Mariana Pinto dos Santos*
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa /IN2PAST

Metamorfoses do neo-realismo — as ilustrações de Júlio Pomar para *Uma Abelha na Chuva*

Resumo: Júlio Pomar (1926-2018) e Carlos de Oliveira (1921-1981) partilharam as páginas da revista *Vértice* entre 1946 e 1953 com textos interventivos que se contam entre os que moldaram e afirmaram o neo-realismo em Portugal. Nas mesmas páginas e noutros lugares, Mário Dionísio (1916-1993) foi teorizando o neo-realismo, em diálogo com as práticas pictóricas e escritas, e marcando tanto o pintor como o escritor. Mais tarde, em 1975, Júlio Pomar fez seis pinturas para ilustrar uma edição especial de *Uma Abelha na Chuva* (Ed. Limiar, Porto, 1976). A abordagem de Júlio Pomar do romance de Carlos de Oliveira de 1953 nas pinturas a acrílico sobre papel é de um forte grafismo Pop, provocando um choque que podemos considerar transformativo da leitura do próprio texto. A partir dessas pinturas, procurarei mostrar como as metamorfoses do neo-realismo ocorridas na pintura de Júlio Pomar e na escrita de Carlos de Oliveira deixam entrever que a prática da teoria estética de matriz neo-realista foi híbrida, múltipla, mutável e derivativa — não no habitual significado pejorativo desta palavra, mas antes tendo em conta que se transformou e recriou ao longo do tempo.

Palavras-chave: Pop, Neo-realismo, Carlos de Oliveira, Júlio Pomar, desejo, revolta

Abstract: Júlio Pomar (1926–2018) and Carlos de Oliveira (1921–1981) shared the pages of *Vértice* magazine between 1946 and 1953 with interventionist texts that were among those that shaped and affirmed neo-realism in Portugal. In the same pages and elsewhere, Mário Dionísio (1916-1993) theorised neo-realism, in dialogue with pictorial and written practices, leaving his mark on both the painter and the writer. Later, in 1975, Júlio Pomar made six paintings to illustrate a special edition of *Uma Abelha na Chuva* (Ed. Limiar, Porto, 1976). Júlio Pomar's approach to Carlos de Oliveira's 1953 novel in acrylic paintings on paper has a strong Pop graphic style, causing a shock that we can consider transformative for the reading of the text itself. Based on these paintings, I will seek to show how the metamorphoses of neo-realism that occurred in Júlio Pomar's painting, and Carlos de Oliveira's writing, suggest that the practice of neo-realist aesthetic theory was hybrid, multiple, mutable and derivative — not in the usual negative sense of the word, rather in the sense that it transformed and recreated itself over time.

Keywords: Pop, Neo-realism, Carlos de Oliveira, Júlio Pomar, desire, revolt

1. Instabilidade do neo-realismo

Data de 1938 a primeira vez que o termo "neo-realismo" foi usado na imprensa. Joaquim Namorado, numa crítica a Amando Fontes, escrevia no jornal *O Diabo*:

> […] Porém, aqueles que, como os de depois de 1914, nasceram para a conquista dum mundo, reivindicam com Aragon a volta à realidade […]. Esta necessidade de realidade gerou um vasto movimento *neo-realista* que cresce em todos os continentes e se pode julgar iniciado em Gorki e na linha de certo realismo e naturalismo francês, embora se devam afirmar diferenças profundas. (1938: 3)[1]

Sobre Carlos de Oliveira, é comum pensá-lo como um caso singular no neo-realismo, ou que não seria bem um neo-realista, ou que teria superado cedo o neo-realismo e que o seu processo de reescrita, no qual se empenhou para a reedição de quase toda a sua obra da juventude, seria uma forma de expurgar os seus poemas e romances do programa neo-realista no qual supostamente teriam sido escritos. É o caso por exemplo de Eduardo Lourenço, que em 1968 destacava Carlos de Oliveira entre os escritores neo-realistas referindo-se à sua poesia com um "elemento dramático suplementar" dado pelo trabalho com as imagens (Lourenço 1983: 144). Esta análise pressupõe, por um lado, que haveria um programa neo-realista no qual Carlos de Oliveira nunca encaixara verdadeiramente, por outro, um desconforto geral com o neo-realismo, expresso numa declaração *a posteriori* de que seria rígido e um constrangimento para a liberdade artística, mesmo por aqueles (ou sobretudo por aqueles) que foram neo-realistas ou simpatizantes. Manuel Gusmão dirá da reescrita da obra que Carlos de Oliveira levou a cabo que ele terá "reduzido ao osso" o que podia haver no romance de neo-realista.[2]

Por isso se impõe a pergunta: houve programa neo-realista? Autores como o próprio Manuel Gusmão, Alexandre Pinheiro Torres, Rosa Maria Martelo, Silvina Rodrigues Lopes, ou António Pedro Pita, que serão referidos mais adiante, têm, desde há décadas, analisado como a estética neo-realista é múltipla e heterogénea, e como reinterpreta de formas diversas, literária ou visualmente, as premissas do realismo social. Assinale-se também que Mário Dionísio e Ernesto de Sousa, ambos neo-realistas e com teorias bem diversas entre si sobre o neo-realismo, sublinharam (e defenderam), sobretudo a partir da década de 1950, as diferenças do neo-realismo face ao realismo socialista (Pinto dos Santos 2007).

Houve sem dúvida um sentimento comum de reacção à injustiça social, e vários marxismos; houve opositores ao regime que defenderam uma prática cultural que contribuísse para a formação de uma consciência popular revolucionária; houve ligação ao Partido Comunista clandestino e vários neo-realistas eram militantes comunistas. Houve o desejo de ruptura com a geração anterior — Manuel Gusmão disse que tinham a tarefa de não querer ser Pessoa, de ir noutra direcção. Houve o desejo de encontrar caminhos para uma arte que pudesse ser uma expressão colectiva e a convicção de que

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

a militância do artista devia ser feita no campo da intervenção cultural.[3] Estas ideias partilhadas dificilmente se organizavam num programa. Mário Dionísio declararia em entrevista em 1945:

> Não é uma escola literária. […] Chamar ao neo-realismo uma nova escola literária ou artística […] é supor que o neo-realismo pretende de alguma maneira "continuar" o modernismo. […] À ideologia individualista que informa a arte desde o Renascimento, em geral, à ideologia de decadente de todas as escolas modernas, em particular, […] o neo-realismo opõe, não (por enquanto) novas técnicas, mas uma nova atitude perante os homens e a natureza. (1945: 3)

No entanto, no final dos anos 1930, foram delineadas algumas directivas para a escrita literária, nomeadamente o método da reportagem. Esse método consistia em reportar a verdade e dar voz aos oprimidos, espelhar a realidade dos esquecidos da história. Alves Redol, na nota introdutória a *Gaibéus* publicado em 1939, informava que o livro pretendia ser um "documentário humano" (Redol 1989: 10).

O principal teórico do neo-realismo para as artes visuais, Mário Dionísio, escritor, pintor, poeta, defendia uma técnica de deformação, na convicção de que a deformação da realidade se aproximava mais da verdade do que uma cópia fiel.[4] Nesse sentido, e apesar de "não quererem ser Pessoa", nas palavras de Manuel Gusmão, e das reservas que tinham face aos modernistas que, entretanto, viam coniventes com o Estado Novo por trabalharem sob encomenda estatal, apesar disso, eram continuadores da demanda anti-naturalista que, desde o início do século os artistas e escritores em torno de *Orpheu* tinham promovido e praticado. Os artistas de referência para os neo-realistas serão, entre outros, Cândido Portinari, os muralistas mexicanos, Van Gogh e Picasso,[5] e ainda Marcel Gromaire, André Fougeron ou Édouard Pignon (Dionísio 2021: 88-90). Eram, assim, continuadores não assumidos da ruptura com a representação que estava em curso na pintura desde o final do século XIX e princípio do século XX.

As duas abordagens referidas levaram António Pedro Pita a falar da metáfora da árvore e da metáfora do espelho de forma a caracterizar a estética neo-realista (*vide* Pita 1999). A metáfora da árvore diria respeito ao afastamento da representação fiel, à deformação, e a do espelho à do método de reportar o real.

Depois da segunda guerra mundial, manifestam-se tensões no Partido Comunista, e, no campo das artes, há uma tentativa de imposição programática naquilo que ficou conhecido como a "Polémica interna do neo-realismo" (*vide* Pita 1989) e que correspondeu às várias rivalidades que emergiram na discussão entre forma e conteúdo que teve lugar pouco tempo antes por toda a Europa. Nas páginas da revista *Vértice*, neo-realistas ortodoxos defendiam a primazia do conteúdo em relação à forma (na esteira de Zdanov, Lukàcs, Estaline) e que os artistas tinham de ser "engenheiros de almas" (vide Madeira 1996), uma expressão de Estaline. António José Saraiva é um dos que defenderá esta posição e também "António Vale", pseudónimo de Álvaro Cunhal, líder do PCP clandestino, que, mesmo preso

na solitária, consegue enviar um texto de princípios estéticos para as páginas da *Vértice*, no qual afirmava que a forma se deveria submeter ao conteúdo (Vale 1954).

A posição de autores como Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, João José Cochofel, Manuel da Fonseca, será contrastante. Defendiam que, tal como Mário Dionísio escreveria mais tarde, "não havia arte revolucionária sem começar por ser arte" (1987: 54) e que forma e conteúdo eram interdependentes, sem que uma se pudesse secundarizar em relação ao outro. Acabaram por se afastar do Partido Comunista na sequela da polémica e porque, segundo Dionísio, o Partido não considerava prioritária a discussão do papel da arte e da cultura na formação da sociedade revolucionária. Mesmo antes, secundando Alexandre Pinheiro Torres, a "batalha pelo conteúdo" nunca deixou de ser uma batalha pela forma (cf. Torres 1977: 101).

Ao longo da década de 1950, Mário Dionísio vai começar, na sua actividade pictórica, uma prática da abstracção que passa também a defender teoricamente. Porém, longe de se dizer em ruptura com o neo-realismo, reivindica que a sua abstracção é, na verdade, um realismo radical. Trata-se ainda de deformação, segundo ele, mas dada pela ampliação desmesurada de um pormenor aparentemente insignificante. Há um paralelismo com a eleição do grão de areia em Carlos de Oliveira, como se nele estivesse contido um mundo.[6]

> A arte abstracta é o momento extremo — ou um momento extremo (sejamos prudentes…) — deste conflito desencadeado entre a realidade parcelada e a ilusão que de si mesma tece. É a experiência e a análise exaustiva de um pormenor — um pormenor de pormenores — *que se amplia, que se deforma, que se expande, até toda a noção de escala se perder e poder então afirmar-se como o todo*. […] Não é ausência de realidade, nem desprezo pelo assunto, nem fuga da realidade que estão aqui em causa. Mas as noções de relação, a perda de sentido geral, o grau em que a desmedida ampliação do pormenor se impõe como realidade, em que ela se esforça por substituí-la e poderosamente a dissimula. […] Recusa e não fuga. Recusando-se, o artista não se abstém, age. O que ele recusa é a participação na destruição, o seu embelezamento, a demissão da sua função de criador de riqueza. Mesmo na arte abstracta, mesmo naqueles casos que nos fazem às vezes falar em indiferença, em gratuita provocação, ainda aí, é a necessidade humana de enriquecimento que prossegue. (Dionísio 1957: s.n.)[7]

Em 1957 Mário Dionísio afirmava que o assunto do artista é ele próprio, o que parece contradizer a defesa de dar voz aos oprimidos da história, mas ao mesmo tempo constitui uma declaração de impossibilidade de estabelecer um programa ou um conjunto de regras para a pintura. A subjectividade do artista, a sua experiência vivida, são, defende, o único meio para atingir uma arte universal. O subjectivo é simultaneamente individual e universal porque é determinado pelas condições históricas, sociais e culturais do artista e essa subjectividade é fragmentária e descontínua.

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

Atente-se à diferença entre a crítica ao romance de Carlos de Oliveira *Pequenos Burgueses* publicada em 1949 com o título «*Pequenos Burgueses*, Romance de Carlos de Oliveira», e o texto que escreveu em 1981, «Contextos Esquecidos», quando morre o escritor e amigo.

> Eis o grande senão [de Pequenos Burgueses]. Tudo quanto é domínio da palavra, arrumação do capítulo, naturalidade do diálogo, interrupção do pensamento da personagem ou do autor para a descrição objectiva do ambiente, tudo quanto é doseamento da descrição e da exclamação para que a peça resulte real, mas de um realismo intenso, está conseguido e pronto a essa função primordial da obra de arte que é a de activar o leitor, de o puxar branda, mas insistentemente para o ponto de vista do autor. É aquilo a que toscamente chamei há pouco o lado estético. Tudo, porém, que diz respeito à estrutura ideológica do livro me parece, ao contrário, mal estudado e comprometedor para o êxito do romance. […] A estrutura não se mantém firme. (Dionísio 2009: 74)

Ou seja, em 1949 Mário Dionísio aponta que a técnica literária está lá, bem conseguida; o "lado estético", que podemos identificar como a "forma", está bem, mas o conteúdo está aquém. Mário Dionísio acha o conteúdo ideológico insuficiente num romance que será depois revisto e reescrito pelo autor por, podemos inferir, o considerar excessivamente subserviente ao conteúdo. Agora o texto de 1981:

> [havia] uma tendência grassando no nosso próprio campo: 1º para, confundindo o desejo com a realidade, se quererem só obras estuantes de optimismo e se olhar de viés as que assim não fossem; 2º para, no campo da criação estética, se menosprezar a tal ponto a natureza específica da linguagem e os seus problemas que o apuramento do ofício e as horas gastas na oficina se afiguravam tempo perdido e uma espécie de traição do escritor à sua acção cívica, englobando-se tudo isso na designação pitoresca de "formalismo"…
> a magnífica liberdade criativa de Carlos de Oliveira, sem que alguma vez ele tivesse traído os seus ideais humanos e mesmo políticos, deve-se certamente ao seu talento, mas foi fruto também de uma luta pertinaz.
> Chamei a atenção para a importância decisiva que a busca aturada das palavras e o seu tratamento pessoal desde início tiveram na sua obra. Busca e tratamento que haviam de tornar-se cada vez mais subtis e exigentes, exemplares. (Dionísio 2009: 326)

Quando Carlos de Oliveira morre, Mário Dionísio critica o neo-realismo por "olhar de viés" as obras que não apontassem um futuro optimista e as que deixassem transparecer um trabalho formal literário, que seria uma cedência, no fundo, à vaidade e ao artifício. A "luta pertinaz" de Carlos de Oliveira é, pois, uma luta interna no neo-realismo e uma luta, num determinado momento, contra o próprio Mário Dionísio, que depois reconhecerá esse trabalho formal como exemplar.

Carlos de Oliveira também desenhou, de forma discreta, em pequena escala, com materiais pobres, e aparentemente à margem da sua actividade literária. Contudo, a consulta do seu espólio permite ver que essa pintura modesta e a escrita estão profundamente interligadas. E que a sua prática do desenho, abstracto, geométrico ou orgânico, parece aproximar-se da "ampliação" que Mário Dionísio defendia no campo da pintura, ou seja, uma abstracção que é na verdade um realismo exacerbado, uma realidade aumentada, para dar a ver os muitos mundos dentro do mundo. Escreveu Mário Dionísio a propósito de *Finisterra*:

> [o original de *Finisterra*] era em papel de várias cores porque muito dele se fazia de recortes de outras folhas cuidadosamente colados sobre o texto, tornando-se texto – matizado – num processo constante de recomposição que muito dizia da sua maneira de trabalhar. O mesmo cuidado e precisão dos curiosos, inesperados desenhos a lápis de cera, a que obsessiva e encantadamente se entregou algum tempo nos últimos anos. E foi essa afinidade profunda que nos ligou. (Dionísio 2009: 325)

A escrita de Carlos de Oliveira está em íntima relação com a imagem, e a sua poesia é imagética. Assim o escreve Maria Filomena Molder: "Nos poemas de Carlos de Oliveira, intensamente notório a partir de *Sobre o Lado Esquerdo*, não há outra coisa a não ser a relação entre imagem e palavra […] o cinema ou a fotografia ou a pintura são gerados no gesto poético, absorvidos e expelidos pelo gesto poético" (2020: 186). Podemos também ver o contrário, isto é, não só o gesto poético e literário gera a imagem, mas a própria imagem, o desenho, é parte integrante do poema, é poesia em si — é assim que podemos entender alguns extraordinários manuscritos desenhados a partir de *Sobre o Lado Esquerdo* (publicado em 1968)[8] presentes no espólio depositado no Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, um trabalho feito depois do livro ter sido publicado, e em que o autor transcreveu alguns poemas de novo reconfigurando-os na página em função da sua relação com o desenho. O seu trabalho de reescrita pode também ser visto com esta dimensão, pelo menos neste livro de poemas: um trabalho de reescrever desenhando, e intensificando a relação palavra-imagem.

Este seu trabalho, e continuando o paralelismo com Mário Dionísio, não tem de ser pensado em ruptura com o neo-realismo, mas sim em ruptura com um certo neo-realismo e parte de uma luta interna por uma expressão artística que foi plural, não programática e mutável. Com efeito, foi uma prática que se interrogou e foi transformando ao longo do tempo. O realizador Fernando Lopes, autor do filme *Uma Abelha na Chuva* (1972), disse que com Carlos de Oliveira aprendeu que "ser criador não é uma coisa estética, é uma coisa ética",[9] o que se aplica ao que se passava no neo-realismo: havia uma atitude política e uma ética de trabalho que não resultava numa expressão artística uniforme e concordante e sobre a qual havia diferentes perspectivas, ou os próprios artistas alteravam o seu ponto de vista à medida que ficavam mais velhos. Rosa Maria Martelo

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

fala de Carlos de Oliveira precisamente como "um dos escritores que impedem que o neo-realismo se possa definir como uma poética normativa, ou prescritiva" (2004: 69) e a sua obra "veicula uma versão-de-mundo marxista, [por isso] integra-se no neo-realismo — antes de mais pelo modo como o força a integrá-la — desintegrando-se do movimento à medida que este se desestrutura enquanto tal" (*idem*: 68). É assim também que deve ser entendida a reescrita da sua obra: enquanto actualização dessa versão-de-mundo, ou seja, uma fidelidade ao seu entendimento enquanto artista do que deve ser uma arte comprometida e que "age retroactivamente" (*idem*: 89) (e que passa, como disse Mário Dionísio, por ser primeiro arte: portanto em movimento e nunca fixa num formulário). Por outro lado, Rosa Maria Martelo alerta para o facto de que "a rasura do que poderíamos chamar uma certa retórica neo-realista e o apagamento de tudo quanto era circunstancial, tanto do ponto de vista biográfico como social e político, leva as primeiras obras a acompanharem mais de perto opções poéticas posteriores" (*ibidem*), o que pode conduzir ao equívoco de considerar a obra de Carlos de Oliveira constante e precoce. A edição de 1976 de *Uma Abelha na Chuva* ilustrada por Júlio Pomar não é equivalente à primeira edição de 1953; o autor já a rasurara e limpara "até ao osso" (ou quase, pois a versão definitiva é de 1980). E por isso o neo-realismo com que as pinturas de Pomar dialogam é filtrado por vinte e três anos de distância face à primeira edição e várias revisões.

Duas observações de Manuel Gusmão e Silvina Rodrigues Lopes sobre outras obras de Carlos de Oliveira podem ser tidas em conta a propósito de *Uma Abelha na Chuva*. Uma de Manuel Gusmão, diz que: "Nesta poesia, há fórmulas ou formulações, imagens e ritmos, acontecimentos prosódicos, figuras da linguagem e do mundo que nos co-movem." (2018: 113). Em *Uma Abelha na Chuva* a voz interior das personagens é tomada pelo narrador e ao ser tomada pelo narrador é tomada pelo leitor, o que se intensifica quando, na narração, da terceira pessoa se passa para a primeira, em efeito de estranheza que faz o narrador habitar à vez o pensamento das personagens. Isto permite que o leitor se ponha no lugar de cada uma das personagens, que são equidistantes entre si por essa acção do narrador — é um mecanismo igualitário, que não privilegia classe ou género. Desse modo, as vozes interiores permitem a "co-moção", a deslocação, o movimento com o outro. É aqui que está a ética literária deste romance: o exercício de leitura é um exercício de identificação/distanciação entre personagens que não "reporta" como se se estivesse de fora a observar, e não "deforma". Antes, a intensificação do que é vivido naquela casa burguesa é dada pelo narrador enquanto suplemento de cada personagem, enquanto portador da sua voz interior que por sua vez repercute na cabeça do leitor.

Sobre *Finisterra*, escreveu Silvina Rodrigues Lopes:

> […] aceitemos que a poesia, a escrita, é uma catástrofe subtil. Do singular — a consumação, única, irrepetível — fica apenas um nada, espectro, cinza, poeira, pegada, em permanente estado de reverberação. É o que acontece em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira. […] [Aí dá-

> se também] a circulação alquímica de intensidades e as potencialidades metamórficas do universo. […] Será ainda possível falar de ruínas, restos, lixo? Parece-me que já não faz sentido […] Em *Finisterra* a escrita é sempre génese […]. (1990: 79)

Ainda é de realismo que se trata em *Finisterra*, mas a realidade é fragmentada, arruinada, e essa realidade-ruína possibilita uma escrita "sempre génese". Podemos ver algo dessa ruína na construção das personagens de *Uma Abelha na Chuva*, uma ruína psicológica e social irremediável, a ruína económica que leva Maria dos Prazeres a casar frustrada abaixo da sua condição aristocrata, a ruína moral que leva Álvaro Silvestre a roubar e a vender os pinhais do irmão (percebe-se adiante na história que é para manter uma ilusão de nível de vida que a mulher ambiciona), ou a do clero, vivendo o padre Abel hipocritamente com uma mulher que diz ser sua irmã — é, em suma, a decadência de uma velha aristocracia e da burguesia, em contraste com a vida do jovem casal camponês, onde o desejo não é reprimido. Em *Finisterra* dá-se antes uma ruína da própria escrita, transmutada em universo — e por isso sempre génese. Creio que em *Uma Abelha na Chuva* serão as pinturas de Júlio Pomar que ilustram a edição especial de 1976 que abrem para uma regeneração para lá do pessimismo do romance.

2. As pinturas de Júlio Pomar para *Uma Abelha na Chuva*

O percurso pictórico de Júlio Pomar começa também no neo-realismo, que tomou no seu trabalho várias formas, e foi-se transformando ao longo do tempo, numa atitude experimental que nunca abandonou o pintor nos seus quase oitenta anos de prática artística. Praticou um neo-realismo em que transformou a aprendizagem com os muralistas mexicanos, Portinari, Picasso e van Gogh, mas também Almada Negreiros (com quem dialogou pictoricamente, o que não costuma ser referido), em trabalhos que se tornaram os ex-libris neo-realistas. Em 1948, um retrato de Carlos de Oliveira por Júlio Pomar foi publicado no seu livro de poemas *Colheita Perdida* (ed. de autor, 1948).

Depois de uma fase de pintura gestualista, de acordo com prática em voga na pintura europeia e norte-americana, mas sem assumir a abstracção, Pomar envereda por um vocabulário progressivamente Pop, possibilitado também pela exploração da tinta acrílica a partir da segunda metade dos anos 1960, quando já vivia em Paris (muda-se em 1963). Datam do início dos anos 1970 experiências com serigrafia que vão mudar o seu trabalho, recortando, inclusive, algumas para colá-las e refazê-las em novas composições. Esse trabalho, que explora também em pintura, é marcado por uma depuração do referente até o reduzir a um enunciado de formas fragmentadas, pela exploração de um imaginário erótico, e, na pintura, pelo uso de cores primárias e secundárias, em fortes contrastes que intensificam o carácter recortado das formas, mesmo quando não há qualquer colagem, pois por vezes a delimitação pictórica em manchas lisas, em blocos de cor, simula o recorte.

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

É com esse vocabulário Pop que Pomar revisita o neo-realismo ao ilustrar *Uma Abelha na Chuva* para uma edição especial de 1976 (Fig. 1). Tem uma abordagem gráfica, recortada, condensada, sintética, não para corroer a legibilidade, mas para lhe aumentar as possibilidades.

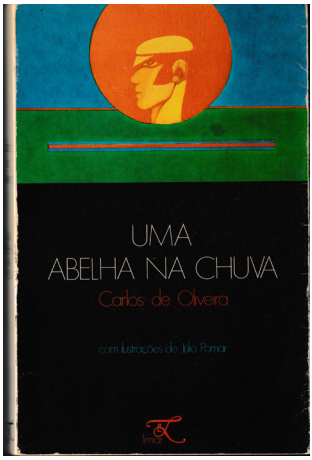

Fig. 1

Toda a pintura tem, à partida, uma linguagem própria, que implica a simultaneidade e a não linearidade da leitura, contrária ao encadeamento narrativo literário. E por isso em cada um dos seis quadros que Pomar executa, vemos que, mais do que a cena exacta a que correspondem, cada um concentra um todo do livro e do retrato psicológico das personagens. Este vocabulário Pop e do recorte, que fragmenta as imagens, é também o da ruína da representação, em que só "o osso", como referiu Manuel Gusmão, sobra. Mas só sobrar "o osso" permite a densificação e a polissemia da imagem para lá da mera ilustração, antes fazendo-a significar visualmente, em paralelo ao texto — não autónoma, mas suplementar, simultaneamente devedora do texto e intensificadora do texto. Ao mesmo tempo, deixar só "o osso" leva Pomar a reduzir as ilustrações às personagens centrais imprescindíveis, deixando cair qualquer referência ao Padre Abel, a D. Violante, ao Dr. Neto ou à D. Cláudia.

As pinturas para *Uma Abelha na Chuva* estão em parte incerta,[10] e por isso as imagens aqui reproduzidas são retiradas do livro impresso. Proponho em seguida uma leitura comparada entre as imagens e excertos do livro.

Logo na primeira página, é dada a descrição de Álvaro Silvestre:

> […] um homem gordo, baixo, de passo molengão; samarra com gola de raposa; chapéu escuro, de aba larga, ao velho uso; a camisa apertada, sem gravata, não desfazia no esmero

> geral visível em tudo, das mãos limpas à barba bem escanhoada; é verdade que as botas de meio cano vinham de todo enlameadas […] o peso do tronco roliço arqueava-lhe as pernas […]. (Oliveira 1976: 9)[11]

E no início do segundo capítulo surge descrito o escritório do director da Comarca:

> O escritório do Medeiros, director da Comarca, era escuro e desconfortável; uma vulgar secretária de pinho, dois ou três cadeirões com almofadas de palha, um quebra-luz de missanga na lâmpada do tecto e montes de jornais aos cantos; cheirava a pó como num caminho de estio. (*idem*: 13)

A imagem que antecede o capítulo 2 (Fig. 2) conjuga a descrição do capítulo 1 com a do capítulo 2, mostrando um Álvaro Silvestre de tez amarela, a sugestão de samarra a branco, o chapéu azul sobre as pernas e um corpo informe verde, contrastando as suas pernas de recorte tosco com a linha elegante que desenha as pernas cruzadas e o pé do director da Comarca, Medeiros.

Fig. 2

Esta personagem surgira já no romance *Alcateia*, publicado pela primeira vez em 1944, que, com *Pequenos Burgueses*, *Casa na Duna*, *Uma Abelha na Chuva*, completa a "tetralogia da Gândara", conforme lhe chamou Alexandre Pinheiro Torres (1967). O autor teria sentido um incómodo com *Alcateia*, que não conseguiu reescrever como fizera com os outros três livros, e a tetralogia repõe-se com *Finisterra – paisagem e povoamento* de 1978 (*vide* Silvestre 2021).[12]

Álvaro Silvestre surge, pois, face a Medeiros, de quem não vemos o corpo, apenas os membros esguios, e uma dupla face: uma, de frente para Silvestre, de óculos redondos,

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

na qual podemos vislumbrar um auto-retrato de Pomar, mas neutra e burocrática; outra oculta olhando de viés com desconfiança, até desprezo, o gesto de tentativa de confissão e denúncia de Silvestre às escondidas da mulher, e que o analisa, notando talvez a sua condição de falhado, na vida e no amor, e a sua entrega ao álcool. A dupla face de Medeiros na pintura assinala a conclusão a que hesitava chegar, de que Álvaro Silvestre era "um imbecil" (Oliveira 1976: 15). No tecto, o "quebra-luz de missanga", reduzidas as missangas a meia-dúzia de linhas entrecortadas. No centro, o papel branco da denúncia.

A imagem seguinte (Fig. 3) condensa os capítulos 4, 5 e 6, a viagem de charrete à chuva com a égua manca, durante a qual pouco se diz. Porém, os monólogos internos esclarecem o casamento, a frustração sexual, o ódio de anos de Maria dos Prazeres pelo marido e o seu desejo insatisfeito projectado em dois homens, o cocheiro, logo ali à sua frente, e o irmão do marido, em África, dado como morto, mas afinal vivo. Sobre Jacinto lê-se no capítulo 4:

> O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada: o queixo espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla, mas firme. De encontro à noite, parecia uma moeda de oiro.; […] olhava para o homem de oiro […]; […] homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude […]. (*idem*: 27-29)

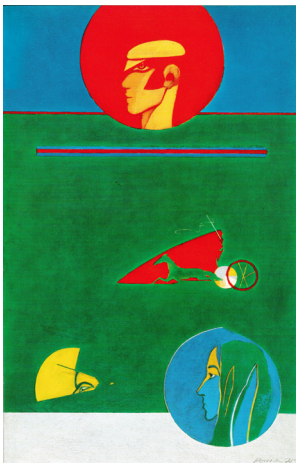

Fig. 3

Leopoldino surge descrito no capítulo seguinte: "o avesso do irmão, alto, magro, a pele enegrecida à torreira das caçadas, […] de feira em arraial, de zaragata em arruaça, de gorra com uma camponesa hoje ou com a filha de um armazenista amanhã […]" e, segundo lembrança de Maria dos Prazeres, dissera quando voltaram da viagem de

núpcias "bela coisa mano, vê-se pela cara" (*idem*: 35). Leopoldino fica assim associado à frustração sexual da cunhada, e ao mesmo tempo, por saber notar aquela, ao vislumbre de satisfação. Álvaro Silvestre no capítulo 6 revela o cansaço, o sono, a indiferença: "Bastava-lhe a ele cingir as pálpebras, apertá-las mais, um pouco mais ainda; quando sentia os cantos dos olhos bem franzidos, deixava de a ouvir […]" (*idem*: 43).

Maria dos Prazeres (note-se a ironia do nome) sucumbe ao fogo que a consome e, chicoteando a égua que momentos antes dissera querer proteger, é descrita "[…] com as lágrimas em baga pela cara, os cabelos soltos, manchada do oiro baço da luz, de facto era ela, bela, quase terrível […]" deixando sair em voz alta, repetindo-a, a última palavra do seu monólogo interno, "acaba" (*idem*: 44).

A pintura de Pomar condensa o cocheiro e o irmão de Álvaro Silvestre na mesma representação, uma efígie num círculo vermelho, como numa moeda, o rosto amarelo quente, "d'oiro", contra o fundo vermelho de desejo. Encima a composição na qual mais abaixo vêem-se mais dois círculos, um azul onde se recorta a efígie de Maria dos Prazeres (de "sangue azul"), e outro que é menos que um semi-círculo, mostrando meio-homem, ou meia efígie recortada num amarelo-bílis, de olhos semi-cerrados. A imagem da moeda que surge no início do capítulo 4 serve, a Pomar, para mostrar as três personagens em retratos psicológicos nas três cores primárias: Jacinto/Leopoldino solar, de oiro vermelho, objecto de desejo e pecado, Maria dos Prazeres azul, nocturno, sombrio, mas iluminado, Silvestre amarelo, acossado, destruído, remoendo a consciência, fechando as pálpebras para se ausentar do mundo. Na imagem surge ainda a charrete, a fender a tempestade, recortando-se no fundo triangular vermelho e evocando a cena do chicote.

A ilustração seguinte (Fig. 4), corresponde ao momento em que Maria dos Prazeres entra no escritório e vê Álvaro Silvestre bêbado, acabado de vomitar, a tentar chegar ao "meiple". Porém Pomar mostra-o no chão, como que se arrastando, olhando-a temeroso e ressentido:

> Fechou a janela e ia tentar a travessia da sala até ao meiple de couro […] quando a viu no limiar da porta […] O pior foi dar de cara com ela. Teve outro arrepio e continuou a bater os dentes. Pareceu-lhe que nunca a mulher o fitara com tamanha frieza, pareceu-lhe até que não era ela quem se aproximava deslizando suavemente pelo tapete. Alta, quase aérea. (*idem*: 85)

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

Fig. 4

A representação de Maria dos Prazeres reporta-se à que se encontrara antes, no capítulo 3:

> O vestido de veludo escuro afagava-lhe o pescoço numa gargantilha rendada e branca como um leve colar de espuma; as mangas enfunadas vinham morrer aos pulsos na mesma alvura breve e nítida, donde a mão nervosa emergia longamente. Um pouco antiquado tudo aquilo, mas ficava-lhe bem, adelgaçando-a; e havia 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 […] Todavia qualquer coisa naquela mulher esplêndida gelava o jornalista: o franzir irónico da boa, a avidez do olhar, o tom escarninho da voz velada? (*idem*: 23)

Na pintura o vestido torna-se azul em linhas que sugerem as curvas do corpo, e em contraste com a palidez do rosto. O olhar de desprezo gélido está lá, mas o cabelo é vermelho alaranjado, porque liga a cabeça à evocação da imagem mental do "homem d'oiro", efígie sobre o círculo vermelho, "moeda e oiro contra a noite" (*idem*: 95) evocada novamente no capítulo 14, quando Maria dos Prazeres fantasia, já deitada. Esse momento fantasioso está já presente na imagem que Pomar dá de Maria dos Prazeres a entrar no escritório, antecipando o sonho acordado que terá no quarto depois da cena com o marido, em que conjuga o cocheiro — "um homem assim poderia quebrar para sempre o gelo do meu quarto" (*ibidem*)[13] — e o cunhado. Nesta presença do sonho com Jacinto/Leopoldino também se observa uma concentração do que a carta lida por Álvaro Silvestre no capítulo 11 relatava e a projecção erótica de Maria dos Prazeres nas

imagens das aventuras de África. A carta mencionava elefantes e africanas à disposição — em suma, duas mulheres para seu uso (e abuso) que só precisa de embebedar com "aguardentes lêvedas" para "dar o rendimento" que nenhuma "branca" dá (*idem*: 76).[14] A exploração, a violência, a violação, a colonização, são tornados elementos de um relato aventureiro de erotismo exoticizado, expresso numa ideia de mulheres "à disposição" do colonizador. Na fantasia de Maria dos Prazeres esse erotismo projectado num imaginário exótico africano é intensificado:

> Leopoldino, de machada em punho, ia abrindo caminho na selva densa à frente de uma caravana de negros e bichos. Fato de caqui e capacete branco descaído sobre a nuca. […] De quando em quando, uma negra puxava-o docemente e descansavam, estendidos lado a lado, na folhagem caída. A negra estava nua em pêlo e abria uns olhos espantosos como o luar, cingida na concha que o braço dele lhe fazia em torno dos ombros. […] (*idem*: 94-95)

Uma Abelha na Chuva mostra, assim, a violência colonial em algumas das suas características mais sórdidas, contada na carta de Leopoldino como se fosse uma vantagem, estando já estudado hoje como, de facto, os corpos femininos negros foram por vezes exibidos como isco para promover a colonização (*vide* Morais 2010 e Vicente 2013).

A pintura seguinte (Fig. 5) mostra Clara e Jacinto no palheiro. É no capítulo 16 que surge a imagem a que se reporta a pintura: "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" (Oliveira 1976: 105).

Fig. 5

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

Porém, se só duas pessoas se abraçam no palheiro, estão presentes quatro, por via de quem escuta a conversa e de quem é mencionado pelos dois amantes, uma conversa que se desdobra em dois capítulos, 15 e 16. Quatro rostos sem corpo compõem o quadro, sobrepondo-se, uns sombra de outros: o de Jacinto e Clara luminosos, rodeados do vermelho do cabelo ruivo de Jacinto, mas também do amor, são ensombrados por um perfil verde que sabemos ser o de Álvaro Silvestre que os escuta, oculto, mas imiscuído na intimidade do casal — e por isso domina a cena, num verde-inveja, ou verde-raiva. E o perfil branco de Maria dos Prazeres evocada por a sua frustração e o seu desejo por Jacinto se fazer notar: "lá que a D. Prazeres me comia com os olhos…" (*idem*: 101).

Na imagem há a sugestão de um seio descoberto de Clara, acima do que entendemos ser o jumento e a vaca, mas de costas, ambos aludindo ao sexo feminino e a nádegas, e por isso intensificando a carga erótica da cena.

A imagem seguinte (Fig. 6) condensa o assassinato que ocorre entre os capítulos 21 e 25, depois de Álvaro Silvestre ter denunciado a relação de Jacinto e Clara, ao pai desta, Mestre António, santeiro cego, que por sua vez arregimenta Marcelo, o seu servente, para ser seu cúmplice em troca da filha.

Fig. 6

Domina o azul, e os corpos recortam-se, apenas sugeridos nessa cor opaca, que indica a escuridão e a tempestade em que ocorre o crime. Riscos amarelos da trovoada rompem o azul do lado esquerdo superior e, do lado oposto, a sombra de Marcelo a desferir o primeiro golpe de cacete noutra sombra, recortado numa porta vermelha que não existe no romance: "Uma sombra quase indistinta não é bem um homem […] É uma coisa anónima e sem rosto […] Custa menos a ferir que um homem verdadeiro, à luz do dia."

(*idem*: 142). No primeiro plano a cena é outra, que se passa cronologicamente depois, mas aqui se mostra ao mesmo tempo, num dispositivo ancestral em pintura: o evento mais antigo é mostrado em tamanho menor, simulando maior distância temporal através da ilusão da distância espacial, e o momento mais recente fica central na composição, indicando proximidade espacial segundo as regras da representação pictórica, a que se faz corresponder maior proximidade temporal. E aí vê-se uma caveira, o cego Mestre António, que na sua cegueira simboliza a própria morte sem rosto, e atrás uma cara sumida, a emergir da escuridão azul, que podemos identificar como Marcelo, e na qual Pomar parece, como era comum nas pinturas que fez nesta época, ter colocado uma sugestão de retrato da sua companheira de então, Graça Lobo. E há um rosto amarelo de perfil, mais abaixo, com olhos fechados, que será certamente o de Jacinto. Sabemos estar a ser transportado e por isso a sua posição não é estranha, corpo oculto no azul e apenas a face indicando a sua posição e por isso a sua identidade.

O cortejo é guiado pelo cego/morte/caveira, o que remete para o comentário do pintor à sua própria obra, uma vez que em 1957 pinta a tela *Os Cegos de Madrid* (Colecção CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), cegos guiando cegos, cujos rostos sem olhos se assemelham também a caveiras. Entre essa tela e a pintura para *Uma Abelha na Chuva* as diferenças são grandes, mas ambas mostram, além da caveira, corpos indistintos numa massa sombria. A tela de 1957, que por sua vez comentaria a *Parábola dos Cegos* de Bruegel (1568), remete para o que Jesus diz aos Fariseus: "Quando um cego guia outro, acabam por cair os dois no buraco" (Mateus 15:14). A cegueira de Marcelo é metafórica, deixado levar pela paga prometida, a mão de Clara, moeda de troca de um assassinato. A fraqueza vil e tacanha, que supõe amor equivalente a posse, é também a da pobreza, "cegueira maior" (*idem*: 135), e partilhada com Mestre António, que sonhava dela sair por via de um casamento da filha com um lavrador — e por isso a promessa de entregar a filha a Marcelo se revela falsa.

Finalmente a última imagem (Fig. 7) indica o "tumulto que se levantara ao fundo da aldeia" (*idem*: 180), que faz Álvaro Silvestre temer que o venham matar por saberem que foi ele quem instigou o crime: "Romperam pelo pátio. Como demónios irritados. Que querem eles afinal? Pedir-me contas, trucidar-me." (*ibidem*). Esse receio e o falso remorso, que é apenas o temor da morte e das contas com Deus, leva-o a confessar a Maria dos Prazeres o que fez e dizer-lhe como ela trazia espelhada na cara a luxúria por Jacinto agora morto, o que a vexa ao ponto de responder:

> sonhos sobre sonhos, sempre, para esquecer a tua cama e o pão da tua mesa. O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber e agora, mesmo depois de morto, odeio esse maldito ruivo, talvez te sirva de consolo, odeio-o, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo, que o esconderia de mim própria se pudesse. (*idem*: 187)

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

Fig. 7

Álvaro Silvestre acha que o vêm linchar, mas na verdade, naquele momento, a população vinha apenas curiosa sobre a morte já descoberta, acompanhando o Regedor que informa os Silvestres de que já prendera Marcelo e Mestre António e que pede para ver o quarto do cocheiro. Maria dos Prazeres exerce a sua autoridade dada pela classe e estatuto e expulsa a população do seu pátio, cuja imagem de miséria e sujidade lhe causa "náusea, repulsa física" (*idem*: 193). É em reacção a esse gesto que há pedradas isoladas nas janelas, não por um qualquer desejo de revolta premeditado, e, em todo o caso, impera a obediência e todos saem da propriedade de Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre.

Na verdade, a revolta que Pomar pinta não é a desse momento (que não é uma revolta), mas a que o romance não conta. O romance fala depois, nos capítulos finais, na indignação geral quando se vem a saber que afinal Silvestre instigou o crime. E depois sabe-se do suicídio de Clara, que se atira ao poço. A verdadeira revolta fica como possibilidade remota implícita, mas o romance evita-a e termina, como se sabe, com a observação sobre a abelha, levada pela chuva.

Pomar pinta estas ilustrações depois do 25 de Abril e a imagem final é uma revolução na rua, uma composição dominada pelo vermelho, verde também, os punhos erguidos da população. Em 1957 pintara a famosa tela *Maria da Fonte*, uma revolta popular, de que aqui podemos ver ecos, embora o vocabulário e as cores sejam completamente diferentes. Para *Uma Abelha na Chuva*, Pomar pinta a revolta real, aquela que Álvaro Silvestre temia, a desencadeada pela morte de Clara, cujo corpo paira recortado a azul, acima da multidão enunciada por alguns rostos e braços. Pinta a revolta que o romance não conta, nem podia contar em 1953, e na qual talvez nem acredite, dada "a fábrica de fel"[15] que a maioria das personagens revela ser. As que dão mel, as que fecundam,

morrem — e a gravidez de Clara é sinal de uma possibilidade de regeneração mais vasta, mas que termina oprimida. Maria Alzira Seixo, no ensaio que acompanha a edição especial de 1976, escreve sobre essa oposição mel/fel e também sobre o contraste entre exploração e desejo ao longo do romance (cf. Seixo 1976). Todas as personagens são, na verdade, oprimidas, mas as que chegam a consumar o seu desejo, morrem. Como se a ordem social se sustentasse na hipocrisia e frustração, e a hipótese da sua perturbação fosse travada pela morte.

Pomar opera uma abstracção que elucida e condensa fragmentos narrativos para criar tensão. A narrativa em si já cria essa tensão, ao alternar o sequencial e a repetição cíclica, que faz o tempo interior dilatar-se (*idem*: 237). Nas pinturas de Júlio Pomar há também uma dilatação, no campo visual, que retira a história da gândara para um imaginário gráfico dos anos 1970, que apela aos sentidos e ao desejo.

Manuel Gusmão disse que neste romance a questão central, para todas as personagens, é a morte do desejo ou então, quando o desejo não se realiza, transforma-se num desejo de morte.[16] O que Pomar pinta nesta revolta, mas também nas restantes ilustrações no livro, metamorfoseando o que o romance de Carlos de Oliveira conta, é tanto a impossibilidade de viver sem desejo, como a violência que é viver com o desejo oprimido, e ainda e a necessidade de o reinvindicar. E assim, a sua imagem final celebra a possibilidade de consumar o desejo de vida e de libertação. Essa consumação tornada visível na última imagem, é, afinal, a que o neo-realismo desejara e só viu alcançada quando os seus protagonistas já não se reclamavam neo-realistas.

LEGENDA

Figs. 1 a 7: Capa e ilustrações de Júlio Pomar, 1976, para a edição especial de Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, Porto, Limiar, 1976 (posfácio de Maria Alzira Seixo), edição assinada pelo autor e numerada (exemplar n. 396). A partir da digitalização da capa e das imagens reproduzidas em livro.

Nota: Agradeço a Alexandre Pomar a autorização para a reprodução das pinturas de Júlio Pomar.

NOTAS

* Mariana Pinto dos Santos é historiadora de arte e curadora independente. É investigadora auxiliar e subdirectora do Instituto de História da Arte e professora no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (NOVA FCSH). A sua investigação centra-se na modernidade e nos modernismos, na circulação da vanguarda, na historiografia e teoria da arte, na relação entre estética e política no século XX, e em abordagens críticas e transdisciplinares da história da arte. Coordena o Centro de Estudos e Documentação Almada Negreiros - Sarah Affonso na NOVA FCSH. Foi curadora de duas exposições sobre Júlio Pomar, e tem escrito e editado regularmente sobre este artista. Recentemente, coeditou com Joana Cunha Leal, *The Primitivist Imaginary in Iberian and Transatlantic Modernisms* (Routledge / Taylor & Francis, 2024). É editora geral de *A Cultural History of the Avant-Garde in the Iberian Peninsula: A Companion* (Brill), em preparação. É co-proprietária e editora das Edições do Saguão desde 2017.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do contrato 2023.11076.TENURE.192

[1] Sublinhado da autora.

[2] Manuel Gusmão, declaração no documentário "*Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira", realização de João Osório, RTP, 2010.

[3] Bento de Jesus Caraça seria uma referência para o desenvolvimento desta tese, com o texto *A Cultura Integral do Indivíduo — Problema Central do Nosso Tempo*, lido em conferência em 1933 na União Cultural "Mocidade Livre", e publicado em folheto em 1939. Aí Caraça afirmava que a conquista da cultura pelas massas significava a conquista da liberdade e só essa cultura poderia capacitá-las para a revolução porque despertaria a sua "alma colectiva". A cultura não devia ser domínio de uma elite. Cf. Caraça (1970). Mário Dionísio dirá também na sua *Autobiografia* que "a militância do artista deveria ser sobretudo (sobretudo, não só) no campo cultural. E que ela de modo nenhum deveria impedir o artista de dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas" (Dionísio 1987: 54).

[4] "Não fotografar, repito, mas deformar, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do seu sentido etimológico) possa significar dar nova forma, escolher a forma capaz, a única, de dar a toda a gente claramente aquilo que queremos revelar." (Dionísio 1942).

[5] Sobre a importância de Van Gogh para Mário Dionísio e outras referências para os neo-realistas ver Pinto dos Santos (2007).

[6] Veja-se por exemplo o poema em prosa "Dunas", do livro *Sobre o Lado Esquerdo* (1968):

> Contar grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos. […] "o que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros e instale-se num deles. […]" (Oliveira 2003d: 200).

Também o início de *Finisterra*:

> […] Então reproduz de cór a paisagem que se vê da janela, cria os seres primordiais, mistura verão e inverno, atenua a cegueira (o excesso) do sol incidindo sobre sílica, mica esmigalhada, vidro moído num almofariz (sabe-se

lá), aumenta os grãos de areia até ao tamanho que parecem ter, de noite, quando o vento atira contra as vidraças as suas enormes pedradas. (Oliveira 2003b: 9-10)

[7] Itálico da autora.

[8] Espólio Carlos de Oliveira, Museu de Vila Franca de Xira, cota 11.31.

[9] Fernando Lopes, declaração ao documentário "*Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira", realização de João Osório.

[10] Há pouco tempo apareceram duas delas em leilões.

[11] Edição especial com direcção gráfica de Armando Alves, produzida nas oficinas Inova/Artes Gráficas, com seis pinturas de Júlio Pomar (identificadas como "guachos", mas provavelmente pinturas a acrílico sobre papel). Tiragem de 1600 exemplares, assinados pelo autor.

[12] Sobre este conjunto de livros, Alexandre Pinheiro Torres disse:

> Carlos de Oliveira será o primeiro escritor neo-realista a estabelecer o paralelo estreito, ainda que alegórico, entre as estruturas económicas e sociais da Gândara (simbólica dos imensos pequenos universos patriarcais que constituíam a tessitura do espaço português) e as estruturas ainda herdadas da Idade Média. (Torres 1977: 96-97)

[13] "As pálpebras doridas fecharam-se sobre o incêndio: mas o fulgor persiste […] e logo se há-de transformar em quê? Nem mais nem menos que na lanterna da charrete e o clarão da lanterna cai sobre o cocheiro ruivo; de perfil parece uma moeda de oiro contra a noite. […] Um homem assim poderia quebrar para sempre o gelo do meu quarto." (*ibidem*)

[14] Na carta, Leopoldino gaba-se da descoberta de riquezas, mas termina dizendo que "o soba deu com o tesoiro em pantanas", indiciando que a oferta de sociedade ao irmão é meio de obter financiamento que não tem, o que nos retrata alguém que não tem escrúpulos, também, em enganar o irmão.

[15] A expressão é pensada pelo Dr. Neto, apicultor amador, que faz a analogia dos humanos personagens da história com as abelhas. Ver capítulo 34, p. 210.

[16] Manuel Gusmão, declaração ao documentário "*Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira", realização de João Osório, RTP, 2010.

eLyra 27, 06/2026: 43-64 – ISSN 2182-8954 | https://doi.org/10.21747/21828954/ely27a2

Bibliografia

Caraça, Bento de Jesus (1970), *Conferências e outros escritos*, Lisboa [s.n.].
Dionísio, Mário (1942), "Ficha 5", *Seara Nova*, n.º 765: 131-134.
-- (1945), "O que é o Neo-Realismo?", *O Primeiro de Janeiro*, 3/1/1945 [entrevista].
-- (1987), *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal.
-- (1992), *Conflito e Unidade na Arte Contemporânea* [Conferência na SNBA, 1ª ed Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1957), separata do catálogo da exposição com o mesmo título, Galeria Municipal de Arte, Câmara Municipal de Almada – Departamento de Acção Socio-Cultural [1957].
-- (2009), *Entre Palavras e Cores*, Lisboa, Casa da Achada.
-- (2021), *Passageiro Clandestino I (1950-1957)* (ed. e notas Eduarda Dionísio), Casa da Achada.
Gusmão, Manuel (2018), *Neo-realismo. Uma Poética do Testemunho. Alguns exercícios de releitura*, Lisboa, Edições Avante.
Lopes, Silvina Rodrigues (1990), "Sobre *Finisterra* de Carlos de Oliveira" in *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral.
Lourenço, Eduardo (1983), "Carlos de Oliveira e o trágico neo-realista", in *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, 2ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote: 141-202 [1968].
Madeira, João (1996), *Os Engenheiros de Almas. O Partido Comunista e os intelectuais*, Lisboa, Editorial Estampa.
Martelo, Rosa Maria (2004), *Em Parte Incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*, Porto, Campo das Letras.
Molder, Maria Filomena (2020), "Escrever na pedra, escrever na água", in *Escrita e Imagem*, Lisboa, Documenta: 185-202.
Morais, Isabel (2010), "'Little Black Rose' at the 1934 Exposição Colonial Portuguesa", in *Gendering the Fair. Histories of women and gender at world's fairs*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press: 19-36.
Namorado, Joaquim (1938), "Do neo-realismo. Amando Fontes", *O Diabo*, Lisboa, 31/12/1938.
Oliveira, Carlos de (1976), *Uma Abelha na Chuva*, Porto, Limiar [1953].
-- (2003a), *Finisterra — Paisagem e Povoamento*, Lisboa, Assírio & Alvim [1978].
-- (2003b), *Pequenos Burgueses*, Lisboa, Assírio & Alvim.
-- (2003c), *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim.
-- (2021), *Alcateia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
Osório, João (realização) (2010), "*Uma Abelha na Chuva*" de Carlos de Oliveira, RTP. [Documentário]
Pinto dos Santos, Mariana (2007), "Neo-realismos", in *Vanguarda & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 25-60.

-- (ed.) (2023), *Os Livros de Júlio Pomar*, Documenta | Atelier-Museu Júlio Pomar (catálogo de exposição)

Pita, António Pedro (1989), "Conflito e unidade do neo-realismo português (a 'polémica do neo-realismo' e a difusão do marxismo em Portugal)", *Vértice*, n.º 21, II Série, Dezembro de 1989, 43-47.

-- (1999), "A árvore e o espelho. Elementos para a interpretação da heterogeneidade neo-realista", in *Encontro Neo-Realismo: Reflexões sobre um movimento / perspectivas para um museu*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo / Câmara Municipal de Vila Franca de Xira: 135-152. [Comunicações apresentadas no âmbito do encontro realizado no Palácio do Sobralinho em Março de 1997.]

Pomar, Júlio (2001, 2004), *Catálogo Raisonné* (ed. Alexandre Pomar), 2 vol., 1942-1968 e 1969-1985, Éditions de La Différence.

Redol, Alves (1989), *Gaibéus*, Lisboa, Caminho [1939].

Seixo, Maria Alzira (1976), "*Uma Abelha na Chuva*: do mel às cinzas", in Carlos de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva*, Porto, Ed. Limiar.

Silvestre, Osvaldo Manuel (2021), "Prefácio", in *Alcateia*, Lisboa, Assírio & Alvim: 7-21.

Torres, Alexandre Pinheiro (1967), «A Tetralogia da Gândara de Carlos de Oliveira», R*omance: o Mundo em Equação*: 249-265.

-- (1977), *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*, Lisboa, Biblioteca Breve - Instituto de Cultura Portuguesa.

Vale, António [Álvaro Cunhal] (1954), "Cinco notas sobre forma e conteúdo", *Vértice* n.º 131-132, Agosto-Setembro: 466-484.

Vicente, Filipa Lowndes (2013), "Rosita e o império como objecto de desejo", in *Ípsilon* [suplemento do jornal *Público*], 25 Agosto de 2013.