

# Uma abelha na chuva: a maturidade do neo-realismo português

Paulo Becker

## Resumo

Por meio da obra de Carlos de Oliveira mostra-se como o neo-realismo conseguiu atingir um ponto de equilíbrio entre as propostas estéticas dos períodos literários antecedentes, centradas ora na objetividade, ora na subjetividade extremadas.

*Palavras-chave:* Neo-realismo. Períodos literários. Romance português.

O ensaísta Edmund Wilson, em *O castelo de Axel*, estuda obras de autores simbolistas e modernistas, verificando nessas produções uma idêntica inclinação para o retrato de indivíduos e suas problemáticas subjetivas, em detrimento da representação da vida coletiva. Um personagem que serve como paradigma para os outros personagens e, em certa medida, para os próprios escritores simbolistas e modernistas, é o Axel de Villieres de L'Isle-Adam. Sintomaticamente, um nobre aristocrata exilado do mundo em seu castelo no meio da Floresta Negra, Axel, ou o Conde Axel de Auersburg, dedica sua vida ao estudo da filosofia ocultista sob a orientação de uma adepto rosa-cruz. O castelo em que vive esconde um tesouro, ali deixado pelo pai de Axel.

\* UPF.

Ao tempo que se inicia a narrativa – pleno inverno –, um primo de Axel, o Comandante Kaspar, chegara ao castelo e tivera notícia do tesouro. O comandante, que declara “Eu sou a *vida real*!”, é representado por um plebeu insuportável. A vida puramente reflexiva e imaginativa de Axel parece, ao primo, mórbida, improficua e vazia (WILSON, 1985, p. 184).

Desentendendo-se prontamente com tal personagem, Axel o desafia para um duelo e o mata. Na sequência da narrativa aparece também no castelo uma jovem fidalga francesa que, posta pela família no convento, ali viera por um acaso saber do tesouro de Axel e da sua exata localização (Axel, entretanto, ignora seu paradeiro). Sara, este é o nome da jovem, leva Axel a descobrir onde estava guardado o tesouro e ainda desperta nele uma intensa paixão. Os jovens amantes, que têm então “o mundo inteiro nas mãos” – o amor da pessoa amada e dinheiro suficiente para realizar todos os sonhos – põem-se a sonhar com o futuro, pleno de viagens e experiências maravilhosas. Ao término de algumas horas de conversa, entretanto, Axel, inesperadamente, propõe a Sara que se matem, pois continuar vivos a partir daquele momento seria comprometer com a inexorável banalidade da *vida real* os sonhos tão belos de ambos.

Todas as realidades – que serão amanha em comparação com as miragens que acabamos de viver?... A natureza de nossa esperança não nos consente a Terra. Que poderíamos demandar a esse miserável astro, onde nossa melancolia se arrasta, salvo nos pálidos reflexos

de tais momentos? A Terra, dizes? Que realizou jamais a Terra, essa gota de lama congelada, cujo Tempo é apenas uma mentira nos céus? É a Terra – não vês? – que se tornou agora a ilusão! Admite, Sara: destruímos, em nossos estranhos corações, o amor da vida – e é em REALIDADE, de fato, que nos convertemos em nossas próprias almas. Consentir em viver, depois disso, seria cometer sacrilégio contra nós próprios. Viver? Nossos criados farão isso por nós... (WILSON, 1985, p. 185)

Sara acaba cedendo à argumentação de Axel: bebem ambos uma taça de veneno e morrem num arroubo. No entendimento de Edmund Wilson, os escritores simbolistas que se deixaram seduzir pelo exemplo de Axel acabaram inevitavelmente preferindo “suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com a realidade” (p. 200). Mas houve escritores simbolistas que, embora igualmente individualistas, não seguiram o exemplo de Axel, mas o de Rimbaud: buscaram fugir ao prosaísmo do mundo capitalista contemporâneo a eles, não por um mergulho na imaginação, mas pela evasão ou fuga para lugares primitivos, exóticos, ainda não comprometidos pela “civilização”.

A vigência dos paradigmas de Axel e Rimbaud extravasa o simbolismo, orientando a produção de grande parte dos escritores modernistas, como Joyce, T. S. Eliot e Fernando Pessoa. O último é o autor de uma peça dramática intitulada *O marinheiro*, cuja ambientação também se dá “num castelo antigo”, como Axel, e que tem

por personagens três veladoras. As veladoras passam a noite encerradas num quarto ao lado do caixão de uma bela donzela, contando umas às outras histórias imaginárias sobre si mesmas, conforme sugestão da segunda veladora: “– Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido” (PESSOA, 1986, p. 609). Mais adiante, a mesma personagem acrescenta:

– Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal. Só viver é que faz mal.. Não roçamos pela vida nem a orla de nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe o sonho... Nesse momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que podia estar tendo (p. 610).

O desprezo que os simbolistas e os modernistas tinham pela ação, pela vida prática e pela convivência em sociedade, além de representar uma forma de rejeição à própria sociedade de sua época, implica também uma reação à concepção literária do realismo/naturalismo, que tendia a enxergar a vida humana individual como simples produto de causas e leis sociais. E se a sociologia é a ciência à qual cabe explicitar as leis que regem a vida humana em sociedade, restava aos escritores realistas e naturalistas “ilustrar” por meio de casos particulares as leis já formuladas pela sociologia, como sugere Émile Zola quando diz que seu desejo “é pintar a vida, e para este fim devo pedir à ciência que me explique o que é a vida, para que eu fique conhecendo” (GONZAGA, 1987, p. 88).

E a ciência não só deveria fornecer conhecimentos ao artista, mas também guiar seu método de trabalho, de modo a se alcançar na arte a mais completa objetividade, pois para Zola o romance deve ser “um estudo objetivo das paixões. Devemos observar escrupulosamente as sensações e os atos das pessoas. Limito-me a fazer em dois corpos vivos aquilo que os cirurgiões fazem em cadáveres” (GONZAGA, 1987, p. 88).

Esse cientificismo levado às últimas conseqüências pelos naturalistas (embora já estivesse implícito também no realismo) conduziu tais escritores a uma arte que peca pelo positivismo (vê na ciência a resposta e a cura para todos os problemas do homem) e pelo mecanicismo (transplanta para a esfera da arte, de forma mecânica, o método científico, como se este fosse universalmente válido). Assim, o simbolismo representou, inicialmente, uma reação salutar, que vinha resgatar para a arte e para o indivíduo a liberdade que lhes é essencial, e não pode ser expressa pela generalidade e “objetividade” das leis científicas.

Entretanto, no desenvolvimento da escrita simbolista e, em sua esteira, da modernista, Edmund Wilson diagnostica uma radicalização igualmente prejudicial: os artistas descaem num subjetivismo feroz, que perde qualquer ligação com a realidade:

A reação contra o Naturalismo do século XIX, que o Simbolismo originalmente representou, já cumpriu a essa altura, sua trajetória, e a oscilação que, pelo menos há três séculos, vem ocorrendo

entre os pólos da objetividade e da subjetividade, poderá deslocar-se novamente para a objetividade [...]. Todavia, é certo que, assim como Ibsen e Flaubert trouxeram para suas peças e romances naturalistas a sensibilidade e a linguagem do Romantismo, assim também os escritores de uma nova reação em prol do estudo do Homem em relação com seu semelhante e com a sociedade se beneficiarão da nova inteligência e técnica do Simbolismo (WILSON, 1985, p. 204).

Edmund Wilson antevê, com evidente acerto, a nova onda de realismo que iria animar a literatura mundial nas décadas de 30 e 40, em grande parte devida à influência das obras de escritores norte-americanos, como John dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway e John Steinbeck. Esse novo realismo, por isso mesmo denominado neo-realismo, também deve certamente às heranças simbolistas e modernistas muito de seu progresso em relação ao realismo “científico” e “impessoal” do século XIX. Como o simbolismo, atualizando a literatura em relação aos progressos efetivados no campo da filosofia e da ciência, já havia rompido com a “velha rotina mecanicista” e desintegrado o “velho materialismo”, como nota Edmund Wilson, o neo-realismo encontrou o caminho aberto para formular uma autêntica visão crítica das relações sociais, visão em que a subjetividade e a objetividade não se encontram mais dissociadas e opostas, mas antes se relacionam em tensão dialética na constituição de uma mesma totalidade. Os neo-realistas irão apresentar em

suas obras uma apreensão da vida real, da dinâmica objetiva da sociedade, em que os indivíduos (inclusive o escritor e o leitor) comparecem simultaneamente como produtos e como produtores, como objetos e como sujeitos de sua realidade.

## *Uma abelha na chuva e o neo-realismo português*

O poeta e romancista português Carlos de Oliveira figura entre os iniciadores do neo-realismo em Portugal, tornando-se posteriormente num dos principais representantes dessa escola em seu país. Segundo Benjamin Abdala Junior, o neo-realismo português reagiu prontamente contra o individualismo da revista *Presença* e o idealismo dos escritores formalistas. Opondo-se a tais orientações, os neo-realistas produzem, inicialmente, obras mais documentais.

Evoluindo paulatinamente no grau de elaboração estética, sem perder sua força atuante em relação à situação político-social [...]. Toma vulto, neste sentido [nos rumos da perseguição contínua de um objeto estético que se constituísse na forma adequada para uma comunicação estética eficaz], a obra de Carlos de Oliveira, em face de seu domínio dos meios formais da expressão. Herdeiro da tradição novelística de seu país, Carlos de Oliveira procurou vinculá-la, então, às técnicas mais atuais [leia-se simbolistas e modernistas] do romance contemporâneo, incorporadas não por modismos, mas por motivação ideológica, que é, como sabemos, indissociável da forma (ABDALA JR., 1981, p. 3-4).

O romance *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, foi publicado em 1953, portanto dez anos após o romance de estréia do autor, *Casa na Duna*, cuja publicação se deu em 1943. Em *Uma abelha na chuva* narra-se a história de Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, cujo casamento foi feito por interesse e acabou em fracasso, sendo, entretanto, mantido para salvar as aparências. A relação de descon-fiança e traição mútua que se instala entre os dois protagonistas acaba por mergulhá-los numa convivência hipó-crita e destituída de sentido, na qual ambos se rebaixam sucessivamente, como se descessem um a um os círculos do inferno. Álvaro Silvestre intui confusamente, ao final, o caráter doloroso e inútil dos seus atos, dando-se conta de que “tinha voltado ao ponto de partida, traçando um círculo vão com o sofrimento daqueles dias” (p. 172).

Entretanto, a nota dominante na existência desses personagens é a alienação em relação a si mesmos e à realidade que os cerca, e o próprio Álvaro, imediatamente após ter vis-lumbrado que sua vida transcorria de modo vão, buscará a anulação de sua lucidez e de sua consciência por meio da bebida.

Denunciar a alienação, que impede a real transformação da existência das personagens e, concomitantemente, de seu mundo, é a tarefa assumida pelo narrador de *Uma abelha na chuva*. Para efetivar essa denúncia, o narrador não se coloca contra os personagens, o que conduziria à sátira ou ao panfleto político, mas também acarretaria, inevitavelmente, o subjetivismo. Por

outro, o narrador não se alça acima dos personagens, assumindo a condição de narrador onisciente neutro, o que poderia conferir objetividade à narração, mas seria uma solução pouco eficaz para expressar em sua máxima concre-tude a alienação dos personagens, ou sua “falsa consciência”, resultante da sua adesão acrítica à ideologia domi-nante na sociedade. Nem *contra*, nem *acima* dos personagens, o narrador se coloca junto deles, até mesmo dentro deles, buscando reconstituir desse modo os fatos filtrados pela própria visão ideológica distorcida dos perso-nagens – que, diga-se de passagem, é também compartilhada pela grande maioria dos leitores –, de forma a apre-ender a realidade em sua dinâmica e contradições.

Os recursos artísticos de que o narrador se vale para se colocar junto aos personagens são, basicamente, a mudança do foco narrativo, que pas-sa a acompanhar alternadamente os vários personagens, e a introdução do discurso indireto livre, que permite mesclar no nível da própria tessitura lingüística as vozes do narrador e dos personagens, de modo que o leitor fica por vezes indeciso quanto a quem efe-tivamente disse determinada palavra ou frase. Tanto a alternância do foco narrativo quanto o discurso indireto livre são técnicas amplamente utili-zadas e potenciadas pelo simbolismo e pelo modernismo e que Carlos de Oliveira soube aproveitar com rara oportunidade, contribuindo de modo decisivo para o amadurecimento do neo-realismo português, que em seu princípio vira-se

reduzido à identificação da arte social com o jornalismo, quando os jovens escritores do movimento procuravam afirmar-se mais pela ideologia, já que a práxis artística ainda era incipiente [...]. O trabalho artístico de Carlos de Oliveira [...] não apresenta esse reducionismo. Ao enfatizar os princípios estéticos da arte social, ele intensifica estilisticamente os princípios da idéi-ação que orientam a organização de sua escrita (ABDALA JR., 1981, p. 6-7).

*Uma abelha na chuva* inicia apresentando ao leitor o personagem Álvaro Silvestre e seu drama: apossou-se ilícitamente de bens, entre estes constando os pinhais pertencentes por herança ao próprio irmão, a tempos dado por desaparecido. Como subitamente este irmão anuncia sua volta por meio de carta, Álvaro Silvestre se desespera e busca fazer uma confissão pública de seus delitos, cometidos, segundo ele, “a instigações de D. Maria dos Prazeres”. Entretanto, entra em cena Maria dos Prazeres e impede a confissão. O narrador, nessa altura, centraliza o foco narrativo em Maria dos Prazeres (capítulos IV, V, VI), e é na ótica da mulher que sabemos como se deu o casamento entre os protagonistas, numa troca de “sangue por dinheiro”, ou seja, um acordo entre uma família aristocrática de evidente prestígio social, mas recentemente empobrecida, e uma família de lavradores rústicos, mas cheios de dinheiro, dispostas a alcançar com o casamento de seus filhos aquilo de que careciam:

As casas de fidalgos na penúria amparavam-se a lavradores boçais e ricos, a sólidos comerciantes, retemperavam o

brasão no suor da boa burguesia; e os Alvas [pais de Maria dos Prazeres] não fugiram à regra; quando souo a hora da miséria vieram entregar a menina aos lavradores do Montouro (p. 23).

Num fluxo desordenado de lembranças, Maria dos Prazeres vai recapitulando sua vida passada e, ao se lembrar dos crimes do marido, demonstra por ele um profundo nojo. O narrador sublinha esse sentimento da mulher, transcrevendo dentro do discurso indireto fragmentos do discurso da própria personagem, que, entretanto não vêm marcados com os sinais (travessão, aspas, etc.) que tradicionalmente introduzem o discurso direto.

Ouviu as palavras do marido e estremeceu. Suspensa por um momento, a água da memória lá começou a correr.

Meu Deus, este homem viscoso agarrado às saias, até quando? A lapa no rochedo, a lapa dúbia, o homem covarde que nem coragem tem de ser ganancioso. Faz tudo para saciar sua cobiça, o justo e o injusto, mas depois cobre-lhe a alma a lepra do remorso e corre à igreja, ao confessionário, às penitências (p. 25).

No trecho acima, embora apenas a pergunta seja claramente formulada (apenas em pensamento) pela própria personagem, as frases posteriores poderiam igualmente ser anunciadas por ela, não pelo narrador. Na sequência da narrativa, o foco narrativo se desloca para Álvaro Silvestre, e então podemos também perceber as marcas do seu próprio discurso se mesclando ao discurso do narrador (em destaque, as frases que pertencem a Álvaro Silvestre):



Nem rei nem papa [à morte escapa]. Era verdade, morriam todos afinal, o padre, o médico, as senhoras, e a idéia deu-lhe [a Álvaro Silvestre] algum consolo; levados à tona do serão, falando [...], mal podiam supor o que se adivinhava por trás deles; a mulher, por exemplo, que ignorara há pouco o seu pedido: *deixa lá, Maria, não preciso de ti, descobri-te o segredo, a fragilidade, ir como os outros, com a cal e o abandono dos outros, mas a alma?, porque há também a alma, será melhor a dela do que a minha?*; e cerrou as pálpebras e apertou-as brutalmente... (p. 59).

Noutros momentos da narrativa, o narrador passa a interpelar diretamente os seus personagens, como se buscasse um diálogo com eles, como ocorre no trecho abaixo, que precede imediatamente a destruição dos retratos dos nobres antepassados de Maria dos Prazeres executada por Álvaro Silvestre, no meio de uma lamentável bebedeira, com a presença da mulher (todo o último parágrafo é enunciado pelo narrador):

O rosto dela, estranhamente pálido, abria um fulgor ácido na penumbra da sala:

– Mas não tenhas medo, Silvestre, podes insultar-me à vontade. Os mortos não empunham chicotes.

Não? Os retratos pendem solenes da parede do escritório. Olhe para eles, D. Maria dos Prazeres. Os mortos estão dentro dessa sala, com um chicote implacável. O orgulho de velhas senhoras, as carrancas velhas, o pó das calendas, as tretas do costume. O seu marido tem que destruir os mortos. De tentar, pelo menos. Que outra coisa pode ele fazer? Deixe-o experimentar. Ou eu me engano muito ou vai sair-se mal. Ora repare (p. 76).

É evidente que o personagem Maria dos Prazeres, enquanto ser fictício criado pela imaginação do próprio narrador, não pode escutar as palavras deste, mas a interpelação, na verdade, possui um destinatário diverso, qual seja, o leitor do romance, que é esclarecido sobre as motivações profundas que levam o personagem Álvaro Silvestre e espatifar os retratos, de modo que o leitor não credite esse ato apenas à bebedeira do personagem.

Quando Maria dos Prazeres equipara o marido a um cocheiro, ou quando Álvaro Silvestre chama a mulher de “fidalga de trampa”, ambos estão apenas perpetuando preconceitos ideológicos arraigados em suas classes sociais de origem. E nenhum dos dois consegue, na verdade, alcançar uma consciência social mais ampla, que extravase os limites da ideologia de sua classe. O único personagem do livro que de certo modo alcança essa consciência é o dr. Neto, médico que pratica acupuntura nas horas vagas e gosta de comparar, partindo do simples para o complexo, do concreto para o abstrato, a vida da colméia e a vida da cidade. No final do romance, após vir à tona a intriga que Álvaro Silvestre arma contra o cocheiro (que Maria dos Prazeres “comia com os olhos”), ocasionando a morte tanto do cocheiro como de sua amante, uma moça chamada Clara, o dr. Neto considera, retrospectivamente: “Também ele [o dr. Neto] tinha ajudado, anos e anos, aquela obra de pintar, repintar, a colméia dos Silvestres [ou seja, zelar pela imagem pública dos Silvestres], sem atender a que lá dentro o enxame apodrecia” (p. 177-178).

Também ao leitor se abre a possibilidade de uma compreensão mais profunda dos fatos que envolvem os personagens e dos quais os próprios personagens, pela alienação, se tornam mais vítimas do que atores. Como o leitor acompanha, conduzido pelo narrador, os diversos e limitados pontos de vista dos personagens envolvidos na trama, conhecendo ademais a posição do narrador, acaba atingindo uma visão panorâmica em relação aos fatos narrados e pode formular um juízo crítico sobre os mesmos. Como ressalta Benjamim Abdala Jr., a multiplicidade de vozes “evidencia na escrita de Carlos de Oliveira [...] uma orientação crítica na construção de seus romances” (p. 48).

Com efeito, o romancista Carlos de Oliveira utiliza-se da obra artística atento à sua função social. Ao expor ao leitor, pela alternância do foco narrativo e da intromissão de várias vozes no texto da narrativa, distintas e antagônicas visões de mundo, não o faz senão com o propósito de levar o leitor a medir por si só a estreiteza ou incapacidade de certas visões (que poderão ser, inclusive, aquelas compartilhadas inicialmente pelo próprio leitor) para alcançar uma compreensão efetiva da realidade e possibilitar ao sujeito que empreenda de maneira consciente a sua mudança. Assim, se no plano da história narrada os sujeitos não mudam o mundo, o romance coloca-se como estímulo para que, no plano da realidade extratexto, ou da história, o sujeito leitor possa superar a sua alienação e realizar as mudanças que se fazem necessárias.

## Abstract

Through the work of Carlos de Oliveira, this essay shows how Neo-Realism was capable of reaching a point of balance between the aesthetical proposals of previous literary periods, centered either on objectivity or on extreme subjectivity.

*Key words:* Neo-Realism. Literary periods. Portuguese romance.

## Bibliografia

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

GONZAGA, Sergius. *Manual de literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha na chuva*. 22. ed. Lisboa: Sá de Costa, 1986.

PESSOA, Fernando. O marinheiro. In: *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 609-619

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1985.