

Sueli: romance confesso
e o jogo performático do escritor

Sueli: romance confesso
and the Author's Performance Game

Camila David Dalvi*

S *ueli: romance confesso* completa seus 30 anos

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

Reinaldo Santos Neves

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A performance e o performer

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

Alex Beigui

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alex Beigui

Como estou me representando?

Maria Rosa de Camargo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

eis-me em cena” (NEVES, 1989, p. 51).

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

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

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

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

“Falsilóquio ou verivérbio?”

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

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

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

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

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

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

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

Referências:

ARFUCH, Leonor. A vida como narração. In: _____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. p. 11-150.

BEIGUI, Alex. *Performances da escrita*. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes.../02-Alex%20Beigui.pdf>. Acesso em: nov. 2018.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em: 1 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 19 de março de 2019.