8</sup> This spelling for Noah was found nowhere in *MED*, where most of the quotations have *Noe*, with *Noy* or *Noi* here and there.

Fonte: NEVES, 2011, p. 262

No exemplo acima, destaca-se o pitoresco da grafia registrada no manuscrito, que não encontra pares no dicionário atribuído ao campo lexical desse tradutor. Abaixo, o destaque ortográfico vai para um diminutivo que, ao que parece indicar a professora, é estranho ao inglês moderno:

Figura 14 – Estranheza ortográfica.

Henrye now dead, is minished<sup>65</sup> more than the one half. And when the earl's death was known in Parys with king Philypp and with many great lords, spiritual and temporal, they all praised his person greatly; but now he is half forgotten among them and all people, for *fumus et umbra levis, tota est haec gloria mundi*: smoke and shadow, there you have all the world's glory.

<sup>62</sup> Of middle rank (*MED*), that is, of the middle classes. Cf.: 1340 *Ayenb.* (Arun 57) 122/4, 7: Pri stages of uolke ... þe on is he3ere, þe oþer men, þe þridde lo3est ... Þe men [midliste] byeþ ase þe barouns and þe baylifs þet gouerneþ and wytyeþ þe kingriche.

<sup>63</sup> The source probably had *sépulture*, though the traditional expression in French for Christ's burial place is *Saint Sépulchre*, as Holy Sepulchre in English (as shown elsewhere in the MS.). No occurrence was found in *MED* for *Holy Sepulture*.

<sup>64</sup> In the MS., *innowmberabill*. From Old French *innombrable* (*MED*). Cf.: a1500 *Mirror Salv.* (Beeleigh) p.3: So were in our lady mary innoumbrable virtus schinyng.

<sup>65</sup> Shortened form of *diminishen*. Cf. *MED*: ?a1425 (?a1350) *Castleford Chron.* (Göt Hist 740) 26762: Aelde and ek sekene of cors Greued him and menusede his fors.

Fonte: NEVES, 2011, p. 138

Lembre-se agora que há outros subníveis ficcionais na espiral reinaldiana. Assim, nem erros

do copista que replicou a tradução inglesa feita por Bennet Hatch passam ilesos:

Figura 15 – Erro do copista.

nos dedos o fluido feminal<sup>14</sup> vertido do membro do irmão, dizia que era *super mel et favum dulcis*, doce como o mel ou outras iguarias. Ah, pobre Thibert, pobre Katherine, o tempo todo que passais juntos é como se nunca pudésseis ter sede, nem fome, frio, calor, nem fadiga, doença, tristeza no coração, nem morte terrena, nem torrentes que vos afoguem, nem fogo que vos queime, nem coisa alguma que vos magoe nem fira. Não podeis ver como esse pecado vos tira do alto estado que é a felicidade do amor de Deus e vos põe nesse jugo e servitude<sup>15</sup> em que estais? Não podeis ver como perdeis toda honra, consolo, e pureza, em nome do pecado de luxúria e incesto de que estais infetados? Não podeis ver que, enquanto nutris de vício a carcaça de

<sup>14</sup> Correção: *seminal*. Podem-se achar nas citações de *MED* duas ocorrências desse evidente erro de copista, sendo esta uma delas: (a1398) \* Trev. *Barth.* (Add 27944) 246a/a: Rue y 3iue [?read: ys 3iue; L datur] a3eins þe femynal [read: semynal] flux [L Contra profluuium genitale] and a3eins þe seruice of venus and to hem þat meteth of leccherye.

<sup>15</sup> Servidão, cativo, escravidão (*MED*). Cf.: c1350 *MPPsalter* (Add 17376) 67.34: Echiepeiens shul fallen in seruage vnder þe Egipciens for her synne.

Fonte: NEVES, 2011, p. 273

Copista esse que comparece no texto, conforme já indicado. A professora não deixa de notá-lo:

Figura 16 – Interferência do copista

sou a ser chamada daí em diante Blanche Saunz-Lit, **que é tanto quanto dizer em nossa materna língua inglesa Blanche Sem-Cama.**<sup>6</sup> Assim foi o bastardo trazido à força para a corte de Sars e banido assim de seu bem-estar. O duque mostrou-lhe muito amor, honrando-o muito mais que antes com a dádiva de ricos presentes, dizendo, Amigo, quem vive neste mundo deve às vezes suportar agravo. Assim, amigo, suporta; deixa o tempo correr; acredito que teus negócios em Nom andem melhor do que imaginas: sê paciente, que porventura mais adiante poderás achar grandes glórias e alegrias. Isso ele disse para reconfortar o amigo, que estava sumamente desconfortado, mas seus dizeres foram todos em vão: nada podia amenizar a tristeza do bastardo nem sua lúgubre disposição nem lhe abater o mortal rancor que sentia contra o conde seu irmão e o bispo de Brei e, mais especialmente, contra Katherine de Malemort sua esposa. E assim o tempo passou, e os de Visgo andavam sempre na companhia do bastardo, ajudando-o a passar o tempo com toda sorte de jogos e folguedos, e danças [folha 116v] e canções, e esportes e outras coisas, para que as horas lhe parecessem mais curtas. Tudo para nada: não havia homem nem mulher que pudesse fazer coisa alguma que pudesse alegrá-lo. Quando conversavam com ele para tirá-lo de sua melancolia e diziam, Deves ter paciência aqui algum tempo, até que cheguem outras notícias, e isso não há de demorar, com a graça de Deus, então ele sacudia a cabeça e dizia, Isso não será tão cedo como dizeis, Deus não quer ser de mim amigo amigável.

<sup>6</sup>A cláusula final é um óbvio acréscimo por parte do tradutor inglês.

Fonte: NEVES, 2012, p. 23.

A professora Kathryn, agora no século XX, não deixa também de cravar os supostos erros ou opções da época de tradução do original francês para o inglês:

Figura 17 – Apontamentos de tradução.

*orat pro nobis*,<sup>12</sup> and recommend himself to all saints and saintes.<sup>13</sup> He was right devout to Saint Marie and to say her hours, and thought to vow his virginity to her. He fasted once a week on Saturday in her worship, praying her to keep him ever in cleanness and chastity and out of temptation; for that fast is to make man to have victory against his flesh. And doubt is there none that if God's greatest joy lies in the repentance and conversion of a sinner, the Devil's lies specially in the corruption and damnation of a virtuous man; thus Satan would ever labour to have lordship over Amidieu, likewise as he had had over his father and brothers, and over his sister; for of all their souls he coveted this young man's soul most of all others. And if you ask me in which place was Satan determined to vanquish that pious man, I will answer and say to you: in no place else but in his chastity; for Satan, as pope Leo's word has taught us, does as much as he can to corrupt man in the very place where he finds him strongest in good deeds and sound purposes: wherefore holy men the Devil will tempt specially with the help of unholy women. So this poor young man, though [leaf

---

<sup>11</sup> Cf. *MED*: a1509 (?1468) *Marriage* in *Archaeol.* 31 (Add 46354) 329: Than the byshope shewid hyme, and my ladye bothe, and in hight words puplishilye fyaunced aither other.

<sup>12</sup> Prays for us, in Latin in the MS.

<sup>13</sup> *Sic* in the MS. We have here a clear interference from the French source in the translation. *Saintes* is the French feminine form for *saints*.

Figura 18 – Apontamentos de tradução.

the hands and helped her to rise, saying, Madam, have you **no shame nor vergoyne?**<sup>57</sup> Then they sat down on a bench and little and little she ceased her weeping and made better countenance than her heart was of power to. Then he said, Now, madam, I must depart your presence: will you have any more service of me? Then such words as follow she began to say to him, No, Thibert, at this time; but Almighty Ihesu preserve you wheresoever you ride or go, for you are to me the most courteous knight and meekest that now lives. But one thing I think you lack. For you are a knight wifeless that will not love no maiden nor lady, for I could never hear say that ever you loved any of no manner of degree, and that is great pity, but it is noised that you love your sister and that she has enchanted you with a charm so that you shall never love nor desire no other woman but her, and this is the cause why that many in this land, of high state and low, live in great sorrow, and I am she that lives in the most sorrow of them all. Those words greatly abashed Thibert, and said, I may not forbid anyone to speak of me what they please, but it is a shame these envious people and evil speakers are not hanged nor

---

<sup>57</sup> Modern French *vergoigne*, that is, shame. Unrecorded in *MED*, which bolsters the possibility of source interference on the translation.

Fonte: NEVES, 2011, p. 448

A seguir, destaca-se uma nota em que a professora aponta uma escolha confortável do tradutor a respeito de um poema inserido no texto:

Figura 19 – Comentário de tradução

---

<sup>34</sup> Este é um poema original inglês, e não francês, e, aliás, do início do século XV. O tradutor esquivou-se ao difícil trabalho de traduzir poesia substituindo por canções ou poemas ingleses os que o autor registrou em sua crônica. Este poema consta como item 377 de *The Index of Middle English Verse*, editado por C. Brown e R. H. Robbins (New York, 1943), e o MS. Sloane (Museu Britânico 2593, f. 34a) como fonte do texto. Aleison (Alison), o nome da jovem, é lançado em contraponto às palavras gregas do ritual da missa, *Kyrie eleison*, isto é, Senhor, tem piedade de nós.

Fonte: NEVES, 2011, p. 85

Nota-se, então, um compromisso quase catedrático em buscar mecanismos linguísticos que evidenciam o hiato entre os diferentes tipos de registro que compõem *A folha de hera*.

Seja no campo de uma suposta ingenuidade do prosador medieval, ou na suposta funcionalidade da tradução quinhentista, bem como suas particularidades sintáticas e ortográficas, é nessa tônica do distanciamento empírico que a medievalista do século XX compõe seu discurso.

Até vícios de linguagem que reforçam o canhestro da prosa medieval são destacados, como no seguinte trecho:

O prazer de ler ela descobriu em criança, e muitos diziam que sua mãe dera à luz uma nova Santa Catarina; contudo, diferente de Santa Catarina, que só lia livros de sabedoria e ciência, ou livros morais e de exemplos de bem viver que a ajudassem no salvamento de sua alma e de seu corpo, e que assim, por engenho e estudo, com a graça do Espírito Santo, superou os grandes filósofos da Grécia, e por firmeza de fé ganhou a palma do martírio, e seu corpo foi levado pelos anjos do céu a distância de doze jornadas até o monte Sinai, onde desse santo corpo escorre óleo até o dia de hoje<sup>6</sup> (idem, p. 53-55)

Percebendo, então, o anacoluto, a professora anota que “<sup>6</sup>Alguém se perdeu ao longo do período, que acabou sem oração principal: provavelmente o autor da crônica, e o tradutor seguiu-lhe na esteira” (idem, p. 55)

A professora nota também redundâncias como “Muitas causas causavam” (idem, p. 347) ou “aí viram jazendo no soalho um homem mortalmente morto” (idem, p. 189), identificando inclusive que esse último exemplo acontece também em *Le Morte d'Arthur*, de Malory, que foi de fato uma fonte de pilhagem de Reinaldo Santos Neves. Ou seja: o autor assume o crime intertextual não apenas através de sua paratextualidade “real”, como confirmaremos na citação seguinte, mas também na fictícia. Lembrando ainda que a analogia da pilhagem é construída na voz do fictício autor Dorsey Stevenson.

Fica evidente, assim, o esforço por conduzir uma verossimilhança retórica na tônica do erro, ou do distanciamento positivista que implica uma postura normativa por parte da professora. Ao

comentar o projeto, Reinaldo Santos Neves confirma que:

Vinte e dois anos depois, em fins de 2000, concluí uma primeira versão de *An Ivy Leaf* – a tradução para o inglês de *A crônica de Malemort* – como projeto de pesquisa aprovado pelo Departamento de Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). O principal critério foi aí o mesmo que norteou o projeto em português: incorporar ao romance somente aqueles elementos léxicos, sintáticos e narrativos que tivessem sido devidamente abonados em fontes inglesas da Idade Média. (E já ficam aqui alertados os leitores para que não se surpreendam diante de certas estranhas incidências recorrentes no texto inglês e, sempre que possível, reproduzidas na tradução portuguesa, como anacolutos, redundâncias, duplas e triplas negativas, adjetivos nos graus comparativo e superlativo com “more” e “most” mais sufixos, e coisas que tais: era assim mesmo que os autores medievais europeus escreviam seus textos em prosa) (idem, p. 11-12)

Na voz do tradutor Reynaldo, o autor reitera ficcionalmente o critério outra vez mais:

Em termos sintáticos, mantive, pelo sabor literário hoje passível de degustação, certos traços típicos do discurso medieval, como, para citar apenas os mais recorrentes: (a) anacolutos, isto é, quebra de seqüência gramatical numa frase; (b) repetição da conjunção integrante “que” após uma cláusula interpolada na frase; (c) emprego da conjunção integrante “que” seguida de cláusula no infinitivo; (d) adjetivos em graus comparativos e superlativos com “more” e “most” (idem, p. 469)

Assim, não apenas o escritor busca um critério de invenção baseado na seara linguística que se propõe a resgatar, trazendo uma sintaxe estranha ao inglês e ao português contemporâneos, mas também se envereda na marcação consciente dessas estranhezas, o que é reforçado pelo discurso da professora.

Vê-se que, no campo do logos, lugar tradicionalmente centralizado pelo discurso filosófico em detrimento do pathos, Reinaldo Santos Neves escolhe o caminho do engano, do erro, da distorção. É na dissimulação que, ironicamente, reside a força de sua verossimilhança retórica.

Na visão aristotélica, “A verdadeira retórica é uma forma de argumentação comparável à dialéctica” (ALEXANDRE JÚNIOR in ARISTÓTELES, 2005, p. 36), sendo que sua utilidade reside no fato de que “sem ela a verdade pode ser derrotada” (idem). Mostra-se, assim, nessa mesma visão, contrária à retórica sofística, por sua vez preocupada mais com a composição do discurso em si do que com seja lá que forças ele serve: “O sofista estimula as emoções para desviar os ouvintes da deliberação racional. O orador aristotélico controla as paixões pelo raciocínio que desenvolve com seus ouvintes” (idem, p. 41). Daí nasce essa separação entre o discurso lógico, ocupando esse lugar de domínio das emoções, e o discurso patológico que, ao invés de conter os ânimos com destino ao racional, os estimula. O professor Meliandro Mendes Galinari afirma o seguinte sobre o assunto:

Em muitos textos e autores, é comum notar que o vocábulo **argumentação** encontra-se definido por oposição a seu duplo - **retórica** -, na instauração de um antagonismo não sem consequências apreciativas. Na literatura sobre o assunto, a palavra **retórica** acha-se

constantemente associada à **manipulação**, ou seja, a comportamentos discursivos pautados na **demagogia**, por lidar, perigosamente, com **emoções, desejos e anseios** das subjetividades humanas (aqui estaria o império do *pathos* e do seu inseparável companheiro: o *ethos*). Na melhor das hipóteses, tais investidas verbais, taxadas como retóricas, entrariam, mesmo que desastradamente, no inventário dos "erros" (ou "vícios") abusivos do raciocínio, propensos a **persuadir**. Bem diferente seria o *status* conferido à **argumentação**: nessa outra práxis discursiva, "superior", "civilizada", estaríamos diante de procedimentos **racionais** (ou **razoáveis**), tendentes a **convencer** o auditório pela exposição lógica, coerente e verídica das ideias (o reinado sublime do *logos*, em seu sentido restrito, isto é, lógico-demonstrativo).

Esse tipo de formulação, apresentada no parágrafo anterior, seria a responsável por entronizar um recorrente paradoxo conceitual - "**argumentação x retórica**" -, que possui, em seu "DNA", a propriedade de se reproduzir em cascata, trazendo à luz outros dualismos, respectivamente análogos, tais como: "**convencer x persuadir**", "**razão x emoção**", "**lógica x retórica**", "**não falacioso x falacioso**", "**argumento válido x não válido**", "**boa retórica x má retórica**", "**objetividade x subjetividade**", "**logos x ethos/pathos**" etc. Nesse credo/fetice, quase que de ordem epistêmico-cristã, temos até mesmo o desenho de uma polarização avaliativa acerca dos processos de influência: "**Influência do Bem (argumentação) x Influência do Mal (retórica)**" (GALINARI, 2014, p. 1)

Assim fica exposto, mais uma vez, o logocentrismo presente em parte mais hegemônica da filosofia, bem como da teoria literária. Esse é o lugar em que se apoia a fala, ainda ativa, que condena a arte ao engano, em vez de celebrá-la pelo mesmo motivo, como esse romance sofisticado de autor capixaba parece fazer.

Reinaldo Santos Neves, como escritor, faz do seu *logos* o lugar da falsidade, do erro, do engano. No diálogo com a hagiografia e outros gêneros retóricos clássicos, esculpe uma linguagem viva, resgatando procedimentos sintáticos antigos em um romance altamente moderno. No discurso acadêmico, o positivismo de cátedra assume o lugar do distanciamento crítico, fazendo das inconsistências, exageros, erros e desvios os elementos de sua verossimilhança retórica. No discurso do autor atribuído a Alan Dorsey Stevenson, há toda aquela performance de uma algo que fingida frugalidade em que um funcionário dos correios realiza toda essa engenharia literária e é recusado pelas grandes editoras norte-americanas, tendo sido publicado no Brasil porque "algumas pessoas sensatas e sensíveis do meio literário de um país de língua portuguesa do chamado Terceiro Mundo não acharam que o romance seja porcaria" (NEVES, 2011, p. 455). Como em um discurso epidítico, o escritor capixaba tece seus muitos elogios e vitupérios em múltiplos subníveis ficcionais. Do encômio à vida pia e censura ao pecado presentes no monge Thomas ao amor à ciência histórica sentido nas vísceras pela professora Thornham, passando pelos disparos mal-humorados de Alan Dorsey Stevenson dirigidos a autores que fizeram troça da Idade Média.

Com tanto repertório de pesquisa, fôlego narrativo, jogos metaficcionais, autotraduções, pseudotraduções, falsas atribuições, entre outros procedimentos, o maior elogio de todos, sem dúvida, fica por conta daquela que é, em si mesma, a grande senhora dos romances de Reinaldo Santos Neves: a literatura.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, buscou-se empregar sobretudo o recurso da *mostração* em detrimento da prática da *demonstração*. Assim, mais do que pensar conceitos que fossem demonstrados a partir de exemplos literários, a intenção foi trazer à mesa méritos de linguagem do escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, em especial no curioso caso do romance *A folha de hera: romance bilíngue*, que resgata elementos da sintaxe medieval e do inglês médio em um jogo espiralado de falsas atribuições que reverbera em diferentes níveis ficcionais a partir de uma paratextualidade fictícia. A partir daí, a obra surge como incentivo para se pensar um modo de ler o literário que não dependa necessariamente de verdades externas que a legitimem. Um modo de ler que prioriza a performance, o acontecimento estético, a sensualidade da palavra. As razões para essa algo que hegemonia da demonstração foram buscadas na velha querela entre o filósofo e o sofista, entre o absoluto e o relativo. Nesse momento, nasce uma discussão de ordem mais histórica e conceitual, que se atualiza na modernidade a partir de autores como Nietzsche, Barthes, Deleuze, Badiou, fazendo valer a potência da performance e do falso em detrimento de uma Verdade una, parmediniana, e da qual desponta uma necessidade de enxergar o literário à luz da sofística. Ao cabo e ao fim, buscando valer o método proposto, o romance reinaldiano foi lido como discurso sofístico, dentro de alguns de seus procedimentos retóricos e estilísticos e sob o véu de uma tônica do engano.

O caso de Reinaldo Santos Neves faz-se terreno fértil para se pensar questões relativas à potência do *simulacro* na literatura, cuja matéria, segundo Deleuze (1998), é um puro devir que se furta à ação da Ideia, na medida em que contesta cópia e modelo, máximas platônicas que recolhem a arte a uma função estritamente pedagógica. Retomando uma citação já utilizada capítulos acima,

com um enredo totalmente seu, R. S. Neves exercitou-se na elaboração de um texto criado, igual a uma colcha de retalhos, com pedaços de outros textos autênticos do período revisitado [...]. Nesse sentido, a obra de R. S. Neves, igual à recriação perfeita de Menard, é, retomando Borges a despeito de uma obra traduzida, ainda superior ao original, pois, além de conter no texto do presente outros do passado, ainda traz o contexto do tempo que existe entre a produção do primeiro e do segundo. Em Pierre Menard, encontramos o obstinado percurso de um escritor que quer fazer reviver um modo de criar no tempo presente; na trilogia medieval de R. S. Neves percebemos o desejo de se criar um *simulacro mais forte que o "real"*, criando-se um texto que se quer fazer passar por uma tradução de um original que não existe (FILGUEIRAS, 2005, p. 216; grifos meus)

Tanto no aspecto intertextual, em que escritor-artesão vai a gêneros arcaicos distintos para costurar sua malha narrativa, quanto no aspecto de multiplicidade contido nos diferentes níveis de uma paratextualidade fictícia e de uma performance do manuscrito cujo original se perdeu, o trabalho de Reinaldo Santos Neves parece fazer ecoar a frase de Baudrillard: “O simulacro nunca é o que esconde a verdade – é a verdade que esconde o fato de não existir verdade” (apud DEPAULA, 2011, p. 132).

Deleuze, em apêndice de *Lógica do sentido* (1998), ajuda a enxergar o simulacro, essa cópia que desafia o modelo, como ferramenta de superação de algumas premissas platônicas. No caso de *A folha de hera*, há esse simulacro mais forte que o real, que parte de um modelo que nem sequer existe. É um caso que certamente chama a atenção para o poder sedutor da linguagem e não por estar atrelado a causas e teses que não sejam o próprio amor literário, o amor à linguagem e à tradição. Reverter o platonismo significa fazer subir o simulacro, diz ainda o francês (idem), nesse movimento de subverter a hierarquia da profundidade em valorização da “rasura”, da superfície, que é a linguagem em si mesma.

O viés retórico que o romance ajuda a vislumbrar também se coloca dentro da crítica e da historiografia literária como uma defesa de olhar sobre a materialidade da obra de arte, que pode algumas vezes se tornar refém da vigília conceitual. Esse problema parece acontecer sobretudo quando a veia política ou sociológica parece se sobrepor à obra de tal modo que seus méritos de composição são negligenciados. Alain Badiou (2002) nos ajuda a enxergar como esse entrelaçamento entre arte e Verdade tem origem platônica e parece se atualizar na modernidade.

Levando-se em conta a extensão do exercício de simulacro e emulação de Reinaldo Santos Neves em relação à crônica medieval, cabe concluir com algumas considerações sobre a potência literária encarnada na figura resgatada em sua literatura, seja como prática, seja como personagem: o monge copista.

As crônicas medievais são peças fundamentais do fazer histórico dos séculos XIV e XV, encomendadas e financiadas por realezas diversas para enaltecer seus feitos. Sua composição consistia em “escolher a fonte principal e acrescentar-lhe breves passagens de outras fontes, ou, ao contrário, combinar em partes iguais vários relatos anteriores” (GUENEÉ, 2002, p. 537). Para os cronistas medievais, portanto, narrar significa reescrever (GUREVITCH, 1991, p. 19). É claro que na Idade Média não havia o conceito de originalidade fundado no Romantismo, e a função da cópia era manter o registro daqueles textos. Mas se considerarmos o espaço privilegiado de alguém que lê e escreve ao mesmo tempo, um “leitor-autor” (ESTEVES, 1994, p. 24), há semelhanças com o escritor de literatura que se assume intertextual.

Julia Kristeva nos dá o conceito mais pioneiro de intertextualidade, e anota que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Por isso mesmo, Antoine Compagnon chama a atenção para o fato de que “escrever, pois, é sempre rescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 31).

Em *A folha de hera: romance bilíngue* (2011), o escritor Reinaldo Santos Neves resgata com um misto de rigor e liberdade criativa, no século XXI, a sintaxe medieval ao apresentar, como se

fosse a tradução de um manuscrito perdido, uma crônica francesa sobre uma fictícia guerra civil ocorrida em um certo Condado de Níniva, mas que se contrapõe a eventos históricos como a Guerra dos Cem Anos e a Peste Negra. O empreendimento dependeu de pesquisa com várias fontes, entre as quais as crônicas de Fernão Lopes e as de Froissart, e o resultado é uma colagem intertextual que reforça uma postura intertextual em relação à literatura.

Os apontamentos futuros, aqui, vão no sentido de culminar em uma alternativa ao mito romântico de originalidade, e privilegiar a invenção (isto é, produzir a partir de elementos dados) em detrimento da criação (conceber a partir do nada). Em Reinaldo Santos Neves, vemos um escritor comprometido com a possibilidade, via literatura, de pagar tributo a ela, sim, mas também renová-la: falo da tradição. A literatura deixa de ser vista como expressão de uma “verdade interior” para se tornar artesanaria, que encontra larga fortuna material nas muitas línguas e linguagens de toda a nossa rica produção narrativa. É como diz o personagem de Italo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*:

Por um instante, pensei compreender qual deve ser o sentido e o encanto de uma vocação até agora inconcebível para mim: a de copista. O copista vivia simultaneamente em duas dimensões temporais, a da leitura e a da escrita; podia escrever sem a angústia do vazio que se abre diante da pena; ler sem a angústia de que seu próprio ato não se concretize em algum objeto material (CALVINO, 1999, p. 182)

O copista atua nessa dimensão anfíbia. Respira dois ares, o da leitura e o da escrita. Contando uma história se contam ao mesmo tempo todas as outras que já existiram. A outra parte da imagem, a do monge, reflete-se na diligência daquele que pacientemente verte no papel, sem essa angústia do vazio, retórico antes de filosófico, os elementos que colheu com atenção das vastas bibliotecas do tempo, dia após dia, e cuja leitura começa quando os olhos se levantam das páginas. No caso específico do autor capixaba, considerando toda essa dimensão da atitude intertextual para a literatura e encerrando por aqui a analogia, acredito não existirem melhores palavras para concluir senão a definição elegante do crítico francês Gilbert Chaudanne:

Reinaldo Santos Neves é um monge medieval que sai pouco do seu scriptorium. Ele reescreve sem se cansar o eterno mesmo livro que é sempre diferente. É a marca registrada de quem sabe o que é literatura: como as moças proustianas, um ser de fuga e, como Proteu, um ser que muda de ser. Para o leitor que sabe ler entre as linhas, os livros de Reinaldo se desdobram, se multiplicam, abrindo-se sobre a biblioteca absoluta: o mundo (CHAUDANNE, 2016, p. 1)

Aqui termina a tese intitulada “Literatura como engano: um viés retórico a partir de *A folha de hera: romance bilíngue*, de Reinaldo Santos Neves”, que se verteu do literário ao acadêmico, e ao literário retorna.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. De Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhaillovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013a.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhaillovitch. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.
- BARBOSA, S.F.P. A escrita epistolar como prosa de ficção: as cartas do jornalista Miguel Lopes do Sacramento Gama. *Desenredo*, v. 7, n. 2, p. 331-344, 2011.
- BENTANCUR, Paulo. A Idade Média na literatura contemporânea brasileira. *Rascunho*, Curitiba, n. 91, Novembro, p. 3, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2015.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol. I. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1975.
- CANDIDO, Antônio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 2008.
- CASTELLO, José. “O sonho do real”. In: *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 28.06.2014. Disponível em: <https://www.flaviocarneiro.jiap.com.br/comentarios/osonhoreal.html>. Acesso em: 10/06/24.
- CASAS, Elena. *La Retorica en España*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- CASSIN, Barbara. *Elogio de la traducción: complicar el universal*. Trad. de Irene Argoff. Buenos Aires: El cuento de plata, 2019.

- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Volume 1. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Volume 2. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012b.
- CHAUDANNE, Gilbert. Prefácio: canivete suíço. In: NEVES, Reinaldo Santos Neves. *Mina Rakastan Sinua*. Vitória: Cândida/Estação Capixaba, 2016.
- COETZEE, J.M. *Summertime: scenes from a provincial life*. London: Harvill Secker, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DALVI, Camila David. “Sueli: romance confesso e o jogo performático do escritor”. *Fernão*, Vitória, ano 1, n. 1, jan./jul. 2019.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.
- DEFOE, Daniel. *Moll Flanders*. São Paulo, SP: Editora Nova Cultural Ltda., 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz&Terra, 2018.
- DEPAULA, Lillian. *A invenção do original via tradução, pseudotradução e autotradução*. Vitória: EDUFES, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DINUCCI, A. Tradução: Paráfrase do MXG do Tratado do Não-Ser de Górgias de Leontinos. *TRANS/FORM/AÇÃO: Revista de Filosofia, [S. l.]*, v. 31, n. 1, p. 197–203, 2021. DOI: 10.1590/S0101-31732008000100011. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/976>. Acesso em: 18 out. 2021.
- ESTEVES, Elisa Nunes. *A Crónica Geral de Espanha de 1344*. Tese de doutorado. [S.l.]: Universidade de Évora. Estudo Estético-Literário, 1994.
- FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de memórias coloniais*. Coimbra: Angelus Novus, 2009.
- FILGUEIRAS, Lillian DePaula. A tradição da tradução como critério de inventividade. *Contexto*, ano 13, n. 12, p. 215-224, 2005.

- FIORUSSI, Lavinia Silves. Categorias históricas de descrição, juízo e prudência em Don Quijote de la Mancha. In: Anais do XI Congresso Internacional da Abralic, n. 11, 2008, São Paulo.
- FRAGA, Christiano Ferreira. “Extraordinário romance”. *A Gazeta*. 23/09/78.
- GALINARI, Melliandro Mendes. “Logos, ethos e pathos”. *Alfa*, rev. linguíst. (São José Rio Preto) 58 (2). Jun-Dez 2014.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte, MG: Edições Viva Voz, 2010.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GOMES, Renato Cordeiro. “O leitor e a casa das letras”. *Revista Alceu*, nº 3. Rio de Janeiro: PUC, segundo semestre de 2001. Disponível em: <https://www.flaviocarneiro.jiap.com.br/comentarios/oleitoreacasadasletras.html>. Acesso em: 24/04/24.
- GOENDER, Miriam Elza. Cogito e Simulacro. *Cogito*, vol. 13, Salvador, nov. 2012. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-94792012000100012](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792012000100012)>. Acesso em: 29/01/21
- GRISWOLD, Charles L. "Plato on Rhetoric and Poetry", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/plato-rhetoric/>>. Acesso em 21/10/2021.
- GUENEÉ, Bernard. “História”. In: LE GOFF, J. e SCHIMITT, J. Dicionário Temático do Ocidente Medieval. 2 vols. Vol. I. Bauru: Edusp, 2002.
- GUERREIRO, Simone. *Dom Quixote e a formação do romance*. *Revista do ISAT*, v. 3, n.1, 2015. Disponível em: <[https://www.revistadoisat.com.br/numero3/01\\_Dom\\_Quixote\\_Simone.pdf](https://www.revistadoisat.com.br/numero3/01_Dom_Quixote_Simone.pdf)>. Acesso em: 18 de out. de 2021.
- GUREVITCH, Aron. *As categorias da Cultura Medieval*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974
- HERMÓGENES. *Sobre las formas de estilo*. Trad. de Consuelo Ruiz Monteiro. Madrid: Editorial Gredos S. A., 1993.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986
- LOPES, Marcos Antônio. *Explorando um gênero literário: os romances de cavalaria*. Artigo.

Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000100007>>. Acesso em: 18 de out. de 2021.

LUDMER, Josefina. “Literaturas pós-autônomas”. In: *Sopro Panfleto Político cultural*. Trad. Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, 2010, p. 1-4.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Trad. Márcia C. de Sá Cavalcante. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 1984

MARTINELLI FILHO, Nelson. *Confissão e auto-ficção na obra de Reinaldo Santos Neves*. Vitória: Ufes, 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) do Programa de Pós-Graduação em Letras, Ufes, Vitória, 2012.

MARTORELL, J. *Tirant lo blanc*. São Paulo, SP: Ateliê, 2004.

THE MINDSCAPE OF ALLAN MOORE. Direção: Dez Vylenz. 2003.

MORAES, C. D. *Robinson Crusóe em Foe: Coetzee lê Defoe com as lentes do pós-colonialismo*. Pato Branco: UTFPR, 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português-Inglês) da UTFPR, 2012. Disponível em: <[http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1578/1/PB\\_COLET\\_2012\\_2\\_4.pdf](http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1578/1/PB_COLET_2012_2_4.pdf)>. Último acesso: 26/08/2020.

MOREIRA, M. E. R. *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Tese (Doutorado em Letras) do Pós-Lit da UFMG, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. Notas sobre uma folha de hera: *A Crônica de Malemort* em inglês. *Contexto*, ano 7, n. 6, p. 107-118, 1999.

NEVES, Reinaldo Santos. Depoimento: um certo detetive Wells. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, n. 51, Vitória, 1999b. Disponível em [trecho]: <<https://estacaocapixaba.com.br/um-certo-detetive-wells/>>. Acesso: 10/06/2024.

NEVES, Reinaldo Santos. *Reinaldo sem fronteiras*. Entrevista concedida ao site Panela Literária. 2011b. Disponível em: <<http://robertobeling.blogspot.com/2011/04/reinaldo-santos-neves-entrevistado-por.html>>. Acesso em: 15/12/2020.

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

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

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Volume 1. Vitória: Secult-ES, 2011.

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Volume 2. Vitória: Secult-ES, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. *A folha de hera: romance bilíngue*. Volume 3. Vitória: Secult-ES, 2014.

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. *Muito soneto por nada*. Vitória: Cultural - es, 1998.

- NEVES, Reinaldo Santos. *Sueli: romance confesso*. Vitória: Cultural/FCAA, 1989.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Má notícia para o pai da criança*. Vitória: Cândida, 2019.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Morte em V*. Vitória: Cândida, 2023.
- NEVES, Reinaldo Santos Neves. *Mina Rakastan Sinua*. Vitória: Cândida/Estação Capixaba, 2016.
- NEVES, Reinaldo Santos Neves. *Heródoto, IV, 196*. Vitória: Editora Cousa/Instituto Phoenix Cultura, 2013.
- 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 2021.
- NEVES, Reinaldo Santos. Renovando a tradição. Entrevista a Andréia Delmaschio e Vitor Cei. *Fernão: Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo*, Vitória, ano 1, n. 1, p. 78-94, jan./jul. 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- 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. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.
- PEREIRA, M. A. *A heteronímia: metamorfoses retórico-poéticas Ethos e Pathos nas Ficções do Interlúdio*. São Paulo: USP, 2014. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) do Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da USP, 2014. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8//8150/tde-07102014-105055/pt-br.php>>. Último acesso: Acesso em: 10/12/2020.
- PLATÃO. *Górgias*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. CultVox. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6694831/mod\\_resource/content/1/platao-gorgias.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6694831/mod_resource/content/1/platao-gorgias.pdf)>. Acesso em: 12/06/24.
- PLATÃO. *O sofista*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 2003. Disponível em: <<https://institutoelo.org.br/site/files/publications/c3ce95f2ea7819533050e2effd5b652d.pdf>>. Acesso em: 11/06/2024.
- QUEVEDO, Francisco de. Graças e desgraças do olho do cu. Trad. de Celso Donizete Cruz. *A palo seco*, v. 6, n. 6, p. 98-104. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5143>>. Acesso em: 20/10/2021
- QUINTILIANO. *Instituições Oratorias*. Trad. de Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Na Imprensa da Universidade, 1836.
- RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Trad. de David Jardim Júnior. Belo Horizonte:

Itatiaia, 2009.

RESENDE, Beatriz. *A multiplicidade de Flávio Carneiro*. Texto escrito para o site do autor. Rio de Janeiro: 2014. Disponível em: <https://www.flaviocarneiro.jiap.com.br/comentarios/amultiplicidadedeflaviocarneiro.html>. Acesso em: 23/05/24.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROTH, Philip. *Os fatos: a autobiografia de um romancista*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÁ, Sérgio de. “Paisagens cariocas num cenário de ficção científica”. *Jornal O Globo*. Caderno Prosa & Verso. Rio de Janeiro, 10.03.2012. Disponível em: <https://www.flaviocarneiro.jiap.com.br/comentarios/paisagenscariocas.html>. Acesso em: 25/05/24.

SALGUEIRO, Wilberth. *Prosa sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*. Vitória: EDUFES, 2013.

SANTOS, Leticia Raiane dos. O estatuto das novelas de cavalaria lusitanas do século XVI em historiografias da literatura portuguesa. Caderno de Letras, n. 36, p. 155-170, jan.-abr. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/viewFile/16976/11383>. Acesso em: 06/10/2021.

SANTOS, Zamara Araújo dos. A arte em Nietzsche: a mais alta potência do falso. *APRENDER – Cad. de Filosofia e Psic. da Educação*, v. 2, n. 16, p. 23-34, 2016. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/issue/view/320>. Acesso em: 05/12/2020.

SASOR, R. Tirant lo Blanc de Joanot Martorell: novela e historia. *Studia Litteraria*, v. 3, p. 109-113, 2008. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/305222343\\_Tirant\\_lo\\_Blanc\\_de\\_Joanot\\_Martorell\\_novela\\_e\\_historia](https://www.researchgate.net/publication/305222343_Tirant_lo_Blanc_de_Joanot_Martorell_novela_e_historia). Acesso em: 18/11/2020.

SILVA, R. A. O jogo da ficção e da realidade em Dom Quixote de La Mancha. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 9, n. 2, p. 28-51, 2017. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/view/8038>. Acesso em: 15/11/2020.

SOUZA, A H. *A tradução selvagem de Thomas Carlyle: Sartor Resartus*. Comunicação apresentada no XI Congresso Internacional da ABRAPT (Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução) e V Congresso Internacional de Tradutores. UFSC, setembro de 2013. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-012/a-traducao-selvagem-de-thomas-carlyle-sartor-resartus-ana-helena-souza/>. Último acesso: 19/11/2020.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

SSÓ, Ernani. O engenhoso tradutor esua longa batalha com Cervantes e o Quixote. Entrevista concedida a Milton Ribeiro. *Sul 21* (online). 21 de out., 2012. Disponível em < <https://sul21.com.br/noticias/2012/10/o-engenhoso-tradutor-e-sua-longa-batalha-com-cervantes-e-o-quixote/> >. Último acesso: 22/06/2022.

TÉON. *Os exercícios preparatórios de Éleio Téon de Alexandria*. Estudo introdutório e tradução de Rui Miguel de Oliveira Duarte. Universidade da Madeira, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

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

VICKERS, Brian. *In defence of Rhetoric*. New York/Oxford: Clarendon Press/Oxford University Press, 1998.