

## RESENHAS

FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-Realismo português*. Lisboa: Caminho, 1992.

Esta obra de Ana Paula Ferreira, professora de Literatura Luso-Brasileira na Universidade da Califórnia – Irvine, constitui-se da versão revista de sua tese de doutorado, apresentada em maio de 1989 à Graduate School of Arts and Sciences da New York University, cujo tema central é o estudo sobre o Neo-Realismo português, assentando-se, como eixo paradigmático desse movimento, sobre a produção literária de Alves Redol. Seu principal objetivo, revelador da originalidade de sua proposta analítica, é erigir uma "primeira abordagem sistemática do neo-realismo em termos da dialética entre tradição e renovação que caracteriza de modo persistente o seu discurso literário" (p. 16).

Seu interesse direciona-se para um alargamento crítico da estética neo-realista, "inaugurada" na terceira década de nosso século, demonstrando os equívocos em que incorreram tanto seus adversários como até mesmo seus defensores, marcando sua recepção até a atualidade.

Nesse sentido, o que deve ser desvelado, prioritariamente, segundo Ana Paula Ferreira, é a incompreensão da dimensão histórica do neo-realismo: trata-se da necessidade de situá-lo adequadamente como importante tradição literária que, refletindo as exigências formais de sua época, o faz por redimensionar os valores de sua herança romântica, compondo de forma original sua adequação com a "urgente mensagem ideológica" (p. 16) centrada no apelo histórico materialista, abrindo caminho para o futuro do romance português.

No entanto, "não se tratando de um estudo das 'influências' românticas no neo-realismo, [seu] projeto crítico situa-se essencialmente no limiar da teoria literária da intertextualidade" (p. 15). Assim, é no próprio texto que reside sua "leitura", a partir dos estudos de Julia Kristeva<sup>1</sup> (sobre Bakhtin), concebendo o romance neo-realista como 'corte de escrita' dirigida à instituição de uma nova linguagem nas letras portuguesas do presente século" (p. 15).

Por esse mesmo viés analítico, é que também torna-se fundamental a teoria do romance proposta por Frederic Jameson,<sup>2</sup> que, sinteticamente, propõe a existência de uma "narrativa simbólica" como aquela herança bá-

<sup>1</sup> KRISTEVA, Julia. *Word, Dialogue and Novel – Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980.

<sup>2</sup> JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

### CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO DA PUCRS (DOUTORADO)

#### Instituto de Letras e Artes

- Lingüística Aplicada
  - Teoria da Literatura
  - \* Recredenciado pelo Parecer nº 639/93 do C.F.E. de 07/10/93
  - \* Conceito CAPES: A
- Informações: ILA- Fone (051) 339.1511 - ramal 3176

sica, como uma unidade mínima referente ao movimento utópico da história. Isso porque, se na formação do romance neo-realista exercem uma grande influência tanto a divulgação da ideologia marxista (nos finais da década de 30 deste século), como a generalização da literatura dita "engajada", esses fatores são diluídos, de acordo com Ana Paula Ferreira, nos "termos mais básicos da visão marxista do movimento histórico." (p. 18). Ainda nas palavras da Autora:

Embora ao longo de quase três décadas a produção literária se vá transformando em vários registros, permanece inalterável como subtexto fundamental e englobante de uma 'narrativa' utópica, apenas visível como efeito artístico, referente à visão do mundo marxista. É essa narrativa que, em última instância, assegura a continuidade do neo-realismo muito para além do momento histórico que lhe dá voz (p. 18).

Com base nesses referenciais teóricos, o primeiro capítulo de Alves Redol e o Neo-Realismo português trata, justamente, de situar o neo-realismo no compasso da tradição literária portuguesa, pois, se a proposta ideológica do movimento é inovadora, "o ideal da arte utilitária (...) já vem de longe, sendo (na sua forma consciente) uma das vitórias mais salientes e perduráveis da revolução romântica" (p. 25).

Atacando mais diretamente os postulados estéticos do *presencismo*, principalmente por seu caráter de evasão gratuita, de um romantismo centrado em nuances psicológicas socialmente descompromissados, o neo-realismo, no entanto, tem suas raízes nacionais nas narrativas de Camilo Castelo Branco, especialmente nas *Novelas do Minho*, escritas entre 1875 e 1877, principalmente pela mensagem social assumida nessas obras.

Muito sucintamente, a par de todo aprofundamento elaborado por Ana Paula Ferreira para essa questão, o importante é que:

Tanto pelo condicionamento socioeconômico das personagens como pela abordagem maniqueísta dos mesmos, como, ainda, pelo choque de interesses entre classes que dá origem à voz da 'oposição', a novelística camiliana anuncia alguns dos procedimentos mais típicos do romance neo-realista. A maior parte dos seres que povoam a sociedade rural minhota reaparece nas narrativas de Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca e outros sob adaptações mais ou menos correspondentes à nova realidade político-social (p. 41).

Assim, pela mensagem social, subjacente ao conceito utilitário da arte, as narrativas camilianas tem forte cunho de denúncia, ainda que com as limitações ideológicas de seu tempo, podendo ser entendida como "precursora da tradição literária nacional em que se inscreve o neo-realismo" (p. 47).

Porém, no intento de dimensionar historicamente o neo-realismo, é no segundo capítulo de sua obra que Ana Paula Ferreira faz uma análise

mais detida sobre toda evolução da tradição romântica pelo que dela se constrói enquanto "literatura como missão", já que, segundo sua ótica:

o 'neo' remete, em última instância, não para um movimento ou uma geração realista anterior, mas para todo um modo particular de sentir, de conhecer e de representar o real característico de períodos históricos nos quais a arte é chamada a intervir no destino da sociedade (p. 65).

Dessa forma, reportando-se ao romantismo de tom panfletário, nascido no berço da Revolução Francesa, dando origem ao romance direcionado pelo idealismo social, passando por suas várias "nuances", até a fundação da estética "realista", motivada, entre outros fatores, pelas derrotas proletárias da segunda metade do século XIX e chegando, no compasso dessa trajetória, à literatura portuguesa, tem-se o quadro da tradição literária na qual se inscreve o neo-realismo. Além disso, é ainda, nessa parte de seu trabalho, que Ana Paula Ferreira trata de situar a "origem" mais direta e propriamente ideológica do neo-realismo, dando conta de um breve mas contundente estudo da influência do pensamento marxista, desde seus momentos iniciais, atravessando a euforia da Revolução Russa e a posterior retração crítica proveniente da ditadura stalinista. Com relação a esse último momento, a Autora coloca que aos escritores mais diretamente ligados aos acontecimentos oriundos da conquista soviética tratava-se de registrar:

uma "causa já ganha (...) os escritores da Europa e das Américas que, nos anos 30, se dedicam a escrever 'literatura proletária' [estes são] revolucionários, pois constituem um grupo intelectual periférico nos seus respectivos países, [utilizando] a literatura como meio de ação política subversiva com o intuito de contribuir para a transformação da ordem política estabelecida. E é justamente dentro desse grupo que se articula o neo-realismo português (p. 117).

Já no terceiro capítulo, tem-se um estudo direcionado à avaliação do movimento neo-realista enquanto "continuidade e superação do paradigma romântico" (p. 131). Aqui, trata-se de vincar o neo-realismo enquanto movimento original na combinação das "solicitações combativas vindas do romantismo social com a atenção pelos seres e pela vida rural que só o romance regionalista havia efetuado anteriormente." (p. 131).

Para efetivar essa tarefa, ancorada nos parâmetros da intertextualidade, a Autora parte, em primeiro lugar, para uma análise da "tipologia" das personagens mais comumente focadas nos textos neo-realistas, e aqui, como já referido anteriormente, seu paradigma são as obras de Alves Redol, escritor considerado o fundador do movimento com o romance *Gaibéus*, de 1939. Em segundo lugar, registra a "importância da função do símbolo no romance neo-realista dos anos 40" (p. 152), tanto enquanto recurso de maior proximidade a uma leitura popular, quanto artifício necessário para burlar a censura do regime ditatorial salazarista. Por esse mes-

mo caminho, é avaliada "a intercalação de fragmentos líricos no discurso narrativo" (p. 156), quando Alves Redol, exemplarmente (ainda que não exclusivamente), conjuga junto às narrativas excertos de canções, poemas e outros índices da cultura popular. E como última parte, no percurso dessa emergência do neo-realismo enquanto movimento muito claramente definido esteticamente e ideologicamente, tem-se um exame da sua estruturação narrativa, com ênfase na contradição que estabelece quando o escritor que quer dar voz ao povo, forja "paternalisticamente" essa voz. Segundo Ana Paula Ferreira, "essa contradição só vai ser superada (...) quando Redol e outros se apercebem da necessidade de uma identificação de índole não-lírica ou romântica com o povo. O que (...) constitui percurso difícil para o romance neo-realista" (p. 164).

No quarto capítulo, a questão central situa-se no âmbito das mudanças sofridas pelo neo-realismo após a Segunda Guerra Mundial, mais especificamente, a partir da década de 50. O ponto fundamental é a visão de Ana Paula Ferreira de que, contrariamente ao postulado de vários críticos, essa mudança não aponta para uma crise do movimento, não pelo menos do sentido de decadência ou mesmo de "começo do seu fim". Na verdade, segundo ela, com todas as transformações advindas dessa nova fase histórica do nosso século, a crise do neo-realismo deve ser entendida como reordenamento, como apontamento para novos rumos sempre num prisma de superação e aprimoramento.

É por esse ângulo que deve ser entendida a construção do sujeito no romance neo-realista desse momento, quando, aparentemente de forma paradoxal, coadunam-se em sua construção, proposições teóricas (e divergentes entre si!) como o psicologismo e o existencialismo:

Efetivamente, a psicanálise e o existencialismo não constituem suportes filosóficos sobre os quais a obra se constrói. Elementos-chave ora de uma ora de outra concepção do homem são utilizados pelo romancista com o fim não só de dar a máxima complexidade ao retrato da personagem (...) mas também, e por consequência, como via de ultrapassar o estrito determinismo econômico da ideologia marxista.

Para além de uma síntese é, pois, como um diálogo criativo, e sobretudo autocrítico, que postula o confronto entre a arte como missão e os imperativos humanos e formais de vária ordem aí implicados, que o romance neo-realista é articulado a partir da década de 50 (p. 183).

Através da obra redoliana, a Autora demonstra como se dá a utilização dos recursos advindos da psicologia e do existencialismo, e um caso exemplar (entre os muitos analisados por Ana Paula Ferreira) é o da personagem Francisco Teimas, do *Ciclo Port-Wine*, trilogia composta pelos romances *Horizonte cerrado* (1949), *Os homens e as sombras* (1951) e *Vindima de sangue* (1953) e que trata da saga do povo rural da região do Dou-

ro, produtor do vinho do Porto, muito apreciado e consumido pelos ingleses. No caso de Francisco, "correspondentes à divisão da intriga em três volumes, destacam-se três momentos capitais [em seu] trajeto psíquico, desde sua alienação total do 'eu', ao encontro de sua identidade pessoal e, daí, à sua realização como ser social" (p. 196). Desse modo, no percurso da história pessoal de Francisco, de sua "representação" psicológica, vincula-se o ideal materialista dialético de que o homem é determinado, mas também determinante da História, maiúscula, coletiva. E o rompimento com qualquer determinismo toma fôlego com a proposta existencialista de que cabe ao homem construir o seu destino.

Quanto ao quinto e último capítulo de *Alves Redol e o Neo-Realismo português*, tem-se, basicamente, os principais indícios que levam à sustentação do principal objetivo de Ana Paula Ferreira: demonstrar como a obra neo-realista não só está "viva", como é um dos pilares da atual produção literária portuguesa.

Com essa intencionalidade, a Autora aponta três romances de Alves Redol que considera representativos do movimento neo-realista de fins da década de 50 e durante a de 60, que são *A barca dos sete lemes* (1958), *Barranco de cegos* (1962) e *Muro branco* (1966). Fundamentalmente, o que precisa registrar-se é a noção de que, por uma rica construção intertextual, numa estruturação dialógica desses textos com outros da tradição literária portuguesa e, mais importante ainda, com textos do próprio neo-realismo, dá-se sua renovação estética. Assim, "evoluindo artisticamente em linha com as exigências formais da sua época, o romance neo-realista dos anos 60 participa da tendência característica da arte experimental, sem contudo, comprometer o seu objetivo mais fundamental enquanto arte-para-a-História" (p. 273).

Em sua conclusão, o principal ponto a ser destacado é, justamente, essa visão de continuidade, enquanto tradição paradigmática, do neo-realismo, no conjunto da produção literária portuguesa, pois sustentando o comprometimento da arte, serve de importante ponto referencial para "as prerrogativas da autonomia africana e o feminismo [que identificam] e [recuperam] o neo-realismo nas suas expressões literárias" (p. 286).

Portanto, e finalmente, em paralelo ao que se passou há vinte anos atrás com relação "ao paradigma romântico, pode-se supor (...) que o *corpus* textual neo-realista constitui o novo paradigma da literatura intervencionista, assumido e remotivado intertextualmente por essas literaturas" (p. 287).

Inara de Oliveira Rodrigues  
(CECLIP/CPGL/PUCRS)

Não é um gesto de prolixidade do autor escrever o que ele subtitula de *introdução aos estudos literários* em um volume de 540 páginas. A literatura, como a define Carlos Reis, situa-se em um *campo* cujas *fronteiras* ainda são imprecisas, exigindo a recorrência a tais metáforas, não obstante o aparato teórico de que dispõe o crítico para estudá-la. Decorrente dessa constatação, a análise do fenômeno literário empreendida no livro efetua uma revisão dos conceitos e das teorias sobre a literatura, tendo em vista dois níveis de aproximação do objeto: o primário e o secundário, sendo este tomado no sentido de um ofuscamento da literatura – que é o primário – promovido pela rede de reflexões críticas, teóricas e epistemológicas. O esforço empreendido ao longo do texto busca encontrar um equilíbrio entre esses dois níveis, o que se concretiza por meio de uma vasta exemplificação – com ênfase para os escritores portugueses, além das obras canonizadas da literatura ocidental e da freqüente referência a escritores brasileiros –, atenuando a aridez característica das produções teóricas. Por isso, o autor não define sua obra como "uma livro de teoria propriamente dito" (p. 14): ele pretende ser uma introdução, convidando o leitor a exercer a sua própria reflexão ao relacionar os exemplos dados ao quadro teórico exposto.

O livro está dividido em oito capítulos, os três primeiros abordando o conceito de literatura, linguagem literária, texto literário e obra literária. No quarto capítulo, Reis problematiza a questão dos gêneros literários, o que irá se desdobrar nos demais capítulos. Tanto na definição da literatura, como na especificação dos gêneros, o autor recorre a uma relativização que permita dar conta da diversidade encontrada, ancorando-se na relevância da historicidade. Assim, a literatura possui três dimensões: sociocultural, histórica e estética.

No âmbito sociocultural é salientada a importância da literatura nas sociedades que a reconhecem ou a reconheceram como representativa da *consciência coletiva*. Isso implica, naturalmente, o compromisso social da literatura, a transparência da linguagem, as potencialidades pragmáticas da obra, ou a negação dessas características, e as relações de poder como critérios para o estabelecimento de seu estatuto. A literatura está associada também a uma História, testemunhando o seu tempo. E, por fim, expressa-se através de uma linguagem literária, formada por elementos distinguíveis de outras formas de expressão, que caracteriza sua dimensão estética. Nesse aspecto, o autor salienta as propriedades semânticas da linguagem literária, enfatizando a ambigüidade e a polissemia, a indeterminação e o estranhamento.

Contudo, a institucionalização da literatura, que dá mais notoriedade a umas e menos a outras obras, está ligada a condições não necessariamente vinculadas à crítica diretamente. Ela ocorre pelo trabalho das academias e arcádias, pela premiação literária, pela inserção de obras no sistema de ensino, pela própria crítica ou pela recensão crítica, uma modalidade predominantemente impressionista e valorativa, dirigida ao grande público e estabilizada pela configuração de um mercado, que interfere na produção e gosto literários.

No capítulo sobre o texto literário, Reis faz uma revisão da fenomenologia, da teoria bakhtiniana e do conceito de transtextualidade de Genette, adotando uma perspectiva que atribui importante papel ao leitor, seja na concretização da obra – contemplada pelas proposições de Ingarden e Iser –, seja no estabelecimento de relações de uma obra com outras e com outras formas de discurso – desenvolvido pelas reflexões de Bakhtin e Genette. O autor se detém nesse último aspecto, dedicando um capítulo inteiramente à questão da arquiteculturalidade ou genologia, o estudo dos modos, gêneros e subgêneros literários. Nesse ponto da análise, embora o termo literatura esteja relativamente definido, a problematização torna-se mais insistente, pois os textos literários recusam – desde o Romantismo principalmente – a inserção em modos, gêneros e até subgêneros rigidamente fixados.

Os modos do discurso enumerados são o lírico, o narrativo e o dramático, havendo, entretanto, práticas discursivas que não podem ser enquadradas em nenhum dos modos, como a epístola, o diálogo e o ensaio. São descritos também os modos derivados, não característicos de gêneros específicos, mas propriedade fundamentais que podem ser reconhecidas em diversos gêneros: o cômico, o épico, o trágico, o autobiográfico, etc. Os gêneros literários são definidos por Reis como categorias historicamente localizadas, ocorrendo, por exemplo, no modo narrativo a epopéia, o romance, o conto, a novela. Ao contrário dos modos, os gêneros são transitórios e relacionados às mudanças culturais e históricas, tornando seus contornos ainda mais difusos que os dos modos. O autor dedica um capítulo à poesia lírica e outro à narrativa literária. O drama é analisado com maior brevidade, dentro do capítulo sobre arquiteculturalidade.

Os dois últimos capítulos são dedicados à evolução e aos períodos literários. As condições de mudança literária, conceito atribuído a Claudio Guillén, remetem novamente à intersecção da linguagem literária com o movimento da História, da Cultura e da Ciência. Ainda que possam ser definidas por esses critérios, as gerações ou períodos literários dificilmente podem ser delimitados precisamente, uma vez que a posição de marco representativo de uma determinada escola não atesta necessariamente o caráter inaugural de um texto em relação aos que o precederam. Por outro lado, os períodos literários estão sujeitos a desagregações internas, espe-

cialmente quando se trata de períodos de grande extensão, como é o caso do Romantismo.

A produção do Modernismo inflacionou o problema da especificação dos gêneros, podendo-se falar hoje de crise dos gêneros literários. Há um problema de denominação: quando se fala em Modernismo, por exemplo, não se remete necessariamente ao fim do século XIX e início do XX; o termo Romantismo nem sempre foi aceito pelos próprios românticos, como Garrett, que, apesar de se posicionar contra o classicismo, recusou o rótulo numa atitude de rebeldia típica do período. O nome atribuído aos períodos, escreve o autor, é "um instrumento de trabalho com alguma eficácia operatória, mas também com algumas limitações" (p. 477). As referências temporais, ideológicas, temáticas ou estilísticas são igualmente reductoras para a caracterização dos períodos, acontecendo, por vezes, que o rompimento de um texto e a novidade estética que ele introduz em relação ao seu período literário é indicativo de sua qualidade artística.

As questões discutidas no livro de Carlos Reis articulam as mais conhecidas teorias da literatura e associam os conceitos que abrangem a literatura na medida em que são necessários para a compreensão dos textos em suas três dimensões: social, estética e histórica. A abordagem privilegia, contudo, o último aspecto, que não se sobrepondo aos demais, é decisivo para o entendimento da crise dos gêneros de que trata o autor. O livro refaz, então, o percurso dos movimentos literários e das teorias, tendo em vista a crescente complexidade do objeto de estudo. Embora essa inflação apenas se torne evidente ao longo do texto, ao final da leitura fica clara a razão de tão extensa *introdução*: o texto rejeita o estabelecimento de características específicas dos gêneros e dos períodos literários, fornecendo os subsídios para pensar a literatura como sistema aberto, em contínuo processo. A literatura apresenta-se, então, em sua leveza, uma qualidade atribuída pelo autor a Italo Calvino: "a tendência para fazer da linguagem um elemento sem peso, que flutua sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma finíssima poeira, ou melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos" (p. 13). Uma leveza tal que coloca a literatura necessariamente sobre a teoria, sujeita a contínuas transformações para dar conta do texto literário e que determina que o crítico esteja em permanente contato introdutório com seu objeto.

Gislaine Simone Silva Marins  
(CPGL/PUCRS)

OLIVEIRA, Álamo. *Burra Preta com uma lágrima*. Lisboa: Edições Salamandra (Coleção Garajau), 1995. 163 p.

Publicado originalmente no ano de 1982, sai agora, em tratamento gráfico contemporâneo, devidamente revista, a segunda edição de *Burra Preta com uma lágrima*, de Álamo Oliveira, e pela Salamandra, de Lisboa, editora ultimamente especializada – através da sua coleção Garajau – a divulgar os autores do Arquipélago dos Açores.

Leitores superficiais certamente incidirão no erro de atribuir à obra um caráter datado, isto é, referente aos acontecimentos do *25 de Abril*. De fato, são inúmeras as citações explícitas e implícitas às perplexidades revolucionárias, mas isso não deve espantar, em se tratando de um escritor como Álamo Oliveira. Entretanto, essa obra permanece por seu inequívoco e superior tratamento literário, e por refletir, mais que o efêmero momento político, as angústias e as alegrias do ser humano.

A protagonista, num primeiro instante, parece ser *Burra Preta*, que, levada pela fatalidade, peregrina pelas Ilhas e vem encontrar um triste fim, desde logo antevisto por suas "burricês". Realmente, se considerarmos a "burra" – e aqui usamos o vocábulo entre aspas, como quer o autor – apenas sob os parâmetros de personagem, é uma criação plena de atos. Senão, vejamos: na Ilha do Pico, às voltas com sua vidinha, acaba ocasionando furor quando dispara em direção ao cais, matando inadvertidamente seu dono; já antes estivera de amizade profunda e cúmplice com o *Poeta da Vila*, um tipo sensível e melancólico, o qual encontra um jeito de livrá-la do castigo mortal, mandando-a, às escondidas, para a Ilha de São Jorge. Lá, constatada a incapacidade de procriar, a "burra", é vendida para a Ilha Terceira, onde causa tumulto ao dar um formidável coice no baixo-ventre de um doutor-político, justo quando este fazia um irritante discurso de campanha eleitoral. Condenada à morte pela comunidade, é sacrificada num ritual patético; logo seu último dono sabe, pelo jornal, que o Poeta da Vila suicidou-se no mesmo dia, numa espécie de comovente pacto de morte.

A metáfora é contundente: aceitando seu destino, a "burra" deixa-se atrelar à carroça, cônica de seu papel coadjuvante, mas imprescindível; alegra-se em ser útil ao meio em que vive, mas sem abdicar da fantasia e da capacidade de rebelar-se quando é preciso; por outro lado, encara com naturalidade o imperioso de sair para outras terras; entrega-se depois à morte, sim, não como uma capitulação, mas com digna autonomia emocional. Isto é: sabe que não há outro caminho, mas também sabe que ressurgirá em tantas outras "burras". Enfim, não morrerá. E ao fim e ao cabo, exsurge a verdadeira protagonista, que é a gente açoriana, desta e de outras eras. E na reflexão sobre seu povo, Álamo faz o recorte de uma experiên-

cia vital que se estende a toda a espécie humana – daí a identidade universal de Burra Preta.

Do ponto de vista técnico, percebemos que Álamo Oliveira utiliza um narrador intruso, que estabelece juízos sobre a matéria narrada, o que está bem de acordo com os procedimentos narrativos demonstrados em *Até Hoje – Memória de Cão* (1986) e *Pátio d'Alfândega/Meia-noite* (1992). Ainda não satisfeito, estabelece um texto paralelo em primeira pessoa, que reflete sobre o ato de escrever e que depois revela-se como aquele que contará a estória da "burra". Essa dúplice conduta narradora é um grande achado no contexto da obra, pois vem lançar a necessária ambigüidade, capaz de obviar o perigo de uma possível monotonia.

Cronologicamente anterior a *Pátio d'Alfândega/Meia-noite*, *Burra Preta com uma lágrima* não lhe fica atrás, pelo que se justifica reeditá-la. É um serviço à inteligência e à cultura portuguesa, e uma dádiva a nós, brasileiros que (ainda) não a conhecíamos.

Luiz Antonio de Assis Brasil  
PUCRS

---

MOURA, Reynaldo. *O Crime do Apartamento*. Porto Alegre: Movimento; EDIPUCRS, 1995. P.184.

Tensão, crime, mistério. Em pequenas ou grandes quantidades, sozinho ou misturados, esses são os ingredientes genuínos de qualquer romance ou novela de suspense, dos quais, invariavelmente, consumimos as páginas contagiados pela gula de chegar o mais rápido possível ao desfecho final (o que, em linguagem de leitor voraz, é sinônimo de curiosidade, descoberta, desejo de rápida informação). Pois é com a habilidade de um mestre que Reynaldo Moura dispõe desses ingredientes, transformando a leitura de *O Crime do Apartamento*, novela inédita encontrada em manuscrito pelos pesquisadores do ALREM – *Acervo Literário de Reynaldo Moura*, vinculado ao Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, num manjar de alquimia saborosíssima.

Entretanto, nosso paladar é surpreendido por alguns detalhes que, como finas especiarias, temperam e distinguem esse texto daquele habitual suspense alicerçado na complexificação da trama. Estamos diante de um crime, mas o perfil psicológico da personagem principal, desenhado por Reynaldo Moura, nos faz conviver com a intimidade de uma mente transtornada pela aguda capacidade da auto-análise e pelo constante desvelamento de si mesmo. Seria um criminoso? Seria um contador de histórias?

É através do exercício diário da reflexão que essa personagem descobre-se capaz de atos inusitados, agente de ações até então inimagináveis e de sentimentos contraditórios. Assim, a novela abandona a fórmula fácil do suspense policial e instaura um universo denso, no qual as descobertas propostas pelo pacto narrativo são ao mesmo tempo vivenciadas pela personagem e pelo leitor. Mergulhamos no insólito romance de Pedro e Nena, na vida desse homem que pretendia ser escritor e que, por isso, pôde dar-se ao luxo de ficcionalizar a própria existência. Reynaldo Moura engendrou de maneira primorosa todos os elementos capazes de prender a atenção e o interesse do leitor e, através deles, o próprio ato de escrever – e, portanto, instaurar mundos e realidades – passou a fazer parte do universo ficcional.

Contudo, há ainda um mérito, nessa novela, que tem especial relevância para os degustadores da crônica cotidiana: a preocupação com a temática urbana. O autor construiu um texto que revela a Porto Alegre da primeira metade desse século, uma cidade em transformação, vivendo as constantes demandas do processo de crescimento urbano. A conquista do espaço físico adulterava paisagens e, ao mesmo tempo, envolvia os homens no relacionamento com aspectos em tudo diversos, impondo a esses novos padrões de convivência. Daí a relevância que adquirem na narrativa certos elementos, como por exemplo os edifícios. Nessas "novas" habitações, capazes de possibilitar aos indivíduos uma existência submersa em total privacidade, inclusive o desejo de convivência social pode ser gerenciado pelo uso de um mecanismo que, de certa forma, cria uma barreira entre os seres: o olho mágico (palavra sempre grifada pelo autor, recorrência que aponta a novidade da invenção e de seu uso).

Na cidade que muda, no universo que impõe mudanças à cidade, conseqüentemente os homens estão fadados a alterações íntimas. Reynaldo Moura soube perpetuar o olhar do cronista sutil, dimensionando, também, a ambivalência que as mutações impunham às individualidades. Sem dúvida, um exercício de perspicácia, argúcia e profunda penetração nos meandros da psique humana. Uma leitura obrigatória, e de digestão garantida. Bom apetite!

Ângela Cogo Fronckowiak  
(CECLIP/CPGL/PUCRS)

Lélia Almeida estreou muito bem, em 1987, com uma novela intitulada *Antonia*. Desde então, não se havia mais ouvido falar dela, até o recente lançamento deste, até certo ponto, surpreendente *Senhora Sant'Ana*, que tem duplo atrativo. O projeto gráfico de Dorothée de Bruchard, responsável pela Editora Paraula, deu ao volume, no formato de bolso, quase livro de rezas, com pequeninas iluminuras, um caráter muito especial e bonito. E que, diga-se de passagem, é absolutamente fiel ao próprio conteúdo da própria, ao menos na perspectiva com que a leio, que é o do acalanto, do livro de poemas, ainda em prosa, onde a ocupação do espaço em branco da página não é mera formalidade mas atende a uma determinada exigência do próprio texto, ainda que, no caso, ele seja essencialmente narrativo. Assim, e se levarmos em conta que, pelo menos desde a *Estética* de Croce, aprendemos que um texto não é jamais homogêneo, possuindo, assim, predominância de um ou outro aspecto, mas não eludindo a qualquer outro, podemos, desde logo, afirmar que *Senhora Sant'Ana* é um livro de prosa, escrito muitas vezes na forma de diários disfarçados, sobretudo no caso das duas principais narradoras, Tereza e Dita, cuja narrativa configura-se, muitas vezes, em verdadeiros poemas em prosa, trazendo, seu conteúdo, um tão forte teor poético que se aproxima, efetivamente, do livro religioso, do acalanto, do texto para ser lido em voz baixa, recitado, decorado, acalentado, enfim.

Já que comecei por discutir genericamente o texto, quero continuar nessa linha. O de que mais gosto neste segundo livro de Lélia Almeida é sua absoluta segurança na formalização do relato a que se propôs. Porque, a bem da verdade, sua opção de estilo narrativo é tão eficiente quanto difícil: de um lado, o texto é extremamente lento, propositadamente desdramatizado, no sentido de que a autora preferiu a perspectiva poético-reflexiva do relato. No entanto, como que numa espécie de compensação, e alcançando então uma dinâmica narrativa que é a fragmentação de diferentes pontos de vista, a partir dos quais se contam os acontecimentos, há um desdobramento das narradoras. As principais são Tereza – uma mulher madura que, embora vivendo na capital, gosta de retornar ao interior, especialmente a sua cidade de origem, Sant'Ana do Livramento. Ela é o que se poderia dizer, no uso de um lugar-comum, uma mulher moderna: solteira por opção, dona de sua vida e de seu destino, extremamente sensível, uma intelectual, enfim, pois fica-se logo sabendo que está a fazer um curso de mestrado (p. 7).

A outra narradora é Dita, prima da mãe de Tereza (p. 8) e sua grande amiga, assumindo-se como tia de Tereza, e cujo nome verdadeiro é Ana Felícia (p. 96). Dita mantém cadernos em que escreve suas impressões co-

tidianas, da mesma forma que Tereza, de quem, embora sem menção específica ao fato, sabe-se ser igualmente uma escritora. Talvez se possa até projetar uma sutil diferença, na ambição de Tereza em tornar-se uma *escritora profissional*, enquanto que Dita não possui tal pretensão. Contudo, e como que numa espécie de compensação, Dita possui, como alguém bem mais velho, a experiência da vida que a outra não tem.

O livro, fragmentado em pequeninos capítulos que às vezes não ultrapassam algumas poucas linhas (herança do romance machadeano?), dá voz ainda a persoangens como Sarah e Eva, que merecem, igualmente, algumas observações, porque se constituem em contraponto às duas narradoras (da mesma forma que elas são complementares e opostas entre si) e são, elas mesmas, contraponto para si próprias.

Sarah é uma jovem pertencente à família de proprietários latifundiários lindeiros à fazenda de Dita, a família Bender. Apaixonando-se por um jovem que passa pela região, Ramiro, obriga-se a um aborto quando descobre estar grávida e o companheiro já ter partido. Sarah, contudo, recupera-se, amadurece, como registra uma das narradoras, e avança pela vida. Eva, ao contrário, é uma das grandes vítimas de um universo essencialmente masculino: violentada aos quatorze anos de idade pelo cunhado, é não apenas expulsa de casa quanto sua filha, a miúda, é entregue a uma bruxa da região, Dona Luna, para que seja desaparecida. O episódio, embora em outro nível, antecipa acontecimento semelhante que Tereza registra em relação a sua professora da capital, Madame Bastos, quando essa é instada a falar sobre os objetos que guarda em um baú, em sua casa. Se Madame Bastos viu a mãe partir para o exílio e a morte de uma irmã menor, por obra e graça da ditadura do Estado Novo, Eva é marginalizada, julgada e condenada por um crime de que não tem absolutamente qualquer responsabilidade, pois seu próprio violador, Gerônimo, é também o seu juiz. Ao ser expulsa de casa, enviada igualmente para o exílio, vindo a casar-se mais tarde e indo viver na Austrália, perde qualquer contato com a filha, Miúda, que vem a falecer, inesperadamente, na casa de Dona Luna, no mesmo dia em que tem sua primeira menstruação.

O conjunto de personagens femininas completa-se justamente com esta benzedeira campeira, Dona Luna, casada com um peão da estância em que levantaram seu miserável rancho, Aluizio. O nome da mulher, Luna, evoca, evidentemente, a lua, elemento ambíguo e noturno, fascinante e atemorizador, sobre o qual não se tem controle mas que, ao contrário, é capaz de influir sobre toda a natureza. Da mesma forma, Dita, ao final do relato, refere ter como grande ideal de sua vida ser como uma paineira protetora, de enormes e frondosos galhos, capaz de abrigar e proteger sob si todos os que dela se aproximarem.

Em resumo, a análise genérica de *Senhora Sant'Ana* evidencia a coerência e unidade do projeto literário de Lélia Almeida. Tanto no con-

teúdo quanto na forma adotadas, e aqui se inclui também o projeto gráfico da obra, existe uma única idéia-guia a orientar a construção do trabalho: nos tempos em que se torna uma forte tendência da escritura literária a questão do gênero, Lélia Almeida, sem qualquer preconceito, integra-se a este movimento, fazendo-o, contudo, com absoluta pessoalidade, constituindo sua obra, por isso mesmo, uma contribuição inovadora e *sui-generis*, porque não está arcada por nenhuma discursividade externa ao próprio relato, mas traz, em seu bojo, uma lógica evidente que traduz, à perfeição, uma clara visão de mundo e, conseqüentemente, uma denúncia: **Senhora Sant'Ana** está a evidenciar um universo marcadamente feminino, vitimado pela violência masculina. Para Lélia Almeida, fica bem claro que a mulher é vítima constante e histórica do mando violento do macho (e daí a localização geográfica do enredo) a que a mulher responde com uma perspectiva absolutamente oposta, qual seja, a da doação e do amor. Por isso, ganha relevo a abertura da obra quando a autora de certo modo traveste-se na figura de Tereza, para escrever:

Eu vou contar uma história de amor. Só que não é destas entre homem e mulher. É uma história de amor em tom menor, em tom suave, sem arrebatamentos nem paixão. Mas é uma história de amor. Amor de mulheres, por mulheres, por filhos e filhas, é uma história de mães e filhos (p. 7).

O relato, que abre e se encerra com a palavra de Tereza, contrapõe, assim, dois tipos de visão de mundo, a masculina de Tánatos e a feminina de Eros, mas não se restringe a isso. Aproveita para pensar o próprio projeto da literatura e o sentido da escrita, registrando, por isso mesmo, a narradora:

(...) escolho as palavras para contar que esse amor foi suporte, alento, exemplo e que ele continua agora, mediante a pobreza das palavras, do léxico, da estrutura frasal truncada, e que vai continuar depois que esta história for lida, contada (...) (p. 19).

Da mesma forma que, ao final, conclui a mesma Tereza:

(...) mesmo as histórias que mais nos impressionam precisam ter um fim, precisam terminar, para que outras possam se fazer, começar (...) (p. 201).

Compreende-se, assim, o projeto de **Senhora Sant'Ana**, expresso na vontade pedagógica da exemplaridade, aliás, característica de muitos dos textos chamados feministas, e que está assim expresso, ainda por Tereza, definitivamente uma espécie de *alter ego* da escritora:

As histórias das mulheres nos ensinam muito de nós mesmas, ainda é este o jeito que nós temos de nos ver, de aprender, de tentar entender, talvez por isso as histórias se repitam, pareçam tão iguais, tão idênticas (p. 198).

Por tudo isso, a segunda incursão de Lélia Almeida na literatura de ficção, com este **Senhora Sant'Ana** é, uma vez mais, altamente positiva. Inclui pela clara alusão do título, referência não apenas à geografia quanto à tradição popular da função social de Santa Ana, conhecida biblicamente como a mãe Nossa Senhora (a mãe de todas as mães, a maior sofredora pela paixão de seu filho, o Cristo), mas, sobretudo, como a madrinha e protetora de todas as mulheres.

Antonio Hohlfeldt  
CPGL-PUCRS



## PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS DA PUCRS

- **MUNDO JOVEM**  
Jornal de idéias e reflexões para jovens, vinculado ao Instituto de Teologia e Ciências Religiosas - *Mensal*
- **AGENDA PUCRS**  
Boletim informativo - *Bimestral*
- **PUCRS INFORMAÇÃO**  
Boletim informativo - *Bimestral*
- **VERITAS**  
Revista de estudos de Filosofia e Ciências Humanas - *Trimestral*
- **LETRAS DE HOJE**  
Revista de estudos de Lingüística, Literatura e Língua Portuguesa - *Trimestral*
- **TEOCOMUNICAÇÃO**  
Revista de estudos de Teologia, Filosofia e áreas afins - *Trimestral*
- **REVISTA DE MEDICINA DA PUCRS**  
Editada pela Faculdade de Medicina e Instituto de Geriatria - *Trimestral*
- **ANÁLISE**  
Revista da Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas - *Semestral*
- **BIOCIÊNCIAS**  
Revista do Instituto de Biociências - *Semestral*
- **BRASIL/BRAZIL**  
Revista de Literatura Brasileira e Literatura Comparada Editada pela PUCRS, Brown University e Editora Mercado Aberto - *Semestral*
- **COMUNICAÇÕES DO MUSEU DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA**  
*Semestral*
- **DIVULGAÇÕES DO MUSEU DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA**  
*Semestral*
- **EDUCAÇÃO**  
Revista do Curso de Pós-Graduação em Educação - *Semestral*
- **ESTUDOS IBERO-AMERICANOS**  
Revista de estudos sobre a História e a Literatura Ibero-Americana do Curso de Pós-Graduação em História - *Semestral*
- **HÍFEN**  
Revista do Campus II/PUCRS/ Uruguaiiana - *Semestral*
- **ODONTOCIÊNCIA**  
Revista da Faculdade de Odontologia- *Semestral*
- **PSCIO**  
Revista especializada em Psicologia - *Semestral*
- **REVISTA DA FAMECOS**  
Revista da Faculdade dos Meios de Comunicação Social - *Semestral*
- **DIREITO & JUSTIÇA**  
Revista da Faculdade de Direito - *Sem Periodicidade*