

UNIVERSIDADE ABERTA



**Diálogos de além-mar: contributo para um estudo das figuras da
ficção nos romances *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva***

Rejane Queiroz Gonçalves

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

2018

UNIVERSIDADE ABERTA



**Diálogos de além-mar: contributo para um estudo das figuras da
ficção nos romances *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva***

Rejane Queiroz Gonçalves

Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares

Dissertação orientada pela Professora Doutora Ana Rita de Sá Soveral Padeira

2018

SUMÁRIO

A presente dissertação consiste num estudo teórico-analítico sobre a personagem, enquanto importante categoria narrativa, nos romances *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira.

O tema escolhido inscreve-se no diálogo mantido entre as literaturas brasileira e portuguesa nas décadas de 30-40 do século passado. Esta perspetiva comparada é sobejamente enriquecedora para o universo literário dos países de língua portuguesa, estabelecendo pontes que avivam os laços entre povos que partilham uma vivência e uma história em comum.

Este estreitamento de laços entre ambas as literaturas ocorreu graças à publicação recorrente, na época, de autores brasileiros em Portugal. O romance social brasileiro de 30 revelou grandes nomes da literatura brasileira como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e o maior romancista desse período: Graciliano Ramos. Este seletivo grupo tinha na problemática da terra uma temática privilegiada e um forte e engajado compromisso com as questões sociais.

A visão comprometida da literatura, em sintonia com a estética do marxismo e do materialismo histórico e dialético, chegou às terras lusitanas através das páginas das revistas ligadas às manifestações teóricas e doutrinárias do neorrealismo português.

No primeiro capítulo, esboçamos um breve mas imprescindível apontamento sobre o romance social brasileiro de 30, os seus principais autores – especialmente aqueles que influenciaram os escritores portugueses na década posterior, destacando-se Graciliano Ramos e os romances *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*.

O segundo capítulo é dedicado a uma sucinta abordagem contextualizadora do neorrealismo português, ressaltando o diálogo estabelecido com os escritores de além-mar. Destacam-se a figura de Carlos de Oliveira, o maior dos escritores neorrealistas, e os seus romances *Casa na duna*, *Alcateia*, *Pequenos burgueses* e *Finisterra – paisagem e povoamento*.

O terceiro capítulo é a coluna vertebral do presente trabalho, pois apresenta uma leitura pessoal dos romances que constituem o seu *corpus* principal, *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*, bem como uma minuciosa análise das suas personagens.

O quarto e último capítulo ocupa-se das adaptações cinematográficas dos romances supracitados, cujas longas-metragens são, ainda hoje, consideradas marcos importantes tanto do cinema brasileiro e como do seu homólogo português. Os filmes *Vidas secas* de

Nelson Pereira dos Santos e “*A Abelha*” de Fernando Lopes traduzem-se em releituras valiosas e pessoais feitas por esses dois grandes expoentes do cinema novo de língua portuguesa de ambos os lados do Atlântico: Brasil e Portugal.

A metodologia escolhida centra-se na perspetiva comparada e no confronto dos textos narrativos, identificando semelhanças e diferenças, tanto na forma, como no conteúdo, sendo que o ponto de partida foi o estudo aprofundado das fontes primárias, secundárias e teóricas de que a bibliografia, sobretudo a passiva, listada no fim do trabalho, é um exemplo que se pretendeu que fosse coerente e elucidativo do percurso de investigação empreendido.

Palavras chave: Romance social brasileiro de 30, neorrealismo português, personagens de *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*, cinema novo – Nelson Pereira dos Santos, cinema novo – Fernando Lopes

ABSTRACT

This dissertation consists of a theoretical-analytical study about the character, as an important narrative category, in the novels *Vidas secas*, by Graciliano Ramos, and *Uma abelha na chuva*, by Carlos de Oliveira.

The chosen theme is part of the dialogue between Brazilian and Portuguese literature in the 30-40s of the last century. This comparative perspective is overwhelmingly enriching for the literary universe of the Portuguese-speaking countries, establishing bridges that enliven the ties between people who share a common experience and history.

This tightening of ties between both literatures took place thanks to the recurrent publication, at the time, of Brazilian authors in Portugal. The Brazilian social novel of the 30s revealed great names in Brazilian literature such as Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo and the greatest novelist of this period: Graciliano Ramos. This select group had in the problematic of the earth, a privileged thematic and a strong and dedicated commitment with the social issues in question.

The committed view of literature, in tune with the aesthetics of Marxism and historical and dialectical materialism, reached Portuguese lands through the pages of magazines linked to the theoretical and doctrinal manifestations of Portuguese neorealism.

In the first chapter, we outline a brief but essential note about the Brazilian social novel of the 30s, its main authors - especially those who influenced Portuguese writers in the later decade, notably Graciliano Ramos and the novels *Caetés*, *São Bernardo* and *Angústia*.

The second chapter is devoted to a succinct contextualizing approach to Portuguese neorealism, highlighting the dialogue established with writers from overseas. Of particular interest is the figure of Carlos de Oliveira, the greatest of neorealist writers, and his novels *Casa na duna*, *Alcateia*, *Pequenos burgueses* and *Finisterra – paisagem e povoamento*.

The third chapter is the backbone of this work, as it presents a personal reading of the novels that make up his main corpus, *Dried Lives* and *A Bee in the Rain*, as well as a thorough analysis of his characters.

The fourth and last chapter deals with the cinematographic adaptations of the novels mentioned above, whose feature films are still considered important milestones both of

Brazilian cinema and of its Portuguese counterpart. The films *Vidas secas* by Nelson Pereira dos Santos and “*A Abelha*” by Fernando Lopes translate into valuable and personal re-readings made by these two great exponents of the new Portuguese-language cinema made on both sides of the Atlantic: Brazil and Portugal.

The methodology chosen focuses on the comparative perspective and the confrontation of narrative texts, identifying similarities and differences, both in form and in content. The starting point was the in-depth study of the primary, secondary and theoretical sources from which the bibliography, especially the passive one, listed at the end of the work, is an example that was intended to be coherent and elucidative of the course of investigation undertaken.

Keywords: Brazilian social novel of 30, Portuguese neorealism, characters of *Vidas secas* and *Uma abelha na chuva*, new cinema - Nelson Pereira dos Santos, new cinema - Fernando Lopes

Agradeço à Professora Doutora Ana Rita de Sá Soveral Padeira pelo seu imenso apoio e carinho. As suas orientações ajudaram-me a tirar o melhor de mim.

Agradeço a Manuel Bravo Triguero, meu marido, e a Álex Bravo Queiroz, meu filho, pela compreensão e paciência para suportar as minhas ausências em momentos importantes para a nossa família.

ÍNDICE GERAL

Introdução	1
1. O romance social brasileiro de 30	5
1.1. Breve apontamento sobre o romance social brasileiro de 30	6
1.2. Graciliano Ramos – uma literatura comprometida	13
2. O neorrealismo português	25
2.1. Notas sobre o neorrealismo em Portugal	26
2.2. Carlos de Oliveira – o comprometimento literário	36
3. A personagem como categoria essencial da narrativa: <i>Vidas secas</i> e <i>Uma abelha na chuva</i>	49
3.1. A personagem como categoria essencial da narrativa	50
3.2. <i>Vidas secas</i> - um espaço condicionante	54
3.3. As figuras da ficção de <i>Vidas secas</i>	60
3.3.1. Fabiano	60
3.3.2. Sinha Vitória	62
3.3.3. Menino mais velho	63
3.3.4. Menino mais novo	64
3.3.5. Baleia	65
3.3.6. Personagens periféricas: Seu Tomás da Bolandeira, sinha Terta, Soldado Amarelo e patrão	67
3.4. <i>Uma abelha na chuva</i> - o retrato da opressão	69
3.5. As figuras da ficção de <i>Uma abelha na chuva</i>	73
3.5.1. Álvaro Silvestre	73
3.5.2. D. Maria dos Prazeres	75
3.5.3. Jacinto e Clara	77

3.5.4. Padre Abel e D. Violante	79
3.5.5. Dr. Neto e D. Cláudia	80
3.5.6. Mestre António e Marcelo	81
3.5.7. Personagens periféricas: Leopoldino, o velho Silvestre, os nobres da casa de Alva	83
3.6. Personagens em confronto	84
4. Dos romances ao grande ecrã: filmes em contexto	87
4.1. Notas sobre o cinema novo brasileiro	88
4.2. <i>Vidas secas</i> de Nelson Pereira dos Santos	90
4.3. Breve apontamento sobre o cinema novo português	95
4.4. “ <i>A Abelha</i> ” de Fernando Lopes	99
Em jeito de conclusão	105
Bibliografia	109

INTRODUÇÃO

Estudar as literaturas de língua portuguesa a partir de uma perspectiva comparada converte-se numa poderosa maneira de aprofundar a nossa forma de ver o mundo através daquilo que nos une: o nosso idioma. Contribui para a criação de uma visão supranacional, o que certamente fomenta uma maior circulação e/ou intercâmbio cultural entre os países de língua portuguesa. Assim, o estudo comparado de autores e/ou de períodos literários abre perspectivas novas para o melhor conhecimento das literaturas brasileira e portuguesa. A nosso ver, trata-se de um campo que ainda necessita de novos estudos a fim de serem fortalecidos os laços que conectam estes povos com uma história em comum e estabelecidas aproximações inovadoras entre as referidas literaturas. A nossa intenção com o presente trabalho é dar um contributo modesto neste domínio de estudo que à primeira vista parece ser inesgotável, tendo em conta a extraordinária diversidade dos autores que o configuram, estabelecendo pontes que vão enriquecer o diálogo intercultural.

A presença diminuta da literatura portuguesa no currículo escolar brasileiro e a sua superficial abordagem no âmbito académico (exceto em ciclos como mestrados e doutoramentos), feita a partir de uma perspectiva unilateral, despertaram-nos o interesse para a necessidade de se aprender mais sobre as conexões, além do idioma em comum, com a literatura produzida no outro lado do Atlântico. Por conseguinte, cremos que é preciso desvelar diálogos estabelecidos nas letras brasileiras que ficaram ocultos sob uma visão unilateral da crítica. Este pressuposto justifica parcialmente a escolha da abordagem comparatista de que parte o presente trabalho.

Estamos a vivenciar um intenso momento de turbulência político-social no mundo e pensar a literatura como objeto reivindicativo de consciencialização e reflexão leva-nos ao resgate de um período da nossa história em que vivemos situações semelhantes. Dois movimentos literários – o romance social brasileiro de 30 e o neorrealismo português – fortemente marcados pela ideologia marxista unem os intelectuais do Brasil e de Portugal que partilharam vivências afins, para além de promoverem um intercâmbio inédito entre as duas literaturas. Essas formações e experiências comuns dão-nos um valioso *corpus* para estudar comparativamente ambas as literaturas a partir de um

posicionamento politicamente engajado próprio das épocas em causa. Embora estejamos conscientes das múltiplas facetas que possui a literatura e que a vertente social seja só mais uma de entre tantas, acreditamos que esta função continua sendo transversal atualmente, razão pela qual escolhemos esse momento histórico-cultural representado pelo neorrealismo e os escritores socialmente comprometidos.

Para estabelecer as conexões entre os dois lados do Atlântico é de especial relevância conhecer bem como o romance social brasileiro de 30 e o neorrealismo português estavam próximos um do outro. Que laços foram estabelecidos entre os escritores dos dois lados do Atlântico? Que escritores brasileiros eram lidos e conhecidos pela intelectualidade portuguesa? Que autores tiveram maior influência e destaque na época e como é que isto se plasmou na literatura neorrealista portuguesa?¹ Revisitar ambos os movimentos e resgatar o contexto político-social da época – como a Revolução de 1930², a implantação, em 1937, do regime autoritário do Estado Novo³ no Brasil e o Estado Novo⁴ português estabelecido em 1933 – proporcionar-nos-ão a oportunidade de confrontar as duas realidades nacionais e as respectivas literaturas, com particular ênfase para aqueles escritores que utilizaram a sua produção literária para se posicionarem politicamente, denunciando injustiças e desigualdades sociais.

Apesar de existirem muitos estudos sobre o romance social brasileiro de 30, também conhecido como o romance social nordestino, e sobre o neorrealismo português, são discretos os casos que confrontam exemplos de romances entre si. Existem, é certo, bastantes referências bibliográficas sobre Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira⁵, os dois

¹ Fernando Cristóvão, professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no ensaio “O romance nordestino brasileiro entre o realismo crítico e o realismo social” recompila testemunhos de escritores e críticos portugueses acerca da aproximação e influência literária existente entre os dois países a partir da década de 30.

² Golpe de estado que culminou com a destituição do então presidente Washington Luís em 25 de outubro de 1930. O ex-candidato gaúcho à presidência da república, Getúlio Vargas, assumiu o poder como presidente provisório.

³ Regime político autoritário implantado no Brasil por Getúlio Vargas após o golpe de estado de 10 de novembro de 1937, o regime manteve-se ativo até 29 de outubro de 1945.

⁴ Trata-se do regime ditatorial do século XX mais duradouro na Europa. A ditadura militar de 1926 a 1933 e a Segunda República de 1933 a 1974 totalizaram 48 anos de um governo autoritário.

⁵ Apresentamos um contributo ao estudo das personagens romanescas de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira, especificamente as de *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*. Também abordaremos as adaptações cinematográficas homónimas de Nelson Pereira dos Santos e Fernando Lopes, ressaltando o trabalho dos

escritores cujos romances analisaremos, contudo são já mais escassas as comparações entre as narrativas de ambos⁶.

Para além desta ausência constatada, sublinhe-se também a carência de estudos sobre as personagens nos romances dos autores em apreço. De facto, no âmbito dos estudos literários, tanto a análise estrutural da narrativa como a narratologia deixaram ofuscada a personagem⁷, relegando-a a um confinamento que timidamente vem superando nas últimas duas décadas. Segundo Carlos Reis (2015)⁸, os estudos narrativos redescobriram na personagem um notável potencial de dinamismo transficcional e de articulação intercultural, sendo este último um aspeto muito relevante para a abordagem presentemente empreendida.

Embora Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira fossem escritores considerados engajados e comprometidos com a realidade de então, a qualidade literária dos seus textos transcende a dimensão temporal da época. Ainda que a paisagem local seja o sertão do Nordeste Brasileiro⁹ ou a Gândara¹⁰ portuguesa, os conflitos e os dramas pessoais expostos podem conter toda a experiência vital independentemente da paisagem

realizadores nas longas-metragens. Portanto, o corpus literário analisado neste trabalho restringe-se a dois títulos, embora tenhamos esboçado um breve apontamento sobre os demais romances dos autores.

⁶ Em 2008, Gonçalo Duarte publica *O trágico em Graciliano Ramos e em Carlos de Oliveira*, fruto da sua dissertação de mestrado em Literatura Comparada pela Universidade Nova de Lisboa, em que se apoia nos romances *São Bernardo* e *Casa na duna* para a sua análise. No entanto, não encontramos aqui a análise comparativa das personagens dos romances *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*, perspetiva que constitui a essência do presente trabalho.

⁷ Não propomos um minucioso estudo sobre a personagem, senão uma breve abordagem da conceção da mesma desde Aristóteles até aos nossos dias, destacando alguns estudos de relevância. Reservamos um espaço de destaque para a análise das personagens, protagonistas ou não, dos romances supracitados.

⁸ O professor Carlos Reis, catedrático da Universidade de Coimbra, coordena o projeto de investigação “Figuras da Ficção” no Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras de Coimbra, centrando-se na personagem e nos seus modos de existência ficcional e paraficcional, para além das suas figurações. Tomando conhecimento deste projeto, decidimos que aprofundar o estudo da personagem nos romances *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva* podia tornar-se um contributo positivo e simultaneamente desafiante.

⁹ O sertão é uma das sub-regiões da Região Nordeste do Brasil, sendo a maior delas em extensão territorial. Estende-se pelos estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe. Ao contrário dos semidesertos do mundo, o sertão não margeia um grande deserto, senão zonas húmidas.

¹⁰ A região gandraesa estende-se no sentido norte-sul desde as Gafanhas da ria de Aveiro até aos campos do Baixo Mondego; a nascente limita com as terras da Bairrada e a poente com as dunas do litoral. É uma sub-região caracterizada por terrenos arenosos.

circundante e do momento histórico. É sabido que ambos os escritores realizaram um intenso e minucioso trabalho linguístico ao nível da produção do texto literário. Ambos possuem uma escrita depurada, sóbria e seca no caso de Graciliano Ramos e bela e lírica, no que refere a Carlos de Oliveira, distinta do registo da mera literatura panfletária.

Além dos romances, abordamos de forma breve e concisa as respetivas adaptações dos mesmos ao grande ecrã, releituras valiosas dos textos literários que nos propiciam, através da linguagem cinematográfica, os realizadores Nelson Pereira dos Santos e Fernando Lopes. Recordar a importância e a trajetória percorrida pelo cinema novo, tanto no Brasil como em Portugal, revelou-se essencial para contextualizarmos a *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos e a “*Abelha*” de Fernando Lopes, longas-metragens de 1963 e 1972, respetivamente, e marcos absolutos nas respetivas histórias do cinema tanto do Brasil como de Portugal.

Capítulo 1

O romance social brasileiro de 30

1.1. - Breve apontamento sobre o romance social brasileiro de 30

O livro de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, publicado em 1928, é apontado como o iniciador do romance social de 30, se bem que postulações mais recentes revelem que a sua gênese pode remontar a 1922 com o romance *Dentro da Vida*, de Ranulpho Prata, e a 1926 com *O Estrangeiro*, de Plínio Salgado¹¹. Não obstante, só o primeiro foi aclamado pela crítica brasileira da época e é considerado até aos nossos dias como o “marco da literatura social nordestina”. (Bosi, 1994: 395)

O êxito de *A Bagaceira*, na época, deve-se à crítica favorável de Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, professor, crítico literário e membro da Academia Brasileira de Letras. O estudioso já havia prestado atenção à intelectualidade nordestina destacando a brandura da sua produção literária, outrora possuidora de um engajamento notório aos grandes movimentos literários.

Assim, não nos surpreende que enaltecesse um romance que parecia responder ao seu chamamento, atribuindo-lhe qualidades ilustres e transcendentais. “Até minutos antes a literatura brasileira estava vazia desse livro. E agora em diante já não pode viver sem ele. Seria diferente se ele não existisse”.¹² (Athayde *apud* Lima, 2001: 337)

Para que um crítico como Tristão de Athayde visse no romance algo especial, é natural pensar que nele identificou elementos distintivos da literatura anterior, embora a representação dos pobres - esses que “nos anos 30 seriam chamados de proletários” (Bueno, 2006: 87) – fosse coletiva, como nos romances naturalistas em que essas representações os desumanizavam e os descaracterizavam. “Uma das maneiras de José Américo de Almeida conferir um pouco mais de peso aos personagens dessa extração social [foi] diferenciá-los uns dos outros, o que se concretiza[va] no livro pela rivalidade entre os sertanejos e os brejeiros”. (*Ibidem*: 89)

Além disso, o elemento diferenciador de *A Bagaceira* em relação aos romances naturalistas que o aproxima do romance social de 30 é “a representação de uma estrutura

¹¹ Luís Gonçalves Bueno de Camargo, em 2001, na sua tese de doutoramento pela Universidade Estadual de Campinas, defende que o romance social brasileiro de 30 tem origens mais remotas do que 1928 com a publicação do livro de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*. Para o autor, os romances *Dentro da Vida* e *O Estrangeiro* já apresentavam traços dos romances de 30, embora de forma incipiente.

¹² Dirigida por Afrânio Coutinho, professor, crítico literário, ensaísta e acadêmico, a coleção de seis volumes *A Literatura no Brasil* publicada, originalmente, em 1955, ampliada e revista em edições posteriores, é uma obra de referência nos estudos de literatura brasileira. Trata-se de uma coletânea de ensaios assinada por grandes especialistas.

social cruel que tinha bases na exploração mais selvagem”, (*Ibidem*: 91) isto é, a estratificação social nordestina dominada por latifundiários, donos de grandes extensões de terra, e trabalhadores rurais empobrecidos.

Mesmo que o romance não possuísse as qualidades estéticas das vindouras obras do romance social brasileiro de 30, o livro “vinha também ao encontro dos novos estudos sociais, que sob a inspiração de Gilberto Freyre, começaram a assumir feição mais sistemática a partir do Congresso Regionalista do Recife, em 1926”, afirma Bosi¹³. (1995: 396) Por conseguinte, esta é a razão do prestígio que a obra goza na historiografia da literatura brasileira, pois com ela começou-se a ver uma vertente regionalista que se consolidaria definitivamente na produção literária posterior.

Além do Manifesto Regionalista do Recife de Freyre, outros dois foram os focos de influência para o romance social de 30: as obras finisseculares como as de Valdomiro Silveira ou Afonso Arinos, entre outras, nas quais era possível antever *flashes* de um regionalismo pitoresco e a publicação, em 1902, de *Os sertões* de Euclides da Cunha. Esta obra chamava a atenção para o interior do Brasil e a sua receptividade foi positiva, apesar de algumas ressalvas, pois intelectuais como Freyre apontavam nela exageros e falhas nas áreas da Antropologia e da História. (Freyre *apud* Cristóvão, 2013: 37)

É com Euclides da Cunha que se perfaz aquela revelação intelectual e afetiva do sertão, do Brasil oculto e “verdadeiro” que Capistrano tanto encarecia [...]. A tensão e o dinamismo da linguagem d’ *Os Sertões* são funcionais: acompanham os fenômenos agônicos e paroxísticos versados pelo livro, as hecatombes naturais, o conflito social, o devaneio psíquico. (Merquior *apud* Cristóvão, 2013: 37)

O contexto político-social da época também contribuiu para o sucesso do romance porque este surge no momento em que a República Velha, apoiada pelos proprietários de terra, entrava em crise. Na verdade, *A Bagaceira* de José Américo de Almeida atacava o velho sistema latifundiário enraizado no Nordeste.

As mudanças vividas no Brasil, como a Revolução de 1930, o questionamento do sistema oligárquico e os efeitos da crise económica mundial propiciaram o aparecimento de romances marcados pela denúncia social e com um elevado grau de tensão entre o *eu* e o mundo. “O regionalismo é o pé-do-fogo da literatura [...] Mas, a dor é universal,

¹³ Alfredo Bosi, crítico literário e historiador da literatura brasileira, publica, em 1970, o livro *História concisa da Literatura Brasileira*, que se converteu num dos referentes dos estudos literários no Brasil.

porque é uma expressão de humanidade”¹⁴ afirma o autor no prefácio de *A Bagaceira*. (2004: 4)

Contudo, em 1930, aparece *O Quinze*, romance de Rachel de Queiroz, uma jovem cearense cuja temática regionalista estará mais próxima dos ideais neorrealistas que permearão a narrativa social nordestina de 30 do que *A Bagaceira*. O romance foi muito bem recebido pela crítica e vários escritores e estudiosos da literatura aclamaram-no.

Aliás, Agripino Grieco, um importante crítico da época, escreveu a respeito da jovem promessa da literatura brasileira:

Bom trabalho, sem dúvida, exatamente porque quase não é literatura, porque a autora, avessa a armar tempestade no tinteiro, conduziu, talvez sem pretendê-lo, uma ofensiva contra os lugares comuns da seca e do dramático cearense e, não realizando *meeting* em favor dos flagelados, realizou algo de mais humano, que o Brasil todo pode ler e entender. [...] Numa adolescência graciosa de tom, a narradora surpreendunos, não pela novidade que inventa, mas pela novidade que tira da velhacaria [...] (Grieco *apud* Bueno, 2006: 125)

Segundo Bueno, *O Quinze* é um marco da renovação pela qual passou a literatura brasileira na década de 30, nele convergindo diversas questões relevantes. Aborda o drama da seca, a condição feminina bem como o processo de urbanização que se iniciava no Brasil, partindo de uma história extremamente simples – aspeto este que não agradou a alguns estudiosos, como Afrânio Coutinho¹⁵. (2006: 134)

Quanto à autoria feminina, o próprio Graciliano Ramos admitiu em 1937 a surpresa e “idiota ideia” que teve a respeito desse ar fresco que chegava à literatura brasileira.

O Quinze caiu de repente ali por meados de 30 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:

- Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.

Depois conheci *João Miguel* e conheci Rachel de Queiroz, mas ficou-me durante muito tempo a ideia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O Quinze* não me parecia natural. (*Apud* Bueno, 2006: 133)

¹⁴ José Américo de Almeida no prefácio do seu romance de estreia, em “Antes que me falem” faz uma série de asseverações acerca da postura literária que partilha e, portanto, esclarecedoras da gênese de *A Bagaceira*.

¹⁵ Efetivamente, Afrânio Coutinho não inclui Rachel de Queiroz na seção “O Modernismo na Ficção – Regionalismo” na coletânea de ensaios sob o título *A Literatura no Brasil*.

Também Augusto Frederico Schmidt, em 1930, destacou que não havia nada no romance de Rachel de Queiroz que lembrasse a futilidade ou a falsidade típicas da literatura feminina. Tratava-se, ao invés, de um livro de uma criatura simples, grave e forte, que surpreendia pela experiência e pelo domínio da emoção e que tinha chegado a pensar que se tratava de algum escritor disfarçado sob o pseudônimo de Rachel de Queiroz. (*Apud Ibidem*: 133)

Em 1932, a autora publica *João Miguel*, também de ambientação cearense. Em ambos os romances, Rachel de Queiroz revela-nos “uma prosa enxuta e viva” (Bosi, 1994: 396) que marcaria a sua produção posterior como cronista. Tais obras apresentam contudo algo mais em comum, nomeadamente a coexistência do social e do psicológico, bem como a dicotomia do *eu* e o mundo. O Ceará, a sua gente, a sua terra e as secas ganham protagonismo nos dois relatos, escritos numa linguagem fluente e com diálogos singelos que dão lugar a uma narrativa dinâmica. “Confrontados com *A Bagaceira*, esses livros [*O Quinze e João Miguel*] podem dizer-se mais próximos do ideal neorrealista que presidiria à narrativa social do Nordeste”. (Bueno, 2006:134)

Caminho de Pedras, o terceiro romance da autora em causa, é o mais engajado e esquerdizante dos três, “conscientemente político” e de um “socialismo libertário”. (Bosi, 1994: 396) A sua redação, em 1936, foi marcada pela exacerbação das correntes políticas no Brasil; tendo sido publicado no início do Estado Novo de Getúlio Vargas. Segundo Bosi, trata-se de um romance populista em que as personagens pobres são vistas sob a perspectiva do observador de um espetáculo. (1994: 396) Na década posterior, paulatinamente, Rachel de Queiroz alterará a sua curva ideológica em virtude de determinados acontecimentos histórico-sociais, como o fim da Segunda Guerra Mundial e do regime do Estado Novo.

Outro representante de nomeada do romance social brasileiro foi José Lins do Rego. Os seus primeiros romances, *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936), configuram o ciclo canavieiro, no qual a memória e a observação exercem um papel protagonista. O próprio escritor reconhecia-se como sendo alguém espontâneo e instintivo, “gosto que me chamem telúrico e muito me alegra que descubram em todas as minhas atividades literárias forças que dizem de puro instinto”. (*Apud* Bosi, 1994: 398)

Os romances retratam a zona da mata nordestina no período da decadência dos engenhos de cana-de-açúcar, a seu tempo esmagados pelas usinas. Personagens e situações que aparecem no primeiro romance, *Menino de Engenho*, serão retomadas nos

restantes do ciclo da cana. No prefácio de *Usina*, o escritor sintetiza a razão de ser dos títulos lançados entre 1932 e 1936:

Com *Usina* termina a série de romances que chamei um tanto enfaticamente 'ciclo da cana-de-açúcar'.

A história desses livros é bem simples: - comecei querendo apenas escrever umas memórias que fossem as de todos os meninos criados nas casas-grandes dos engenhos nordestinos. Seria apenas um pedaço da vida o que eu queria contar. Sucede, porém, que um romancista é muitas vezes o instrumento apenas de forças que se acham escondidas no seu interior. (*Apud* Nicola, 1991: 285)

Para além do ciclo canavieiro, Lins do Rego abordou ainda outros aspetos da vida nordestina, como o misticismo e o cangaço cujas fontes temáticas podem ter origem na própria literatura de cordel. *Pedra Bonita* (1938) é a narrativa livre de um caso de fanatismo que ocorreu em Vila Bela no século XX. Alguns sertanejos ofereceram-se como sacrifício a um mameluco, João Antônio da Silva, que lhes tinha oferecido em troca das suas vidas humanas, uma vida a ser usufruída no Reino Encantado. (Bosi, 1994: 399) Pode-se afirmar que o auge da sua obra é atingido com *Fogo Morto*, publicado em 1943, sendo a expressão "fogo morto" usada para caracterizar a total decadência de um engenho.

Jorge Amado, certamente um dos escritores brasileiros mais lido e traduzido, também foi um protagonista desse período. A matéria ficcional que partilham entre si centra-se no protagonismo da terra, constituída em latifúndios ou assolada pelas secas. Ainda que não fossem novidade na literatura brasileira, traduzem uma nova abordagem na qual a comunhão entre o romance e o sentido social da obra literária se fez especial.

O romance *O país do carnaval*, de um jovem Jorge Amado, aparece em 1931. O autor representa o regionalismo baiano das zonas rurais do cacau e da zona urbana de Salvador. Por meio da fixação de tipos marginalizados e do uso de uma linguagem que retrata o falar do povo, apresenta ao leitor uma análise da sociedade do seu tempo.

O escritor nunca ocultou as suas posições políticas, dedicando inclusivamente alguns livros a Luís Carlos Prestes, o líder comunista brasileiro, cuja biografia escreveu também. É frequente a crítica subdividir a sua obra em romances proletários (*O país do carnaval*, *Suor* e *Capitães da areia*), ambientados na zona urbana de Salvador e com destacada coloração social; em romances do ciclo do cacau, que denunciam a exploração dos trabalhadores rurais nas fazendas de Ilhéus e Itabuna e, ainda, a categorização das novas tendências com posições políticas mais amenas, após a década de 50.

Para Luís Costa Lima, *Suor* (1934), o terceiro romance amadiano, é o menos imperfeito dos três primeiros livros do autor. “Desenvolve-se com mais coerência a dimensão do romance político iniciada com *Cacau*”. (2001: 370) Apesar da sua popularidade na época, tanto no Brasil como em Portugal, onde o autor era muito apreciado, as fragilidades artísticas dos seus primeiros romances não passaram despercebidas.

De facto, Mário Dionísio, um dos pioneiros do movimento neorrealista português, percebeu as carências das obras referidas, que então atravessavam o Atlântico. “Temos a noção a cada passo de estar a ler um panfleto documentado”. (*Apud* Duarte, 2008: 24)

Tanto em *O país do carnaval* (1931) como em *Cacau* (1933), publicado dois anos mais tarde e com um enorme êxito de vendas apesar de ter sido perseguido pela polícia do Estado Novo, observa-se um carácter documental a modo de reportagem, próprio de um autor realista-naturalista. “Com efeito, o livro (*Cacau*) utiliza, quer a técnica do jornal, com o uso dos anúncios, quer a técnica naturalista, pelo realismo cru e os palavrões”. (Lima, 2001: 369)

Com *Capitães da areia* (1937), encerra-se o ciclo dos “romances da Bahia” (*apud Ibidem*: 372), segundo afirma no prefácio do livro, se não fosse pelo grande sentimentalismo que a obra apresenta, poderia ser considerada uma novela picaresca protagonizada por um grupo de meninos carentes que sobrevive a base de furtos e pequenas aldrabices. Recorde-se a seguinte passagem:

No começo da noite caiu uma carga d'água. Também as nuvens pretas logo desapareceram do céu e as estrelas brilharam, brilhou também a lua cheia. Pela madrugada os capitães da areia vieram. O Sem Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham lar, nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões. Esqueceram as palavras da velha de *lorgnon*. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes. As estrelas brilhavam na noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, vermelhas do Grande Carrossel Japonês. (*Apud* Lima, 2001: 373)

Apesar da vasta produção amadiana, interessa-nos fundamentalmente a fase inicial correspondente aos romances publicados na década de 30, com exceção de *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* (1959). Segundo Luís Costa Lima, nesta novela “os personagens não são tirados brutos da matéria da vida, mas sim refinados e elaborados segundo uma concepção do homem sadio e heróico na sua oposição à falsidade burguesa”. (2001: 385) Observe-se o seguinte excerto:

É pecado ter raiva de um morto, ainda mais se esse morto é o pai da gente. Vanda conteve-se, era pessoa religiosa, frequentava a igreja do Bonfim, um pouco espírita também, acreditava na reencarnação. Além do mais, afora pouco importava o sorriso de Quincas. Era ela finalmente quem mandava e dentro em pouco ele voltaria a ser o pacato Joaquim Soares da Cunha, irrepreensível cidadão. (Amado, 2008: 28)

“Depois de longa trajetória, Jorge Amado entende o papel da ficção e o realiza”, afirma o crítico. (2001: 369) Trata-se de uma obra excelentemente realizada, que ocupa um lugar de destaque no cânone literário brasileiro.

Érico Veríssimo, o único autor não nordestino deste quarteto em destaque, também alcançou grande popularidade com os seus romances. De facto, ao completar trinta anos de atividade literária, era sobejamente conhecido na Europa, em toda a América Latina e no mundo de língua inglesa. Como afirma Fernando Cristóvão, “em números absolutos e por ordem decrescente, 86 [edições portuguesas] de Érico Veríssimo, [era, pois,] o autor brasileiro mais lido em Portugal”. (2013: 48)

Trata-se do representante gaúcho no contexto do regionalismo modernista brasileiro. Desde o seu romance de estreia, *Clarissa* (1933), até *Saga* (1940), passando por *Música ao longe* (1935) e *Caminhos cruzados* (1935) foi com *Olhai os lírios do campo* (1938) que alcançou a maior popularidade, romance este que foi adaptado ao cinema, na Argentina, a partir da correspondente tradução castelhana. Nele o autor retrata a vida urbana e provinciana de Porto Alegre, a crise da sociedade moderna, a falta de solidariedade e o caótico cotidiano.

As suas personagens mais relevantes são Clarissa e Vasco, que reaparecem em várias situações e momentos, “o que levou o crítico Wilson Martins a reconhecer um ciclo de Clarissa”. (Nicola, 1991: 296) Para muitos estudiosos, essa repetição traz à tona a maior carência do escritor, ou seja, a superficialidade da abordagem psicológica e social que se faz sentir nas histórias que imaginou.

A segunda fase da produção literária de Érico Veríssimo, posterior ao momento histórico-social definido como objeto de estudo da presente dissertação, destaca-se por grandes obras como a trilogia épica *O tempo e o vento*, romances voltados para a formação do Rio Grande do Sul e a sua história.

Embora os autores anteriormente mencionados não tenham sido os únicos nomes que se destacaram no período em causa, foram seguramente aqueles que mais influenciaram os escritores portugueses, para além do próprio Graciliano Ramos. Foram eles que propiciaram um diálogo inaudito nas letras brasileiras, materializado na produção neorrealista da década posterior. Observem-se as seguintes citações:

Como a tantos da minha geração, foram os livros de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo, de Jorge Amado, de Graciliano Ramos que me abriram os olhos para a realidade cultural do Brasil. Era uma época em que a novelística portuguesa se não tinha afirmado ainda a pujança de hoje (...). Era a língua portuguesa, mas insuflada de uma outra alma, de uma outra visão, de uma outra experiência.¹⁶ (Quadros *apud* Cristóvão, 2013: 44)

Para nós os que começamos a escrever de há uma década para cá, os escritores brasileiros modernos são uma grande escola. Escola de verdade – a transbordar desse leito caudaloso de mentira e de artificialismo que foi a literatura portuguesa de ficção até há meia dúzia de anos. Escola de simplicidade, de naturalidade – que o mesmo é, escola de vida. (Trigueiros *apud* *Ibidem*: 44)

1.2. - Graciliano Ramos - uma literatura comprometida

O alagoano destaca-se dentro do seletivo grupo dos romancistas de 30, que tinha na problemática da terra uma temática recorrente. Quanto à denúncia da injustiça social e da degradação humana, as suas ideias foram sempre unânimes e intransigentes.

Contudo, cada um desses autores possuía uma atitude distinta frente à realidade, construindo uma tematização do real que traduzisse o seu mundo ficcional e “a posição de independência em que se acha [va] nele”. (Breyner: 2001, 390)

Durante os anos de 1930 a 1936, Graciliano Ramos viveu em Maceió, onde dirigiu a Imprensa e a Instrução do Estado. Também é durante este período que publica três dos seus romances – *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936).

A obra do escritor é inquietante e direta, tratando-se de uma literatura denunciadora e angustiada. Embora enquadrada na tendência do regionalismo, não se mostra nem um pouco restritiva – é aberta para “conter toda a experiência vital”. (*Ibidem*: 390)

Caetés (1933)¹⁷, livro de estreia, escrito entre 1925 e 1928, apresenta dois planos narrativos que se alternam e entrecruzam: o plano interior à consciência e o exterior à mesma. O narrador-personagem relata a sua vida, entediante e sem glórias, fazendo

¹⁶ Fernando Cristóvão reúne vários testemunhos de críticos e de escritores acerca das afinidades existentes entre a literatura portuguesa neorrealista e o romance social de 30 no ensaio referido anteriormente.

¹⁷ Esboçaremos uma breve análise dos três primeiros romances de Graciliano Ramos: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936). Quanto ao quarto e último romance, *Vidas secas* (1938), será esmiuçado no capítulo 3 no qual abordaremos de forma detalhada as personagens e a importância de que se revestem na estrutura narrativa. Além dos romances, o autor escreveu ainda contos (*Insônia* - 1947), memórias (*Infância* - 1945 e *Memórias do cárcere* - 1953) e uma miscelânea de textos como *Histórias de Alexandre* (1944), *Viagem* (1954), *Linhas tortas* - 1962 (crônicas), *Viventes das Alagoas* (1962), *Alexandre e outros heróis* - 1962 (Literatura infantil) e *Histórias agrestes* (1967).

alternar as cenas coletivas no espaço exterior com mergulhos no seu íntimo, tecendo a narrativa através de solilóquios.

João Valério, um jovem órfão de vinte e quatro anos e “boa figura”, (Ramos, 1965: 151) vive em Palmeira dos Índios, cidade natal do autor, e trabalha como guarda-livros numa casa comercial. Vive na pensão de uma viúva e tem alguns amigos que pertencem ao círculo de convivência de Adrião Teixeira, seu patrão. O jovem, que colabora com o jornal católico local, *Folha da Semana*, encontra-se a escrever um romance sobre os índios caetés. Apaixona-se por Luísa, esposa do seu patrão, um amor contudo impossível, quer do ponto de vista social quer moralmente.

O conflito amoroso de João Valério prevalece ao longo do romance, permeando o relato com as dúvidas do narrador a respeito de Luísa, e até mesmo dos seus próprios conceitos morais e sociais. Não há muitos capítulos dominados somente pela sua presença, facto que parece estar em sintonia com a personagem central da trama, uma figura introvertida, abúlica e fantasiosa:

Eu amava aquela mulher. Nunca lhe havia dito nada, porque sou tímido, mas à noite fazia-lhe sozinho confidências apaixonadas e passava uma hora, antes de adormecer, a acariciá-la mentalmente. Até certo ponto isto bastava à minha natureza preguiçosa. (Ramos, 1965: 76)

Antonio Candido, no ensaio *Ficção e Confissão*¹⁸, afirma que apesar de *Caetés* não possuir o mesmo rigor literário dos romances posteriores, trata-se de um bom livro de estreia. No entender do crítico, trata-se de um espaço de prática e de aperfeiçoamento das técnicas narrativas que se destacarão em *São Bernardo* e *Angústia*: “o romancista profundo e doloroso de *São Bernardo* e *Angústia* ainda é aqui praticante, aliás magistral, de fórmulas convencionais da técnica do romance”. (2012: 19) Vários estudos posteriores acerca de *Caetés* compartilham um ponto de vista similar.

O protagonista de *Caetés*, João Valério, tem, à semelhança de Paulo Honório em *São Bernardo*, a incumbência de escrever um romance, designadamente um romance histórico acerca dos índios caetés e de como estes canibais devoraram o bispo D. Pero de Sardinha. Segundo Candido, o espaço da literatura no livro representaria a subjetividade

¹⁸Antonio Candido foi convidado por Antônio Olavo Pereira, diretor da sucursal paulista da editora José Olympio, para fazer uma introdução às obras de Graciliano Ramos, segundo desejo expresso do próprio autor. O resultado foi o ensaio *Ficção e Confissão* publicado no prefácio de *Caetés* de 1955 a 1969 pela José Olympio, e de *1969 a 1974* como prefácio de *São Bernardo* pela editora Martins, e, finalmente, em 1992, no centenário de nascimento do autor, publicado pela Editora 34. Mais recentemente, esta última versão foi reeditada pela Editora Ouro sobre Azul.

de João Valério, “as variações do sentimento” e “a sua maior ou menor adaptação à realidade da cidadezinha”. (*Ibidem*: 29)

Wander Melo Miranda¹⁹ sublinha a este propósito que o papel da literatura, o romance dentro do romance, seria uma ironia do autor. (2004: 17-19) João Valério depara-se com a sua incapacidade de tornar verossímil ficcionalmente um acontecimento histórico, postura irónica de Graciliano Ramos que cria um narrador incapaz de escrever ficção por não conhecer as técnicas narrativas de representação da realidade. Seria, pois, uma chamada de atenção por parte do ficcionista para o realismo de fachada. Recorde-se a seguinte passagem:

Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente”. (Ramos, 1965: 85)

Por fim, quando ascende socialmente, o jovem protagonista abandona definitivamente o livro e afirma: “um negociante não se deve meter em coisas de arte,” (Ramos, 1965: 252) mais uma nota irónica, visto que era o que Graciliano fazia quando escreveu o romance, sendo simultaneamente um comerciante e um literato²⁰.

No entanto, a nosso ver, é acertada a interpretação de Luís Bueno em *Uma História do Romance de 30*. O papel da literatura no romance estaria ligado ao desejo de ascensão social de João Valério, mesmo que não fosse material, mas apenas intelectual, o que render-lhe-ia prestígio. (2006: 602) Bueno afirma que “os dois movimentos da personagem, nesse sentido, o do sentimento de inferioridade e o de sua superação pela via intelectual serão retomados várias vezes no romance”. (*Ibidem*: 599) Observe-se o seguinte excerto:

Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da

¹⁹ Wander Melo Miranda foi convidado pela Divisão de Publicações do Grupo *Folha da Manhã* para redigir o volume da coleção *Folha Explica* dedicado a Graciliano Ramos. Trata-se de uma série de mais de 70 livros dedicados às diversas áreas do conhecimento.

²⁰ Graciliano Ramos após uma breve estadia no Rio de Janeiro (1914 – 1915), onde trabalhava como revisor de provas tipográficas nos jornais cariocas *Correio da Manhã*, *A Tarde* e *O Século* para além de escrever sob as iniciais R.O. (Ramos de Oliveira) para o jornal fluminense *Paraíba do Sul* e o alagoano *Jornal de Alagoas*, regressa a Palmeira dos Índios após receber um telegrama do seu pai comunicando-lhe a morte, em um só dia, de três irmãos e um sobrinho, vítimas da peste bubónica. Além disso, a mãe e duas irmãs estavam igualmente em estado grave. Após o regresso, em 1917, Sebastião Ramos, seu pai, transfere-lhe a direção do negócio familiar, a loja Sincera. Portanto, Graciliano era comerciante e literato.

herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. (Ramos, 1965: 84-85)

Bueno discorda de Antonio Candido quando afirma que “à medida que se aproxima a posse de Luísa, deixa de lado os canibais”, ou seja, a literatura. (Candido, 2012: 29) Para ele, o abandono da literatura está relacionado com o facto de João Valério haver ascendido socialmente, objetivo que perseguia a fim superar os seus recalques sociais. Uma vez alcançado o que realmente o atraía, o poder capitalista, abandona o projeto de se converter em escritor. (2006: 602) O protagonista afirma:

procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escritura mercantil, a amizade de padre Atanásio, vários elementos de êxito. (Ramos, 1965: 151)

Assim, literatura e propriedade são incompatíveis para João Valério, visto que, após a morte de Adrião, já não precisa da literatura. É jovem, saudável e possui o que antes pertencia ao velho patrão. Conquistara o seu espaço social, o que o satisfazia. Assume sem qualquer constrangimento o papel de capitalista como sócio da casa comercial onde antes era simples guarda-livros. No final do romance, ele diz:

Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. [...] Vem-me de longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito.

Vou quase todas as noites à redação da *Semana*. Não para escrever, é claro, julgo inconveniente escrever. Limito-me a dar, quando é necessário, algum conselho ao Pinheiro. (Ramos, 1965: 252)

João Valério é, pois, “o mais organicamente autocentrado de todos os seus [de Graciliano] heróis autocentrados”, (Bueno, 2006: 607) um ponto de partida do fluxo que permearia a sua obra e característico do romance de 30, que é a “sua abertura para o outro, com todos os problemas que ela implica”, (*Ibidem*: 605) atingindo o clímax em *Angústia*.

O segundo romance, *São Bernardo* (1934), “ocupa um lugar à parte na literatura”. (Candido, 2012: 31) Os que partem do Nordeste por causa da seca proporcionaram a Graciliano o material para a sua obra mais popular, *Vidas secas*. No entanto, os que lá ficam renderam-lhe inspiração para a criação do romance que o consagraria como um dos maiores escritores brasileiros de todos os tempos – *São Bernardo*.

Paulo Honório, proprietário da fazenda S. Bernardo, relata-nos a sua história de conquista e de superação, desde empregado da fazenda a dono efetivo da propriedade. Tal como João Valério, também ele possuía origens humildes e desejava a ascensão

social. Supera contudo o protagonista de *Caetés* quando se transforma num poderoso latifundiário.

Entretanto, ao longo do caminho faz muitos inimigos, subjugando-os e enganando-os. O narrador de *São Bernardo* apresenta uma forte personalidade e preocupa-se pouco com os outros, vendo-os em função de si mesmo. A compra da fazenda ao antigo dono, Luís Padilha, está permeada de insensibilidade e de anulação do outro.

Paulo Honório consegue comprar a fazenda porque se comporta como um agiota. Astutamente, aproxima-se de Padilha e consegue conquistar-lhe a confiança. Padilha era filho de um fazendeiro e havia sido criado para ser doutor. Paulo Honório, consciente da sua não disposição para o trabalho rural, planea arrebatá-lo as terras. “Travei amizade com ele e em dois meses emprestei-lhe dois contos de réis”. (Ramos, 1997: 15) Como era de se esperar, Padilha não consegue saldar a sua dívida, que crescia a cada dia, e vê-se obrigado a vender, por um valor inferior ao de mercado, a fazenda S. Bernardo. Observem-se as palavras de Paulo Honório:

[...] Padilha botou sete contos na casa [propriedade que Paulo Honório tinha na cidade] e quarenta e três em S. Bernardo. Arranquei-lhe mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. Arengamos ainda meia hora e findamos o ajuste.

Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos. (Ramos, 1997: 24)

Segundo Rui Mourão, “o bem e o mal existem para Paulo Honório [...] como conceitos objetivos, rigorosamente encaixados dentro de sua concepção utilitarista da existência”. (*Apud* Bueno, 2006: 609) Dispõe de todos ao seu bel-prazer, criando os seus próprios juízos de valor. No caso de Mendonça, fazendeiro que havia alterado as delimitações da sua fazenda para se apropriar de alguns hectares de S. Bernardo, resolve aniquilá-lo encomendando a Casimiro, o homem da sua confiança, a morte do vizinho gatuno. Recorde-se a seguinte passagem:

Mais tiros na pedreira, os últimos. Pensei no Mendonça. Canalha. Do lado de cá da cerca o algodão pintava, a mamona crescia nos aceiros da roça; do lado de lá, sapé e espinho. Quantas braças de terra aquele malandro tinha furtado! Felizmente estávamos em paz. Aparentemente. De qualquer forma era-me necessário caminhar depressa.

[...] Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço de menos.

Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. (Ramos, 1997: 33)

Uma só vez Honório age com sentimento de gratidão, acolhendo em S. Bernardo a velha Margarida, a negra que o alimentou quando criança, a única pessoa a quem demonstra ternura, pelo menos a que ele consegue manifestar.

A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. (Ramos, 1997: 11)

Chegado o momento de ter um herdeiro, decide que deseja casar-se. Não porque amasse alguma mulher ou desejasse uma companheira. Era simplesmente lógica, a lógica da dominação absoluta – “o próximo lhe interessa na medida em que está ligado aos seus negócios”. (Candido, 2012: 33) O protagonista de *São Bernardo* revela-nos que:

amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.

A que eu conhecia era a Rosa do Marciano, muito ordinária. Havia conhecido também a Germana e outras dessa laia. Por elas eu julgava todas. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo. (Ramos: 1997: 57)

Depois da posse de S. Bernardo, vem a posse da esposa. Mas, neste caso trata-se de um negócio que não consegue controlar. Casa-se com Madalena, uma jovem professora, de alma bondosa e solidária, que abala os alicerces do mundo que Paulo Honório havia construído. A sua bondade humanitária ameaça o sistema hierárquico da propriedade e a sua autoridade – Madalena recusa-se a entrar no “jogo da reificação”. (Lafetá, 1997: 208)

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo duma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. (Ramos: 1997: 100)

A alma agreste deflagra o conflito que se estabelecerá entre o casal, pois ele não consegue entender-se com a esposa, são de estirpes distintas, ela – humana, politizada, culta e solidária e ele – duro, bruto, dominador e coisificado. Não tardará que o ciúme se aloje na relação, expansão natural do temperamento de Honório e do sentido de exclusividade que mantinha em relação aos bens materiais. Um casamento negociado e sem amor, com o fim de cumprir um único desejo – ter um herdeiro. “Necessidade

patriarcal de preservar a propriedade no tempo, e que ameaça perdê-la”. (Candido, 2012: 37)

A solução do conflito converge para o suicídio de Madalena, uma luta que não teve vencedores. Por um lado, a frágil esposa, acuada e brutalizada e, por outro, um marido vitorioso que todavia não desejava esse tipo de vitória. Entretanto, Paulo Honório tinha-se apaixonado pela mulher, um amor peculiar e pecuniário, à medida do seu caráter.

Estraguei minha vida estupidamente, estraguei-a estupidamente [...] Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige. [...] Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. [...] E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão. (Ramos: 1997: 188-190)

As fissuras de sensibilidade que observamos em Paulo Honório não são suficientes para romper a dura couraça com a qual se protegera, dando lugar a um ser angustiado e atormentado por um passado que não pôde nem podia modificar.

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, de tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é antes desespero, raiva, um peso enorme no coração. (*Ibidem*: 101)

A emergência do outro é uma constante em *São Bernardo*, todos gravitando em torno da figura de Paulo Honório que ao se reificar, destrói o outro e a si mesmo²¹. Trata-se, pois, de uma narrativa desprovida de adornos, dura e isenta de sentimentalismos como o seu narrador. Segundo Luís Bueno, Paulo Honório não se coloca diante do outro e prefere abrir mão das suas conquistas, S. Bernardo perde a glória de outrora e os grandes

²¹ João Luiz Lafeté em “O mundo à revelia”, no prefácio de *São Bernardo*, propõe um esquema para a estrutura do romance que auxilia à visualização do processo de metamorfose sofrido por Paulo Honório:

ação – personagem



dinamismo
objetividade
energia
vontade
força



sentimento de propriedade → reificação → destruição de si e do outro

dias já não retornarão. Já o protagonista de *Angústia*, Luís da Silva, esse sim, como se verá, colocar-se-á diante do outro. (2006: 619)

Angústia (1936), também narrado em primeira pessoa, em que a memória funciona como resgatadora do passado e fundamental para a compreensão do presente e do futuro, é o romance de Graciliano que experimentou mais reformulações de pareceres por parte da crítica e do próprio autor.

Foi considerada a grande obra de Graciliano por duas décadas. Quando Antonio Candido escreve *Ficção e Confissão* ostentava essa condição, “dos livros de Graciliano Ramos, é provavelmente o mais lido e citado, pois a maioria da crítica e dos leitores o considera a sua obra-prima”. Opinião não compartilhada pelo crítico, “obra-prima não será, mas é sem dúvida o mais ambicioso e espetacular de quantos escreveu”. (2012: 46) O seu prestígio foi diminuindo até não restar quase nada no início da década de 80. (Bueno, 2006: 620)

O escritor, numa carta endereçada a Antonio Candido, parecia renegar o livro. “Onde as nossas opiniões coincidem é no julgamento de *Angústia*. Sempre achei absurdos os elogios concedidos a este livro [...]. [É] um mau livro, apesar de haver nele páginas legíveis”.²² (Candido, 2012: 10) Contudo, não devemos ignorar que Graciliano Ramos costumava fazer comentários depreciativos sobre o que escrevia com frequência. Segundo Bueno, fica confirmado que o desagrado que sentia em relação a *Angústia* era acentuado, visto que foi o único livro em vida do autor que aparece com a indicação “edição revista”. (2006: 620) No entanto, essa repulsa deve ser vista com cautela, pois o autor em várias ocasiões demonstrou o contrário quando indagado sobre o tema²³.

O seu nome associou-se ao romance realista, com uma escrita concisa e seca. *Angústia* causa tanto estranhamente porque em se tratando de um romance da década de 30, de um autor de esquerda, estava na fronteira entre dois mundos, ficando fora de prumo.

²² Quando Graciliano Ramos publicou *Infância* (1945), Antonio Candido era o crítico titular do *Diário de São Paulo*. O autor alagoano já se destacava de maneira singular entre os chamados “romancistas do Nordeste”, o crítico decide escrever uma série de cinco artigos sobre cada um dos seus títulos já publicados, e o livro que acabava de aparecer. Por isso, Graciliano agradeceu-lhe escrevendo uma carta datada de 12 de novembro de 1945.

²³ Há muitas evidências de que Graciliano Ramos, apesar de haver dito que era um livro mal escrito, tinha predileção pelo romance. Ricardo Ramos, seu filho, registra a impressão da estima que o pai tinha pelo livro em *Graciliano Ramos: Retrato Fragmentado*. (Bueno, 2006: 622)

Romance excessivo, contrasta com a discrição, do despojamento dos outros, e talvez por isso mesmo seja mais apreciado, apesar das partes gordurosas e corruptíveis (ausentes em *São Bernardo* e *Vidas secas*) que o tornaram facilmente transitório”. (Candido, 2012: 46)

Parece ser o próprio autor quem acaba assumindo essa visão sobre o livro, o que se observa quando escreve a Antonio Candido. Seja como for, trata-se de um romance de extrema singularidade quando confrontado com o conjunto da sua obra.

O cenário é o Nordeste urbano, Maceió na década de 30. O protagonista de *Angústia* é Luís da Silva, funcionário público e escritor por encomenda. Apaixona-se por Marina, sua vizinha, com a qual manterá uma relação amorosa até que aparece Julião Tavares, um rico conhecido que lhe arrebatou a namorada. Marina fica grávida, faz um aborto e é abandonada pelo amante, que, por sua vez, é assassinado por Luís da Silva.

É um romance de ritmo fragmentado, acentuado pela desordem aparente da memória, com constantes interrupções de cenas que se repetem. Motivado pelo acontecimento central, o assassinato de Julião Tavares, o narrador desencadeia com o seu relato uma sucessão de planos que se sucedem e se complementam. Luís da Silva vai-se conformando à medida que a sua subjetividade vem à tona, resgatando preocupações sociais que Graciliano tematizara anteriormente. Observem-se as seguintes passagens:

Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial e era amável em demasia. [...] Diante dele eu me sentia estúpido. Sorria, esfregava as mãos com esta covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer. (Ramos, 1968: 61)

Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos. Quando eu passava pela rua do Comércio, via-os por detrás do balcão, dois sujeitos papudos, carrancudos, vestidos de linho pardo e absolutamente iguais. Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai. Reacionário e católico. (*Ibidem* : 57)

Diferentemente de João Valério e Paulo Honório, Luís provinha de uma família de antigos proprietários de terras que empobrecera e experimentara a decadência. Declínio que observamos até nos nomes das gerações familiares: desde o avô Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, passando pelo pai Camilo Pereira da Silva até um simples Luís da Silva, uma figura quase anónima.

Saindo do ambiente seguro da fazenda, experimentando o estranhamento da vila, da escola e da cidade, Luís vê-se no eixo de duas ordens sociais, de dois mundos. Esse

isolamento revela características psicológicas muito marcantes do protagonista. Uma delas é a obsessão pela limpeza, que pode ser vista na seguinte passagem:

Lavo as mãos uma infinidade de vezes ao dia, lavo as canetas antes de escrever, tenho horror às apresentações, aos cumprimentos, em que é necessário apertar a mão que não sei por onde andou, a mão que meteu os dedos no nariz ou mexeu nas coxas de qualquer Marina. Preciso de muita água e muito sabão. (Ramos, 1968: 167-168)

Observador de vidas alheias, praticamente não se relaciona com os demais, limitando-se a ser um espectador do mundo que o rodeia. “Seu ângulo de visão são as frestas, onde vislumbra um mundo partido”. (Breyner, 2001: 403) A sua visão bifocal dá origem a um movimento oscilatório de aproximação e distanciamento da realidade circundante, um olhar por isso turvado e distorcido. Recordem-se os seguintes excertos:

Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não têm relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção da realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou. (Ramos, 1968: 27)

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios”. (*Ibidem*: 19)

Luís da Silva abomina a sociedade em que vive, que o impele a tomar atitudes torpes e mesquinhas, que observa o seu aniquilamento moral do qual não encontra forças para sair. Vegeta numa sociedade rasteira e em putrefação. Daí a referência constante aos seus semelhantes, e a si mesmo, como animais pertencentes a um submundo. Moisés era “uma criaturinha insignificante, um percevejo social”, [...] “sempre a anunciar desgraças. Moisés é uma coruja”, (Ramos, 1968: 37) Julião Tavares “tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato”, (*Ibidem*: 57) as vizinhas são “três mulheres velhas que pareciam formigas”, (*Ibidem*: 28) Marina “a franga [que] não aparecia”, (*Ibidem*: 69) e ele mesmo “era com um rato, um rato bem-educado, as patas remexendo o maço de cigarros”. (*Ibidem*: 174)

Tal classificação animalizante aparecia já no primeiro romance, acentuando-se gradualmente em *São Bernardo* e, muito mais, em *Angústia*, até alcançar em *Vidas secas* o ápice, onde homem e bicho se igualam²⁴. (Breyner, 2001: 404)

Graciliano aborda nos três romances a problemática social com protagonistas que trazem à tona situações de opressão e o mundo nordestino abandonado à sua própria sorte. Uma visão trágica do Nordeste, portanto, na qual a “vida severina” desempenha o papel de protagonista.

Embora os conflitos abordados estejam inseridos no contexto sociopolítico da época, ligados ao Nordeste brasileiro, estas narrativas centram-se nos dramas humanos, tornando-se universais e atemporais. Casais Monteiro chamou a atenção para essa faceta universal do autor quando publicou no *Diário de Lisboa*, em 1959, o artigo intitulado “Graciliano Ramos sem Nordeste”:

Graciliano Ramos não depende do Nordeste, eis o que afirmo [...]. Em Graciliano, o Nordeste não é o Centro do Mundo; o centro do mundo é a infinita miséria dos homens. E nós sentimos o Nordeste através desta miséria, como através da particular miséria dos seus heróis sentimos a dos homens de qualquer parte da Terra. (Monteiro *apud* Cristóvão, 2013: 50)

Em suma, sob o olhar de um crítico da realidade, observamos a luta de indivíduos contra a injustiça dos homens e a natureza hostil. Não veremos todavia em Graciliano a coletividade revolucionária: “É sempre a pessoa e não a classe e os ideais comunistas a ocuparem o primeiro lugar”. (Cristóvão, 2013: 53)

²⁴ Em *Vidas secas* (1938) o processo de zoomorfização do homem acentua-se sobremaneira, atingindo o seu clímax. Este tema será tratado com detalhes no capítulo 3.

Capítulo 2

O neorrealismo português

2.1. - Notas sobre o neorrealismo em Portugal

No fim da década de 30 e princípios dos anos 40 surge, em Portugal, um movimento literário com fortes influências ideológicas e culturais do marxismo, insuflando novos ares à literatura. Ligam-se a ele escritores, críticos e ensaístas com vivências e formações afins: uma grande crise económica e social; a instauração de regimes totalitaristas na Itália, na Alemanha, na Espanha e em Portugal - o Estado Novo; a realização do Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos e um progressivo distanciamento do legado modernista.

Para Carlos Reis, o neorrealismo é uma resposta a uma situação de supressão das liberdades políticas e de forte repressão. Apesar do nome, não é um prolongamento do realismo oitocentista, embora ambos os movimentos tenham ligado a literatura à sociedade, transformando-a num instrumento potencial de intervenção social. (2005:16)

Referindo-se à relação entre arte e realidade, Álvaro Cunhal, sob o pseudónimo de António Vale²⁵, em 1954, afirma que “o artista é filho da sociedade onde vive, só pode compreender obras de arte uma crítica que estabeleça as suas ligações com a realidade social no seio da qual foi concebida e realizada”. (Cunhal *apud* Reis, 2005: 42) Esta relação simbiótica entre arte e realidade está no seio do movimento neorrealista. “O neorrealismo apresenta como característica básica (e explícita no seu próprio nome, que se generaliza a partir de 1938) uma nova focagem da realidade portuguesa [...]”. (Saraiva & Lopes, 2005: 1032)

Quanto à questão da nomenclatura, ela não se revelou uma escolha pacífica. Mário Dionísio, um dos principais teóricos do movimento, destacava a distância entre realismo e neorrealismo, questionando o parentesco entre ambos os termos. Várias tentativas para atribuição de um nome surgiram, *realismo sociológico*, *realismo humanista* ou *novo humanismo*, mas o termo que sobreviveu a todos e popularizou-se foi *neorrealismo*, apesar das suas limitações de significado. (Reis, 2005: 16)

Aceite-se, então, que a expressão Neo-Realismo²⁶ é escassa para, com inteira propriedade, designar o movimento para que remete, problema que, é bem verdade, não é raro na metalinguagem dos estudos literários. O certo, porém, é que essa foi a expressão que acabou por triunfar e hoje sabe-se bem o que ela designa na Literatura Portuguesa do século XX. (Reis, 2005: 16)

²⁵ Álvaro Cunhal, sob o pseudónimo de António do Vale, na revista *Vértice*, em 1954, publica “Cinco notas sobre forma e conteúdo”.

²⁶ Manteve-se sempre a ortografia original de todos os textos citados.

Em *Autobiografia* (1987) Mário Dionísio também se pronuncia a respeito da questão do nome do novo movimento:

Primeiro, nunca concordei com a designação de neo-realismo, que se deve a uma infeliz inspiração de momento do Joaquim Namorado, meu grande amigo até à morte; segundo, para mim, 'neo-realismo' não era nem poderia ser uma outra maneira de, por razões de censura, dizer 'realismo socialista; terceiro, para mim ainda, o neo-realismo deveria ser a expressão estética de uma visão marxista do mundo, sendo esta tão complexa como se sabe (quem o sabe), aquele movimento – nunca 'escola' – teria de desdobrar-se em diversas maneiras, gostos, soluções imprevisíveis – o que efetivamente aconteceu. (Dionísio *apud* Coelho & Azinheira, 1987:7)

As manifestações teóricas ligadas ao neorrealismo e às polémicas que foram definindo o movimento começaram a emergir, a partir de meados da década de 30, em revistas como: *Seara Nova* (1921 - 1979 – Lisboa), *Presença* (1927 - 1940 – Coimbra), *Outro Ritmo* (Porto – 1933), *Gleba* (Lisboa – 1934), *Gládio* (Lisboa – 1935), *Ágora* (Coimbra – 1935), *Lácio* (Lisboa – 1938), *Diabo* (1934 - 40 – Lisboa), *Sol Nascente* (1937 - 40 – Porto e Coimbra), *Altitude* (1939 – Coimbra), *Síntese* (1939 - 40 – Coimbra), *Pensamento* (1939 - 40 – Porto), *Vértice* (desde 1942 – Coimbra), etc. (Saraiva & Lopes, 2005: 1032)

A revista *Seara Nova*, de periodicidade quinzenal e de longa vida, manteve uma intensa atividade que lhe rendeu projeção nacional, dedicando-se, sobretudo, às letras. Trata-se de uma revista que pretendia “criar uma opinião pública nacional que exi [gisse] e apoia [sse] as reformas necessárias; defende [ndo] os interesses supremos da nação opondo-se ao espírito de rapina das oligarquias dominantes e ao espírito dos grupos, classes e partidos”, (Pires, 1986: 274) destacando-se pela oposição à ditadura de Salazar.

Revista de essência crítica, doutrinária e militante, ao longo da sua história, *Seara Nova* teve ilustres colaboradores portugueses e estrangeiros como, por exemplo, Álvaro Cunhal, Alves Redol, António José Saraiva, Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Gilberto Freyre, Jorge Amado, Miguel Torga, Ortega y Gasset, entre outros.

Já a revista *Presença*, dirigida e editada por João Gaspar Simões, José Régio e Branquinho da Fonseca, advogava “por uma 'literatura viva' contra o academicismo e o jornalismo rotineiros; por uma crítica livre, desassombrada e quanto possível a-histórica; pelo primado do individual sobre o coletivo, do psicológico sobre o social, da intuição sobre a razão”, (*Ibidem*: 245) tornou-se a porta-voz dos escritores partidários da 'arte pela arte', conhecidos como a Geração de 27, do Segundo Modernismo Português, ou

simplesmente por Geração da *Presença*. De caráter polivalente, a *Presença* abordava domínios culturais diversos tais como arte, filosofia, cinema, música e literatura.

A revista *Pensamento* é uma das que publicavam textos que foram conferindo solidez programática ao movimento neorrealista, com efeito, num artigo de 1933 já se afirmava que a literatura devia possuir um cunho reformador e revolucionário. Das publicações marcadamente neorrealistas, destaca-se também a *Diabo*, nela participam tanto presencistas como João Gaspar Simões, Casais Monteiro, Miguel Torga (que posteriormente romperá com os presencistas e aliar-se-á à estética neorrealista) como ainda os neorrealistas Fernando Namora, Alves Redol, Manuel da Fonseca e Soeiro Pereira Gomes, para citar apenas os nomes de maior projeção.

Igualmente relevante é a revista *Sol Nascente* que “combate pelo neo-realismo como forma necessária de humanização da arte”. (*Ibidem*: 285) Mário Dionísio, nesta revista, publica os seus primeiros poemas imbuídos do espírito neorrealista. É importante ressaltar que as revistas *Diabo* e *Sol Nascente* denunciam um espírito de sintonia com a vida política e com as manifestações culturais. Através delas deram-se a conhecer em território luso os escritores brasileiros ligados ao romance social do Nordeste como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Na revista *Gládio*, em 1935, Álvaro Salema publica um artigo contra o idealismo da Geração de 70 que servirá como marco da cisão com o socialismo burguês e com a ideologia modernista das revistas *Orpheu* e *Presença* - “O Anti-burguesismo da Cultura Nova”. A Revista *Manifesto*, 1936, dirigida por Miguel Torga e Albano Nogueira, também se opõe ao grupo presencista, declarando que a arte é social e reconhecendo o valor da nova geração literária.

A coimbrã *Vértice*, em 1942, assume que “tem de continuar a ser uma revista de defesa da cultura e da arte, mas tem de ser sobretudo a revista da cultura útil, da cultura utilizável para o melhor conhecimento dos problemas sociais”. (*Ibidem*: 304) Tendo Carlos de Oliveira como um dos seus redatores, a revista *Vértice* torna-se, reconhecidamente, importante porta-voz do neorrealismo.

A Geração de 27 ou da *Presença*, herdeira da Geração de 70, sensível às injustiças sociais, mas defensora de um socialismo conservador que se opunha à ação revolucionária, e os neorrealistas - com orientações culturais e ideológicas fundamentadas no materialismo histórico - que defendiam a existência de uma literatura denunciadora, são os dois polos nos quais a literatura portuguesa estava dividida na década de 30. As

revistas serviram de palco para esse confronto, reforçando simultaneamente a divulgação dos textos doutrinários do movimento neorrealista.

Num artigo na revista *Colóquio de Letras*, em 1972, Joel Serrão sugere que a génese do romance neorrealista remontaria, entre outros, a escritores como Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco²⁷. Sobre este último admite que “está bem mais próximo das vivências literárias de 40 do que Eça de Queirós, cujo legado romanescos de crítica social à burguesia urbana se vai manter [...] numa linha [mais] esteticizante do que programática ou humanitária ou social”. (1972: 27) O estudioso defende também que alguns escritores, poucos anos antes do surgimento do neorrealismo, já teriam se manifestado como os seus predecessores, entre eles Fialho de Almeida, João Grave, Brito Camacho, Aquilino Ribeiro e Raul Brandão, autores que “trazem à superfície da preocupação estético-verbal o drama dos humildes campestres ou citadinos, debatendo-se na miséria e clamando contra a injustiça social de que eram vítimas”. (*Ibidem*: 27)

Cabe também ressaltar que Ferreira de Castro em *Emigrantes* (1928) e em *A Selva* (1930) deu “um passo decisivo no sentido de afeiçoar a novelística em meio de conscientização de alguns problemas sociais com o que povo se debatia”. (*Ibidem*: 28) Referindo-se a *Emigrantes*, Óscar Lopes afirma que “assinala o início de uma nova fase do realismo social entre nós” (2005: 1024) sem deixar no entanto de destacar José Rodrigues Miguéis, “o escritor que primeiro se distingue na transição doutrinária conducente ao neo-realismo”. (*Ibidem*: 1026)

Contudo, a obra que ostenta o privilégio de ser o primeiro romance neorrealista é *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, identificado por Mário Dionísio, em 1942, como deflagrador do movimento na “literatura de ficção”.

[...] Aconteceu ser Alves Redol o primeiro a aparecer, em livro, desta geração que se tem preparado ao contacto directo da vida, que por ela tem dado e espera continuar a dar tudo, que para ela, e só para ela, reclama direitos de cidade das letras e nas artes. Isto fez que Alves Redol fosse a primeira pessoa a trazer para a nossa literatura de ficção personagens e problemas até então nela desconhecidos e ainda hoje julgados pelos críticos e artistas decadentes [...]. Isto fez também que o nome de Alves Redol se tenha tornado um nome que nunca mais poderá desligar-se da nossa literatura actual. Quando mais tarde se estudar a literatura portuguesa no século XX, os seus períodos de apogeu e os seus períodos de decadência [...] o estudo de Alves Redol impor-se-á como o estudo do primeiro grito de reacção contra a enxurrada de abstenções e falseamentos de vida que enchiam as montras e prateleiras das livrarias

²⁷ Segundo Carlos Reis (1983: 19), “salvo escassas exceções, a documentação fundamental [do neorrealismo] se situa num período que, sem encontrar excessiva rigidez, poderá ser balizado aproximadamente pelos anos de 1935 a 1960. De facto, antes da primeira daquelas datas, é difícil encontrar testemunhos programáticos consistentes e significativos; e depois da segunda, estava praticamente esgotada a actividade teórico-literária levada a cabo pelo Neo-Realismo [...]”.

na sua acção mistificadora (consciente ou inconscientemente não interessa). (Dionísio *apud* Torres, 1983: 73)

Quanto às influências exteriores, Carlos Reis é de opinião que a condição periférica da literatura portuguesa contribuiu para a importação de modelos estrangeiros, “neste caso com predilecção pelo realismo socialista soviético, pelo chamado realismo nordestino brasileiro e mesmo por alguma da ficção norte-americana dos anos 20 e 30”. (2005: 14) Em 1934, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, Jdanov destaca a missão do Realismo Socialista: “a tarefa de transformação ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo”. (Reis, 1980: 10) Não obstante, por motivos de interesse para o nosso trabalho, só vamos ocupar-nos da influência do romance social nordestino de 30.

A partir de 1938, conforme já aludido, revistas como a *Diabo*, através dos seus correspondentes, noticiavam o que se passava no outro lado do Atlântico. No ano seguinte, o brasilianista Osório de Oliveira publica a sua *História Breve da Literatura Brasileira*. Ambas as iniciativas foram importantes para atenuar o fraco conhecimento que havia sobre a literatura brasileira, já que os “grandes autores brasileiros eram desconhecidos da maioria dos portugueses letrados”. (Cristóvão, 2013: 41) O poeta Carlos Queiroz, em 1946, escreveu a respeito do final da década de 20 e princípios dos anos 30:

Nesse tempo, entre nós, as figuras representativas do mundo literário brasileiro eram Catulo, Olavo Bilac e Coelho Neto [...]. Entretanto, Castro Alves e Machado de Assis, por exemplo, eram nomes que não representavam nem um estado, sequer uma cidade. Só raros os tinham lido, raríssimos apreciados, e o grande público de então os ignorava, continuava a ignorá-los. (*Apud* Cristóvão, 2013: 41)

É nesse contexto de desconhecimento que se dará o período de maior aproximação entre as literaturas brasileira e portuguesa, pois o conhecimento dos romancistas da década de 30 ligados à nova tendência do romance social regionalista será grande e fecundo. Os críticos João Gaspar Simões e Luiz Forjaz Trigueiros apercebem-se cedo dessa influência. Para o último, as obras de Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes foram influenciadas por Jorge Amado e a de Manuel da Fonseca por José Lins do Rego. (*Ibidem*: 44)

Apesar de menos entusiasta, João Gaspar Simões também reconhece tal contaminação, “parece-nos indiscutível a influência de Jorge Amado, não só na obra de alguns dos nossos neo-realistas, que chegaram a impor a sua personalidade, como não

poucos os que ficaram pelo caminho [...]”. (*Apud* Cristóvão, 2013: 44) Na mesma linha vão as declarações de Alexandre Pinheiro Torres sobre o que significou a obra de Jorge Amado para os escritores portugueses:

[...] a influência fulminante que Jorge Amado exerceu nas Letras portuguesas. As primeiras obras dos neo-realistas, especialmente as de Alves Redol e as de Soeiro Pereira Gomes, vêm já, de algum modo impregnadas da patética dramaticidade que caracteriza o autor de *Mar Morto*. Quem é que ao ler Esteiros de Pereira Gomes não se lembrou dos *Capitães da Areia*, de Jorge Amado? Redol, por seu turno, ao apresentar *Gaibéus* (1940) exhibe a seguinte dedicatória: ‘este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado no Ribatejo’. (*Apud* Cristóvão, 2013: 45)

Fernando Cristóvão destaca que Álvaro Salema, crítico literário do *Diário de Lisboa*, também opina sobre a influência de Jorge Amado na literatura portuguesa nas décadas de 40-50. Recordando, em 1982, os testemunhos de Fernando Namora, de Mário Dionísio e de Ferreira de Castro acerca da importância da obra amadiana para os escritores portugueses, o crítico regista: “cabe assinalar com que oportunidade os livros de Jorge Amado jorraram nas letras portuguesas e salutarmente lhes robusteceram a procura de uma seiva revigorada” (Namora); Dionísio ao interpretar *Mar Morto* afirma que “chegou à verdadeira noção construtiva de obra de arte [...]”. “Tem a condição essencial de uma obra de arte, isto é, a consciência da realidade humana e das suas possibilidades”. (*Apud* Cristóvão, 2013: 45-46) Com efeito, Ferreira de Castro (*apud Ibidem*: 46) afirma que é notável o influxo da obra de Jorge Amado sobre o movimento neorrealista e nas obras de autores como Alves Redol e Miguel Torga.

Para Fernando Cristóvão terminara a situação brasileira de dependência, inaugurando-se uma nova etapa na qual o diálogo de permuta plena havia sido estabelecido. Pela primeira vez, de modo coletivo e diagnosticado, a literatura brasileira tinha influenciado a portuguesa, tanto na poesia («Novo Cancioneiro») como no romance. (2013:46)

A poesia precedeu ao romance no movimento neorrealista. Em 1941 e 1942 (exceção para a *Voz que Escuta* de Políbio Gomes dos Santos – obra de publicação póstuma) são publicados, em Coimbra, os dez números da coleção «Novo Cancioneiro» – que acolheu jovens poetas dos anos 40 como Fernando Namora (*Terra* - 1941), Mário Dionísio (*Poemas* - 1941), João José Cochofel (*Sol de Agosto* - 1941), Álvaro Feijó (*Os Poemas de Álvaro Feijó* - 1941), Joaquim Namorado (*Aviso à Navegação* - 1941) Manuel da Fonseca (*Planície* - 1941), Carlos de Oliveira (*Turismo* - 1942), Sidónio Muralha

(*Passagem de Nível* - 1942), Francisco José Tenreiro (*Ilha de Nome Santo* - 1942) e Políbio Gomes dos Santos (*Voz que Escuta*- 1944). (Belchior²⁸ *apud* Reis, 2005: 21)

Alguns desses jovens poetas haviam já publicado pequenos volumes ou artigos nas revistas da época, no final dos anos 30, designadamente na *Presença* – como sucedeu com Namorado, Cochofel, Namora e Dionísio, todos “seduzidos em grande parte por um discurso poético de feição social”. (Reis, 1980: 18)

Seja como for, da poesia do «Novo Cancioneiro» ficou sobretudo o entusiasmo de uma militância com marcas ideológicas de muito variável expressividade, sendo certo que Joaquim Namorado enunciou, num grupo afinal heterogêneo, “a poesia mais fiel ao optimismo ideológico da visão neo-realista”; ficou também uma certa consciência programática de “Arte Poética” de Mário Dionísio (“A poesia está na luta dos homens / está nos olhos rasgados abertos para amanhã”); ficou ainda a discreta mas visível dificuldade de ajustamento de poetas como Cochofel e Carlos de Oliveira àquele “optimismo ideológico”; ficou, por fim [...] a evidência de que seria no campo da *narratividade* que se resolveria o fundamental do “programa” neo-realista. (Reis, 2005: 21)

Excetuando a poesia de Políbio Gomes dos Santos, de um lirismo mais intimista, as composições do «Novo Cancioneiro» destacam-se pelo tratamento de temas vinculados à linha estética do neorrealismo – como a temática da terra, presente em *Terra* de Fernando Namora, em *Planície* de Manuel da Fonseca e em *Turismo* de Carlos de Oliveira. Contudo, não se trata de “uma terra dimensionada em termos de regionalismo meramente folclorista, mas antes como espaço de projecção de conflitos iniludíveis”. (Reis, 1980: 18) Recordem-se os seguintes versos:

.....
Para quê lutar com a braveza da terra,
com a indiferença do Céu,
com tudo, com a morte, com a fome, com a terra,
com tudo!
Árida, árida a vida!
António partiu.
E em casa, tudo ficou sem jeito, desamparado, vazio.
Ficou a solidão

(Namora *apud* Reis, 1980: 18)

No poema «Coro dos empregados da Câmara» de Manuel da Fonseca, citado parcialmente abaixo, destaca-se o tema do coletivo de influência marxista em clara

²⁸ Artigos de Maria de Lourdes Belchior publicados em 1963 - “Poesia portuguesa contemporânea: a ‘geração de 40’. I – «Novo Cancioneiro» e «Poesia Nova»”. *Brotéria* (Lisboa), vol. LXXVI, nº 6, junho de 1963: 649-66. “Poesia portuguesa contemporânea: a ‘geração de 40’. II – «Cadernos de Poesia». *Id.*, vol. LXXVII, nº 1, julho de 1963: 23-34.

oposição à ótica individualista, apregoada pela geração presencista. Esta orientação também inspirará a poesia e a ficção narrativa de Carlos de Oliveira.

É tão vazia a nossa vida,
é tão inútil a nossa vida
que a gente veste de escuro
como se andasse de luto.
Ao menos se alguém morresse
e esse alguém fosse um de nós
e esse um de nós fosse eu...

.....

(Fonseca *apud* Reis, 1980: 19)

Em 1939, surge *Gaibéus*²⁹ de António Alves Redol, aceite pela crítica em geral como primeiro romance da nova tendência neorrealista, “para todos os efeitos, deve-se considerar como a obra que, pelo seu fôlego, novidade e ambições, inaugura o Neo-Realismo português”. (Torres, 2002: 216) Ambientado no Ribatejo, o romance relata a história dos ceifeiros de arroz (os gaibéus) que, em condições extremas e de opressão, realizam um árduo trabalho de sol a sol. Embora fosse necessária a individualização de determinadas personagens, o herói da obra é o grupo social – “uma personagem que há que considerar simbólica, porta-voz inclusivamente do próprio autor”. (*Ibidem*: 218) O romance é uma espécie de documentário com acusada influência da primeira etapa de Jorge Amado, como em *Cacau*. Cabe ressaltar que em 1930 o autor já havia publicado *Glória*, um estudo etnográfico sobre o Ribatejo. “Este romance [*Gaibéus*] não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documento humano fixado no Ribatejo”. (Redol *apud* Cristóvão, 2013: 45)

Esteiros de Soeiro Pereira Gomes (1941) é um romance também de protagonista coletivo como *Gaibéus* - “domínios afins com os quais relacionaremos justamente a personagem”. (Reis, 1983: 480) Centra-se num grupo de adolescentes que são obrigados a trabalhar para ajudar na manutenção familiar, “assalariados nos telhais do Ribatejo”. (Saraiva & Lopes, 2005: 1033) Segundo António Pedro Pita (2000: 598), *Esteiros* é um “magnífico ejemplo de una obra con varios y complejos niveles de cultura”. Observe-se o seguinte excerto:

Escorraçado e perseguido como um Gineto – Gineto de nome e condição. Garoto da rua que se perdera as ruas e não chegara a ser homem, porque fugira dos homens.

²⁹ O critério adotado para a seleção dos relatos neorrealistas privilegiou alguns romances de estreia de determinados escritores neorrealistas, quer pela seleção da crítica quer pela sua relação com o romance social brasileiro de 30.

Antes viver como Sagui, sem eira sem beira. Dormir num palheiro do tecto aberto às estrelas e pedir pão-por-deus. Ser bom e jovial. Não, não podia ser bom. O sagui perdera os pais, mas ganhara amigos, enquanto ele era órfão do mundo. (Gomes *apud* Manuel Gusmão, 2013: 91).

Alexandre Pinheiro Torres (*apud* Cristóvão 2013: 45) afirma que é inevitável não recordarmos o romance *Capitães da areia*, de Jorge Amado, quando lemos *Esteiros*. Gineto, Gatinhas, Sagui, Cocas, Maquineta, Malessó, Pirica ... (*Esteiros*) e Pedro Bala, Gato, Sem Pernas, Volta Seca, Pirulito, João Grande... (*Capitães da areia*), jovens vidas bestializadas pelo sistema capitalista opressivo. Adolfo Casais Monteiro escreveu acerca de *Esteiros*:

Quero acentuar não ser tanto a sua condição de vítimas, mas a própria personalidade de crianças aquilo que tanto e tão profundamente nos toca ao lermos as páginas de *Esteiros*, ao irmos acompanhando a evolução daqueles jovens destinos: é mais fundo do que o seu sofrimento - é a algo mais escuso, mais dificilmente penetrável, que vai (e de quem vem) a dolorosa simpatia que se estabelece entre o leitor e as personagens: à sua própria essencialidade de crianças, à poesia de que malgrado a desgraça, a fome, os sentimentos e as carências de toda a espécie, eles se revelam portadores. Aí me parece estar o âmago da grandeza de *Esteiros*. (Monteiro *apud* Manuel Gusmão, 2013: 93).

Cerromaior (1943)³⁰, obra de Manuel da Fonseca, relata a história de uma imaginária vila alentejana que, sob uma atmosfera sufocante e rude, é palco de uma sucessão de tragédias humanas causadas pela opressão da miséria e da tirania dos senhores da Casa Vã. O romance “configura-se como momento de transição, como fulcral estádio de amadurecimento qualitativo das estratégias discursivas que servem a representação ideológica do movimento neo-realista”. (Reis, 1983: 535)

O espaço fechado da prisão no qual se inicia e finaliza o romance simboliza outras prisões vividas pelos seus protagonistas, desde recalcamientos sexuais (Adriano e Lena) até às recordações (frases e imagens) da fome e da miséria. Contudo, o romance descreve, por outro lado, um percurso de libertação, ilustrado por Doninha - que acaba na loucura; ou Adriano - que vai da realização sexual à tomada de posição contra a repressão (inclusive posicionando-se contra a própria família), assumindo a violência como solução – “representando uma peculiar interacção de elementos tão influentes na semântica da ficção, como são a personagem, o espaço e o tempo”. (*Ibidem*: 535) Recorde-se a seguinte passagem:

³⁰ 1943 também é o ano em que Carlos de Oliveira publica *Casa na duna*, romance de estreia do autor, que será sucintamente analisado no item 2.2 deste capítulo.

[...]«Como é que não havia percebido a transformação que se operara em Adriano?» - Interrogava-se, de novo, admirado. [...]

- E eu a julgar que eram exageros do teu primo Carlos... Ao lado dos camponeses! Afinal, sempre é verdade. Metido com ceifeiros e a aprovar o que eles dizem contra o primo!...

- Quem não há-de aprovar? Acaso o padrinho desconhece a maneira como o Carlos os trata, as jornas que lhes paga? E ainda não sabe que ele matou a tiro a cadela do Joaquim Condesso por este não lhe querer vender nem dar? [...]

[...] Contra os teus, contra os que têm a terra, tu, neto e filho de lavradores!... [...]

- Deixa-te dessas companhias, Adriano. Ceifeiros não são gente com quem te possas dar. [...]

[...] E tu, de que lado és?

- Do outro. Este ano é que vi quanto a vida dos camponeses anda à mercê dos ricos.

Os olhos salientes e redondos do padrinho enchiam-se de espanto.

- Sei agora – continuou Adriano, de rosto sombrio. – Sei que são eles os culpados da solidão e da fome dos trabalhadores do campo. (Fonseca *apud* Cristóvão, 2013: 184)

Em 1945, surge o romance *Casa da Malta* terceiro romance de Fernando Namora, também ambientado no mundo rural. De acordo com Carlos Reis, “no desenvolvimento da produção literária de Fernando Namora, [este romance] deve também ser apontad[o] como obra crucial”. (1983: 556) Uma narrativa primária comporta o relato de dois episódios: a chegada de Abílio à vila de Penedo – sua terra natal após uma mórbida experiência de convivência numa companhia circense; e o nascimento do filho de uma hóspede cigana da casa da malta. Inseridas na narrativa primária estão as vidas de seis personagens (Abílio, Ricocas, Graça, Troupas, Manel e Carminda) que dividem o espaço na casa de vagabundos – pois a casa da malta é o refúgio dos oprimidos. “A este propósito, é importante observar o que se passa com duas personagens (Abílio [e Carminda]) que não comungam do espaço da casa da malta, mas que para lá tendem: o primeiro por regressar às origens (a vila em que se encontra o saguão) [...]; a segunda por caminhar, no final emblemático da narrativa, para um espaço de acolhimento e calor, [...]” (*Ibidem*: 567) Observe-se o seguinte excerto:

O circo acabara numa aldeia escura da Beira. Quando chegaram a esses sítios amaldiçoados em penedias e estevas já o grupo tinha minguado: as raparigas gordas fugidas na companhia de meliantes, a velha e as duas crianças mortas de doença e miséria.

A velha arrastara ainda por um ano uma perna ulcerada e imunda [...]

Mas era ainda a velha que cozinhava umas sopas para o grupo, apesar do nojo dessa mistura de chagas, trapos purulentos e de comida [...]

Tinham chegado pela tarde, famintos. Abílio correu as ruas, atroando os ares com o tambor e distribuindo programas do espetáculo, ainda do tempo em que o circo reunia quase toda a família. (Namora *apud* Bezerra, 1999)

Na perspectiva de Bezerra (1999), as narrativas inseridas encadeiam-se estabelecendo a relação, a modo de coda³¹, de um capítulo e o resumo do subsequente, ou seja, a coda do capítulo anterior será o título do capítulo posterior³², para além de ressaltar que a narrativa primária se escasseia ao longo do romance, dando voz às narrativas inseridas.

O “choro débil da criança cigana e a vida e o calor que para lá se adivinhavam”, (Namora *apud* Bezerra, 1999) marca o fim da sexta narrativa inserida e do romance, com uma acentuada conceção cíclica - o nascimento da criança cigana na casa da malta e a chegada de Carminda, cujo filho nascerá também lá.

2.2. - Carlos de Oliveira – o comprometimento literário

Da mesma forma que os escritores Fernando Namora e Manuel da Fonseca, a incorporação de Carlos de Oliveira “no programa estético e na prática literária” (Reis, 1980: 18) do neorrealismo fez-se na poesia, e não na ficção. Integrado no movimento, porém distante da visão esquemática atribuída a ele “[...] evolui para uma posição estética mais depurada, sem renegar a informação ideológica subjacente ao Neo-Realismo”. (*Ibidem*: 19)

Com as obras poéticas *Turismo* (1942), *Mãe pobre* (1945) e *Colheita perdida* (1948) é habitual situá-lo “no cerne da prática literária neo-realista”, (*Ibidem*: 20) com evocações a espaços como a Amazónia (onde nasceu) e a Gândara (onde foi criado e que se converteu no cenário da sua ficção narrativa) em *Turismo*.

³¹ A partir de um empréstimo do termo musical coda (fragmento musical que se acrescenta ao fim de uma peça em que há repetições), o autor explica o encadeamento dos capítulos e das narrativas inseridas no romance.

³² Quadro com a disposição das narrativas primária e inseridas em *Casa da Malta*, segundo Anthony Bezerra.

	Narrativa primária	Narrativa inserida 1 (Abílio)	Narrativa inserida 2 (Ricocas)	Narrativa inserida 3 (Graça)	Narrativa inserida 4 (Troupas)	Narrativa inserida 5 (Manel)	Narrativa inserida 6 (Carminda)
pp.	35-43; 48-57; 69-71; 89-90; 98-100; 109-110	43-48	59-68	73-88	91-97	101-108	111-117

A sua poesia foi-se depurando ao longo do tempo, resultando num lirismo mais formal com nítida consciência da elaboração da palavra poética como instrumento de reflexão sobre o homem. Possuidor de um grande talento artístico e com um domínio impecável do subjetivismo, trouxe à tona, nos romances, a realidade social e política inserida nas existências individuais.

A sublimação da escrita de Carlos de Oliveira não se deu somente no discurso lírico, mas também nos romances, “[...] da rudeza dos conflitos sociais protagonizados pelas personagens João Santeiro e Leandro em *Alcateia* (1944), passa-se, com a refundição de *Casa na duna* e *Pequenos burgueses*, a um processo de análise muito mais subtil”. (*Ibidem*: 21) A comprovar esta preocupação, temos não só as reedições dos volumes bem como as revisões feitas pelo autor da sua obra poética e dos romances.

Publicado nos alvares do neorrealismo, *Casa na duna* (1943) relata a história do esplendor e da ruína de uma família da burguesia rural da região da Gândara, os Paulos. Revista a edição de 1964, e apesar de contarem a mesma história, podemos afirmar que não se trata da mesma obra do ponto de vista estético. No prefácio da terceira edição, Mário Dionísio escreveu:

Visto [...] à luz do que originariamente conta na criação estética, leio este velho romance como um livro novo [...] Porque ele nos mostra, não só o amadurecimento literário que sempre se processa durante vinte anos em qualquer escritor honestamente preocupado com o seu ofício, mas uma orientação, um sentido de escolha no plano rigorosamente linguístico. (Dionísio, 1964: 35-36)

A ação está ambientada na quinta de Corrocovo, “na Gândara ³³ há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais no fim do mundo [...] A aldeia chama-se Corrocovo e a lagoa nem sequer tem nome [...] As mulheres ceifam-no [bunho], estendem-no ao sol, e entrançam esteiras que vão vender às feiras da vila de Corgos”. (Oliveira, 2004a: 7)

Despreparada para o progresso industrial e vítima das inclemências do tempo, a Gândara é uma região de difícil sobrevivência. “Nelas [nas aldeias] vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres”. (*Ibidem*: 7)

³³ Segundo o artigo de Vital Moreira, revista *Vértice*, 1982: 713 “Paisagem povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira”, os topónimos não se correspondem com a realidade ao serem levados à ficção. É o caso de Corgos, em *Casa na duna*, cuja designação substitui o topónimo Cantanhede, no distrito de Coimbra.

Paisagem da sua infância, a Gândara, será revisitada nos romances de Oliveira. Em *O aprendiz de feiticeiro*³⁴, menciona expressamente a importância do tempo da infância nas suas obras:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia) nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens [...]. (Oliveira, 2004b: 184)

Os Paulos enriqueceram-se comprando a preços insignificantes as terras dos camponeses, da mesma forma imoral que sucedera com Paulo Honório de Graciliano Ramos, sem nenhum tipo de escrúpulos:

Os Paulos, um após outro tinham conseguido alargar a quinta, leira sobre leira, num tempo em que os camponeses trocavam a terra a canecas de vinho.

Corrocovo via a fazenda acumular-se, a quinta a alastrar sobre os pequenos campos vizinhos. Os homens entregavam a terra vendida e começavam a cavá-la por conta alheia, ganhando a jorna certa dos patrões. Era mais seguro que o rendimento duvidoso duma nesga de chão, sujeito à razia das chuvas e do sol.

A quinta cresceu, abocanhando tudo: pinhal, searas e poisios. (Oliveira, 2004a: 11)

Quanto ao Guimarães, é certo, estou a sacrificá-lo, a jogar com a ruína dele para evitar a minha. A sangue-frio. Mas paciência, a caridade começa por nós próprios. Vem do evangelho. E não fui eu que o fiz. (*Ibidem*: 74)

Com Mariano Paulo, a quinta vive um período de estagnação, não se adaptando ao progresso, para além de reproduzir um modelo ancestral das relações sociais e de trabalho, herdado da Idade Média. A luta pela sobrevivência, tema caro ao movimento neorrealista, faz com que o protagonista se aventure a salvar a propriedade familiar. Ao longo do romance (até ao seu final), assistimos às várias tentativas de Mariano Paulo de evitar a decadência da propriedade.

Incapaz de compreender a dinâmica e lógica da História, da chegada da modernização, que impunha novos modelos de negócio de tipo capitalista, no qual os mais fortes acabam por eliminar os mais fracos, Mariano Paulo buscava explicações irracionais para o que lhe sucedia, embora o Dr. Seabra tentasse rebatê-las. Esta personagem é efetivamente a voz ideológica na narrativa:

³⁴ Referindo-se à coleção de poemas em *Micropaisagem*, em *O aprendiz de feiticeiro*, o autor confirma a importância da infância na sua obra.

O Dr. Seabra procurava dissuadi-lo:

— Qual destino, qual carapuça. A verdade é que uns senhores da Pampilhosa fabricam a telha mais barata do que nós e uns senhores não sei donde atravessaram Corrocovo com uma estrada nova. Fecha-se a fábrica porque não se aguenta a concorrência. O resto não tem pés nem cabeça. O que você precisa é de repouso e calmantes.

Mariano sorria:

— Que diabo, não seja tão ingénuo.

— É de súbito, olhava para os cantos, baixava a voz, como se alguém o vigiasse:

— Sei que estou perdido. Mas a telha, a fábrica, a estrada, não são chamadas para aqui. A ratoeira é outra. Uma praga antiga, uma maldição que vem de longe. Há muito que os Paulos foram condenados. Para pagar agora. (Oliveira, 2004a: 118)

Sei lá o que é comunismo. Mas não se espante se me vir qualquer dia a ler o Marx só para os irritar. Tenho um pouco de coração, que diabo, e não posso ver homens a viver como bichos ou pior do que bichos. (*Ibidem*: 73)

Paralelamente à ruína dos Paulos, vemos a ascensão e o enriquecimento de Miranda, o comerciante da aldeia. Mais uma vez, tal acontecia à custa dos mais fracos, dos pobres camponeses, que trocavam as suas terras para saldar as suas dívidas. “A fome alastrava. O Miranda só fiava na loja aos pequenos proprietários, que garantiam o pagamento com terras”. (*Ibidem*: 58)

A expansão do comércio coincide em *Casa na duna* com o surgimento da nova estrada que, por um lado, favorecia a queda da burguesia rural, e por outro, a ascensão da burguesia mercantil. Observe-se a seguinte passagem:

A vida direita como um fuso. A estrada nova, aberta de Corgos para Corrocovo, foi a última sopa que lhe caiu no mel. O Comércio rende como nunca e o Miranda aproveita a onda [...] Das duas uma: ou acaba presidente da junta de freguesia ou dono dum armazém em Corgos. (Oliveira, 2004a: 124)

Embora o povo não seja o protagonista nos romances de Carlos de Oliveira e o seu destino dependa das lutas entre aqueles que detêm o poder econômico e político, não deixa de ser uma preocupação para o autor.

O povo não é, pelos vistos, um tema exclusivo dos neo-realistas nem é também o único tema deles. Quando lhe disserem o contrário, estão fartos de lho dizer e insinuar (como se fosse um pecado, um crime), mande-os delicadamente pentear macacos. Há mesmo obras neo-realistas onde o povo não aparece ou aparece pouco. (Oliveira, 2004b:161)

Apesar de os dramas das personagens, de a infelicidade, de os conflitos e lutas terem o seu lugar preponderante na narrativa, o autor foca o seu interesse em desvelar os

processos históricos e os mecanismos de funcionamento de uma sociedade opressora, na qual o papel da média burguesia decadente será relevante.

Casa na duna representa o início do percurso em que as teses marxistas estarão presentes na narrativa de Carlos de Oliveira, se bem que com novas abordagens ao longo do tempo, para alcançarem a sua expressão máxima em *Uma abelha na chuva*.

Alcateia (1944)³⁵ é o seu segundo romance e teve somente duas edições, a de 1944 e 1945. Diferentemente dos demais romances e da obra poética, que foram reeditados em várias ocasiões e corrigidos pelo autor a partir de 1962³⁶, *Alcateia* é o único texto que não foi revisto – “nous avons déjà signalé qu’il s’agit là du seul roman de l’auteur qui n’a pas été republié depuis 1945, date de la deuxième édition, et que par conséquent il n’a pas subi les modifications profondes qu’ont subies les autres romans de Carlos de Oliveira”. (Santos, 1987: 573)

Em *O aprendiz de feiticeiro*, Carlos de Oliveira reconhece que as “correções, rasuras, acrescentos, são o [seu] forte (e o [seu] fraco)”. (Oliveira, 2004b: 40) O seu processo de reescrita tende à subtração, à contenção e à brevidade. “E disse sem querer uma palavra essencial para mim. Brevidade. [...] Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade [...]?”. (*Ibidem*: 186).

Contudo, a primeira vez que o autor reescreveu um livro foi em 1945, justamente *Alcateia*, não tanto por vontade própria, mas por imposição da censura. A primeira edição do livro fora proibida. É um romance em que a animalização dos seres humanos já vem sugerida no título, o coletivo de lobos. A violência física exacerbada é denunciante de um estado latente de opressão de tipo político e social, em consonância com o período histórico-social vigente.

Segundo César, Leandro, um lavrador pobre do Covão, confessa o seu crime numa taberna: “- Fui à casa de Lourenção matá-lo”. (Oliveira *apud* César, 2007: 94) O facto de esta denúncia ser colocada no princípio da narrativa remete para a história de vida que conduziu ao crime (Lourenção tinha estuprado a filha de Leandro, para além de ter cometido uma série de outros delitos).

³⁵ Este é o único romance ao qual não tivemos acesso, pois não foi reeditado após os anos de 1944 e 1945. Tudo o que sabemos a respeito dele é a partir da bibliografia crítica. A distância física impediu-nos de lê-lo, apesar de esperarmos poder fazê-lo num futuro próximo.

³⁶ Segundo Maria Cecília de Salles Freire César, na sua tese doutoral, em 2007, USP, Carlos de Oliveira não pôde rever *Alcateia* devido à morte prematura. Segundo uma conversa que a então doutoranda manteve com a viúva, Ângela de Oliveira, em janeiro de 2007, o autor já teria revisto o capítulo I.

César chama igualmente a atenção para o prólogo, o único dos cinco romances, em que um certo Avdênko relata os seus delitos:

Roubei, levantei o punhal contra homens sem o menor escrúpulo, o menor arrependimento. Para mim, todo homem era o inimigo...

Pouco a pouco, tornei-me uma fera humana. Este gênero de bigode é o mais terrível dos animais ferozes. Não havia em mim: nem amor, nem bondade, nem sensibilidade, nem compaixão. Hoje temo até evocar um homem semelhante... eu descendente de seres extremamente miseráveis, da raça extremamente triste, eu, antigo bandido.

Gozo de todos direitos de cidadão. Cultivo em mim os melhores sentimentos humanos: o amor, o devotamento, a honestidade, a abnegação, o heroísmo, o desinteresse...

E eu não sou o único, somos dezenas de milhares de homens chamados à vida! (Oliveira *apud* César, 2007: 95-96)

Observa-se acima a confissão de um drama pessoal inserido num âmbito coletivo, já que o protagonista da ação não se encontra sozinho nessa posição – “eu descendente de seres extremamente miseráveis [...]” ; “[...] da raça extremamente triste, eu, antigo bandido”; “Tous dans ce roman cherche à nous démontrer que c’est l’économique qui régit les rapports humains et qui est à l’origine des conflits, des tensions et des passions qui opposent les hommes entre eux”. (Santos, 1987: 573)

O romance termina como começa, como uma serpente que morde o seu próprio rabo, remetendo “a memória do leitor para o início dessa e de tantas histórias de miseráveis e bandidos [...], cuja sina é a de se transformarem em lobos para sobreviver, seres a quem só sobra o dano e nenhuma possível compensação ou vitória”. (César, 2007: 108) Observe-se a seguinte passagem:

[...] gerações e gerações de camponeses [que] falavam, no seu silêncio, duma luta velha contra a terra, luta que continuava ainda, até os ossos serem pó e os mortos se terem esvaído para sempre na memória dos vivos (Oliveira *apud* César, 2007: 108)

Em *Pequenos burgueses* (1948), o autor torna a representar a sociedade rural e provinciana da Gândara com as suas desigualdades sociais. Uma série de personagens desfila diante do leitor, interligadas numa espécie de microcosmos, em que as aldrabices e os enganos constituem as relações que prevalecem nessa sociedade.

Comme à son habitude, le romancier s’occupe parallèlement de plusieurs groupes sociaux : le peuple, les propriétaires terriens, les commerçants, les fonctionnaires. A l’intérieur de ces groupes nous découvrons toute une série de personnages souvent fort distincts les uns des autres et dont les soucis, les intérêts et les obsessions ne sont pas les mêmes. (Santos, 1987: 585)

O romance regista as maquinações egoístas dos seus protagonistas, denunciando um exacerbado individualismo, a preocupação com a aparência e com o poder e o desejo de ascensão social. Essas tramas revelam-se, por exemplo, na grande preocupação de D. Lúcia em manter uma aparência mais jovial, “bem sei que te lavas, escarolas, perfumas, escovas os cabelos, mas isso é por fora e a velhice está lá dentro, onde não chegam os teus cremes nem os teus sabonetes”. (Oliveira, 2005: 20)

Os seus planos de suicídio não revelam o medo de perder o esposo ou um intenso amor por ele, mas sim a determinação de dominar o outro, prendê-lo ao seu lado e satisfazer o seu anelo de posse. Não pensava realmente em tirar a vida, pois “ronda [valhe] a tentação, nada de irreparável [...], apenas o desejo de partir um frasco de perfume e cortar uma veia, mas cortá-la se [ele] estive[sse] perto e pude[sse] ajudá-[la]. Livrá-[la] do [seu] próprio veneno”. (*Ibidem*: 22)

A filha Cilinha, por sua vez, faz jogos de enganos consigo mesma, seja por possuir uma grande imaginação que deturpa a realidade ou por desconhecimento do seu corpo. Apesar de estar quase noiva de Delegado, escreve cartas de amor a Pablo Flórez, que nunca são enviadas, e nos seus devaneios os dois aparecem fundidos numa só pessoa. Trata-se de uma alienação e desconhecimento do outro, já que Cilinha não tem qualquer tipo de intimidade com nenhum dos dois. Observe-se o seguinte excerto:

O Delegado [...] vai casar com ele. Vou, de facto? É o que está mais ou menos combinado. Casar, deixar a Fonterrada, fazer filhos. Estende-se na cama, ainda vestida, e cruza os braços sob a nuca. Fazer filhos deve ser bom. Se o Delegado, por exemplo, lhe dissesse: desce ao pomar, eu estarei lá à tua espera, e ela fosse, era com certeza para fazer filhos. [...] Aonde é que vai, pergunta alguém. A voz inquietante de Pablo? Não responde, mergulha na espessura prateada do laranjal e o medo desaparece. Caminha entre as árvores, os pés fazem ranger uma ou outra folha caída, e então o Delegado chama-a num sussurro, leva-a para o mais fundo do pomar. (Oliveira, 2005: 34-35)

O Major, marido de D. Lúcia e pai de Cilinha, preocupado exclusivamente consigo e com a sua virilidade, ameaçada pelo tempo que passa, não suporta mais a sua envelhecida esposa e aventura-se num romance obsessivo com Rosário, uma jovem costureira local. “Cá vou para Corgos, D. Lúcia, preciso de Rosário como preciso do cigarro para a boca; um vício, e nem por sombras tenciono perdê-la”. (*Ibidem*: 21)

Por sua vez, a costureira está apaixonada pelo Delegado, com quem mantém um relacionamento amoroso em segredo. “A rapariga deixa sair o Major e mete o Delegado em casa”. [...] O Major pregou-a à D. Lúcia, o Delegado prega-lha a ele. [...] que mal há

nisso? O Delegado casa com a Cilinha e fica tudo em família”. (*Ibidem*: 26) Salvaguardadas as aparências familiares, ‘está bem tudo o que acaba bem’.

O fingimento e a representação são expostos como normais nessa sociedade. O Delegado aproveita-se da jovem e tira-lhe parte do dinheiro que lhe dá o Major. Com efeito, usava o poder da conquista para explorar as mulheres. “Que culpa tenho eu que elas gostem de mim? Elas, o gado, como lhes chamava aquele tipo da Faculdade, o filho do lavrador ribatejano: - Éguas, pá, para montar. E mais nada”. (*Ibidem*: 31)

Cada um tem a sua história de egoísmo e aldrabices, como é o caso de D. Álvaro, um fidalgo arruinado que consegue recuperar a fortuna familiar fazendo negócios duvidosos com cavalos. “Nos negócios, sim tem fama e proveito de grande vigarista”. (*Ibidem*, 2005: 51); “O fidalgo é que costuma impingir as mulas aos outros”. (*Ibidem*: 71) Pablo Flórez, o espanhol, também faz as suas bem-sucedidas jogadas:

De repente, Pablo Flórez pega-lhe no braço [a D. Álvaro]:
- Yo vi.
- Viu o quê?
- La trapaça.
- Qual trapaça?
- Vi, es quanto basta. Pero usted reparte conmigo e nadie lo saberá.
[...]
- Metade para usted, metade para mi.
- Isso é um roubo.
- Quien rouba a ladrón... (Oliveira, 2005: 60)

Maria da Luz, filha de Raimundo das mulas, trabalha para a família do Major, e parece ter sido contaminada pela família insensível a quem serve. Não aceita ouvir o pai, não se importa com o seu sofrimento e, frequentemente, ignora as suas necessidades.

Raimundo das mulas e Mestre Horácio são, por conseguinte, as únicas exceções neste mundo de enganos e mentiras no qual as personagens estão envolvidas. Mestre Horácio, através do seu ofício e do poder das palavras sobrepõe-se a esse mundo mesquinho. Excelente e afamado ferrador, realiza o trabalho com esmero e competência. Além disso, é um exímio contador de histórias que visam o entretenimento, através da convivência social.

Raimundo das mulas, um homem muito pobre, simples, portador de uma incapacitante deficiência física, leitor de mãos e especialista em decifrar as pisadas e o coração dos seus donos, sonha em ter uma mula para não ter que andar mais a pé pelas ruas ora barrentas ora empoeiradas. É um homem de bem que pratica o bem. “Detém-se

de quando em quando, analisa a vereda como deve ser, decifra almas, sonhos, decepções, com a segurança que lhe falta ao ler a sina na mão dos fregueses”. (*Ibidem*: 8)

O romance, de estrutura circular, começa e termina com ele sonhando com a tão desejada mula, que se recusa a chegar. “Afiml, o mundo anda a cavalo, eu é que não”. (*Ibidem*: 9) Como outros pobres, marginalizados e ignorados pelo mundo, parece não poder escapar ao círculo de miséria e opressão. “Ao diabo a mula. Sempre me livrava das cobras, é certo. Assim, cá vou neste descampado a pé”. (*Ibidem*: 147)

Troncho, bandido e delinqente que pertencia a uma quadrilha, aterroriza não só Raimundo das mulas como outros no povoado. “[...] foi da quadrilha de João Santeiro, o maior capitão de ladrões da gândara, voltou há pouco das costas de África, parece que desenterrou um morto para lhe cortar a cabeça só por vingança, mata e esfola, faz e acontece [...]”. (*Ibidem*: 12) Presos numa espiral de violência, o feitiço vira-se contra o feiticeiro. Na festa de aniversário de Cilinha, rouba umas galinhas para além de maltratar uma das crianças que estava brincando na quinta, acabando por ser castigado com a morte:

Desencantam ali perto alguns juncos, prendem as galinhas numa espécie de colar, põem-lho ao pescoço. Berram. Para a vergonha dele. Para a vergonha dele. Levam-no de roldão, puxado pelos cabelos, batido como um bombo de festa. Desata aos urros. O sangue escorre-lhe sobre os olhos, deve deixá-lo cego. Toca a andar. Cai, ergue-se e volta a cair, vezes sem conto. Depois, as pauladas, os murros, deixam-lhe de doer. Já não se defende. Sente apenas medo, tanto, que se mija pelas pernas abaixo. Assassino. Ladrão. [...] Seguram-no contra os braços de pedra, laçam-no pelas pernas, a garganta, os pulsos, enquanto ele, soluçando, perde a consciência e agoniza, meio despedaçado. Acabam-no à pedrada. (Oliveira, 2005: 135-136)

Em *Pequenos burgueses*, surge uma nova perspectiva no tratamento das desigualdades sociais. A exibição da narrativa como narrativa, em que Mestre Horácio tem como narratário Raimundo das mulas, retira da narração o pragmatismo e a objetividade característicos dos textos neorrealistas, conferindo-lhe certa independência na moralização.

O autor abandona a posição de dono da verdade e de teorizador para articular com o leitor a construção do sentido do texto, uma narração com assinalada possibilidade de comunicação. Ao longo do romance, encontraremos a oscilação entre terceira e primeira pessoas, num constante diálogo entre o narrador e a personagem:

Fará parte do enigma? Fita-me, inclina a cabeça para um lado, depois para o outro, e pia. Tenta dizer-me qualquer coisa, nunca saberei o quê.

Levanta-se da cama e pé ante pé dirige-se à papelreira. Quer agarrá-lo, senti-lo entre os dedos, com o coração a palpitar. (Oliveira, 2005: 44)

Pelo menos durante um bom pedaço não conseguirá voltar à leitura da poeira. Uma espécie de chuva, feita de água diferente, encharca o céu e a terra, se pode dizer-se chuva, água, encharca, a propósito desta molhadela seca, se pode dizer-se molhadela, claro. Mas que trapalhada. Nunca me entendi com as palavras. (*Ibidem*: 9)

A destruição gradual de uma casa e a tentativa de plasmá-la por meio da arte é o tema do último romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra – paisagem e povoamento* (1978), surgido vinte e cinco anos após a publicação de *Uma abelha na chuva* - a “decadência de uma família (e de uma classe social) através da progressiva ruína de uma casa”. (Martelo, 2000: 251) Este ponto, desperta-nos, inevitavelmente, para eventuais reminiscências com o primeiro romance do autor, *Casa na duna*, de 1943.

Tais aproximações podem ser relacionadas com a escrita em movimento que tende à brevidade (*Ibidem*: 253), ou seja, as contínuas revisões da obra por parte do autor. Ao longo do processo, portanto, há toda uma revisitação de temas anteriormente abordados. Mudam-se a linguagem e o modo de reconstrução do mundo. Esta parece ser a questão levantada em *Finisterra*, tanto no plano da forma como no do conteúdo. “Sa lecture nous place devant scènes, des événements, des paysages, des autres romans de l’auteur.” (Santos, 1987: 597)

Martelo defende que é à luz do conceito de brevidade que devemos entender a aproximação das duas casas (e não se tratará, na verdade, uma só casa?), “em ambos os casos o materialismo e a dialética marxistas são convocados como quadros de referência externa e em ambos os casos se combinam com um profundo sentimento de precariedade, isto é, de finitude e mortalidade”. (2000: 254)

Ao plano da forma atribui-se o resgate de uma casa no meio das dunas da Gândara com uma nova roupagem; e ao do conteúdo, os diferentes modos de apreensão e representação de uma paisagem vista pela janela por várias personagens da narrativa (por meio do desenho da criança, da fotografia da parede, da pirogravura da almofada, da maquete da mesa, entre outras possibilidades). Recorde-se a seguinte passagem:

Por fim aproxima-se do almofadão de carneira pirogravada [...] Lavrado a fogo, o sulco do estilete nunca se interrompe, tece a teia castanho-escura no castanho mais aberto do material, sugere uma gravura abstrata, repete com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações do espaço: a arquitetura real (?) da paisagem. (Oliveira, 2003: 12)

O desejo obsessivo de reconstruir a paisagem por parte de toda a família, faz com que a mãe, não satisfeita com o couro de um carneiro morto, decida desenhar sobre um animal vivo:

Pele espçosa para trabalhar à vontade. Dá uma bela paisagem.
Esta, não me agrada muito.
Nem a mim. Árvores, ramos e áleas: tudo rectilíneo. Prefiro a outra que se vê da janela. As dunas, o deserto: linhas mais suaves.
E sabe-a de cor?
Passei a vida a olhá-la. Que lhe parece?
Alisa (prepara) a pele do cordeiro. Começa a pirogravar, excitada, mas os primeiros traços saem mal. Entusiasma-se, esquecendo o rasgão do fole, e o estilete arrefece. Os óculos escorregam pelo nariz, afastam-se dos olhos. Pior ainda: vagas de arrepios ondeiam o cordeiro, e os traços (claros) ficam trêmulos, a paisagem cheia de rugas. Tenha paciência, tente serená-lo. (Oliveira, 2003: 121)

Em consonância com a renovação do romance português das décadas de 60 e 70, a estratégia narrativa é, neste caso, a mais complexa das obras de Carlos de Oliveira. Numa espécie de labirinto, que exige a participação do leitor no processo de construção de sentidos, o recetor da mensagem perde-se e reencontra-se, construindo interpretações sem orientação definida.

Narrativa que tende à autorreflexão, *Finisterra* possibilita que a relação entre texto e o real (mundo) seja objeto de discurso. “A obra abre narrativas sob narrativas, numa rede de versões-de-mundo que se relativizam entre si e que, por isso mesmo, nunca poderão ser totalizadoras”. (Martelo, 2000: 256) As diferentes visões que as personagens criam de uma única paisagem abrem-nos a porta a uma série de percepções instáveis de um mundo em permanente (re)construção. Por isso, *Finisterra* “se présente comme le récit d’une tentative, à plusieurs niveaux, d’appropriation et de reconstitution du réel. Cette tentative dans le présent du récit : et à l’époque que ce présent du récit essaie de reconstituer”. (Santos, 1987: 599)

De acordo, ainda, com Martelo, todas as sequências narrativas do romance convergem na maquete construída pelo adulto, na qual encontramos os camponeses / peregrinos do desenho da criança. Só então eles se tornarão os agentes do “re povoamento da paisagem, os principais actores no nascimento de um povo e de uma nova ordem”. (2000: 258)

Assim, “*Finisterra* não é exactamente a superação do passado porque é a sua reelaboração, a sua revisitação sob forma dubitativa: no lugar da certeza surge o dilema”. (*Ibidem*: 259).

A reduzida extensão da obra de Carlos de Oliveira é inversamente proporcional à sua importância no panorama literário português, nomeadamente no neorrealismo. Consciente do papel de intelectual engajado com o qual se identifica e do compromisso firmado com a literatura, Oliveira revelou-se o maior dos escritores neorrealistas fazendo um magnífico uso da sua “arma de força” – as palavras. A sua criação literária é permeada de um rigor depurado de estilo e de técnicas de composição, sem ignorar o destaque moderado que empresta à função ideológica.

Nós escritores, trabalhamos com as palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. Podem apoucar as verdades ou revelar-lhes os gumes mais finos e luminosos. O nosso ofício consiste em escolher as palavras, utilizá-las no momento exacto, atenuá-las, engrandecê-las, dominá-las. E o que são as palavras? Língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem de conhecer até ao pormenor da matéria de que se serve. Ou então a literatura é uma batata. (Oliveira, 2004b: 61-62)

Capítulo 3

A personagem como categoria essencial da narrativa: *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*

3.1. - *A personagem como categoria essencial da narrativa*

Em *Poética*, Aristóteles aborda aspetos importantes acerca da literatura e da sua relação com o real, com especial destaque para a verossimilhança interna do texto literário. À narrativa literária não cabe reproduzir o que existe, mas sim as suas possibilidades. Assim, a personagem seria o reflexo da pessoa humana e a sua construção obedeceria às leis narrativas:

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...], - diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e outro as coisas que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia ainda que dê nomes aos seus personagens [...] (Aristóteles, 2003: 115-116)

Segundo Brait, o poeta latino Horácio reitera na sua *Arte Poética* as proposições aristotélicas e entende a personagem como um ser imitável, advogando-lhe um estatuto moralizante. “Horácio contribuiu para uma tradição empenhada em conceber e avaliar a personagem a partir dos modelos humanos”. (1985: 35) Este conceito de personagem associada à pessoa perdurará desde a Idade Média até ao Renascimento.

A partir da segunda metade século XVIII e durante todo o século XIX, a concepção de personagem herdada da tradição greco-latina entra em declínio e surge a ideia de que a personagem é a representação psicológica do autor. Coincide com a reformulação do romance e a aparição de um novo público burguês. De facto, os escritores realistas e naturalistas plasmaram os sentimentos e paixões humanos, a sátira social, etc., com o advento do romance de crítica e análise da realidade social, do romance psicológico e do romance histórico.

A génese da obra de arte estaria, assim, ligada às circunstâncias psicológicas e sociais que rodeiam o artista, incluindo a natureza e a função da personagem. “Nesse sentido, os seres fictícios não são mais vistos como imitação do mundo exterior, mas como projecção da maneira de ser do escritor. [... Mas] a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano”. (*Ibidem*: 38)

Coincidindo com a aparição das obras de escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce, por exemplo, que abalaram a estrutura do romance tradicional,

conferindo à personagem certa autonomia relativamente à ação e ao narrador - a presença de um narrador heterodiegético que concede às personagens o poder de se expressarem diretamente.³⁷

Para Brait, possivelmente influenciado pelo *new criticism*, que defendia que a arte era percepção e não cópia da realidade, a concepção de Forster de que a obra de arte é um sistema no qual a relação da personagem com as outras partes da obra não se dá por referências a elementos exteriores, “permite um tratamento particularizado dos entes ficcionais como seres de linguagem”. (1985: 40)

Todavia, a rutura efetiva da associação da personagem com a pessoa apenas ocorrerá com os formalistas russos, teóricos que só serão conhecidos pelo Ocidente por volta de 1955. Propp, em *Morfologia do Conto*, estudo publicado em 1928, ao analisar o conto fantástico russo, explicita “a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa”. (*Ibidem*: 44)

Outros estudiosos da teoria e da crítica literárias, como Jakobson, Lévi-Strauss, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Roland Barthes, Julien Greimas, para referir apenas alguns nomes, exploram as teses dos formalistas russos e “encaminham os estudos da narrativa na direção exploratória de suas possibilidades estruturais”. (*Ibidem*:44)

Assim, a personagem de ficção, apesar de ter tido um papel de destaque desde a poética greco-latina, foi relegada para a periferia dos estudos de narratologia, especialmente desde os anos 60 do século XX. As investigações sobre psicologia, filosofia e psicanálise que apontavam para a complexidade da pessoa e sua fragmentação também potenciaram esse confinamento da personagem. E se esta é cópia ou *mimesis* do ser humano, passa, então, a ser premissa igualmente obscura.

As origens (as próximas e as remotas) da análise estrutural da narrativa e da narratologia (designadamente: a linguística saussuriana, o formalismo russo, a morfologia do conto, o estruturalismo e a teoria semiótica) impuseram uma concepção funcional do relato e dos agentes que nele estão implicados. Falava-se, então, em funções e em actantes, com inerente desvalorização de leituras psicológicas (e também sociais, ideológicas, etc.) daqueles agentes, ou seja, as entidades antropomórficas que fazem avançar a ação narrativa. (Reis, 2015: 20)

³⁷ Surge, em 1927, o livro *Aspects of the novel* do romancista e crítico inglês E. M. Forster – com a inovadora classificação da personagem narrativa em duas categorias: *flat characters* (personagens planas) e *round characters* (personagens redondas).

Desde Roland Barthes (1966) que defendia que a análise estrutural da narrativa se detinha “em dominantes acionais e em funções narrativas” (*apud* Reis, 2015: 21) e não nas singularidades das personagens, passando por Gérard Genette (1972) com “Le discours du récit” que privilegiava “focalizações e anacronias, analepse, prolepse e silepse, níveis narrativos, narradores e seus vários estatutos (autodiegético, heterodiegético, homodiegético), outros ainda e também o narratário [...]”, (*apud Ibidem*: 21) a personagem entrou num limbo da qual só se libertaria nos anos 90.

Carlos Reis citando David Herman, “it seems in short that rumors of the death of narratology have been greatly exaggerated” (Reis, 2015: 22) destaca que a revitalização da narratologia “abriu lugar à ressurreição da personagem” (*Ibidem*: 22) e à do próprio autor que andava desaparecido. Ainda nesse primeiro capítulo de *Pessoas de livro - Estudos sobre a personagem*, assinala que a revista *New Literary History*, em 2011, publica um número consagrado à personagem em que são abordados temas como a representação da personagem, sua ideologia, sua dimensão psicológica e moral, sua evolução na literatura, cinema, etc. (*Ibidem*: 24) Sublinha ainda que

a revitalização deste que chegou a ser um “campo moribundo” é devedora de uma vasta revisão conceptual que exige que a personagem seja olhada sob o signo de uma pluralidade de perspectivas e de manifestações, correspondendo às dominantes de interdisciplinaridade e de transnarratividade [...] (Reis, 2015: 25)

Assim, em 1992, surge um livro dedicado ao estudo da personagem, cujo autor, Vincent Jouve, busca compreender esse ser fictício a partir do ato de leitura. Jouve analisa as formas como o romance exige as referências pessoais dos leitores, tanto na construção da personagem como na da narrativa em geral. “Les univers narratifs, incapables de constituer para eux-mêmes des mondes possibles, sont obligés d’emprunter certains de leurs propriétés au monde de référence du lecteur”. (1992: 27)

Ao construir uma personagem, o autor escolhe os aspetos que serão tratados e aqueles que serão omitidos, processo que interpela e desafia a imaginação do leitor, a partir das suas próprias experiências, propiciando o jogo entre obra e leitor, plasmado no ato de leitura.

C’est donc au lecteur qu’il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte. L’image ainsi produite, dépourvue de présence matérielle, peut être qualifiée d’ « image mentale » (Jouve, 1992: 40)

Jouve também entende que o autor pode criar uma relação de efeito-surpresa com os seus leitores, guardando para tal a revelação de alguns dados da personagem para o final da narrativa, proporcionando surpresas e abalando as convicções que o leitor já havia consolidado ao longo da leitura:

C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage. La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur. (*Ibidem*: 41)

Esse ser fictício construído por palavras, do mesmo modo que o ser vivo, dorme e acorda, enfrenta obstáculos, deseja e despreza, vive e respira, ainda que não seja oxigênio, mas sim o fôlego que emana da tinta impressa. Assim, o escritor, por meio de procedimentos verbais, cria a ilusão de uma realidade não verbal.

Para caracterizar os entes de ficção o autor utiliza a descrição física, os seus hábitos e a sua conduta e os vínculos que estabelece com as demais personagens. Nesse sentido, a crítica anglo-saxónica propõe duas modalidades para caracterizar uma personagem: *telling* e *showing*.

Na primeira opção, que podemos denominar de caracterização direta, o narrador mostra desde o princípio o tipo de pessoa que é a personagem, com pormenores físicos e psicológicos verossímeis que permitem a sua identificação ordenada, justificando a conduta que mantém e as relações com outras personagens. Este foi o procedimento utilizado recorrentemente no romance realista, por exemplo.

A segunda forma de caracterizar é, ao invés, indireta; o narrador permite que a personagem atue em direto e é o leitor que deduz o seu retrato, à medida que o discurso narrativo flui e os acontecimentos se desenrolam. As marcas distintivas da personagem vão emergindo, potenciando uma determinada impressão de realidade.

Finalmente, a combinação dessas formas gera um discurso no qual os canais que veiculam o desenrolar da ação podem ser o narrador, a própria personagem (através do monólogo interior, do estilo direto e indireto livre ou da autobiografia), para além das demais personagens que falam dela. Este tipo de caracterização é a que encontramos em *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*, onde as personagens são “complexa[s] e múltipla[s] porque o[s] romancista[s] [...] combina[m] com perícia os elementos de caracterização [...]” (Candido, 2007: 59-60)

Antonio Candido (2007) no ensaio “A personagem do romance” ressalta a importância desses entes ficcionais como os elementos mais atuantes e comunicativos da arte novelística, dependentes da construção estrutural para que o romance se torne eficaz. (*Ibidem*: 53) Conforme sublinhou,

a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, ideias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. (Candido, 2007: 75)

Assim, tanto Graciliano Ramos como Carlos de Oliveira caracterizaram e articularam as personagens que às respectivas instâncias narrativas confiaram de modo que tivessem um papel de destaque. São elas as portadoras de informações, através das vivências ou acontecimentos que protagonizam, e que configuram os “mundos possíveis” que as ficções representam. Os leitores “assistem” às suas atuações, já que se trata de uma narração em que o narrador opta por se ocultar continuamente. Quanto à caracterização das personagens principais, mesclam-se as técnicas de *telling* e *showing*, concedendo-lhes o protagonismo em cena que aquelas técnicas narrativas, de forma reiterada, viabilizam.

Podemos afirmar que ambos os narradores atuam como se tivessem em mãos uma câmara de cinema que vai ‘mostrando’ os ‘mundos possíveis’ que estas narrativas configuram. São por isso romances que encerram em si algo da essência cinematográfica. Para a concretização deste efeito é vital o papel que a paisagem desempenha e a sua interação na modelação do caráter dos protagonistas.

3.2. - *Vidas secas* – um espaço condicionante

Quarto e último romance de Graciliano Ramos, publicado em 1938, *Vidas secas*, com pouco mais de cem páginas, é na verdade uma pequena obra-prima. Nele observamos, como nos romances anteriores, o plano regional - composto por personagens marcadas pelo meio físico e social e o plano universal - plasmado na complexidade dos sentimentos humanos.

O livro foi escrito de maio a outubro de 1937, após o autor passar dez meses e dez dias na prisão. É a primeira vez que coloca no centro da narrativa um empregado de fazenda, um camponês do Nordeste. Para Graciliano era fundamental escrever acerca

daquilo que se conhecia, do que se tinha vivido. Por isso é que só depois da experiência do cárcere, atreveu-se a construir uma personagem com tais características como protagonista de um romance. Sertanejos não faltam em *S. Bernardo* ou em *Angústia* (Casimiro, Marciano, José Baía, entre tantos outros), mas ocupam sempre uma posição periférica. Numa carta à sua irmã Marili, em 1949, dá-lhe conselhos a respeito da sua aventura literária:

Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana [personagem do conto escrito por Marili], não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é. Você tem experiência e está na idade de começar. [...] Revele-se toda. A sua personagem deve ser você mesma. (Ramos *apud* Moraes, 2012: 182)

E a respeito de si mesmo afirma que:

certo crítico, anos atrás, me insinuara utilizar num romance os camponeses do Nordeste. Apesar de sertanejo, achava-me incapaz de fazer isso, e antes de viver com esses homens na cadeia, dormindo nas esteiras pobres e dividindo fraternalmente os percevejos, não me arriscaria a aceitar o conselho. (Ramos, 1984: 134)

Os capítulos de *Vidas secas* foram publicados avulsamente, como contos, um recurso utilizado pelo autor para poder sustentar a família, já que passava por graves problemas financeiros, razão que acabou por dar origem a um dos processos criativos mais originais da literatura brasileira. O primeiro conto a ser escrito foi “Baleia”, seguido de “Sinha³⁸ Vitória”, “Cadeia”, etc., mas estes não foram escritos na mesma ordem em que aparecem no livro. “Um romance desmontável, cujas peças podem ser destacadas para a leitura e seriadas de mais de uma maneira”. (Moraes, 2012: 127)

Segundo Alfredo Bosi, o que havia de unitário nos romances anteriores, centrados num eixo de um único protagonista, dispersa-se em farrapos de ideias ao longo dos capítulos, “enfim, na desagregação a que o meio arrasta os destinos inúteis de Fabiano, Sinha Vitória, Baleia ...”. (1994: 404)

³⁸ Manteve-se a ortografia original do romance em que a palavra **sinha** não aparece acentuada. É importante destacar que no Nordeste existe (existia ?) uma diferença entre **sinha** e **sinhá**, o segundo termo é, portanto, cerimonioso e reservado à classe social mais elevada, a dos proprietários de terra.

Numa carta datada de 1944, endereçada a João Condé, Graciliano após discordar de Otávio de Faria, que havia dito que o sertão já se tinha esgotado como tema literário, revela o seu ponto de vista sobre o romance:

Fiz o livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade. Ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda; as pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos. (Ramos *apud* Miranda, 2004: 43)

Confirma-se então que *Vidas secas* é um romance do sertão em cujo universo circulavam as personagens – Fabiano, Sinha Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia. O relato em si é duro e seco como o espaço que retrata, embora não apresente a amargura e o pessimismo das obras anteriores. “É [...] o único [romance do autor] inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região, que nele encontra a expressão mais alta”. (Candido, 1992: 119)

A história é sobre uma família de retirantes que se vê obrigada a empreender uma longa e solitária travessia por um ermo território em busca de melhores condições de vida. Tema outrora abordado pelos romancistas da década de 30, o ciclo da seca faz-se novamente presente em *Vidas secas*. A família, que vivia numa fazenda abandonada, ali serviu um dono ausente, durante um período de bonança. Sobrevinda uma nova seca, não lhe restou outra opção que voltar a peregrinar pelo sertão, tentando fugir à miséria, guiada por uma vaga esperança. Observem-se os seguintes excertos:

Olhou o céu de novo. [...] Certamente ia chover. [...] A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral [...] Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, sinha Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde. (Ramos, 1985: 24)

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. (*Ibidem*: 9)

Logo no parágrafo de abertura do romance, um narrador heterodiegético situa-nos num espaço onde um sol escaldante reina, “fazia horas que procuravam uma sombra”,

a ausência de vegetação frondosa é uma realidade, “galhos pelados da catinga rala”. Os “infelizes, cansados e famintos” compartilham este seco e árido espaço.

Há um poderoso vínculo entre homem e paisagem na obra, “que é a própria lei de vida naquela região”. (Candido, 2012: 120) Fabiano, o pai, é um ser à semelhança da terra pela qual deambula; é um ser incapaz de verbalizar os seus pensamentos – seco como a sua terra. “Fabiano também não sabia falar. [...] Não podia arrumar o que tinha no interior”. (Ramos, 1985: 36)

Fabiano e a família são “seres estacionados no nível operatório concreto da inteligência, percebendo o mundo através das sensações diretas”, (Breyner: 2001: 406) são secos como “tudo [...] em redor”, (Ramos, 1985: 24) desprovidos de quase todo intelecto. Recordem-se as seguintes passagens:

Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? (Ramos, 1985: 35-36)

Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo. (*Ibidem*: 38)

A incapacidade linguística de Fabiano permeia todo o romance, sendo uma das suas chaves. O narrador faz constantes referências a ela: “Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias [...]. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas”. (*Ibidem*: 20) É a verdadeira animalização de um ser humano:

- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. [...]
- Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. [...]
Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. Os seus pés duros quebravam espinhos e não sentiam a quentura da terra. (Ramos, 1985: 18-19)

Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la [uma história]. Impossível, só sabia lidar com bichos. (*Ibidem*: 36)

Como observou Rui Mourão, (*apud* Breyner, 2001) para Fabiano pertencer à espécie superior significava fazer parte de uma categoria social. Assim, pois, o tema da

injustiça social e da submissão de classes revelam-se no choque entre Fabiano - Soldado Amarelo e Fabiano-latifundiário.

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

- Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro? [...]

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo que era autoridade e mandava. Fabiano sempre obedecia. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia. [...]

Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reição em cima da alpercata do vaqueiro.

- Isso não se faz, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

- Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu.

- Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano.

Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram a porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. (*Ramos, 1985: 27-30*)

A exploração do homem do campo é destacada nas cenas de ignorância do simples camponês sertanejo, confuso entre “juros e prazos” e impostos a pagar:

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. [...] Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. [...] Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagamundo empurrado pela seca. (*Ibidem: 19*)

Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. [...] Tomavam-lhe o gado quase era um furto e ainda inventavam juro. Que juro! O que havia era safadeza. [...] Se pudesse mudar-se, gritaria bem alto que o roubavam. Aparentemente resignado, sentia um ódio imenso a qualquer coisa que era ao mesmo tempo a campina seca, o patrão [...]. (*Ibidem: 93-95*)

Num dia de apuro recorrera ao porco magro que não queria engordar no chiqueiro e estava reservado às despesas do Natal: matara-o antes de tempo e fora vendê-lo na cidade. Mas o cobrador da prefeitura chegara com o recibo [do imposto] e atrapalhara-o. [...] Não entendia de impostos. [...] Despedira-se, metera a carne no saco e fora vendê-la noutra rua, escondido. Mas, atacado pelo cobrador, gera no imposto e na multa. (*Ibidem: 94-95*)

Wander de Melo Miranda observa, acertadamente, que a unidade dos “segmentos narrativos” se sujeita mais à lógica espacial do que à temporal. Os relatos aparentemente autônomos e justapostos mimetizam a “visão desarticulada e desconexa” das personagens acerca dos acontecimentos que os envolvem. São incapazes de lhes dar sentido e significação. Conjuntamente com a ausência de marcas históricas “confirma a estrutura circular do romance e reforça a repetição cíclica dos episódios apresentados”, (2004: 44)

à semelhança da própria seca que retorna sempre. Os capítulos “Mudança” e “Fuga”, primeiro e último, respetivamente, narram o êxodo dos membros da família de Fabiano – prisioneiros de um círculo vicioso, embora com a esperança de algum dia poderem escapar dele.

Fugir de novo, aboletar-se noutra lugar, recomeçar a vida. [...] Examinou o polvarinho e o chumbeiro, pensou na viagem, estremeceu. Tentou iludir-se, imaginou que ela não se realizaria se ele não a provocasse com ideias ruins. [...] Seria necessário mudar-se? Apesar de saber perfeitamente que era necessário, agarrou-se a esperanças frágeis. Talvez a seca não viesse, talvez chovesse. [...] Sentia-a como se já tivesse chegado, experimentava adiantadamente a fome, a sede, as fadigas imensas das retiradas. (Ramos, 1985: 110-112)

Em Vidas secas, pela primeira vez nos romances de Graciliano, encontramos um narrador heterodiegético³⁹, instância responsável pelo relato contado na terceira pessoa. Contudo, esse narrador não abusa da sua omnisciência, ou seja, do poder de tudo saber, não antecipando eventuais desfechos; observamos que “a narrativa está condicionada à expectativa das personagens”, (Miranda, 2004: 41) por meio do uso constante do discurso indireto livre. Os monólogos interiores dos protagonistas desempenham um importante papel porque permitem-nos vasculhar a consciência das personagens e assim conhecer a história do seu próprio ponto de vista.

Neste livro, o autor rompe todos os esquemas anteriormente empregados, para nos oferecer uma narração em terceira pessoa. A consciência criadora se coloca entre as personagens e o leitor, deixando bem marcado o plano literário. [...] se instala com o ponto de vista narrativo ora do lado de suas figuras, ora na cabeça de uma ou outra, quando não dentro de duas de uma só vez. (Mourão, 1971: 117)

Este tipo de foco narrativo eleva a personagem⁴⁰ a um lugar de destaque na narração, articulando a pluralidade de vozes dentro do romance, incluindo a do “comedido narrador”, que tem a responsabilidade de orquestrar esse microcosmo, não dando lugar a interferências. Recorde-se a seguinte passagem:

³⁹ Segundo o *Dicionário de Narratologia* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, esta terminologia foi introduzida nos estudos de narratologia por Genette nos anos 70. “Designa uma particular relação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão”. (Reis & Lopes, 1998: 262-263)

⁴⁰ A partir do ponto 3.3 analisaremos a importância das figuras da ficção na composição do romance. Além disso, faremos um escrutínio das personagens protagonistas e periféricas de *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*, numa abordagem comparativa.

O menino estava ficando muito curioso, muito enxerido. Se continuasse assim, metido com o que não era da conta dele, como iria acabar? Repeliu-o [Fabiano a si mesmo], vexado:

- Esses capetas têm ideias.

Não completou o pensamento, mas achou que aquilo estava errado. (Ramos, 1985: 20)

3.3. - *As figuras da ficção de Vidas secas*

3.3.1. – Fabiano

O ponto de partida para a análise de todas as personagens protagonistas de *Vidas secas* é a relação entre elas e a paisagem, estabelecendo entre si um forte vínculo. “As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a cansa e os ferimentos”. (Ramos, 1985: 12) Fabiano é a personagem central do romance e “nele estão contidas todas as possibilidades dos outros personagens e também todas as impossibilidades”. (Breyner, 2001: 405)

Casado com Sinhá Vitória, tem dois filhos e uma cadela que acompanha a família há anos. Um sertanejo pobre que não possui terras e por isso tem um “dono”. “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca”. (Ramos, 1985: 19)

Esse narrador heterodiegético, de quem já falamos, por meio do discurso indireto livre, dá a conhecer as suas personagens por elas mesmas. Desta forma o leitor, que participa no pacto de leitura, é conduzido por essa instância onisciente que ora se aproxima do homem físico ora do homem interior. “Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis”. (*Ibidem*: 15) “Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado”. (*Ibidem*: 10)

No segundo capítulo, dedicado a Fabiano, o sujeito da enunciação, assumindo uma posição contemplativa, introduz o leitor num novo universo, apelando aos seus sentidos. Cercados por um silêncio intimidador e uma paisagem ‘vazia’, que indiciam a condição estática deste protagonista, apenas ressoam os passos do sertanejo: “Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco”. (*Ibidem*: 19)

A visão das personagens sobre a realidade é mediada pela enorme carência que possuem de verbalizar os seus pensamentos, sendo Fabiano a expressão máxima de tamanha ausência. Recordem-se estas passagens:

Montado [Fabiano], confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. (Ramos, 1985: 19)

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. (*Ibidem*: 20)

O vocabulário dele era pequeno [Fabiano]... (*Ibidem*: 26)

Fabiano também não sabia falar. Às vezes largava nomes arrevesados, por embromação. [...] Não podia arrumar o que tinha no interior. (*Ibidem*: 36)

Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. (*Ibidem*: 63)

Esse isolamento verbal cria-lhes a sensação de não pertencer a um coletivo, levando-os a assemelhar-se mais a animais – o que Sônia Breyner denominou a zoomorfização do ser humano em *Vidas secas*. Fabiano era vaqueiro, uma profissão que herdara dos seus antepassados. Era o que sabia fazer. Relacionar-se com os bichos resultava muito mais fácil do que as complicadas relações humanas:

Tinha vindo ao mundo para amansar brabo, curar feridas com rezas, consertar cercas de inverno a verão. Era sina. O pai vivera assim, o avô também. [...] Cortar mandacaru, ensebar látegos – aquilo estava no sangue. (*Ibidem*: 96)

Como havia muitas pessoas encostadas ao balcão, recuou. Não gostava de se ver no meio do povo. Falta de costume. (*Ibidem*: 97)

Era um desgraçado, era como um cachorro, só recebia ossos. (*Ibidem*: 96)

Considerando este tipo de narrativa, em que as personagens falam por si mesmas e são conduzidas por uma instância narrativa discreta, verifica-se um “tipo de discurso [que] permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador”, (Reis & Lopes, 1998: 321) fazendo-se, assim, imprescindível a elaboração pericial das “pessoas de livro”, elevando-as a um lugar de destaque no universo diegético.

A complexidade do caráter de Fabiano encerra sentimentos vários, desde brutalidade e insensibilidade até uma refreada compaixão. No entanto, sabemos que se

considerava um bicho e – “isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades”. (Ramos, 1985: 18)

Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. (Ramos, 1985: 10)

Encarquilhou as pálpebras contendo as lágrimas, uma grande saudade espremeu-lhe o coração ... (Ibidem: 120)

Os olhos de Fabiano se umedeceram. Coitado do cavalo. (Ibidem: 135)

3.3.2. - Sinha Vitória

Sinha Vitória, esposa de Fabiano e mãe dos meninos, é um ser igualmente brutalizado pelas experiências da vida, “agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé”, (Ramos, 1985: 40) e pela paisagem circundante. “Um mormaço levantava-se da terra queimada [vínculo com a paisagem]. Estremeceu lembrando-se da seca, o rosto moreno desbotou, os olhos pretos arregalaram-se.” (Ibidem: 41)

Também ela sofria de capacidades de expressão verbal limitadas, “sinha Vitória estirou o beíço indicando com alguns sons guturais que estavam perto”, (Ibidem: 10) embora fosse uma mulher com “miolos” na perspectiva de Fabiano, “esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinha Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha ideias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo”. (Ibidem: 109)

Repetidamente, Sinha Vitória lembra-se da seca e do animal de estimação que fora sacrificado para saciar a fome da família durante a travessia da catinga. Bicho que ironicamente quase não falava, pois era à semelhança dos donos. De modo similar, “tinha [o menino mais velho] um vocabulário quase tão minguado como o do papagaio que morrera no tempo da seca”. (Ibidem: 55) Sente-se ofendida quando Fabiano a compara com um papagaio, repreendendo-lhe o uso de uns sapatos de verniz. Afinal isto era aproximá-la mais aos bichos, já que o único objeto que lhe permitia associar-se ao coletivo humano (os sapatos) era-lhe vedado. O narrador, através do uso do monólogo interior, permite-nos uma aproximação aos níveis mais recônditos do seu ser:

Olhou de novo os pés espalmados. Efetivamente não se acostumava a calçar sapatos, mas o remoque de Fabiano molestara-a. Pés de papagaio. Isso mesmo, sem dúvida, matuto anda assim. Para que fazer vergonha à gente? Arrelia-se com a comparação. (Ramos, 1985: 43)

Apesar de visivelmente não falar ao longo de todo o romance, como os demais, é ela quem começa as conversas importantes com o marido. Alerta Fabiano que uma nova seca está por chegar e que devem mudar-se para outro lugar. Mulher rija, que a seca não consegue vencer, continua sonhando com um futuro melhor para os filhos, mesmo em face das maiores adversidades. O seu otimismo contagia o marido e é com ele que a história fecha, sugerindo a possibilidade de um futuro melhor para estes “infelizes”.

Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos. Apesar de ter boa ponta de língua, sentia um aperto na garganta e não poderia explicar-se. Mas achava-se desamparada e miúda na solidão, necessitava um apoio, alguém que lhe desse coragem. Indispensável ouvir algum som. A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredira num silêncio de morte. (*Ibidem*: 118-119)

As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. [...] Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. [...] O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (*Ibidem*: 126)

3.3.3 - Menino mais velho

O filho mais velho do casal tem Baleia como fiel companheira de brincadeiras e confidências. Como o irmão, não é escolarizado e andava nu ou quase sem roupa. Brinca frequentemente, com o seu irmão, num barreiro, apresentando-se sempre sujo. “Em casa usavam camisinhas de riscado ou andavam nus”. (Ramos, 1985: 71) Como os demais da família, mantém um vínculo estreito com a paisagem que os rodeia. No primeiro capítulo, quando deambulam pelo sertão, o menino mais velho desfalece, pois o sol escaldante, a fome e a paisagem são inimigos poderosos e intrusivos.

Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se. O menino mais velho pôs-se a chorar, sentou-se no chão. [A paisagem afeta-lhe o ânimo]

- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta. Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos. Fabiano ainda lhe deu algumas pancadas e esperou que ele se levantasse. [...]

A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O voo negro dos urubus fazia círculos altos em redor de bichos moribundos.

- Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. (Ramos, 1985: 9-10)

No capítulo que lhe é dedicado, presencia uma conversa de Sinha Vitória com uma vizinha, a Sinha Terta, na qual a palavra inferno lhe chama a atenção. Não sabendo o que

significa, decide perguntar à mãe. Perante a dificuldade de se exprimir, Sinha Vitoria limita-se a dizer que esse era “um certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros”. (*Ibidem*: 54) O menino intrigado pergunta-lhe: “- A senhora viu?” A mãe vê insolência nessa indagação, e aplica-lhe um castigo: “um cocorote”. (*Ibidem*: 54)

Indignado com o castigo recebido, busca consolo no único “membro” da família que lhe presta atenção e com quem conversa, a cadela Baleia.

O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. Tinha um vocabulário quase tão minguaado como o do papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender.

Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia. (Ramos, 1985: 55-56)

No capítulo “Festa”, todos vão à cidade para a festa de Natal. Depois de assistirem à missa e passearem pelas bancas, decidem descansar na calçada. Nesse momento, os meninos “perceb [em] que havia muitas pessoas no mundo. Ocupavam-se em descobrir uma enorme quantidade de objetos. Comunicaram baixinho um ao outro as surpresas que os enchiam”. (*Ibidem*: 83) O contacto das crianças com a civilização era tão deficiente que lhes faltava o conhecimento básico acerca do mundo que os rodeava – eram secos como a realidade que conheciam. O narrador do romance, conforme já dito, *mostra* mais do que *conta*, e conduz-nos ao interior dessas pobres criaturinhas brutalizadas.

Impossível imaginar tantas maravilhas juntas. O menino mais novo teve uma dúvida e apresentou-a timidamente ao irmão. Será que aquilo tinha sido feito por gente? O menino mais velho hesitou, espiou as lojas, as toldas iluminadas, as moças bem vestidas. Encolheu os ombros. Talvez aquilo tivesse sido feito por gente. Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. (*Ibidem*: 83-84)

3.3.4 - Menino mais novo

O filho mais novo do casal tinha uma grande admiração pelo pai, via-o como um homem valente e desejava imitá-lo. Observava os movimentos do pai e tentava copiá-los, como quando evocava a imagem do pai domando uma égua. “Naquele momento Fabiano

lhe causava grande admiração. Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo”. (*Ibidem*: 47)

Tema recorrente em todas as personagens protagonistas, como foi já referido, é a incapacidade de comunicação que volta a aparecer - “[...] foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinha Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo”. (*Ibidem*: 48) Observe-se a seguinte passagem:

[...] fez tenção de entender-se com alguém, mas ignorava o que pretendia dizer. A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também. [...] Evidentemente, ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano. Conversando, talvez conseguisse explicar-se. (*Ramos, 1985: 49-50*)

Estamos no capítulo “Inverno”, numa noite fria e chuvosa na qual a família está em torno do fogo. Fabiano começa a narrar uma história e a incapacidade de comunicação dos membros da família faz-se ainda mais evidente: “na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto”. (*Ibidem*: 63-64)

Dele sabemos que queria montar um bode, à semelhança do pai que amansava equinos, que tinha “as pernas finas e [que usava uma] camisinha encardida e rasgada. Enxergava viventes no céu, [e] considerava-se protegido [...]”, (*Ibidem*: 50-51) talvez por ver a religiosidade da mãe, “ouvindo os tiros e os latidos, sinha Vitória pegou-se à Virgem Maria”, (*Ibidem*: 87) que estava sempre com um rosário na mão nas horas de aflição. Tinha a certeza de que cresceria e seria como o pai e “já começav[a] a reproduzir o gesto hereditário. (*Ibidem*: 17)

3.3.5 - Baleia

No grupo dos simples em *Vidas secas*, ou seja, na base da hierarquia familiar ao lugar ocupado pelas crianças segue-se o dos animais. A escolha da personagem cadela e a representação da sua morte dramática transporta-nos aos limites do sofrimento e da privação da vida humana. Contudo, nesse grupo dos “simples”, a distinção e hierarquia não estão tão bem marcadas, já que Baleia “era como uma pessoa da família: brincavam

juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras”. (*Ibidem*: 85-86)

O narrador atribui-lhe o mesmo estatuto que às demais personagens, fazendo numerosas alusões aos seus sentimentos e pensamentos, “aquilo era tão engraçado que o egoísmo de Baleia e o mau humor de sinha Vitória desapareceram”. (*Ibidem*: 48) Observa-se que naquele momento a cadela e Sinha Vitória estão ao mesmo nível de importância na história, não sendo raros os episódios dedicados ao fluxo de consciência de Baleia.

Repousava junto à trempe, cochilando no calor, à espera de um osso. Provavelmente não o receberia, mas acreditava nos ossos, e o torpor que a embalava era doce. Mexia-se de longe em longe, punha na dona as pupilas negras onde a confiança brilhava. Admitia a existência de um osso graúdo na panela, e ninguém lhe tirava esta certeza, nenhuma inquietação lhe perturbava os desejos moderados. Às vezes recebia pontapés sem motivo. Os pontapés estavam previstos e não dissipavam a imagem do osso. (Ramos, 1985: 55)

Referindo-se à difícil tarefa de esquadrihar a “alma” de um animal, Graciliano admite à sua esposa, Heloísa:

Escrevi um conto [o primeiro dos episódios de *Vidas secas* a ser escrito] sobre a morte duma cachorra, um trecho difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham nos sonhos, mas no fundo todos somos como a minha Baleia e esperamos preás. (Ramos *apud* Miranda, 2004: 42)

Baleia, como os demais membros da família, empreende a marcha pelo sertão em busca da sobrevivência. Todos sentem por ela muito carinho e demonstram-lhe grande apreço. As relações afetivas da família giram em torno de Baleia, a comunicação com a cadela parece inclusivamente ser mais fácil e fluida.

O capítulo IX, no qual é narrada a sua morte, é o mais emotivo de todo o romance, mas não é só porque estamos diante da despedida do animal. O que mais se destaca é o jogo narrativo que o sujeito da enunciação articula a fim de plasmar os pensamentos e sensações de Baleia ante a morte. A personagem da cadela é de grande importância no universo diegético pois a sua humanização contrapõe-se à animalização das restantes figuras.

A nosso ver, ela e Fabiano são as personagens centrais do romance. Ao redor de Fabiano giram todos os acontecimentos da narrativa, e como ressaltou Sônia Breyner (2001: 405), dele dependem as possibilidades (ou não) das demais personagens. Quanto à Baleia, a cumplicidade de ambos permeia todo o romance, na verdade, a cadela tem uma relação especial com cada membro da família, atuando como elemento de ligação entre eles.

Baleia está presente em todos os momentos importantes das vidas das personagens, por exemplo, quando o menino mais velho só encontra consolo e apoio nela, “único ser vivente que lhe mostrava simpatia”, (Ramos, 1985: 56) ou quando a família está a ponto de morrer de fome no sertão e o animal encontra um preá que os alimentará, despertando em Sinha Vitória uma demonstração sentida de gratidão: “[...] beijava o focinho de Baleia”. Contudo, a cena mais significativa é o episódio da sua morte e a relação da mesma com Fabiano, seu dono. O narrador conta-nos que

uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha. Silêncio completo, nenhum sinal de vida nos arredores. O galo velho não cantava no poleiro, nem Fabiano roncava na cama de varas. Estes sons não interessavam Baleia, mas quando o galo batia as asas e Fabiano virava, emanações familiares revelavam-lhe a presença deles. Agora parecia que a fazenda se tinha despovoado. [...]

Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil no barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito. [...]

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, roliariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes. (Ramos, 1985: 90-91)

3.3.6 - Personagens periféricas: Seu Tomás da Bolandeira, Sinha Terta, Soldado

Amarelo e patrão

Das personagens periféricas e planas do romance, a mais importante é a do Seu Tomás da Bolandeira – alguém que provavelmente já havia sucumbido à seca. Ao longo do romance, emerge como modelo a ser imitado, ora por Fabiano ora por Sinha Vitória. O sertanejo admira-lhe a inteligência e capacidade de saber expressar-se. “O vocabulário dele [de Fabiano] era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da bolandeira”. (Ramos, 1985: 27) “Havia muitas coisas. Ele não podia explicá-las, mas havia. Fossem perguntar a seu Tomás da

bolandeira, que lia livros e sabia onde tinha as ventas. Seu Tomás da bolandeira contaria aquela história. Ele, Fabiano, um bruto, não contava nada”. (*Ibidem*: 34)

Para Sinha Vitória, Seu Tomás era gente de verdade, pois possuía uma cama de lastro de couro e não uma de varas como a sua, já que “[...] tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado. Ali podia um cristão estirar os ossos”. (*Ibidem*: 45)

Até o menino mais velho, evoca Seu Tomás quando recorda um brinquedo que tivera, como os meninos de verdade. “O menino mais velho recordou-se de um brinquedo antigo, presente de seu Tomás da bolandeira”. (*Ibidem*: 68)

Na mesma linha que Seu Tomás, surge Sinha Terta, versátil vizinha que tanto era costureira como beata, posto que uma vez tinha curado uma dor nas costas de Fabiano com rezas. No capítulo “Festa”, a família veste-se de “gala” para ir à cidade. Fabiano e os meninos iam com roupas apertadas, curtas e com emendas porque ele era desconfiado, e pensava que todos sempre queriam roubá-lo. “Sinha Terta achava pouca a fazenda, e Fabiano se mostrara desentendido, certo de que a velha pretendia furtar-lhe os retalhos”. (*Ibidem*: 71) O vaqueiro também a invejava, pois ela “é que tinha uma ponta de língua terrível. Era: falava quase tão bem como as pessoas da cidade. Se soubesse falar com a sinha Terta, procuraria serviço noutra fazenda”. (*Ibidem*: 97)

O Soldado Amarelo representa o poder, uma personagem que Fabiano relaciona com a autoridade, a quem sempre obedecia. Apesar de ter sido preso injustamente por ele, não se vingava quando tem oportunidade. “Aquela coisa arriada e achacada metia as pessoas na cadeia, dava-lhes surra. Não entendia. Se fosse uma criatura de saúde e muque, estava certo. Enfim apanhar do governo não é desfeita, e Fabiano até sentiria orgulho ao recordar-se da aventura”. (*Ibidem*: 105)

Quanto ao patrão, ser quase invisível no relato, aparece como a figura do opressor e, portanto, “dono” dos oprimidos como Fabiano. Confunde-se com a autoridade, “não queria lembrar do patrão nem do soldado amarelo”. (*Ibidem*: 111). Roubava nas contas e abusava da posição de superioridade, era o patrão versus o vaqueiro.

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. [...] Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. (Ramos, 1985: 93)

3.4 - *Uma abelha na chuva* – o retrato da opressão

Publicado em 1953, *Uma abelha na chuva*, é o quarto romance de Carlos de Oliveira. Nele o autor resgata uma temática iniciada com *Casa na duna* (1943), em que os conflitos sociais e a luta de classes desempenhavam um papel de destaque na diegese do relato. No entanto, os acontecimentos ganham um enfoque mais refinado com a inserção de personagens de maior complexidade e um simbolismo muito significativo.

Logo no princípio, deparamo-nos com um título que não é elucidativo, que exige do leitor um processo de descodificação, para além de sugerir um caminho ‘nebuloso’ e de brumas que, paulatinamente, vai sendo revelado. A paisagem revisitada é a Gândara, como em toda a obra do autor, com as suas inclemências temporais, em que a chuva (elemento caracterizador da paisagem) assume um protagonismo evidente – à semelhança do que sucede em *Vidas secas*. Recorde-se o seguinte excerto:

Pelas cinco horas duma tarde invernosa de outubro, certo viajante entrou em Corgos, a pé, depois de árdua jornada que o trouxera da aldeia do Montouro, por maus caminhos, ao pavimento calcetado e seguro da vila [...], penando nos atalhos gandareses, por aquele tempo desabrido. (Oliveira, 2007: 7)

O sujeito da enunciação, que não pertence ao universo diegético, apesar do seu vasto conhecimento, “apaga-se o mais que pode”. (Alves, 2009: 1) Como em *Vidas secas*, o estilo indireto livre e o fluxo de consciência das personagens assumem um papel crucial na narrativa. “Pretendeu-se que a história desse a sensação de contar-se a si mesma, como se fosse vista pela câmara de cinema ou pelo olhar de alguém e procedeu-se, no que respeita à construção do romance, nessa direcção”. (Santos, 1983: 654) Observe-se a seguinte passagem:

Por onde a solidão a fazia resvalar. E o quarto tão frio. Talvez os ventos, os granizos do norte, as grandes chuvas. Talvez, D. Violante. Mas sobretudo a velha casa de Alva, quando a miséria não chegara ainda e, atrás dela, os Silvestres. Agora é o marido labrego e doentio, as bebedeiras, o desencanto, isto. Que melhores nortadas, D. Violante? (Oliveira, 2007: 61)

Referindo-se ao discurso indireto livre de *Uma abelha na chuva*, Manuel Alves afirma que “narrador e personagem não somente coexistem, mas até chegam a confundir-se. Dele encontram-se muitos exemplos [...]”, (2009: 8) um dos quais dá-se num serão em casa dos Silvestres:

Exaltei-me [padre Abel], claro; mas recaiu em si logo depois e, batendo a ponta dos dedos no ombro de D. Violante *sorriu* [...] (Oliveira, 2007: 37)

A analepse cumpre nesta narrativa o papel de justificação do presente da narração – como, por exemplo, a relação conflituosa do casal, D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre e a decadência económica e social da família aristocrata da mulher, dominada pela frustração.

“No romance *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira, a memória de D. Maria dos Prazeres não se limita a ilustrar o passado familiar: ela gera também uma relação dialéctica⁴¹ com o presente, em estreita conexão com os conflitos de classe que atravessam o romance”. (Reis & Lopes, 1998: 31)

Primeiro, a fonte brotou tenuemente, muito ao longe, na infância; depois, a água mansa turvou-se ao longo do caminho, do tempo, com o lixo que lhe foram atirando das margens; e agora é cachoante, escura, desesperada.

A ruína entrou na casa de Alva: dinheiro, terras, móveis, levados pela voragem; lustres arrancados dos tectos (começou a seroar-se à luz de pobres lamparinas); velhas arcas de madeira olorosa e pesadas de belos linhos, reposteiros, cadeirinhas graciosas forradas a damasco, armários de talha, guarda-loiças de cristais finíssimos, camas torneadas, deu o sumiço em tudo; desapareceram os quadros das paredes, a prata dos talheres; a dona de casa arrancou as jóias do colo, os anéis dos dedos; [...] e quando ela fez dezoito anos, o pai fidalgo, que era Pessoa, Alva e Sancho, descendente de um coudel-mor, de um guerreiro das Linhas de Elvas e primo do Bispo do Cochim, negociou o casamento com os Silvestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro (a franqueza dum homem em outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia. (Oliveira, 2007: 19-20)

Mas a memória também explica a faceta da dura personalidade de Álvaro Silvestre como homem de negócios, na analepse do capítulo XVIII, por exemplo, quando recorda a infância e o pai a dar-lhe lições. “[...] Vá com Deus e beba-lhe das vinhas, percebeste, cachorro? [...] até as pernas darem, até caíres de cansaço para um canto e te pores a lambar as migalhas do alforge, entendeste, malandro? E as bofetadas estalavam”. (Oliveira, 2007: 80)

Há dois planos narrativos nos quais se desenvolvem as ações: o primeiro diz respeito a D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, representantes da provinciana aristocracia falida e da burguesia rural, respetivamente. O segundo remete para o mundo de Jacinto, o cocheiro, e de Clara, a filha do oleiro, mestre António.

⁴¹ Manteve-se a ortografia original dos textos citados.

A união por conveniência do primeiro casal é o fator que origina a sua própria infelicidade, insatisfação e frustração, para além de afetar o “elemento humano que se encontra na base da pirâmide: o assassinato do cocheiro Jacinto e o suicídio de Clara, sua amada, que se afogou num poço, com um filho no ventre. [...] relações domésticas e sociais [são] analisadas à luz da concepção marxista da luta de classes [...]”. (Alves, 2009: 3)

Portanto, o plano ideológico e doutrinário do romance está em sintonia com os códigos do movimento neorrealista, destacando-se sobremaneira ao longo da narrativa, ora diretamente referenciado ora simbolicamente sugerido. A opressão em *Uma abelha na chuva* é não só de origem física (o poder opressor da classe dominante), mas, sobretudo, psicológica (a frustração das personagens):

Os *camponeses* aguardavam. Ouvia-se bater a chuva nas margens, no zinco da alpendrada. O silêncio, a água, a aparição imóvel ao cimo da escadaria, tinham transfigurado tudo. De repente, ela estendeu o braço:

- *Rua.*

Garotos saltaram das ramadas da nogueira e chegaram-se às mães, velhos sacudiram com o braço a água do rosto paciente, as mulheres resmungaram, é certo, mas o magote começou a escoar-se pelo portão, sem grandes complicações. Continuava de braço estendido e a sua voz vibrava a espaços regulares:

- *Rua, rua, rua ...*

Se não fosse um tique dela a repetição mecânica da mesma palavra nos acessos de cólera, dir-se-ia sugestionada pelo ritmo da multidão, que saía do pátio, às golfadas. (Oliveira, 2007: 117)

- Não te matam [Álvaro Silvestre], descansa, posso lá ter tamanha sorte: hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem? (*Ibidem*: 114)

A simbologia que o romance encerra começa pelo título, abelha *versus* chuva, chuva esta que só aparece no capítulo III, embora já tivesse sido anunciada desde o primeiro: “Ameaçava a chover. O vento ia descoalhando as nuvens e abria caminho à grossa chuvada que a tarde esperava”. (Oliveira, 2007: 7) Quanto às abelhas, teremos que esperar até ao capítulo IX para que surjam - “porque ele próprio [Dr. Neto] as plantava [as rosas] para as suas abelhas (cortiços e colmeias enchem-lhe o quintal), seguia desveladamente o trabalho e sono dos bichinhos sábios comedores de pólen [...]”. (*Ibidem*: 40)

Para Francisco Cota Fagundes, a chuva é um “elemento plurifuncional no romance, [pois] empresta à obra uma estrutura circular, e contribui para a sua atmosfera sufocante. Comprimindo o tempo diegético, acentua o tom trágico”. (1980: 25) Com efeito, ela está

presente em momentos de tensão narrativa como a cena do assassinato de Jacinto, ou a da expulsão dos camponeses do pátio dos Silvestres, depois do suicídio de Clara, entre outras. Recordem-se as seguintes passagens:

Ali iam com a chuva a fustigá-los. [Mestre António e Marcelo transportando o cadáver de Jacinto] A cada passo para o litoral a invernia adensara. Seguiam ombro a ombro, o moço aterrado, o velho ora agreste ora chalaceador. Pela tempestade dentro. (Oliveira, 2007: 91)

O céu toldara-se de novo, caía uma chuva leve, farinheira, mas no pátio a multidão continuava firme. (Ibidem: 115)

- Acuda, senhor doutor, a Clara atirou-se ao poço da olaria. [...]
De regresso a casa, ao entrar no quintal, começou a chover. (Ibidem: 131-132)

No capítulo XXXIV, o dr. Neto refere-se ao casal Álvaro / D. Maria dos Prazeres como “abelhas cegas, obcecadas [e que] fabricavam fel”, (Oliveira, 2007: 125) de facto, é na colmeia dos Silvestres, dominada pela abelha rainha, D. Maria dos Prazeres, que não cumprira o seu papel de gerar descendentes, que se origina o fel – o assassinato de Jacinto e o suicídio de Clara.

Após ouvir uma conversa entre os dois amantes, na qual o cocheiro ria do patrão pela desgraçada vida que levava ao lado da esposa, para além de afirmar que esta o “comia com os olhos...”, (Ibidem: 65) Álvaro Silvestre decide vingar-se contando ao mestre António que a filha engravidara de Jacinto.

O cocheiro, que simbolicamente cumprira o papel do macho de fecundar a fêmea, é vítima do poder opressor da classe dominante. Segundo Carlos Reis, o casal “desempenha um importante papel na representação ideológica que o romance leva a cabo [...], o da fecundidade directamente insinuado na gravidez de Clara [...]”. (1983: 609-610) Observe-se o seguinte excerto:

Toda estrutura de emoções, juízos, sentimentos, se definia agora em Álvaro Silvestre pelo perfil da paixão que o determinava: deitar o ruivo em maus lençóis. Pô-lo na rua para já, impedi-lo de arranjar trabalho noutras casas nem que tivesse de recorrer a invenções (patifarias, roubos, etc.) [...]. (Oliveira, 2007: 84-85)

Clara, por sua vez, é também vítima de opressão, depois de descobrir que o pai, com a ajuda do empregado Marcelo, havia planeado o assassinato de Jacinto, suicida-se atirando-se ao poço da olaria. A doce Clara, uma abelha que produzia mel e tinha desempenhado o papel destinado à abelha rainha de assegurar a reprodução da espécie, sucumbe a um trágico fim.

A ligação da abelha com Clara é relativamente evidente: é antes de mais, a relação metonímica, de contiguidade temporal e espacial, que a sugere, mas é sobretudo um conjunto de sentidos ajustáveis a ambas que reforça essa ligação: o sentido da fecundidade reiteradamente comentado já, o da temporalidade, inerente à elaboração do mel e à vivência histórico-social de Clara (e Jacinto), anteriormente postulada em termos de futuro e agora cortada pela morte (pela chuva). (Reis, 1983: 628)

Segundo Cota Fagundes, observa-se na narrativa que a simpatia do narrador está com as abelhas produtoras de mel, como Clara, Jacinto e o povo anónimo. (1980: 23) A simbologia que encerra o nome de Clara é de suma importância no universo diegético. Clara é a pura, a límpida, com ela está relacionada a frescura e a limpeza da água da fonte – que representa a vida (o filho que leva no ventre). O próprio Álvaro Silvestre atribui-lhe essas qualidades quando ao ouvi-la pensa na “frescura daquele riso [que lhe] pareceu a da mão cheia de água que se colhe nas fontes”. (Oliveira, 2007: 64)

Carlos Reis também chama a atenção para os pares simbólicos do romance: a abelha e a água e o mel e a chuva. Segundo ele, o símbolo da abelha “serve, numa primeira utilização, para vincar, pela negativa, o que de degradado e imperfeito existe num determinado nível social” [a colmeia dos Silvestres]. (1980: 98) Quanto ao mel, refere-se à doçura e perfeição, protagonizada pelo jovem casal [Jacinto e Clara], que projetava um futuro “otimista” assente num entendimento genuíno.

A água metamorfoseada no poço ou em forma de chuva “evoca [...] o sentido da agressividade, componente sémico indiscutível do tema da opressão”. (*Ibidem*: 99) Chuva que começa com o dilúvio que cai em Corgos quando D. Maria dos Prazeres, mulher dominadora e opressora, vai buscar o marido para o impedir de publicar no jornal da terra a confissão de um roubo que praticara; é também a chuva que mata uma abelha da colmeia do dr. Neto, numa alusão simbólica às mortes de Jacinto e Clara. A presença da chuva é efetivamente transversal a todo o romance, “oprimindo” todos e sufocando-os num círculo vicioso do qual não conseguem escapar.

3.5 - *As figuras da ficção de Uma abelha na chuva*

3.5.1 - Álvaro Silvestre

Álvaro Silvestre é “a mais patética e em muitos sentidos a mais complexa personagem do romance”, (Fagundes, 1980: 25), pertence à burguesia rural da zona da Gândara, homem de uns cinquenta anos, que herdara os negócios do pai. “[...] gordo,

baixo, de passo molengão [...], mãos limpas, a barba bem escanhoada [...], o peso do tronco roliço, arqueava-lhe as pernas, fazia-o bambolear como os patos. [...] A respiração alterosa dificultava-lhe a marcha”. (Oliveira, 2007: 7)

A torpeza desta figura não é só física. Casado com D. Maria do Prazeres, que o domina e humilha reiteradamente, teve o casamento negociado e imposto pelo pai, uma aliança na qual a moeda de troca fora dinheiro por sangue nobre.

[...] sangue por dinheiro (a franqueza dum homem sem outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia. (Oliveira, 2007: 20)

Ama a mulher e tenta, sem sucesso, aproximar-se dela; homem de personalidade dual e atormentado – personagem em torno da qual giram os acontecimentos do romance, sendo a origem dos conflitos narrativos. “O seu nome Álvaro – branco, puro -, sugere [paradoxalmente] o carácter natural que o seu apelido completa – Silvestre. [Mas] um dos seus atributos no romance é o de poluir. Silvestre polui a *alvura* dos Alvas, conspurca a beleza doirada da “abelha” que é Jacinto”. (Fagundes, 1980: 25) Assim,

pouco a pouco, ressuscitava nele o homem implacável que a intensa amargura dalguns dias arrancava ao desespero que descia, como se o vento desse na poeira da sua consciência desmoronada e as pedras limpas se reerguessem uma sobre as outras. Nesses acessos tornava-se rígido, cruel. Orelhas surdas a lágrimas e rogos. Por exemplo, saltava às suas terras, ao pegar do trabalho, e camponês que não chegasse a horas já sabia, a jorna descontada ou despedido pura e simplesmente. A indiferença dum capataz na roça. No geral, porém, semelhante crueza de carácter era sol de pouca dura. Anoitecia depressa para longas insónias de remorso e avé-marias. (Oliveira, 2007: 81)

Nas palavras do narrador,

[...] muita da fereza que o empedernia, da ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem, e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela. (*Ibidem*: 82)

Este narrador que pouco conta e muito revela a partir da atuação das próprias personagens, como já referido, mostra-nos que Álvaro Silvestre é um ser atormentado pela ideia da morte e a com a ideia de ter de prestar contas a Deus, e, por isso, vive sob a opressão do sentimento de culpa – ora pelos roubos cometidos ora pela morte do cocheiro Jacinto.

[...] Juro por minha honra que tenho passado a vida a roubar os homens na terra e a Deus no céu, porque até quando fui mordomo da Senhora de Montouro sobre um milho de esmolas dos festeiros que despejei nas minhas tulhas. [...] que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores e na legítima do meu irmão Leopoldino, de quem sou procurador, vendendo-lhe os pinhais sem conhecimento do próprio [...]. (Oliveira, 2007: 10)

Um sono agitado, com laivos de pesadelo; sufocava na água densa, irrespirável; não havia peixes, plantas, conchas, nada: apenas o deserto líquido, cada vez mais espesso, a transformar-se em gelo, em peso; cintilava, doía. Mas acordou depressa e a primeira sensação foi de alívio; breve, porque logo depois o problema da morte do ruivo assaltou-o outra vez. Pareceu-lhe de tamanha evidência a sua responsabilidade moral no crime que se espantou de a não ter reconhecido no primeiro instante. Ergueu-se, bateu com os punhos fechados na cabeça:

- Mataram-no e o culpado sou seu. (*Ibidem*: 111)

Embora, como burguês e proprietário de terras, use o seu poder para oprimir os que são menos afortunados socialmente, trata-se de um homem covarde que se apequena diante da mulher, seja por causa da posição inferior ante a fidalguia de D. Maria dos Prazeres ou pela personalidade forte e dominadora da mulher. Recordem-se os seguintes excertos:

O pior foi dar de caras com ela. Teve outro arrepio e continuou a bater os dentes. Pareceu-lhe que nunca a mulher o fitara com tamanha frieza [...]. (Oliveira, 2007: 53)

As mãos apertadas agora uma na outra, o entrecocar convulsivo dos queixos, as orações despedaçadas entre os dentes; e o inferno, os caldeirões de enxofre, o lume sem remédio. Todo ele tremia; a barba de dois dias azulava-se o rosto flácido.

[...] Só as mãos sapudas e brancas palpitavam ainda. Que tumulto seria aquele lá para o fundo da aldeia? (*Ibidem*: 111)

Segundo Carlos Reis, a análise das personagens de *Uma abelha na chuva* transcende “a esfera restrita do económico-social” (1983: 588) e deve ser privilegiada, pois no romance “estamos muito longe das dominantes que estruturam as narrativas como *Gaibéus e Esteiros*; e estamos também, de certa maneira, numa via de aprofundamento de problemas e tensões de extracção psicológica que em *Cerromaior* se revelavam um domínio elaborado de forma um tanto tímida”. (*Ibidem*: 588)

3.5.2 - D. Maria dos Prazeres

É a esposa de Álvaro Silvestre e, tal como o marido, é um exemplo de personagem dual. Apresentam alguns sinais de personagens planas (aristocracia decadente e burguesia emergente), “mas a sua conturbação psicológica e algumas atitudes inusitadas que

interpreta[m] aproximam-[nos muito mais] do estatuto da personagem redonda”. (Reis & Lopes, 1998: 322)

Fidalga pertencente à casa de Alva, é uma mulher de hábitos refinados, que fora obrigada a salvar a família da ruína financeira contraindo matrimónio com um homem rude e boçal, pelo qual só conseguia sentir nojo. Observe-se a seguinte passagem:

Conseguia recordar ainda com uma agudeza incrível a onda de sentimentos contraditórios que a arrastara vagarosamente ao altar, a amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar, a curiosidade e medo, o medo e um pouco de esperança; avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas; sorria, mas dentro de si ia nascendo um grito, um grito sempre reprimido; a chuva caía, caía com certeza no passado e agora. (Oliveira, 2007: 22)

A chuva, fenómeno da natureza, alusivo à opressão no romance, também caíra no dia do casamento dos Silvestres – talvez uma premonição da infelicidade que dominaria a vida do casal. D. Maria dos Prazeres que encerra no seu nome a grande ironia de viver uma relação amorosa frustrada, sente-se fisicamente atraída pelo cocheiro e pelo cunhado, ainda que saiba que o seu destino é reprimir os desejos que sente, estando obrigada a viver com o marido até a morte. Sabia que

não era possível resistir a um casamento como o seu senão enquistando numa casca de hábito o gosto de viver, as emoções, os desejos, o amor, ou então ... [...] cravou os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada: ou então aquilo, o homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude, homens aliás eram aos pontapés, mas tinha-lhe calhado em sorte o gebo que ali ia abatido no banco da charrete; sangue por dinheiro [...]. (Oliveira, 2007: 21)

Um homem [Jacinto] assim poderia quebrar para sempre o gelo do [seu] quarto. Mas não. Lá ia ele, nítido e luminoso, deitar a cabeça de fogo na enxerga piolhosa duma camponesa qualquer. (*Ibidem*: 61)

Mulher aristocrata, ativa e intimidadora, estava acostumada a dar ordens e a dominar. Via, por isso, com desprezo o povo, os camponeses. Observe-se o seguinte excerto:

D. Maria dos Prazeres correu os olhos pelo povo. Encharcados até aos ossos, mortos de curiosidade, porque não estavam ali senão a farejar o escândalo, imagens negras e grosseiras, feições que lembravam a dureza das madeiras escuras, ranho de crianças, alforges, imundície; uma sensação de náusea, repulsa física. (*Ibidem*: 117)

Segundo Carlos Reis, esta personagem possui “potencialidades ideológicas” não só pelo seu carácter seletivo, mas também pelo perfil “psicológico, cultural e social” que ao longo da narrativa vai-se delineando a partir das reveladoras observações das demais personagens. (1983: 592) Assim, na perspetiva de Medeiros, o diretor da Comarca havia nela

[...] um toque excitante no contraste que faziam o vestido sombrio e a palidez das feições. Malares salientes; os cabelos negros, aconchegados num novelo espesso e entrançados sobre a nuca; a boca de lábios túmidos; os olhos grandes, vivos, quase ansiosos; caídos pelos ombros, o xaile de lã clara, cinza-pérola, punha no conjunto uma nota de intimidade inesperada. Todavia qualquer coisa naquela mulher esplêndida gelava o jornalista: o franzir irónico da boca, a avidez do olhar, o tom escarinho da voz gelada?; não sabia ao certo e avaliava-a com prudência: uma mulher de mão cheia, sim senhor, mas dura de roer. (Oliveira, 2007: 16-17)

No entanto, apesar de pertencer a uma classe social que representa o poder, também ela vive em situação de opressão. Uma opressão que não é não do tipo social, senão psicológica, encerrando, por isso, em si mesma a complexa dicotomia: opressora / oprimida. Recordem-se as seguintes passagens:

Começou a sentir um desejo irresistível de gritar: avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas; o grito que nascia, o grito sempre reprimido. (Oliveira, 2007: 114)

Ela gritou por fim:
- Não te matam [Álvaro Silvestre], descansa, posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até ao fim da via, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste? Que te admiras tu que eu sonhe?, sonhos sobre sonhos sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa. (*Ibidem*: 114)

3.5.3 - Jacinto e Clara

Jacinto é o cocheiro dos Silvestres, rapaz jovem e vigoroso - em contraste com a reiterada e progressiva apatia do patrão. Desperta em D. Maria desejos libidinosos que não sentia pelo marido. “[...] O cocheiro [tinha] [...] o queixo espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla mas firme. De encontro à noite parecia uma moeda de ouro”. (Oliveira, 2007: 19)

Mantém uma relação amorosa com Clara, de “longos cabelos negros [...] com faro de camponesa”, (*Ibidem*: 103) e pretendem casar-se porque a moça está grávida. O casal costuma encontrar-se no palheiro próximo à olaria do mestre António, pai de Clara. É ali

que os encontrará Álvaro Silvestre, quando, à espreita e sorrateiramente, escuta a conversa dos amantes. “Aproximou-se do palheiro, sentou-se na areia molhada do alvorecer e pôs-se à escuta”. (*Ibidem*: 64)

Esta conversa é que desencadeia a tragédia que sobrevirá aos amantes. O patrão escuta o cocheiro afirmar que D. Maria do Prazeres o “comia com os olhos...” (*Ibidem*: 65) para além de rir da desgraçada e infeliz vida amorosa dos patrões. “Riam de nós, da nossa vida” (*Ibidem*: 114) – como confessa Álvaro Silvestre à sua esposa.

Humilhado e de orgulho ferido, o burguês arquiteta um plano para se vingar do cocheiro, também conhecido por ‘ruivo’. Conta ao mestre António que a filha está grávida daquele, induzindo-o a vingar-se. “A mim, pagavam-mas [diz Álvaro ao mestre] depressa e com língua de palmo”. (*Ibidem*: 85)

A vingança não tarda em chegar, e Jacinto é assassinado pelo mestre e o seu assistente, Marcelo. “- Já acabámos o serviço, já o atirámos ao mar?” (*Ibidem*: 99) A morte da personagem é, aliás, prefigurada, em mais de uma ocasião, ao longo do romance. Falando das suas abelhas, o dr. Neto reconhece que “após a fecundação o destino dos machos é a morte”, (*Ibidem*: 44) Jacinto cumprira, assim, o papel dos machos nas colmeias – o de fecundar a abelha rainha para a perpetuação da espécie – para sucumbir em seguida. Também quando estão no palheiro, Clara diz-lhe que tem “medo”, (*Ibidem*: 69) e que “essa conversa cheira [va-lhe] a desgraça”. (*Ibidem*: 71)

O simbolismo do amor de Jacinto e Clara está também sugerido na imagem do nascimento de Cristo numa manjedoura - uma intromissão clara do narrador a propósito das vítimas que no relato são sacrificadas. Observe-se a seguinte passagem:

Envolvia-os o calor do gado: a vaca, o jumento, duas ou três galinhas. Afundados na palha, cingidos um ao outro, mal sentiam o frio da madrugada que entrava pelas frinchas do tabuado. Da meia obscuridade vinha o resfolegar sereno dos animais. A vaca tinha-se aquietado e não tornara a mugir.

- Pelo Natal casamos.

- É tarde. Já a barriga me há-de parecer a lua cheia.

- E isso que tem?

- Tem que não quero ir ao altar com saias de balão.

- Pois casamos quando tu quiseres. Amanhã mesmo. (Oliveira, 2007: 69)

Jacinto e Clara são abelhas que perecem na chuva, elemento simbólico de opressão, como já anteriormente foi dito. Na noite do assassinato do ruivo, caía um verdadeiro temporal, no qual a natureza não mostrou qualquer clemência, da mesma forma como impiedosos se revelaram, também, os assassinos do cocheiro.

Gritavam [mestre António e Marcelo] as palavras para vencer a chuva, o céu furioso. [...] O demónio à solta pelas dunas. A noite de água, a torrente sem leito. (Oliveira, 2007: 92)

A chuva, cada vez mais pesada, ia ajojando os silvedos. O vento crescia e arrastou da distância o marulho de um trovão maior. (*Ibidem*: 89)

Quanto a Clara, depois do seu suicídio, começa a chover. O dr. Neto, que tentara salvar-lhe a vida, regressa a casa e, nada acidentalmente, observa como uma das suas abelhas é apanhada pela chuva e arrastada à morte:

A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bátega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas. (*Ibidem*: 132)

3.5.4 - Padre Abel e D. Violante

Pertencem à colmeia dos Silvestres e os dois frequentavam aos serões que ali se realizavam. Afirmam ser irmãos, embora paire sobre o “casal” a desconfiança de uma relação ilícita e proibida. “Parecidos como o ovo e o espeto. Sempre que os via juntos, ela maciça e baixa, o padre esgrouviado, D. Maria dos Prazeres tinha um sorriso de dúvida: realmente ... ninguém dirá que são irmãos”. (*Ibidem*: 31)

D. Violante era odiada pelas beatas do Montouro, “chamavam-lhe a irmã do padre, num sublinhar irónico do parentesco que deixava em aberto as suposições mais escabrosas”; (*Ibidem*: 32) quanto ao padre, já tinha sido perdoado por elas, em parte por influência da família da fidalga da casa de Alva. Recorde-se o seguinte excerto:

A campanha esmoreceu, porém, quando D. Maria dos Prazeres, acabada de casar, começou a receber o padre e a irmã. Duma vez o primo da fidalga, o Bispo missionário de Cochim, [...] tanto bastou para restabelecer o prestígio do padre e açaimar as beatas: é amigo dos Bispos, dá-se com o Missionário da China; também se dá com o nosso Bispo-Conde [...]. (Oliveira, 2007: 32)

Estas personagens, conjuntamente com dr. Neto e D. Cláudia, “transcendem a esfera restrita do económico – social, [...] de facto, o “adagiário vivo” que D. Violante corporiza, o enclaustramento deliberado de uma D. Cláudia que “temia a natureza, a chuva, o sol, o mar, o vento ou fascínio que o dr. Neto sente por coisas palpáveis como sementes, flores, abelhas, cortiços, mel, deixam vislumbrar uma teia de preocupações e comportamentos genericamente enquadráveis na esfera do psicológico”. (Reis, 1983: 588)

O padre Abel, apesar de demonstrar alguma consideração pelos menos favorecidos, representa, na narrativa, a aliança da Igreja, a classe privilegiada, com o poder. Estas classes protegem-se e salvagam-se mutuamente, como comprova a seguinte exclamação: “Talvez seja preciso mandar alguém ao homem da Comarca (o padre Abel, está claro) para remediar os dislates deste louco”. (Oliveira, 2007: 57) Recorde-se a seguinte passagem:

O padre Abel, após a missa est, valeu-se da prédica dominical para fazer o que podia por Álvaro Silvestre:

- O boato é um vício detestável, sobre ser pecado de arrastar as almas às portas do inferno. E porquê? Porque gera a calúnia e a calúnia engendra a infâmia e das infâmias há-de Deus pedir-nos contas quando chegar a hora. Ver para crer, dizia S. Tomé, e se o dizia de santíssimas verdades, que razões temos nós para o não dizer na primeira atoarda que nos murmuram aos ouvidos? (Oliveira, 2007:130)

Afinal todos eram “abelhas cegas, obcecadas” que “fabricavam fel”, (*Ibidem*: 125) e pertenciam à colmeia dos Silvestres, cujo o “enxame apodrecia”. (*Ibidem*: 131).

3.5.5 - Dr. Neto e D. Cláudia

Segundo Carlos Reis, o dr. Neto é uma personagem crucial do ponto de vista ideológico, embora esta prerrogativa lhe seja “concedida apenas de forma excepcional e momentânea”. (1983: 601) De facto, é a figura que formula mais juízos de valor a respeito das demais abelhas da colmeia, “desfigurados, verdadeiros, sob o reflexo das chamas. A D. Cláudia, não: incorruptível, pura, não lhe toca o fogo”. (Oliveira, 2007: 132)

Quando o povo invade a casa dos Silvestres em protesto pela morte do cocheiro, é o dr. Neto que os repreende por estar mais interessado em evitar vidros quebrados do que propriamente em tentar salvar a vida do rapaz. Recorde-se o seguinte excerto:

No entanto, pensando melhor, tais juízos partiam de argumentos alicerçados no real: manias, doenças, tiques psicológicos e morais, etc. Não eram construídos à toa. De maneira nenhuma. Podia bem deduzir o seguinte sem se atraiçoar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros; todos eles fabricavam fel; abelhas obcecadas.

- Então, dr. Neto, que silêncio é esse?

Não se fez rogado:

- Pensava eu que há por certo provérbio mais ou menos assim, D. Violante: ver cada um com os olhos que tem.

- Como os olhos que o Senhor lhe deu.

- Ou isso. Pois devo ter cataratas nos olhos.

- Caratas?

- Sim. Calcule que, de conjectura em conjectura, estou quase a admitir que a morte de Jacinto é tão importante como as janelas estilhadas.

D. Maria dos Prazeres pensou: o perfil luminoso apagado, a moeda de ouro gasta; tudo mais escuro e empobrecido; mas contrapôs ao médico com uma frase rouca, terminantemente:

- Tanta filosofia por causa dum cocheiro, doutor. (Oliveira, 2007: 125-126)

Esta personagem possui também conhecimentos sobre apicultura, aspeto que autoriza a associação simbólica no romance: “as pessoas de livro” deste relato são como as abelhas. Jacinto, o macho que fecunda a abelha rainha e morre; Clara, a que cumpre o papel de ser fecundada; D. Maria dos Prazeres, a abelha rainha ‘legítima’ que no entanto só produz fel; D. Violante e padre Abel, as abelhas que fazem parte do “enxame apodrecido” da colmeia dos Silvestres.

A respeito do dr. Neto sabemos que tem mais de trinta e cinco anos e que não é religioso, “é certo que [...] não frequenta a igreja, ignora a confissão, não saberá fazer o sinal da cruz, mas continuo [padre Abel] a ter esperança, porque apesar de tudo há verdadeira bondade naquela alma”. (*Ibidem*: 37) Arrasta um namoro de longos anos com D. Cláudia, uma professora local.

Por razões afetivas, ela é a única que escapa à caricatura feita pelo dr. Neto. Dela sabemos que era “pálida e medrosa. Dava a aula diária e metia-se em casa. [...] temia a natureza, a chuva, o sol, o mar, o vento, ignorava as flores dos estrumes e a própria vida humana, as relações sociais, os pequenos equívocos da convivência [...]”. (*Ibidem*: 39)

Ambos tinham razões pessoais para postergar o casamento, mantendo relativamente a esta matéria uma espécie de acordo tácito. “Ia protelando o casamento e o dr. Neto concordava”. (*Ibidem*: 39) D. Cláudia tinha a intuição de que não devia se casar (mulher medrosa) e o médico “razões de ordem absolutamente material, científica: sou um heredo-sifilítico; a D. Cláudia, uma constituição linfática, fragilíssima; pois bem, casamo-nos e depois que filhos deitaremos ao mundo?” (*Ibidem*: 40)

D. Cláudia é, por conseguinte, a única figura, aparentemente, isenta de alguma culpa ou mácula. Portanto, e para cúmulo da ironia, uma companheira à altura de um homem que possui uma alma com “verdadeira bondade”. (*Ibidem*: 37)

3.5.6 - Mestre António e Marcelo

Pai de Clara e o oleiro local, apesar de ser cego, Mestre António tinha abandonado as atividades de louçaria para se dedicar às imagens religiosas: “Encarregara-se da obra [...] o oleiro do sítio, que trocara há muito o fabrico da louça pelas imagens sagradas”. (*Ibidem*: 35).

Fisicamente, é descrito como um homem de “feições que pareciam navalhadas numa carrasca de pinheiro. Todo ele, altíssimo e curvado [...] tinha a voz áspera, os dentes arranhavam-lhe as palavras, e ouvi-lo era desagradável como ouvir as unhas sobre vidro”. (*Ibidem*: 83) Semelhante retrato indicia, sem grande margem para dúvidas, a atuação do oleiro como potencial assassino de Jacinto.

Pobre e humilde, ele via na filha a oportunidade de ascender socialmente, casando-a com um lavrador abastado: “desde o nascimento de Clara que embalava o sonho de sair da pobreza pela mão da rapariga: a pobreza, que é a maior cegueira”. (*Ibidem*: 84) No seu entender, ser pobre era tão incapacitante como a cegueira, pois privava-o de privilégios que só a classe detentora do poder possuía.

Mestre António é o melhor exemplo que na sociedade capitalista não só o burguês “é o lobo do homem [...] e] entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela”. (*Ibidem*: 82) Representa ainda os padrões de moral retrógrados de uma sociedade rural permeada de preconceitos, na qual uma gravidez fora do casamento não encaixava.

Marcelo é o empregado do oleiro e um jovem apaixonado por Clara. É este amor que o mestre usa para o convencer a matar o cocheiro. A sua presença no universo ficcional justifica-se para levar a cabo o assassinato e o traslado do corpo de Jacinto para o mar, carregando o corpo por entre as dunas inóspitas da Gândara. Seria impossível que o oleiro, cego e de idade, pudesse fazê-lo sozinho. Recorde-se a seguinte passagem:

- Sempre é verdade que gostas da Clara? Quero isso em pratos limpos: sim ou não?
 - Apanhado de surpresa o moço gaguejou:
 - Ora esta ... ora esta ...
 - Sim ou não?
 - O certo é que a voz intimativa do mestre não tinha o azedume habitual. E o moço sempre se atreveu a confirmar:
 - Vossemecê está farto de saber que gosto.
 - E se eu ta desse para casar, o que é que dizias?
 - Deixe-se lá de brincadeiras.
 - O que é que dizias? Sim ou não?
 - A insistência tentadora alvoroçou-o:
 - Dizia que sim três vezes, mestre António.
 - Pois dou-ta. Trago umas contas em aberto e se me ajudares a liquidá-las dou-ta
- (Oliveira, 2007: 87-88)

Apesar de mostrar um breve arrependimento e simular querer abandonar momentaneamente o mestre com o cadáver de Jacinto, no meio a um forte temporal, regressa para o ajudar e assim conseguir a rapariga como esposa. Sobrepõe os seus

interesses ao que é moralmente correto, para além de estar à sombra do mestre, em sintonia com o seu carácter submisso.

3.5.7 - Personagens periféricas: Leopoldino, o velho Silvestre, os nobres da casa de Alva

Leopoldino é o irmão mais jovem de Álvaro Silvestre, um aventureiro e mulhengo que está na África em busca de riquezas. “O irmão valdevinos que depois da morte do velho Silvestre derretera quase toda a sua herança em negociatas [...] abalara para a África arruinado [...], faz hoje precisamente quinze dias, chegavam ao Montouro notícias do vagabundo, uma carta do seu próprio punho anunciando o regresso [...], riquíssimo”. (*Ibidem*: 23-24) A sua presença no universo narrativo faz-se através desta carta, por meio da qual, e de forma indireta, adquire vida e voz próprias.

D. Maria dos Prazeres sente-se atraída fisicamente pelo cunhado e ao saber do seu regresso, fica agitada. “A leitura da carta avivou-lhe na memória o retrato de Leopoldino, mais novo do que Álvaro, o avesso do irmão, alto, magro, e pele enegrecida à torreira das caçadas, e ali pusera ela a recordar com um sorriso de complacência [...] perturbada pela confusa alegria que a notícia do regresso inesperado lhe dera”. (*Ibidem*: 24-25)

A carta de Leopoldino desperta em Álvaro Silvestre sentimentos de culpa controversos por ter vendido os pinhais do irmão, depois de o ter dado como morto e numa altura em que a madeira valia muito dinheiro por causa da guerra. Ao saber do regresso daquele, confessa-se ao padre Abel o roubo e tenta registar a confissão no jornal local, a Comarca, penitenciando-se de forma pública por todos os roubos que cometera. Esta carta e a personagem de Leopoldino, juntamente com o medo da prestação de contas a Deus, são fatores responsáveis pela angústia que toma conta dele, despoletando os conflitos encadeados numa sucessão de acontecimentos que se prefiguram trágicos e cinzentos, tal como a atmosfera do romance.

Quanto ao velho Silvestre, resgatado pelas recordações de Álvaro, surge como o patriarca de uma estirpe de comerciantes que, apesar dos recursos financeiros, não possuía a posição social da classe aristocrata, como os Alvas. Tinha “uma cara de labrego rude mas arguto: as feições firmes, os olhos ávidos a faiscar do fundo das órbitas que a espessura das sobrancelhas sombreava; as suíças mosqueadas desciam-lhe como duas borlas sobre o colarinho de goma, larguíssimo; [...] gostava de andar em mangas de camisa, suspensórios caídos, os tamancos de pau a bater no soalho”. (*Ibidem*: 79)

O velho ensinara o filho a ser um homem de negócios, à custa da exploração dos mais fracos, para a acumulação de riquezas e património. Fora também ele que arranjava o casamento com a fidalga, pois embora tivessem dinheiro não tinham “sangue nobre”. É representado no romance como um dos fantasmas que atormenta Álvaro Silvestre, “porque não me deixam os fantasmas em paz? Fixou a moldura oval e negra, o rosto irónico do velho, repreensivamente”. (*Ibidem*: 80)

Os nobres da casa de Alva, a família de D. Maria dos Prazeres, são os outros fantasmas que rondam o burguês. A sua presença no universo narrativo concretiza-se através dos retratos espalhados na casa dos Silvestres e que reforçam a atmosfera claustrofóbica em que vive o protagonista, de acordo com uma estratégia narrativa previamente pensada:

Os retratos dos nobres Pessoas pendem solenes das paredes do escritório. Olhe para eles, D. Maria dos Prazeres. Os mortos estão dentro desta sala, com um chicote implacável. O orgulho de velhos senhores, as carrancas severas, o pó das calendas, as tretas do costume. [...] decidiu espatifar os retratos. Uma fúria trémula e bêbedo”. (Oliveira, 2007: 56)

Estes retratos ou fotografias representam um tempo passado de glória e poder que já não existe no presente diegético, uma sociedade rural presa a costumes obsoletos e a um regime estratificado das classes sociais. Explicam ainda o comportamento altivo e prepotente de D. Maria dos Prazeres que, apesar de fidalga, havia perdido o seu poder. Quando ela chicoteia sem piedade a égua, na viagem para a aldeia, em busca do marido, fá-lo por não o poder fazer ao marido, para além deste comportamento ser ilustrativo de um inequívoco uso de poder e força sobre o povo. Recorde-se o seguinte excerto:

Lavrara o incêndio dentro dela. Arrancou o chicote das mãos do ruivo e uma vez, duas vezes, uma dúzia, malhou no lombo da égua até poder; então senhora, então, senhora; e o chicote descia da treva, silvo furioso que a luz da lanterna transformava em golpe e dor visível, a égua afocinhava mas lá ia puxando, trôpega e dorida; Álvaro Silvestre emergiu do seu meio sono, esfregou os olhos para ver se era verdade ou mentira aquilo, e a meio da charrete, com as lágrimas em baga na cara, os cabelos soltos, manchada do oiro baço da luz de facto era ela, bela, quase terrível. (Oliveira, 2007: 28)

3.6 - Personagens em confronto

Visto que nos dois romances encontramos técnicas narrativas similares, ou seja, a existência de um narrador heterodiegético que se oculta frequentemente ao longo da narrativa potenciando a sensação de que a história se “conta [...] a si mesma”, (Santos,

1983: 654) as personagens assumem um papel ainda mais relevante. É a partir da sua visão e vivência que o leitor vai-se adentrando no enredo.

Paulatinamente, por meio delas, vamos conhecendo progressivamente os detalhes dessa espécie de quebra-cabeça que é a narrativa, até que no final o *puzzle* se completa. A construção de cada personagem é de suma importância para que essas peças se encaixem à perfeição, e nessa opção de a narrativa “contar-se a si mesma” (*Ibidem*: 654) a personagem é dignificada e engrandecida.

A paisagem e os elementos naturais têm grande importância nos dois relatos, em *Vidas secas* o árido sertão condiciona a vida de Fabiano e da família e em *Uma abelha na chuva* esta (a chuva) “contribui para uma atmosfera sufocante. Comprimindo o tempo diegético [...]” (Fagundes, 1980: 25) fazendo alusão à opressão em que vivem as personagens.

Em função dessas características, as personagens terão dimensões psicológicas divergentes, ou seja, Fabiano, não pode possuir a complexidade interior, por exemplo, de D. Maria dos Prazeres, porque a sua realidade não permite isso. Outros exemplos explícitos dessa simplicidade psicológica são os filhos de Fabiano e Sinhá Vitória que nem sequer têm nomes, vivem no anonimato. Em todo o romance são chamados de meninos, com as designações diferenciadoras (só aparentemente indiferentes) de ‘mais velho’ e ‘mais novo’. Ou, ainda, a incomunicabilidade que existe no seio dessa família, já que nenhum deles possui “intimidade” com as palavras. São seres coerentemente construídos pela narração e vítimas, a todos os níveis, de carências incalculáveis.

Tampouco pode haver espaço para associações simbólicas dentro de um universo onde a simplicidade reina absoluta, como observamos em *Vidas secas*. Já o simbolismo de *Uma abelha na chuva* permite e exige a elaboração de personagens complexas do ponto de vista psicológico, como a já mencionada protagonista do romance D. Maria dos Prazeres ou Álvaro Silvestre. Seguindo o rastro do simbolismo, as abelhas e a ideia da “colmeia dos Silvestres” impõem a necessidade por parte do autor de uma perfeita articulação dos seus entes de ficção no espaço diegético.

Em *Vidas secas* essas relações aparecem de um modo muito mais ofuscado porque pelas exigências do enredo elas são quase nulas. Daí a sensação do leitor de conhecer menos essas personagens que as de *Uma abelha na chuva*, porém, na verdade, o que sabemos a respeito de Fabiano e da família é o que se pode conhecer, não há mais nessas vidas simples e secas do sertão nordestino.

Outro aspeto de interesse é o registo de como essas personagens principais são apresentadas nos romances; enquanto em *Vidas secas* surgem sob a ótica da individualidade, em capítulos avulsos e com uma aparentemente escassa interação entre si, em *Uma abelha na chuva* a complexidade do mundo diegético e o entrelaçamento das personagens fazem-se presentes desde o princípio da narrativa, com as figuras dos opressores / oprimidos, Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres, sobre as quais gira o universo narrativo, coesa e inequivocamente construído.

No romance de Carlos de Oliveira, o transitar de personagens complexas, reveladas ao leitor por um narrador que se oculta repetidamente, como já referido várias vezes, é essencial para a construção da trama. De facto, a elas é atribuído o excelso papel de contar, ‘mostrando-se’ também, sem a unilateralidade de uma narração ocorrida na primeira pessoa. O uso frequente do monólogo interior, uma técnica narrativa, entre outras, que caracteriza o romance moderno, dá às personagens o poder de se darem a conhecer diretamente, envolvendo o leitor nesse pacto de construção de sentidos que o texto literário solicita.

Não há dúvida que os protagonistas de ambos os romances ocupam um lugar de destaque nos respetivos universos ficcionais, funcionando como motores que configuram o desenrolar dos acontecimentos.

Capítulo 4

Dos romances ao grande ecrã: filmes em
contexto

4.1 - Notas sobre o cinema novo brasileiro

Embora as opiniões não sejam consensuais, vários historiadores afirmam que o cinema brasileiro tem a sua origem com a rodagem de um filme de Afonso Segreto, em 1898. A película em causa era sobre a fortaleza e os navios de guerra da Baía de Guanabara e foi exibida um ano depois. Todos os cinemas nacionais criaram um “mito eficiente”, ou seja, um ponto de partida, um marco inaugural, e Segreto é esse marco do cinema brasileiro. (Bernardet *apud* Davi: 3)

Para o estudioso destas questões é importante destacar que, enquanto noutros países o marco inicial é a primeira exibição dos filmes, no Brasil enfatiza-se o momento da produção e não tanto o da exibição e distribuição dos mesmos.

Um momento decisivo é o ano de 1949, quando é criada a *Vera Cruz*, produtora dedicada à criação de um cinema de alta qualidade técnica, “com caras produções e adaptações literárias como *Caiçara* (1950), *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o primeiro filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro em Cannes, e *Sinhá Moça* (1953)”. (Davi: 4) Opondo-se a essa estética, na década de 1950, surgirá um grupo de jovens entusiastas que começará a questionar esse tipo de cinema. Entre eles está Nelson Pereira dos Santos.

Nelson era militante de esquerda, defensor de um cinema nacional que representasse a realidade do Brasil, simpatizante do comunismo e membro ativo do PCB (Partido Comunista Brasileiro). O objetivo do PCB era moldar a produção cultural brasileira ao modelo do realismo socialista russo, cuja estética era considerada “revolucionária”. Para alcançar o objetivo proposto, a vida do proletariado devia ser representada positivamente, ressaltando o “otimismo, heroísmo, entusiasmo e superação das diferenças de classe”. (*Ibidem*: 5) Contudo, para Nelson e outros jovens cineastas até a década de cinquenta, não só o cinema brasileiro não era militante como nem representava o povo, dando-se preferencialmente maior ênfase ao aparato técnico do que ao conteúdo. (*Ibidem*: 5)

Por isso, o principal alvo das críticas destinava-se à produtora *Vera Cruz*. De facto, em 1951, na revista *Fundamentos*, o realizador afirma que o verdadeiro cinema brasileiro “será aquele que reproduzir na tela a vida, [...] as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo o atraso e a toda a exploração, impostos pelas forças da reação”. (Salem *apud* Davi: 6)

A sua primeira longa-metragem foi *Rio, 40 Graus* (1954), onde demonstra a preocupação de representar o povo, levando ao grande ecrã os seus sonhos, os seus desejos e as suas lutas. Era um tipo de cinema que absorveu a influência dos cineastas neorrealistas italianos que produziam “um cinema das ruas, um “cinema de autor”, livre das limitações geralmente impostas pelos produtores e montadoras”. (Davi: 8)

Esse novo modo de produção cinematográfica tornou-se conhecido como cinema novo⁴², e entre as características principais contavam-se o baixo custo de produção e o uso de equipamentos portáteis e leves, de fácil transporte. O cineasta só precisava, segundo Glauber Rocha⁴³, de “uma ideia na cabeça e uma câmara na mão”. (Rocha *apud* Davi: 8) “Glauber e Nelson fundaram a “estética da fome”⁴⁴, com *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber, 1963) e *Vidas secas* (Nelson, 1963), mostrando e denunciando um país “verdadeiro”, pobre com problemas e desigualdades sociais tais como seca, fome e miséria”. (Davi: 8)

Esses jovens foram influenciados pelas vanguardas cinematográficas da época, como o cinema russo de Eisenstein, o neorrealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa – com especial destaque para a estética italiana, cujos conceitos de como fazer cinema encaixavam-se com a realidade brasileira, um país de economia periférica.

Os realizadores italianos davam primazia ao humanismo, concentrando-se no homem e na sua vida social. O que interessava ao movimento era “a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve corresponder a um esforço real de nossa sociedade”. (Zavattini *apud* Davi: 9)

Essa nova forma de pensar e produzir o cinema chegou ao Brasil em 1947. (Fabris *apud* Davi: 9) A grande influência italiana deu-se, sobretudo, na forma de fazer cinema com os meios disponíveis, promovendo um modelo de fitas sem grande aparato técnico e com resultados minimamente satisfatórios.

⁴² A criação do nome “cinema novo” é atribuída ao crítico Ely Azevedo, um cinema cujas premissas iniciais eram “o baixo custo de produção, o contato direto com a realidade, a procura de temas nacionais”. (Avellar *apud* Davi: 8)

⁴³ Glauber Rocha (1939 -1981), um dos maiores cineastas brasileiros de todos os tempos, foi o mais aclamado realizador do cinema novo brasileiro. O seu primeiro filme importante foi *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), nominado à Palma de Ouro, que propunha uma reflexão sobre o poder político e religioso a partir da figura do cangaceiro.

⁴⁴ Em 1965, Glauber Rocha apresenta e publica a sua tese-manifesto “A Estética da Fome”, onde propunha um cinema revolucionário na forma e no conteúdo, uma arte comprometida com a verdade e com a realidade do país.

A influência neorrealista, o desejo de fazer um cinema em que a realidade brasileira fosse representada bem como a militância de esquerda da maioria dos cineastas foram alguns elementos chave para a rutura com a estética cinematográfica vigente no país. As propostas do cinema novo ultrapassaram o ideal de representação da realidade. Os realizadores defendiam uma estética denunciadora dos problemas da sociedade brasileira que plasmasse

uma realidade sob seus diversos aspectos ou acontecimentos, fugindo da diversão ilusionista do cinema comercial e industrial, [transformando a] arte em um instrumento político [opondo-se] à obsessão de competência da cultura industrial [por meio do] descentramento da preocupação com o acabamento técnico, a fuga dos estúdios, o uso de atores não profissionais e não atores. (Graça *apud* Davi: 10)

Neste âmbito, o filme *Rio, 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos, é considerado por vários estudiosos como a primeira longa-metragem do cinema novo, “por ser uma produção rodada ao ar livre, barata e ligeira, no espírito das propostas do neorealismo italiano”. (Davi: 10) A película centrava-se nos moradores das comunidades cariocas, do pé do morro, com os seus dramas quotidianos. A linguagem era coloquial e os negros eram as personagens principais.

Porém, o cineasta nunca reconheceu ter sido o pioneiro a filmar sob essa nova estética, defendendo que o grande nome de todo este experimentalismo cinematográfico inovador era, antes, Glauber Rocha, que “levou as propostas do movimento às últimas consequências”. (Graça *apud* Davi: 12).

4.2 - *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos

Vidas secas não é a primeira experiência de adaptação cinematográfica de Nelson de um romance de Graciliano Ramos. O autor alagoano havia autorizado a elaboração do guião de *São Bernardo* pelo cineasta e por Rui Santos, seu amigo pessoal. Segundo Moraes, tudo ia bem até que

Nelson resolveu que Madalena, mulher de Paulo Honório, não deveria suicidar-se, e sim fugir da fazenda. Graciliano seria enfático na resposta: “Olha, se você quiser fazer o filme baseado no livro, tudo bem. Agora se você quiser inventar uma história, faça a sua história”. Nelson confessa que murchoou com a reação, mas a verdade é que a adaptação interrompida a seguir não passava de um sonho, pois faltavam recursos para viabilizá-la. (Moraes *apud* Davi: 13)

Vidas secas situa-se na primeira fase do cinema novo, entre os anos 1962-1964, cujos filmes tratam de temas relacionados com as questões discutidas pela esquerda brasileira. O cenário dessas longas-metragens eram preferencialmente o “ambiente rural, um mundo ao mesmo tempo arcaico, místico e alienado. As produções tentaram colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, “submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado”. (Leite *apud* Sá, 2007: 67)

A película conseguiu reproduzir a contenção verbal do romance de Graciliano em linguagem cinematográfica, “acrescentando-lhe o vigor de uma narrativa [...] sofisticada e rigorosa”. (*Ibidem*: 67) Tanto o filme como o romance priorizam uma representação visivelmente realista do sertão. *Vidas secas* é uma narrativa em que a paisagem e o homem possuem um forte vínculo de união, “que é a própria lei de vida naquela região”. (Candido, 2012: 120) Esta relação homem / paisagem também ocupa, compreensivelmente, um lugar de destaque na narrativa cinematográfica.

Toda a família vive em função da seca, na iminência de um novo périplo pelo sertão em busca da sobrevivência. A desgraça ronda-os e recorda-lhes as longas caminhadas sob o sol abrasador nordestino. No capítulo “O mundo coberto de penas”, o monólogo de Fabiano evoca os medos e a confirmação daquilo que, no fundo, sabia: “Apesar de saber perfeitamente que era necessário [mudar-se], agarrou-se a esperanças frágeis. Talvez a seca não viesse, talvez chovesse”. (Ramos, 1985: 112)

Assim, a paisagem como elemento estruturador da narrativa é descrita pela visão que as personagens têm do sertão, por meio das suas sensações e reações. Segundo Sá, um dos elementos dessa paisagem é o juazeiro – uma árvore característica da catinga nordestina. (2007: 68) Reiteradamente, no romance e na película, o juazeiro ocupa um lugar de destaque, já que “aparece nos capítulos 1, 2, 5, 7, 9, 12 e 13” (*Ibidem*: 68) Esta árvore não perde a sua folhagem durante a seca e serve de alimento para o gado, símbolo de esperança, uma árvore que dá alimento e sombra.

Se no romance Graciliano usa recursos e estratégias narrativas para situar as suas personagens no espaço, no filme, o realizador consegue-o pelos movimentos da câmara, ângulos de filmagem, e escolha de determinados enquadramentos, artificios cinematográficos que conferem a “sensação de espaço [e] a impressão de realidade”. (*Ibidem*: 70)

De acordo com Sá, a aproximação e o afastamento dos juazeiros dos entes ficcionais ocorrem em diversos momentos da narrativa literária, sugerindo a já referida fusão homem / paisagem, que também está presente na adaptação cinematográfica.

Aproximação

Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, **chegaram aos juazeiros**. (Ramos, 1985: 12)

Mas **chegando aos juazeiros**, encontrou os meninos adormecidos e não quis acordá-los. (*Ibidem*: 13)

A água tinha subido, alcançado a ladeira, estava com vontade de **chegar aos juazeiros** do fim pátio. (*Ibidem*: 69)

O rio subia a ladeira, **estava perto dos juazeiros**. (*Ibidem*: 70)

Afastamento / Desaparecimento

Alcançou o pátio, enxergou a casa baixa e escura, de telhas pretas, **deixou atrás os juazeiros**, as pedras onde se jogavam cobras mortas, o carro de bois. (*Ibidem*: 27)

A porteira abriu-se, um fartum espalhou-se pelos arredores, chocalhos soaram a camisinha de algodão atravessou o pátio, contornou onde se atiravam cobras mortas, **passou os juazeiros**, desceu a ladeira, alcançou a margem do rio. (*Ibidem*: 53)

O abano zumbia, e o rumor da enchente era um sopro que **esmorecia para lá dos juazeiros**. (*Ibidem*: 70)

(Sá, 2007: 69)



Fonte da imagem: recantoadormecido.com.br



Fonte da imagem: Sá, 2007: 69

O narrador de *Vidas secas*, apesar de ser heterodiegético, possui um olhar intercedido pelas suas personagens. Não se observam juízos de valor sobre os protagonistas, não existe uma instância narrativa que nos condicione, o leitor-espetador não contempla nada “para além da experiência” dos entes da ficção. (Tolentino *apud* Sá, 2009: 68) “O deslocamento da câmera é vital para a evolução da linguagem cinematográfica, já que ao abandonar a posição fixa, a câmera explora o espaço” (Sá, 2009: 70) e o enquadramento ao redor. A sua importância é notável porque este movimento cria a sensação de contemplação do mundo sob o olhar dos seus protagonistas, fiel à intenção desse narrador que permite que as suas personagens se ‘mostrem’ por si mesmas, diretamente em ação.

A paisagem / o espaço como elemento protagonista de *Vidas secas* é reiteradamente resgatado no filme. A presença da luz é, portanto, fundamental na película, uma luz ofuscante que é indicadora da inclemência da natureza e das elevadas temperaturas do sertão, acentuando o carácter devastador e hostil do mundo a que o sertanejo está submetido. É ainda através do jogo de luz e sombra que se representa o passar do tempo como os períodos do dia e as estações do ano (chuvas e secas). Uma composição da imagem e um tom da fotografia feita praticamente de branco, que brilha e agride como o sol do sertão.

Também o som é um recurso utilizado, tanto no filme como no romance (neste caso por meio de onomatopeia), como indicador do espaço. O ruído das sandálias da família dos retirantes é revelador do seco e gretado solo da catinga, assim como o barulho da chuva revela a mudança de estação, de seca para chuvosa, do Nordeste brasileiro. “Chape-chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo”. (Ramos, 1985: 17)

Ao longo desta peregrinação pelo sertão, a caminhada dos protagonistas é lenta e penosa, a duração dos planos longos sugere a grande distância que ainda devem percorrer os infelizes e cria um clima de drama e angústia no qual estão envoltas as personagens, para além de se comunicar com o espectador. (Tolentino *apud* Sá, 2007: 70) Os seus planos gerais demorados, especificamente o primeiro e o último, em que a câmara fixa o momento e lugar da paisagem nordestina, árida e agreste, chamam a atenção para o ritmo desta narrativa cinematográfica, de tempo lento, tal como é a vida dos seus protagonistas, cujos dias se arrastam num penoso vagar.

O filme é desprovido de qualquer som que não sejam aqueles produzido pelos ruídos naturais dos animais, pelo canto dos pássaros, pelo barulho da chuva, entre outros, que transmitem a sensação de abandono da fazenda, a melancolia e a solidão dos protagonistas. Segundo Tolentino, o contínuo ruído de um carro de boi, presente em toda a película, assinala “uma profunda melancolia a uma longa e monótona tomada, em cujo quadro se vê um terreno pedregoso coberto por um mato ralo, e no canto da moldura uma triste árvore desfolhada”. (*Apud* Sá, 2007: 70)

O filme foi rodado entre 1962 e 1963 em Minador do Negrão e Palmeira dos Índios, no sertão de Alagoas, cidade natal de Graciliano Ramos, com escassos recursos, locações simples e atores maioritariamente desconhecidos. Na própria cidade foi encontrada a maioria das personagens, rostos de sertanejos reais marcados pelo sofrimento de quem passou uma vida difícil assombrada pelo fantasma da seca. No Rio de Janeiro foram

selecionados os atores Átila Iório (Fabiano), Orlando Macedo (Soldado Amarelo) e Maria Ribeiro (Sinha Vitória), os demais foram escolhidos entre a gente local: os dois meninos, a cadela Baleia, comprada numa feira local, e os figurantes. (Bonfim, 2011: 66 -67)

Tendo em vista o processo de escrita deste “romance desmontável”, como lhe chamou Rubem Braga, (Braga *apud* Breyner, 2001: 404) a narrativa literária apresenta capítulos que aparentemente possuem certa autonomia; já a sequência fílmica não é (nem podia ser) a mesma. O cineasta escolhe reduzir a narrativa ao essencial, “*desmonta* a narrativa, tornando-a talvez mais linear; na verdade, o filme agrupa capítulos que no romance estão separados”. (Sá, 2007: 71)

Os acontecimentos dos capítulos 3 (“Cadeia”) e 8 (“Festa”), ambos passados na vila, estão juntos no filme. O *flashback* no capítulo 10 (“Contas”) em que Fabiano se lembra de dificuldades anteriores com o cobrador de impostos, ocorre no filme antes dos outros acontecimentos na vila. O encontro de Fabiano com o soldado amarelo (capítulo 11) acontece antes da morte de Baleia (capítulo 9). O diretor também adicionou seus próprios elementos ao filme, especialmente na sequência da cadeia. (Johnson *apud* Sá, 2007: 72)

Mas como salientou Fernando Cristóvão, a ordem dos capítulos no romance responde a uma função alegórica e o facto de “Mudança” ser o primeiro capítulo e “Fuga” o último, envolvendo todos os demais, dá-nos um quadro ideal para significar o drama de uma família condenada ao êxodo perpétuo. (*Apud* Sá, 2007: 74) Com efeito, somente os dois capítulos dedicados às crianças e o capítulo do reencontro com o Soldado Amarelo⁴⁵ oferecem uma certa possibilidade de deslocamento, embora não possam vir antes do primeiro nem ocupar o último lugar.

Embora o início e o fim da narrativa se aproximem, eles não são coincidentes. O primeiro capítulo narra a chegada de Fabiano e da família à fazenda e, o último, a fuga da mesma. A seca, elemento central do romance *Vidas secas*, também é, conforme já referido, protagonista no filme homónimo.

O movimento circular do romance é conseguido pelos elementos físicos, como o ambiente onde as personagens atuam, e pelas evocações da memória, resgatando recordações ou situações narradas em capítulos anteriores. Todavia, a estrutura em espiral do romance dilui-se na adaptação cinematográfica pois a ordem dos episódios é alterada, embora não desaparecendo completamente.

⁴⁵ Autoridade da polícia local que havia prendido injustamente Fabiano num episódio de claro abuso de poder.

Segundo Diamantes, (*apud* Sá, 2009: 75) com o intuito de reafirmar o carácter em espiral do romance, Nelson Pereira dos Santos busca a mesma estrutura circular com um plano geral da catinga, com galhos secos, planície seca e solo com rachaduras pelo qual caminha a família de retirantes – à exceção de Baleia que se tornara mais uma vítima do sertão.



Fonte da imagem: reaniodornecido.com.br

“E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos”. (Ramos, 1985: 126) O romance e o filme terminam como começam, com o périplo da família de Fabiano pelo sertão nordestino, cenário dos milhares de vidas secas que desfilam por um mundo que não é condescendente com os mais desamparados e desfavorecidos como eles.

4.3 - Breve apontamento sobre o cinema novo português

Apesar de na década de 1940 o número de salas de cinema e espetadores quase ter duplicado em Portugal, o cinema nacional experimentou um grande declínio na década posterior, “basta dizer que em 1955, geralmente referido como o “ano zero do cinema português”, não se produziu nenhuma longa-metragem portuguesa”. (Monteiro, 2000: 306)

Muitos cineastas recorreram às curtas-metragens devido à política de subsídios do Estado Novo, como o Fundo Nacional de Cinema. O interesse do Estado era publicitar a sua política e o cinema cumpria essa função (lugar que posteriormente seria ocupado pela televisão), por isso é que “foi nos documentários e na publicidade que primeiro se revelaram muitos dos nomes daqueles que vieram a mudar o nosso cinema”. (*Ibidem*: 307) Com efeito, os pequenos filmes institucionais e publicitários foram simultaneamente

um campo de experimentação nos anos sessenta e setenta para os jovens realizadores portugueses.

Nos anos quarenta e cinquenta, o cineclubismo, um movimento de grande relevância para o surgimento e afirmação do cinema novo, vive o seu apogeu em Portugal. Cineastas e intelectuais reúnem-se nos cineclubes para assistir a filmes, para debatê-los e para discutir a situação do cinema nacional à época. Realizadores como Paulo Rocha, António Macedo e Fernando Lopes participaram neste movimento que se revelou uma incubadora de ideias novas para o cinema. Segundo o cineasta de *Uma abelha na chuva*, era “um movimento do qual, de certo modo, todos tínhamos participado, quer eu, quer o Paulo Rocha, quer o Macedo [...] um movimento muito forte, muito importante, e que obviamente tinha uma grande conotação política”. (Sales, 2009: 142)

Em 1955, no primeiro encontro nacional dos cineclubes portugueses, os seus membros reivindicam facilidades para obtenção de cópias de películas, edição de documentos e revistas especializadas, para além da criação de uma Federação Portuguesa dos Cineclubes.

Como era de se esperar, a reação do Estado Novo não foi nada favorável, proibindo a exibição do filme de formato reduzido e a realização de novos encontros. O único filme que se pode considerar fruto do movimento é *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, “dirigente cineclubista que consegue financiar e rodar o filme sem qualquer apoio estatal, graças ao entusiasmo do movimento”. (Monteiro, 2000: 308) Para alguns estudiosos, este pode ser considerado o primeiro filme do novo cinema português, porém, a opinião não é consensual “já que a historiografia canónica do cinema português aponta que foi com o filme *Os verdes anos* (1962) que a nova vaga do cinema português teve seu início”. (Sales, 2011: 143)

O viés político de *Dom Roberto* e, sobretudo, o novo modelo de produção instituído pelo realizador Ernesto de Sousa fazem desta fita um ponto de inflexão na cinematografia portuguesa. A revista *Vértice* de abril de 1959 publica uma secção dedicada à sua pré-produção intitulada “Cooperativismo e cinema”, na qual destaca que

pela primeira vez no nosso país, o cooperativismo vai ser tentado como meio de produção cinematográfica, opondo aos compromissos e aos objectivos de especulação comercial, que têm tido uma acção decisiva no sentido de impedir a dignificação do cinema nacional como indústria e como expressão artística, uma “Cooperativa do espectador”, cujo apoio financeiro e moral, além de assegurar desde a realização de um primeiro filme, garantirá no futuro uma eventual produção independente regular. (Sales, 2011:141)

No entanto, *Dom Roberto* não respondeu exatamente às expectativas delineadas, depressa passando de “filme-esperança” a “malogro total” (Sales, 2011: 142) e as críticas não tardaram em aparecer. Com uma única exceção, a opinião da infelicidade na escolha do tema do filme e das suas falhas técnicas e artísticas foi unânime, embora também se destacassem as nobres intenções do realizador e o seu contributo para a renovação do cinema nacional, o que abriu caminho para um novo ciclo que se inaugurou no cinema português. (Duarte *apud* Sales, 2011: 143-144)

Para Duarte esse “cinema novo” surgiria a partir de *Os verdes anos*, de Paulo Rocha, e *Belarmino*, de Fernando Lopes. No ensaio publicado na revista *Celulóide*, em 1964, intitulado “Os verdes anos e o novo cinema português”, o crítico contextualiza o que mais tarde viria a ser conhecido como o novo cinema português, traça uma biografia do movimento com filmes e datas importantes. Entre elas estão a fundação do Cineclubes do Porto em 1945, a estreia da revista *Imagem* e filmes como *Dom Roberto* e *Os verdes anos*. (Duarte *apud* *Ibidem*: 143).

O crítico apresenta também a nova vaga portuguesa na sua interação com o movimento cineclubista, com a criação das revistas especializadas e com a nova estética advinda da *nouvelle vague* francesa, do *free* cinema inglês e do cinema independente nova-iorquino. (Sales, 2011: 144)

Sublinhe-se, ainda, dando seguimento aos desígnios comparatistas deste trabalho, que segundo Fernando Lopes, o cinema novo português manteve uma estreita relação com o cinema novo brasileiro. De facto, umas das primeiras pessoas que assistiram à montagem de *Belarmino* foram Cacá Diegues⁴⁶ e Glauber Rocha. “A relação com o cinema novo brasileiro sempre foi muito forte”, (Sales, 2009: 143) sublinha o realizador de *Uma abelha na chuva*, para além da amizade que Paulo Rocha e Fernando Lopes mantinham com Glauber Rocha.

Paradoxalmente, o próprio Fundo Nacional de Cinema, a partir de 1959, financia a publicação da revista *Filme*, dirigida por Luís de Pina, apesar de se fazer sentir a censura ao cineclubismo por parte do Estado Novo. No número 20, datado de novembro de 1960,

⁴⁶ Carlos Diegues (1940), conhecido como Cacá Diegues, advogado, jornalista, cineasta e um dos fundadores do cinema novo. Eleito recentemente para ocupar a cadeira nº 7 da Academia Brasileira de Letras em substituição de Nelson Pereira dos Santos, falecido a 21 de abril de 2018. Inicia as suas atividades como cineasta amador quando ainda estudava Direito na PUC – Rio. Dirige o seu primeiro filme profissional, *Escola de Samba Alegria de Vivee*, em 1962 e o seu maior êxito popular é *Xica da Silva*, de 1978. A maioria dos seus filmes foi selecionada para os grandes festivais internacionais como Cannes, Veneza, Berlim, Nova York e Toronto.

“a revista dedicava um dossier ao que já chamava “novo cinema português”. (Monteiro, 2000: 311) É também o Fundo que concede bolsas de estudo a alguns jovens cineastas “como António da Cunha Telles e Manuel Costa e Silva (para Paris), Fernando Lopes e Faria de Almeida (para Londres) – para além deles, mas sem apoio do Fundo, José de Sá Caetano cursa cinema em Londres (1959), Paulo Rocha estuda em Paris (1959-61), enquanto José Fonseca e Costa estagia em Roma (1961)”. (*Ibidem*: 312)

Com o capital na mão⁴⁷ e contactos no estrangeiro, Cunha Telles funda a Produções António da Cunha Telles, uma produtora que adotou uma “estrutura de produção contínua pré-determinada”, (Cunha, 2011:83) ou seja, rodava os filmes sucessivamente sem esperar as estreias dos anteriores, o que resultou ser um grande equívoco. A importância da produtora foi vital para que cineastas como Fernando Lopes pudessem filmar; em entrevista concedida à investigadora brasileira Michelle Sales, o realizador admite ter recebido

convites para ficar quer na BBC, quer na Shell Film Unit e decid[iu] que tinha que vir para Portugal, com tudo que isso significava em 1961, 1962 ... Que era vir para um país cinzento, com uma ditadura, mas que era possível com outros amigos [seus] fazer qualquer coisa juntos, dar uma outra imagem, outros sons sobre este país, e foi um bocado assim que começou o cinema novo. Tive[ram] a sorte de apanhar um produtor que também tinha estado em Paris com o Paulo Rocha, o António da Cunha Telles, que tinha alguma fortuna pessoal e, portanto, pude[ram] fazer quer Os verdes anos quer o *Belarmino*, e o próprio *Domingo à tarde* do António Macedo, sem subsídios. Até porque não pod[iam] concorrer porque tinh[am] uma ficha na PIDE e não pod[iam] concorrer... (Sales, 2009: 142)

A esperança e a confiança que os jovens cineastas depositaram no público português logo se desvaneceram, tornando-se “a falta de público [...] uma desilusão e uma surpresa que contribuiu para a falência [da produtora e] deste primeiro período do novo cinema” que em Portugal coincidiu, também, com os anos 60. (Cunha, 2011: 83) Todavia, apesar da inevitabilidade desta falência e da morte do velho cinema, esta nova geração continuava viva e disposta a “contrapor uma estética cinematográfica própria ao cinema português de então”. (*Ibidem*: 86)

De acordo com Paulo Cunha, o realizador António de Macedo usa mesmo a expressão “filmes de desespero” para classificar as três longas-metragens que foram produzidas entre 1968 e 1972, em especial, *Nojo aos cães* e *O cerco*, de Cunha Telles e *Uma abelha na chuva*, de Fernando Lopes. Estas fitas não só espelham bem as penosas

⁴⁷ Segundo Sales, numa entrevista concedida, Paulo Rocha afirma que Cunha Telles, que era de família abastada, usa o dinheiro familiar para produzir alguns filmes da década de sessenta.

condições de produção como “foram concebidos com um mesmo espírito de revolta perante o panorama do cinema português de então”. (*Ibidem*: 86)

4.4 – “A *Abelha*” de Fernando Lopes

Fernando Lopes, o jovem que chega a Lisboa em 1945, que põe em prática uma cinematografia autodidata no Cineclube Imagem e nas salas da cidade, que desenvolve parte do seu trabalho na televisão pública portuguesa (onde descobre o seu espaço natural no campo da montagem) e que frequenta a London School of Film Technique graças a uma bolsa do Fundo de Cinema Nacional, revela-se uma figura tutelar no panorama do novo cinema português⁴⁸.

Em 2001, o cineasta realiza a curta-metragem intitulada *Cinema*, uma transposição cinematográfica do poema homónimo de Carlos de Oliveira. O poema pertence ao livro *Sobre o lado esquerdo* (1968), incluído em *Trabalho poético* (1976), nele entreveem-se a apetência cinematográfica e visual dos textos de Carlos de Oliveira, um autor cujo universo literário é marcado por uma poética em que as imagens do mundo são transpostas e transfiguradas por meio de mecanismos de representação afins à sua própria visão de mundo, marcada pelo marxismo e o materialismo histórico e dialético.

Na transcrição a seguir, podemos observar o exemplo dessa evidente intenção poética:

Cinema

I.

O écran petrificado,
muros, ossos,
o movimento áspero da câmara
mergulhando nos poços
das leis universais,
o rigoroso cálculo da luz
em que a matéria já cansada,
autómatos, metais,
se envolve pouco a pouco
no vagaroso amor
que é o *trabalho quase imperceptível*
das manchas de bolor,
a ferrugem, o espaço rarefeito,
e um relógio apressado no meu peito.

II.

⁴⁸ A primeira fase do cinema novo português, dos anos 60, de fundamentação teórica e de experimentação, caracteriza-se pela renovação de temas mais do que propriamente de técnicas. O segundo momento, conhecido pela fase dos «Anos Gulbenkian», que corresponde à produção dos anos 70, define-se pela consolidação do cinema novo, sob a proteção e o incentivo daquela instituição.

A lentidão da imagem
faz lembrar
o automóvel na garagem,
o suicídio com o gás de escape,
quer dizer,
o coração vertiginoso
e *a lentidão do mundo*
a escurecer
nas bobines vedadas
dos suaves motores crepusculares
ou, por outras palavras,
flashes, combustões,
entregues ao acaso das artérias,
melhor, das pulsações.

III.

Radioscopia incerta
como nós,
mas provável, exacta
na *dosagem da sombra com o cálculo*
da sua arquitectura
milimetricamente interior,
transforma-se o espectáculo
por fim
no próprio espectador
e habita agora
a fluidez do sangue:
cada imagem de fora,
presa ao fotograma que já foi,
de glóbulo em glóbulo se destrói.

(Oliveira, 2003: 197 - 199)

Este poema foi escrito mais de vinte após a publicação do primeiro livro do poeta, *Turismo* (1942), uma trajetória poética marcada pela presença do universo da infância e pela paisagem gandaresa. Assim, a estreita relação entre a literatura e a realidade é um dos pressupostos de que parte a obra de Carlos de Oliveira, autoafirmada em *O aprendiz de feiticeiro* (1971).

Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo. (Oliveira, 2004b: 186)

O poema evoca, como se verifica, o lento movimento da câmara, “O écran petrificado”, e o trabalho quase imperceptível “das manchas de bolor”, onde pairam sombras e materiais de construção, que dão origem a um novo mundo no qual se fundem as artérias, o sangue, os muros, os ossos e as imagens do mundo nos fotogramas.

“Cinema”, antecessor dos poemas contidos em *Micropaisagem* (1968) que tanto influenciaram Fernando Lopes, revela-nos também a importância que Carlos de Oliveira dá à sétima arte. Importância também observada em *O aprendiz de feiticeiro*, em textos como “Serenata” (1965) em que a descrição de uma paisagem confunde-se com imagens cinematográficas, ou, ainda, em “Janela acesa” (1964) onde os recursos teatrais, pictóricos e cinematográficos são utilizados para transportar o poeta à casa do avô e à infância gandaresa por meio da janela / ecrã (essa ‘grande janela’ para a Vida), objetos que proporcionam, nada por acaso, a possibilidade de evasão pretendida.

É natural pensar que Fernando Lopes se tenha imbuído dessa “poética cinematográfica” presente em Oliveira, caracterizada pela escrita laboriosa e contínua em busca da depuração linguística, pelo rigor ofical e pela ética. De maneira similar, o cineasta com a câmara na mão, qual ‘aprendiz de feiticeiro’, participa no processo contínuo de construção e de desconstrução das imagens do mundo.

Quando mais depurada for a proposta [...], maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio. (Oliveira, 2004b: 184)

O realizador reconheceu em várias entrevistas não ter adaptado verdadeiramente o romance de Carlos de Oliveira, admitindo ter-se aproximado dele por meio da poesia, inspirado sobretudo por *Micropaisagem*. O universo poético tão latente em *Uma abelha na chuva* é perfilado com mestria pelo cineasta no ecrã. Esse “silêncio” e a “carga explosiva” dos quais fala em “*Micropaisagem*”, em *O aprendiz de feiticeiro*, são apropriados pelo cineasta. A película é minada pelo não-dito e pelas suas tensões / pulsões e talvez por estes motivos não suscita uma adesão ou interpretação imediatas, estando permanentemente a exigir do espetador a sua melhor atenção.

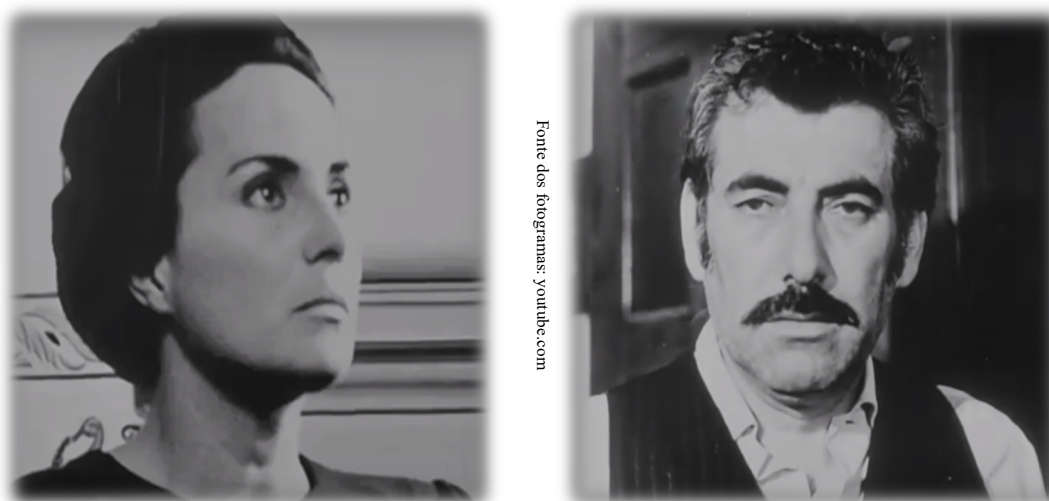
A fita apresenta através de imagens estilizadas e da banda sonora uma alternativa para o silêncio obsessivo que domina o romance. Aliás, em determinadas sequências, após um laborioso processo de montagem, Fernando Lopes eliminou o som, vendo-se somente imagens petrificadas, ou mesmo repetidas. A repetição das cenas com e sem som, a voz *off*, as vozes que se sobrepõem - resgatadas do passado e trazidas para o presente - e a sobreposição de falas de uma cena do drama camiliano, *Amor de Perdição*, representado no filme, com as vozes dos protagonistas podem confundir o espetador, mas chamam a atenção sobretudo para o meticuloso trabalho que resultou na banda sonora do filme.

Ao escrever sobre a sua relação profissional e pessoal com Fernando Lopes, Gérard Castello-Lopes sublinha em “O esplendor na relva” que

a montagem é o ingrediente fundamental do cinema, é ela que confere ritmo, a estrutura temporal da narrativa e funde os planos num todo qualitativamente mais importante [...] do que as partes que o compõem. [...]

Foi o Fernando que me ensinou, à força de montar imagens de outros, que por muito que se faça, a qualidade dos planos acaba sempre por definir um estilo de montagem que é próprio ao realizador e não ao montador. O tal charme cinematográfico do Fernando [...] decorre precisamente do rigor dos seus planos e da elegância musical da sua montagem. (Castello-Lopes, 1979: 9)

As imagens, como quadros, rompem a monotonia da paisagem e dos diálogos. O seu imobilismo, como se fossem fotografias, sobretudo nos últimos planos que mostram Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, acentua a condição petrificada desse universo fechado e fadado ao desaparecimento, povoado por personagens produtoras de fel, presas, fatalmente, à colmeia dos Silvestres.



Quanto à paisagem, a Gândara, território cujos limites se estabelecem entre o norte da Figueira da Foz e Aveiro, com a Bairrada a leste e as dunas do litoral a poente, ela é uma constante nos romances de Carlos de Oliveira, privilegiando um ou outro local da região. Lugar de solo arenoso, seco, estéril, com pequenas lagoas pantanosas, dunas instáveis e breves devido à ação do vento, este espaço deve ser equiparado às vidas que lá existem. Um território de solidão e de silêncio apenas interrompido pelo coaxar das rãs. Em suma, um universo de desolação, de miséria e de pobreza.

Estas difíceis condições de vida são corroboradas no romance e no filme pela presença de chuvas torrenciais, de lama e de vento, que representam a violência que

destrói a relação do casal Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres e faz desabar o mundo que os rodeia. São implacáveis as forças da natureza que nos dão uma visão quase apocalíptica do desenlace trágico dos conflitos sociais apresentados em *Uma abelha na chuva*.

Fernando Lopes na realização da “sua” *Abelha* escolhe reduzir a diegese à essência, eliminando personagens secundárias. D. Violante, o padre Abel, D. Cláudia e o dr. Neto, a voz a quem o narrador delega no romance uma função claramente ideológica, não aparecem no universo filmico recriado pelo cineasta. Todavia, esta rasura não só deixa à vista o esqueleto da história, como também confere um caráter mais universal ao conflito social apresentado no romance.

Para Eduardo Prado Coelho, o romance é o cruzamento de duas histórias, uma delas, estática, onde “apenas existe como um universo de repetição”, (Coelho, 1982: 35) captado magistralmente por Fernando Lopes por meio “da insistência de determinados planos ou sequências e de jogos simultâneos de supressão ou de deslocação de fragmentos de banda sonora”; (*Ibidem*: 35) a outra história, a de Jacinto e Clara, em que se “passa da felicidade à tragédia. Este cruzamento é o eixo do drama”. (*Ibidem*: 35)

Conforme já referido, o filme também apresenta elementos novos tais como a inserção de cenas retiradas de *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco que se projetam na vida dos protagonistas da “*Abelha*” de Fernando Lopes, entabulando um diálogo entre ambas as histórias, rico em correspondências de significados que o espetador é chamado a decodificar. De acordo com aquele crítico, o cineasta “teve no seu trabalho de adaptação do romance uma ideia notável: acrescentou uma terceira história”. (*Ibidem*: 37)

As cenas escolhidas do drama de Camilo Castelo Branco são precisamente aquelas em que Simão vai ao encontro de Teresa no convento e quando dispara contra o primo e rival, Baltazar. Acompanhadas pela música de Verdi, *Força do Destino*, funcionam ambas como *leitmotiv* do filme, reforçando o poder da predestinação e a dificuldade de lhe fazer frente para alterar a ordem (prévia e injustamente) estabelecida.

A cena do disparo contra Baltazar funciona como detonador da vingança que Álvaro Silvestre arquitetará contra Jacinto, o cocheiro, objeto de desejo da sua esposa, que teve a ousadia de troçar da relação frustrada dos patrões.

Não é por acaso que o ator Adriano Reis, que interpreta a personagem do cocheiro, no filme, é a mesma pessoa que dá corpo à personagem de Simão Botelho, o herói romântico camiliano, também ele vítima do destino. D. Maria dos Prazeres (interpretada

pela atriz Laura Soveral⁴⁹ contempla do alto do seu camarote (e da hierarquia social a que preside) o cocheiro plebeu que tanto deseja, denunciando com a carícia que faz no seu próprio braço as emoções reprimidas que tem dentro de si. Tal gesto não passa despercebido a Álvaro Silvestre, interpretado pelo ator João Guedes (1921-1983), sentado ao seu lado, nem a Clara, personagem à qual a atriz Zita Duarte dá corpo, (1944-2000), visivelmente inquieta e perturbada pela presença da patroa.

Rodado em 1968/69 e estreado em 1972, o filme de Fernando Lopes mostra-nos a existência de um universo atravessado por conflitos sociais profundos. O realizador prestou particular atenção à banda sonora e à iluminação do filme, tendo apostado em reduzir tudo o que fosse supérfluo para, desta forma, concentrar no essencial a atenção do espetador. Prevaecem assim, a par dos diversos planos fixos, sendo particularmente significativos os das cenas finais, o impressionante silêncio, denso e pesado, que contam muito mais do que eventuais diálogos que o cineasta tivesse escolhido colocar na boca das personagens e que se constituem numa “inesperada carga explosiva”, (Oliveira, 2004b: 184) para usar as próprias palavras do escritor a este respeito.

⁴⁹ Maria Laura do Soveral Rodrigues, renomada atriz portuguesa, falecida, recentemente, a 12 de julho de 2018. Reconhecida pelos seus inúmeros trabalhos teatrais, *Uma abelha na chuva* foi um dos seus primeiros trabalhos cinematográficos.

EM JEITO DE CONCLUSÃO

Graças ao estudo comparado de dois momentos histórico-literários do Brasil e de Portugal, de intensas manifestações comprometidas com a realidade circundante e em sintonia com o marxismo e o materialismo histórico e dialético, período no qual se intensificou o diálogo entre ambas as literaturas, pudemos, de forma empenhada e honesta, estabelecer correspondências valiosas que evidenciam conexões entre patrimónios literários distintos, ainda que situados numa época marcada por vivências ideológicas, sociais e estéticas afins.

A leitura de autores brasileiros nas revistas literárias ligadas às manifestações teóricas do neorrealismo, a partir da década de 30, e a publicação, em 1939, pelo brasilianista Osório de Oliveira, da *História Breve da Literatura Brasileira* propiciou o fim da situação de dependência da literatura produzida no Brasil e remediou, de certa maneira, o escasso conhecimento que a intelectualidade portuguesa tinha acerca da produção literária brasileira. Pela primeira vez, de modo coletivo e determinado, a literatura de além-mar influenciaria a literatura portuguesa, especificamente através da poesia do *Novo Cancioneiro* (1941) e dos romances da década de 40.

O acesso às obras de autores como Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e especialmente, apesar da escassa popularidade, de Graciliano Ramos constituiu uma oportunidade inaudita de diálogo, à igual altura, entre duas das vertentes da literatura produzida em língua portuguesa, estabelecendo-se entre ambas uma efetiva comunicação supranacional. Autores como Fernando Namora, Mário Dionísio, Alves Redol, Soeiro Pereira Gomes e Miguel Torga, para citar apenas alguns nomes mais conhecidos, sofreram, por exemplo, o influxo da obra de Jorge Amado, o mais popular romancista brasileiro das décadas de 40-50.

Não estabelecer um diálogo entre *Esteiros* de Pereira Gomes com os *Capitães da areia* parece ser inevitável, como acertadamente sublinhou Alexandre Pinheiro Torres, um dos teóricos do movimento neorrealista. A semelhança das dedicatórias de *Cacau* (1933) e *Gaibéus* (1939), que ressaltaram a sua não-intenção de passar ao cânone literário, mantendo-se como um documento, à maneira de *raio-x*, da realidade social parece ser igualmente evidente.

Tanto o romance social brasileiro de 30 como o neorrealismo português foram tentativas bem sucedidas, salvaguardando a reduzida qualidade literária de algumas publicações de cunho mais panfletário, que plasmavam questões que preocupavam os

intelectuais da época. O proletariado, ou seja, os ignorados e os oprimidos pelo sistema capitalista que fortalecia cada vez mais as diferenças sociais, saiu da penumbra e ganhou protagonismo nas páginas destes romances de denúncia social.

Contudo, entre os vários autores pertencentes a essa nova estética sobrevieram duas vozes singulares em cada uma das margens do Atlântico; no Brasil, o alagoano Graciliano Ramos e, em Portugal, o “gandarês” Carlos de Oliveira. Este breve estudo comparado permitiu-nos pôr em confronto duas escritas de excelsa qualidade literária, porém distantes na forma, no caso das ficções narrativas selecionadas: uma escrita dura, seca e sóbria, em terras brasileiras, e outra refinada e poeticamente bela, oriunda do outro lado do imenso oceano.

Graciliano Ramos, um dos maiores ficcionistas do modernismo brasileiro, intelectual preocupado com os problemas sociais e a degradação do ser humano, permeia a sua literatura com questões de natureza regional, especialmente do Nordeste Brasileiro, mas com a mestria de as tornar universais. Possuidor de um profundo interesse pelo comportamento, atitudes e conduta humana, imprimiu à sua obra romanesca uma angústia profunda que dá voz à denúncia social.

A sua linguagem enquanto instrumento de arte e de reflexão acerca de questões estéticas, culturais, ideológicas, políticas, existenciais e sociais é enxuta; desfaz-se do supérfluo e evidencia a preocupação por uma escrita condensada e abrangente. O seu estilo é por isso incisivo e direto, com uma linguagem seca e minuciosamente lapidada. O intenso trabalho de depuração do texto marca toda a sua vasta produção literária, revelando-se como autêntica impressão digital do escritor.

A preocupação pela linguagem também é uma marca da escrita de Carlos de Oliveira. A sua escrita foi-se depurando, dando origem a uma lírica mais formal e com nítida consciência da elaboração da palavra poética como meio de reflexão sobre o ser humano. Não obstante, o engrandecimento da sua escrita não se deu somente no discurso poético, pois são traços da sua narrativa a análise mais subtil dos conflitos sociais e a reescrita dos seus romances, com a exceção de *Alcateia* romance que foi reescrito em 1945 somente por imposição da censura.

Autor que assume o compromisso com uma literatura engajada, sem renunciar a um rigor depurado de estilo e técnicas de composição, revelou-se o maior dos escritores neorrealistas. Da mesma maneira que Graciliano, a sua escrita tende a brevidade e está isenta daquilo que é prescindível, que sobra.

Quanto ao aspeto social da sua obra, destaca-se o não protagonismo coletivo do povo nos seus romances, embora esse não deixasse de ser uma preocupação do autor. Apesar de os dramas pessoais e de os conflitos e lutas terem preponderância na sua narrativa, há um interesse patente em desvelar os mecanismos de funcionamento de uma sociedade opressora. A média burguesia decadente aparece como o detonador da opressão social sofrida pelos mais desfavorecidos e oprimidos da sociedade gandraesa, palco dos conflitos representados por Carlos de Oliveira nas histórias que concebeu.

O *corpus* de textos literários selecionado, designadamente os romances *Vidas secas* e *Uma abelha na chuva*, permitiu-nos empreender a análise de duas conceções distintas de produção literária engajada. Ambas aludem a um espaço de opressão, a primeira em simbiose com o espaço físico, que oprime e condiciona a vida dos seus ocupantes. A segunda remete-se a uma atmosfera claustrofóbica do ponto de vista social, da divisão de classes e da opressão sexual, pela vigência de um casamento de conveniência arranjado em nome da união das classes ostentadoras do poder, a aristocracia rural e a burguesia.

Vidas secas é o único romance de Graciliano Ramos voltado para o drama da seca nordestina e é a primeira vez que o autor coloca no centro da narrativa um camponês. Foi escrito depois da sua experiência do cárcere, o que parece explicar que só depois de experimentar e compartilhar as mazelas da prisão com homens simples, não pertencentes à sua classe social, o autor atreve-se a ‘dar vida’ a um protagonista do povo comum. Assim, circulam no universo ficcional deste romance do sertão os protagonistas Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e Baleia, personagens sobre as quais este trabalho se debruçou. Tratando-se de uma categoria essencial da narrativa que fora relegada a uma posição periférica pelos formalistas e estruturalistas, surge agora reabilitada e com nova dimensão, ainda que se tratando de um ‘ser de papel’, porém dotado de vida e personalidade próprias que o estatuto ficcional lhe outorga.

Tanto em *Vidas secas* como em *Uma abelha na chuva* a construção desses entes de ficção é feita magistralmente, eles carregam sobre si o peso de uma narrativa que se conta a si mesma, mostrando-se as personagens diretamente, envolvidas pelas circunstâncias e acontecimentos que as atingem. A existência de um narrador heterodiegético que se oculta reiteradamente, engrandece-as e dignifica-as. Estas personagens são apresentadas nos romances, no caso de *Vidas secas*, sob a ótica da individualidade; trata-se de seres que apresentam uma carência linguística extrema, de tal forma que torna praticamente impossível a comunicação entre eles.

Assim, a apresentação inicial e o posterior desempenho das personagens em *Vidas secas* dá-se no plano individual, separadamente, em capítulos avulsos dedicados a cada uma delas, com discreta intervenção do outro nesses universos unipessoais. Este aspeto contrasta, por sua vez, com a exuberante teia que é representada em *Uma abelha na chuva*, romance que possui uma notável carga simbólica. Personagens de profunda complexidade, sobretudo Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, desempenham o papel de contar, revelar e desvelar o seu universo sem a unilateralidade de uma narração homodiegética.

Os monólogos interiores, discretos em *Vidas secas* em consonância com a limitação ‘verbal’ e comunicacional dos seus protagonistas, são ricos e profundos em *Uma Abelha na chuva*, dão às personagens o poder de se mostrar por si mesmas, envolvendo o leitor num pacto de leitura e de construção dos sentidos implícitos no universo diegético.

Em ambos os romances, as personagens mantêm uma estreita relação com o espaço circundante, pois a paisagem e os elementos naturais atuam como agentes condicionantes das suas vidas – a aridez do sertão plasma-se nas vidas secas dos seus protagonistas e as inclemências temporais da Gândara, como a presença constante da chuva, sufocam as “abelhas” da colmeia dos Silvestres.

Conforme sucede geralmente, todos os grandes êxitos romanescos convidam à transposição ou adaptação para o grande ecrã. Foi também o caso de *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Uma abelha na chuva*, de Fernando Lopes, filmes que desde logo se transformaram em marcos incontestáveis no contexto das cinematografias brasileira e portuguesa, permitindo-nos, por meio de outro tipo de linguagem e de outra forma de contar, distinguir, com autonomia, estas ficções cinematográficas das narrativas literárias que lhes estiveram na origem. A abordagem que realizámos destas longas-metragens e do contexto cinematográfico em que foram produzidas, possibilitou-nos experimentar outros universos ficcionais, novos e inconfundíveis entre si.

Traçar ainda que de forma breve o caminho feito pelos realizadores supracitados, passando em revista o movimento do cinema novo brasileiro e português, bem como o visionamento destas adaptações cinematográficas recorda-nos o inestimável valor do diálogo estabelecido entre duas grandes artes que, através da palavra e da imagem, não obstante a natureza diversa desta, dá origem a obras independentes, com novas significações e outras estéticas.

BIBLIOGRAFIA

1. ATIVA

1.1. - Carlos de Oliveira

OLIVEIRA, Carlos de, *Uma abelha na chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

---, *Casa na duna*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.

---, *Finisterra – paisagem e povoamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

---, *Pequenos burgueses*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

---, *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b.

---, *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

1.2. - Graciliano Ramos

RAMOS, Graciliano, *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

---, *Angústia*. São Paulo: Livraria Martins, 1968.

---, *Caetés*. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

---, *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

---, *Viagem: Theco-Eslováquia – URSS*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

2. PASSIVA

2.1. - Sobre Graciliano Ramos e / ou *Vidas secas* – Sobre Carlos de Oliveira e / ou *Uma abelha na chuva*

ABDALA JÚNIOR, Benjamin, *A Escrita Neo-Realista. análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

ALEXANDRE, Mário, “Uma abelha na chuva de Fernando Lopes”, In *A Capital*, 15 de Abril de 1972, pp. 4-5.

ALVES, Manuel dos Santos, "Da Voz Enquanto Mimese: O monólogo Interior em *Uma Abelha Na Chuva* de Carlos de Oliveira". Projecto Vercial, 2009. Disponível em:

<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/salves8.pdf>

AVELLAR, José Carlos, “Capítulo 3” (dedicado a *Vidas secas*), In *O Chão da palavra – Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007, pp. 43-59.

BONFIM, Júlio César Borges, “O *Vidas Secas* de Graciliano Ramos / O *Vida Secas* de Nelson Pereira dos Santos”, In *Vidas Secas, do livro ao filme – Estudo sobre o processo de adaptação*. São Paulo, Dissertação de Mestrado – USP, 2011, pp. 48-99.

CANDIDO, Antonio, *Ficção e Confissão – Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 4ª ed., 2012.

CASTELLO-LOPES, Gérard, “O esplendor na relva”, In *Fernando Lopes por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1979. Disponível em:

http://www.cinemateca.pt/cinematecasite/media/documentos/fernando-lopes_1.pdf

CAUTELA, Afonso, “A uma abelha de mestre”, In *A Capital*, 16 de Abril de 1972, p. 8. ---, “Novo cinema português – Fernando Lopes – O segredo da “Abelha (na chuva)”, In *O Século Ilustrado*, 1972.

CÉSAR, Maria Cecília de Salles Freire, “Alcateia”, In *As representações do imaginário popular nos romances de Carlos de Oliveira*. São Paulo, Tese de Doutorado – USP, 2007, pp. 92-108.

COELHO, Eduardo Prado, “Uma abelha na chuva de Fernando Lopes”, In *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Divisão de Publicações, 1983, pp. 34-39.

COELHO, Maria da Conceição & AZINHEIRA, Maria Teresa, *Carlos de Oliveira - Uma Abelha na Chuva*. Sintra: Publicações Europa- América, 1987.

DAVI, Tania Nunes, “Nelson Pereira dos Santos e o cinema brasileiro: trajetórias de luta e renovação”. Disponível em:

<http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/6-Nelson-Pereira-dos-Santos-T%23U00c3%23U00a2nia.pdf>

DIONÍSIO, Mário, “Prefácio”, In OLIVEIRA, Carlos de, *Casa na duna*. Lisboa: Portugália, 3ed., 1964.

DUARTE, Gonçalo. *O trágico em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira*. Coimbra: Angelus Novus, 2008.

FAGUNDES, Francisco Cota, "Tese e simbolismo em *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira", In *Revista Colóquio / Letras*, nº 58, Nov. 1980, pp. 20-28.

FLORENT, Adriana Coelho, *Graciliano Ramos em seu tempo: o meio literário na era de Vargas*. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

GEADA, Eduardo, “Uma abelha na chuva”, In *Seara Nova*, Abril de 1972, pp. 5-7.

LAFETÁ, João Luiz, “O mundo à revelia”, In RAMOS, Graciliano, *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1997, pp. 192-217.

MARTELO, Rosa Maria, “Casas destruídas: A revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira”, In *Línguas e Literaturas*. Porto, XVII, 2000, pp. 251-260.

MIRANDA, Wander Melo, *Graciliano Ramos*. São Paulo: Publifolha, 2004.

MORAES, Dênis, *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MOREIRA, Vital, “Paisagem povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira”, In *Vértice*, 450/451. Coimbra: set/out-nov/dez, 1982, pp. 712-728.

MOURÃO, Rui, *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro – MEC, 1971.

REIS, Carlos, *Introdução À Leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

SÁ, Piedade de, “O espaço como elemento estruturador do romance e do filme *Vidas Secas*”, In *Graphos*. João Pessoa, v. 9, n. 1, jan. /jul./2007, pp. 67-77.

SANTOS, João Camilo dos, "Uma Abelha na Chuva: Alguns Aspectos da Temática Narrativa", In Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 643-664.

---, “Les Romans de Carlos de Oliveira”, In *Carlos de Oliveira et le Roman*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais – Paris, 1987, pp. 543-678.

SERRÃO, Joel, “A novelística social na década de 40 – esboço de problematização”, In *Colóquio de Letras*, n. 9. Lisboa: Set. 1972, pp. 25-31.

SEIXO, Maria Alzira. "Uma Abelha na Chuva: do mel às cinzas". Posfácio a *Uma Abelha na Chuva*. Porto: Limiar, 1976.

TAVARES, Victor Silva, “O segredo da “Abelha” – conversa com Fernando Lopes”, In *Diário de Lisboa – Suplemento Literário*, 10 de Outubro, 1968.

2.2. – Estudos teóricos e outros

ABDALA JÚNIOR, Benjamin, *O Romance Social Brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

ALMEIDA, José Américo, “Antes que me falem”, In *A Bagaceira*. 37^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004, pp. 4-5.

AMADO, JORGE, *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES, *Poética*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2003.

BREYNER, Sônia, “Regionalismo”, In COUTINHO, Afrânio (org.), *A Literatura no Brasil*, v. 5. São Paulo: Global, 6ª ed., 2001, pp. 389 - 408.

BEZERRA, Anthony C., “A Inserção Narrativa em *Casa da Malta*, de Fernando Namora” (1999). Disponível em:

http://orfeuspam.com.br/Apostilas/LiteraturaPortuguesa/NeoRealismo/Fernando_Namora_Casa_da_Malta_estudo.htm

BRITO, José Domingos de, *Literatura e Cinema*, vol. 4 da Coletânea Mistérios da Criação Literária. São Paulo: Novera Editora, 2008.

BOSI, Alfredo, *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 35ª ed., 1994.

BRAIT, Beth, *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BUENO, Luís, *Uma história do romance brasileiro de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CANDIDO, Antonio, “A personagem do romance”, In *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 52-80.

CARVALHAL, Tânia Franco, *Literatura Comparada*, 4ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CRISTÓVÃO, Fernando, “O romance nordestino brasileiro entre o realismo crítico e o realismo socialista”, In *Coleção Cadernos para Estudos – Do Romance Nordestino Brasileiro de 30 ao Neorealismo Português*. Coimbra: Almedina, 2013, pp. 36-73.

CUNHA, Paulo, “Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português (1967-1974)”, In Frederico Lopes (org.), *Cinema em Português: Actas das II Jornadas LabCom Books*, 2011, pp. 83-92.

--- “Um buraco chamado Portugal. A “europeização” da geração do novo cinema português (1962-1974)”, In *Revista Estudos do Século XX n° 10*, 2010, pp. 183-203.

ECO, Umberto, “Cinema e literatura: a estruturação do enredo”, In *A Definição da Arte*, Lisboa: Edições 70, 1981, pp. 189-195.

GRILO, João Mário Lourenço Bagão, “O cinema não filma livros”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Universidade Aberta, n°s. 11-12, Outubro-Fevereiro de 1995-1996, pp. 209-212. *Online repositório*.

GUSMÃO, Manuel, “O neorealismo literário – alguns exercícios de releitura”, In *Coleção Cadernos para Estudos – Do Romance Nordestino Brasileiro de 30 ao Neorealismo Português*. Coimbra: Almedina, 2013, pp. 75-105.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge, 2006.

JOUVE, Vicent, *L’effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

LIMA, Luís Costa, “Regionalismo”, In COUTINHO, Afrânio (org.), *A Literatura no Brasil*, v. 5. São Paulo: Global, 6ª ed., 2001, pp. 337- 388.

MONTEIRO, Paulo Filipe, “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’”, In TORGAL, Luís Felipe (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 306-338.

NICOLA, José de, *Literatura Brasileira – das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1991.

PAGEAUX, Daniel-Henri & MACHADO, Álvaro Manuel, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

PIRES, Daniel, *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*. Lisboa: Contexto, 1986.

PITA, António Pedro, “El Neorrealismo”, In GAVILLANES, José Luis & APOLINÁRIO, António, *Historia de la Literatura Portuguesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000, pp. 581- 599.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2003.

---, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

---, “O Neorrealismo Português e a sua Evolução”, In REIS, Carlos (dir.) *História Crítica da Literatura Portuguesa – do Neorrealismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Editora Verbo, 2005, pp. 11-70.

---, *Pessoas de Livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

---. “Narratologia (s) e teoria da personagem”, In *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 2, n. 1, jan./jun. 2006, pp. 26-36.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1998.

SALES, Michelle, *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: Livros LabCom, 2011, pp. 113-166.

---, “O free cinema, e o cinema novo português, entrevista a Fernando Lopes”. *Doc Online*, n. 07, Dezembro 2009, pp. 141-149. Disponível em:

http://doc.ubi.pt/07/entrevista_michelle_sales.pdf

SACRAMENTO, Mário. *Há Uma Estética Neo-Realista?* Lisboa: Vega, 1985, pp. 21-25.

SARAIVA, A. & LOPES, O, *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 17ª ed., 2005.

SILVA, V.M. Aguiar e, “O romance: história e sistema de um género literário”, In *Teoria da Literatura*, 8ª ed., vol. I. Coimbra: Livraria Almedina, 1996, pp. 671-786.

STAM, Robert, “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, In *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, 4th edn, 1-52. USA, UK, and Australia: Blackwell Publishing, 2008.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Movimento Neo-realista em Portugal na sua Primeira Fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2ª ed., 1983.

---, “Neo-Realismo (1935 – 1950)”, In LOPES, Óscar & MARINHO, Maria de Fátima (dir.) *Historia da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Editora Alfa, 2002, pp. 181-234.

2.2. Material videográfico

--- Grandes livros - *Uma abelha na chuva de Carlos de Oliveira*. Companhia de Ideias, 2010. Disponível em:

<http://ensina.rtp.pt/artigo/uma-abelha-na-chuva-de-carlos-de-oliveira/>

GIL, Margarida, *Carlos de Oliveira - Sobre o lado esquerdo*. Lisboa, Midas Filmes, 2008.

LOPES, Fernando, *Uma abelha na chuva*. Lisboa, Lusomundo, 1972.

SANTOS, Nelson Pereira dos, *Vidas secas*. Herbert Richers, 1963.