

A DANÇA DAS ABELHAS: CARLOS DE OLIVEIRA EM DIÁLOGO COM SEU TEMPO

THE BEE DANCE: CARLOS DE OLIVEIRA, A WRITER IN DIALOGUE WITH HIS TIME

Livia Penedo Jacob^{1}*

RESUMO

O presente artigo pretende examinar a obra de Carlos de Oliveira em diálogo com algumas produções que lhe são contemporâneas. Não objetivamos determinar os possíveis influxos das publicações do autor sobre as realizações de outros artistas ou vice-versa; propomos, pelo contrário, um exercício reflexivo que visa a ponderar sobre o legado deixado por Oliveira. Nesse sentido, examinaremos as repercussões de *Trabalho Poético* junto à produção lírica de então e analisaremos as confluências entre *Uma abelha na chuva*, de Oliveira, e *O Delfim*, de José Cardoso Pires, paralelismos apontados pelo diretor Fernando Lopes como inspirações para as adaptações cinematográficas que realizou das duas obras. Como aporte teórico, baseamo-nos nas análises de Rosa Maria Martelo, Manuel Gusmão e Seabra Pereira.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa, neorrealismo, cinema português

ABSTRACT

This article aims at examining Carlos de Oliveira's literature in dialogue with some contemporary productions. Instead of determining the possible influences of the author's publications on other artists or vice versa, this paper intends to reflect on Oliveira's legacy. In this sense, I examine the repercussions of *Trabalho Poético* on other poetries of the time and analyze the confluences between *Uma abelha na chuva*, by Oliveira, and *O Delfim*, by José Cardoso Pires, as pointed out by the movie maker Fernando Lopes, who directed both movie adaptations. The theoretical views used is based on the analysis of Rosa Maria Martelo, Manuel Gusmão and Seabra Pereira.

KEYWORDS: Portuguese Literature, Neorealism, Portuguese cinema

1 * Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atualmente cursa pós-doutorado na mesma área com apoio da FAPERJ (Bolsa PDR 10).

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 92-100, 2021.



1. Antes da dança

É sabido que a cultura brasileira exerceu enorme impacto sobre a produção literária e artística lusitana do século XX, em especial no que tange às produções neorrealistas, dadas a público principalmente entre os anos 1940 e o fim da ditadura salazarista. A estética de inclinação social, então em vigor, ainda reverbera nas obras de alguns autores portugueses contemporâneos, a exemplo de Miguel Esteves Cardoso, José Rodrigues dos Santos, Isabel Stilweel, Maria João Lopo de Carvalho, dentre outros, conforme nos assegura Seabra Pereira, nas análises que empreende em obra recente, *As literaturas em língua portuguesa*. Também o teórico é contundente quanto ao apreço dos escritores de outrora pelas publicações brasileiras: “Toda essa literatura do Brasil, em particular o romance nordestino, exercerá fecunda influência nos neo-realistas² portugueses [...]” (PEREIRA, 2020, p. 369).

Não é à toa, portanto, que a famosa carta dirigida pelo presencista José Régio ao então jovem poeta neorrealista Álvaro Cunhal se intitula “A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa”. Na missiva, originalmente publicada em 1939, Régio alerta para o modismo então representado pelas publicações brasileiras de cunho social ou teor “panfletário”, a exemplo dos romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos e outros autores vinculados à estética moderna regionalista. Longe de condenar a literatura brasileira, o autor da carta apenas defende o desenvolvimento da escrita local, pois, afinal, “O Brasil tem, ou propende a ter, actualmente, uma literatura própria, que não é a que pode ter Portugal” (RÉGIO, 1939, p.203).

Ora, uma vez que o Neorrealismo era, ainda, uma corrente artística recém-inaugurada, justifica-se a preocupação de Régio com os “influxos externos”, bem como com o “panfletarismo”, para o qual, de fato, descambou parte das obras literárias produzidas durante o período. No entanto, tendo em vista a larga abrangência dessa literatura, que cobre mais de três décadas da ditadura salazarista, é de se imaginar a existência de um diálogo amplo entre as obras neorrealistas produzidas no próprio Portugal. A fim de cumprir esse exercício reflexivo, buscaremos, nas próximas seções deste artigo, pensar as confluências observadas na produção de Carlos de Oliveira em diálogo com produções que o antecedem ou sucedem.

2. A abelha operária

Começaremos nossa análise sobre os diálogos entre as publicações de Carlos de Oliveira e obras legadas por terceiros a partir da leitura de sua produção poética. Em tese dedicada à lírica de Oliveira, Rosa Maria Martelo vincula o lançamento do autor nos meios literários portugueses à própria inauguração do Neorrealismo em âmbito poético, ao integrar a antologia *Novo Cancioneiro* (1942): “deixando de parte alguns textos anteriormente publicados de modo

2 Adotamos, em nosso artigo, as regras do atual acordo ortográfico em vigência. As citações, porém, reproduzem as escolhas dos textos-fonte.

disperso, [seu nascimento como poeta] ficaria por este facto ligado àquela manifestação que, para alguns, veio a significar o nascimento da poesia neo-realista” (MARTELO, 1996, p.91). Contudo, ao invés de opor a estética da poesia neorrealista da obra supracitada à literatura presencialista, a autora ressalta que essas diferenças se mantiveram mais no campo ideológico; isto é, a escrita adotada pelas duas correntes apresenta semelhanças fundamentais, o que denota grande dificuldade quanto à superação do grupo anterior.

É na escolha da temática, portanto, que se diferenciam os poetas neorrealistas, notadamente no que se refere ao interesse pelo regionalismo e por “temas como o do paraíso da infância, o da frustração individual, em especial feminina [...]” (LOPES; SARAIVA, 2005, p. 1036). Nesse sentido, ao buscar uma identidade neorrealista, a poética de Carlos de Oliveira liga-se à terra, que pode ser tanto a Amazônia, quase esquecida na sobrevivência de seus primeiros anos – “Fruto./ Minha selva/ de nervos” (OLIVEIRA, 1982, p. 04) –, como a perpassa a cidade de Gândara, onde cresceu – “Sol e marasmo. / Silêncio feito de troncos/ e de pasmo” (OLIVEIRA, 1982, p. 06) –, desembocando, enfim, nas cidades interiores – “Na meia noite/ das cidades interiores/ em ruínas [...]” (OLIVEIRA, 1982, p. 49).

Mas, se a poesia de Oliveira espelha o nascimento do Neorrealismo, ela revela, também, a evolução estética que esse movimento sofreu ao longo das décadas, conforme atesta Manuel Gusmão (1981), para quem a produção do poeta se deixa influenciar por diversas tendências poéticas locais entre as décadas de 50 e 60. Também Rosa Maria Martelo enxerga uma secção na obra poética do autor a partir do contato que estabelece com os escritores da Poesia Experimental e com as propostas concernentes à linguagem estruturalista, conforme estabelecido pelo grupo *Poesia 61*. Para a autora, “Não é importante discutir a influência de Carlos de Oliveira nesta ruptura ou a influência da ruptura em Carlos de Oliveira: são hipóteses igualmente plausíveis e não contraditórias” (MARTELO, 1996, 401).

Preferimos concluir, sobre esse aspecto, pela hipótese do diálogo e da mútua interferência exercida entre os autores daquele período; e, no que se refere à obra poética de Oliveira, é certo que, a partir da década de 60, passa a demonstrar uma percepção da escrita enquanto construção, daí o título de sua obra lírica máxima, *Trabalho Poético* (1976). Fruto de um longo trabalho de reescrita, o livro supracitado serviria de inspiração para Herberto Helder em *Eloi Lelia Doura* (1985), conforme nos lembra Manuel Gusmão no artigo “Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro”. Nos dois autores, a escrita passa a ser vista como ofício das correções e metamorfoses, conforme bem expresso no poema “Lavoisier”, de Carlos de Oliveira: “Na poesia/[...] nada se perde/ou se cria/ tudo se transforma” (OLIVEIRA, 1982, p.99).

No caso dos escritores em questão, sabemos que, além de contemporâneos, eram próximos e opinavam mutuamente quanto a suas respectivas publicações, ocorrendo, portanto, um diálogo factual, que não se limitava à intertextualidade. Mas algumas “conversas” literárias estabelecidas com a obra de Carlos de Oliveira por outros poetas, em data posterior à sua morte,

revelam-se igualmente proficuas. É o caso da poesia do próprio Manuel Gusmão, que, além de estudioso da poética de Oliveira, assume-se continuador de sua lírica, notadamente em *A terceira mão* (2008), conforme bem analisa Patrícia Pereira (2018). A autora lembra que a ideia de uma poética nascida a partir do trabalho de escrita e reescrita já se apresenta em *Mapas/ o assombro a sombra* (1990), de Gusmão, desenvolvendo-se ao longo de suas publicações. *A terceira mão* se destaca porque nela “o ensaísta assumidamente procura se colocar como uma espécie de continuador da obra do poeta [...]; embora, de forma intencional, pretenda falhar em seu projeto” (PEREIRA, 2018, p.25).

Gusmão tenta, de fato, extravasar a proposta de Oliveira, ao expandir a ideia das metamorfoses para além da própria autoria, conforme revela: “Os poemas onde imito a mão de Carlos de Oliveira estão, segundo espero, errados, e esse erro, essa sua ilusão fabricada, deve mostrar a diferença das mãos, a mudança de mão” (GUSMÃO, 2013, p. 164, apud PEREIRA, 2018, p.25). Ou seja, enquanto “continuador” do trabalho poético de seu predecessor, Gusmão chama a atenção do leitor para o fato de que a literatura é, inevitavelmente, um produto de muitas mãos, muitas obras e muitas autorias, individuais ou coletivas, resultando de uma trama de infinitas temporalidades. Um conceito que, sem dúvida, corresponde à percepção de contemporaneidade defendida por Nestor Garcia Canclini, para quem nas produções artísticas atuais “as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (GARCIA CANCLINI, 2017, p.22).

Desse modo, vimos que, na poesia, Carlos de Oliveira é a abelha operária, sempre disposto ao minucioso trabalho de reescrita, uma concepção artística que espraia para outros autores, conforme demonstrado, inclusive, na produção recente de Gusmão. Na prosa, por sua vez, Oliveira consagra-se mestre graças a uma escrita que “escapou desde as primeiras horas às simplificações enganadoras, que induziriam aos paradigmas ortodoxos [...]” (MOISÉS, 2020, p. 402). Também Eduardo Lourenço enxerga em Oliveira o romancista que “afasta toda a acusação de esquematismo ideológico que é costume dirigir ao neo-realismo” (LOURENÇO, 1945, p. 53). Na próxima seção, faremos uma breve análise desse legado, a partir de um dos romances mais aclamados do autor.

3. A abelha-rainha

Assim como Carlos de Oliveira mantinha um diálogo constante com Herberto Helder no que se refere à sua produção poética, também era próximo de José Cardoso Pires, conforme nos revela Fernando Lopes, em entrevista concedida ao *Jornal Público*, em 2002. Lopes dirigiu, em 1972, a adaptação da obra *Uma abelha na chuva* (1953), de Oliveira, e trinta anos depois trouxe a público a adaptação cinematográfica de outro romance português, *O Delfim* (1968), de Cardoso Pires. Na matéria, intitulada “O fantasma lusitano”, Lopes revela que Oliveira foi o

primeiro a ler o manuscrito de Cardoso Pires, tendo, inclusive, opinado sobre ele. Esse processo teria sido acompanhado de perto pelo diretor: “fui tomando conhecimento com o livro à medida que ele ia sendo escrito e reescrito”³.

Na entrevista, Fernando Lopes prossegue traçando, *en passant*, alguns paralelismos entre os dois romances. Ora, para quem conhece as duas obras não é difícil notar, quase que intuitivamente, o diálogo existente entre o enredo de José Cardoso e Carlos de Oliveira, o que nos leva a crer que *O Delfim* é, também, uma referência direta à obra de Oliveira. As duas histórias se passam no interior do país: enquanto Oliveira situa sua narrativa no Montouro, uma aldeia na Gândara de sua infância, Cardoso opta por construir uma Gafeira ficcional. É preciso, no entanto, ressaltar que o Montouro de Oliveira é, do mesmo modo, uma criação, visto que as situações descritas no romance não possuem nenhuma factualidade. Nas duas obras, as aldeias abandonadas são representações metonímicas de um Portugal decadente, relegado a antigas estruturas de poder então em ruínas.

Assim, desfeita a monarquia no início do século, em meados do século XX os latifundiários portugueses, herdeiros dos antigos oligarcas, ainda tentavam manter seu poderio sobre a população local, situação denunciada pelos dois romances. Seguindo essa lógica, protagonizam *Uma abelha na chuva* o casal Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres: ele, rico comerciante; ela, de origem fidalga, porém financeiramente empobrecida. *N’O Delfim*, é Tomás da Palma Bravo, um engenheiro reconhecido por ser o último fidalgo e herdeiro das terras por direito, quem controla a pequena aldeia. Seu casamento também revela a manutenção das relações de poder, visto que Maria das Mercês possui o “pedigree dos bem-nascidos” (PIRES, 2008, p. 172).

Nos dois casos, o matrimônio é retratado como um artifício de conveniência, acertado em prol da manutenção do domínio das partes sobre a terra, não havendo, pois, sentimento entre os cônjuges. O casamento enquanto instituição malogra na medida em que não produz herdeiros, destino que une os dois casais protagonistas, o que sinaliza a esterilidade do salazarismo, prenunciando a democracia como solução possível para a crise então vivenciada pelo país. Também nos dois romances existem crimes que ocorrem, ou de maneira obscura – *O Delfim* – ou por meio da manipulação dos agentes criminosos – *Uma abelha na chuva*. Aqui nos deparamos novamente com uma referência à ditadura, visto que, durante o período, não era incomum pessoas “sumirem” ou aparecerem mortas, não ficando clara, por muitas vezes, a participação ou não da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) nesses crimes.

A aridez das paisagens é comum às duas obras: enquanto *Uma abelha na chuva* se passa durante o outono chuvoso, conforme anuncia o título (que, aliás, revela também ao leitor os desfechos trágicos da história), n’*O Delfim* a fictícia Gafeira resvala na monotonia de uma grande lagoa, único atrativo turístico da região. O acesso ao local é controlado pelo dono das

3 Conforme: <<https://www.publico.pt/2002/04/19/jornal/o-fantasma-lusitano-169580>>. Acesso em: 05 de agosto de 2021.

terras, Palma Bravo, mas a dada altura do romance é tomada pelo povo, numa espécie de levante popular. Essa passagem vem sendo interpretada pela crítica como uma espécie de antecipação visionária da Revolução dos Cravos, conforme ratifica Teresa Cristina Cerdeira (apud PIRES, 2008, p.24): “Esse processo de desmontagem do mito é, possivelmente, um dos exercícios políticos mais bem conseguidos da escrita desse romance que, afinal, acaba por tornar ineficazes os mandamentos da opressão”.

Sem dúvida, a obra de Cardoso Pires responde, assim, a *Uma abelha na chuva*, na medida em que espelha um momento da história de Portugal em que, enfim, começavam a se reunir as condições para a tão esperada democratização. A obra de Carlos de Oliveira, por sua vez, retrata o extermínio de Jacinto pelo patrão Álvaro Silvestre, a partir de um jogo de manipulação junto a outros empregados. Comprometida secretamente com Jacinto, Clara acaba por se suicidar, revelando-nos que na obra de Oliveira – e na de Cardoso Pires, conseqüentemente – não existe possibilidade de o amor se concretizar, visto que as próprias convenções sociais obstaculizam os sentimentos.

Por fim, observamos nos dois romances uma abordagem crítica quanto ao conservadorismo lusitano frente ao gênero feminino. É que tanto em *Uma abelha na chuva* como n’*O Delfim* a esposa é uma extensão da terra; isto é, continua sendo encarada como posse ou “dote”. Segundo esse olhar, o casamento cristão continua reverberando antigas relações jurídicas há muito abolidas naquela sociedade sob o ponto de vista legal, não sendo incomum, nesse tipo de relação, que a mulher permaneça solitária, coisificada e até mesmo inutilizada pelo marido, tornando-se, por conseguinte, vulnerável às perturbações de ordem emocional.

É o que vemos acontecer com Maria dos Prazeres, cujo nome irônico esconde uma mulher que, não sendo sexualmente correspondida pelo marido, projeta desejos secretos pelo empregado Jacinto. A narrativa revela seu deleite ao vê-lo açoitar os cavalos, exigindo-lhe empregar ainda mais força neste exercício, um pormenor que sugere ao leitor algum tipo de perversão sexual obscura, relacionada, talvez, à sua própria subserviência aos abusos morais do marido. Já n’ *O Delfim* encontramos Maria das Mercês, cujo nome é composto pela religiosa “Mãe de Deus” anunciada pela literalidade de uma esposa posta à mercê do marido e das circunstâncias. No romance, a personagem substitui o prazer carnal pelo prazer da montaria, já que para seu marido “nenhum homem deve fornicar a mulher legítima” (PIRES, 2008, p.110).

Nos dois romances, a passionalidade dos homens aparece como elemento desestabilizador da ordem do mundo, visto que o controle sobre o território é também o controle sobre os corpos e até mesmo sobre os desejos ocultos das mulheres. Retornando à entrevista de Fernando Lopes sobre as adaptações cinematográficas das duas obras, o diretor confirma acreditar que Maria das Mercês “herdou a força” da Maria dos Prazeres, revelando que se valeu da inspiração trazida pela personagem criada por Oliveira para recompor, no cinema, a personagem de José Cardoso Pires. Mas, além de ter sido inspirada no romance homônimo, essa obra cinematográfica teria também impactado a literatura posterior de Carlos de Oliveira, conforme veremos adiante.

4. Colmeia

Embora Fernando Lopes tenha alcançado maior notoriedade junto à crítica internacional pela adaptação de *O Delfim* (2002), filme que rendeu, inclusive, um Globo de Ouro Português⁴ para a atriz Alexandra Lencastre (intérprete de Maria das Mercês), *Uma abelha na chuva* (1972) é igualmente considerado uma das melhores realizações cinematográficas portuguesas da contemporaneidade, conforme atesta Jiayi Yuan (2016), em dissertação que analisa, comparativamente, o romance e a película. Yuan observa que, com o intuito de evitar a censura, Fernando Lopes lança mão de uma linguagem visual ainda mais metafórica do que a obra literária, deslocando as críticas que Carlos de Oliveira fez ao poder despótico para o desejo reprimido de Maria dos Prazeres.

O supracitado diretor inscreve-se no movimento cinematográfico conhecido como Novo Cinema, que, tal como o Cinema Novo brasileiro, buscou parte de suas referências estéticas na Nouvelle Vague francesa. Tratou-se, pois, de uma produção cinematográfica de base existencialista e que, em correspondência com certos ideais marxistas norteadores do Neorealismo, buscou transpor para a sétima arte parte das críticas sociais então em pauta. Sobre a obra de Fernando Lopes, Jiayi Yuan conclui: “a maneira de pensar a fazer o filme *Uma Abelha na Chuva* refere-se estritamente ao caminho de desenvolvimento deste movimento cinematográfico vanguardista” (YUAN, 2016, p. 35). Assim, se *Uma abelha na chuva*, o romance, “é considerado tanto herdeiro como inovador do neorealismo” (FERREIRA, 2014, p.120), também sua adaptação cinematográfica, embora continuadora de uma estética já em movimento, consegue ampliá-la, ao aplicar uma série de recursos ainda pouco explorados pelo cinema português.

Dentre esses mecanismos estéticos adotados pelo diretor, destacamos as repetições reiteradas das mesmas imagens, solução que reinterpreta a monotonia da paisagem árida do romance de Carlos de Oliveira, enquanto desloca o protagonismo da narrativa para a personagem feminina Maria dos Prazeres, dando maior ênfase ao seu drama íntimo. Essa recriação cinematográfica da obra de Oliveira, que se coaduna com a própria perspectiva do autor sobre a literatura como um *continuum*, teria influenciado suas obras posteriores, conforme nos revela José Cardoso Pires, no jornal *Diário Popular*, em 1986. No artigo, intitulado “Entre duas memórias”, Cardoso Pires associa a obra *Finnisterra* (1978) à ideia de “construção pela destruição de cadeia [...], onde a realidade é uma estratificação quase metafórica da realidade” (PIRES, 1984, p. 31). A esse respeito, conclui: “Um segredo que já Fernando Lopes tinha descoberto nele e posto em evidência muito antes, ao realizar esta *Abelha na Chuva*” (PIRES, 1984, p. 31).

4 Troféus atribuídos anualmente em Portugal desde 1996, em colaboração da estação de televisão SIC e da Revista Caras.

O impacto que sentimos quando diante dessa adaptação cuidadosa de Fernando Lopes se coaduna com o maravilhamento expresso pelo poema “Cinema” do próprio Carlos de Oliveira, que nos fala d’ “O écran petrificado, / muros, ossos,/ o movimento áspero da câmara/ mergulhando nos poços/ das leis universais [...]” (OLIVEIRA, 1982, p. 97). A estética da destruição da criação, tão bem apontada por Cardoso Pires, se faz notável nos versos finais desse poema, quando conclui: “transforma-se o espetáculo/ 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, 1982, p. 98).

Eis, aí, a constatação de que a obra de Cardoso Pires, aberta às mutações, deixa como principal herança a importância do ir e vir. É na fluência do devir que seu legado poliniza outras artes, mantendo-se, por isso, vivo, conforme confirma a obra *Escrito com cal e com luz* (2017), de Renato Roque, livro que reúne um ensaio fotográfico inspirado no universo poético de Carlos de Oliveira. Sob a chuva, a abelha de Carlos de Oliveira dança diante da colmeia que criou e para a qual retorna, sempre outra.

Referências

CERDEIRA, Teresa Cristina. “O Delfim: Bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder”. In: PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma Abelha na Chuva, Fernando Lopes, Portugal (1968-1971). **O Cinema Português através dos seus Filmes**. Lisboa: Edições 70, pp. 118-1, 2014.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2016.

GUSMÃO, Manuel. **A Poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1981.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

LOPES. O; SARAIVA. LOPES; SARAIVA. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Alcateia por Carlos de Oliveira. **Vértice**. Coimbra, n. 12-16, mai. 1945. p. 52-54.

MARTELO, Rosa Maria. **A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira**. 1996. Dissertação (Doutorado em Letras). Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10216/10916>> Acesso: 05 de agosto de 2021.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2020.

OLIVEIRA, Carlos de. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Sá da Costa, 1984.

OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho Poético**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **As literaturas em língua portuguesa**. Macau: Editora Gradiva, 2020.

PEREIRA, Patrícia Resende. **Cada poema já sonha outra forma**: Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão. 2018. 225 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-B7DLDT/1/patr_cia_resende_pereira_tese.pdf> Acesso: 05 de agosto de 2021.

PIRES, José Cardoso. Entre duas memórias. **Diário Popular**. Lisboa, 12 de Julho de 1986, p. 31. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Textos/PDF/DiarioPopular_12Jul1986_0031.pdf> Acesso: 05 de agosto de 2021.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

RÉGIO, José. Cartas intemporais do nosso tempo: A um moço camarada, sôbre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa. **Seara Nova**, n.º 609, 15 de Abril de 1939.

YUAN, Jiayi. **Culpa e desejo em Uma abelha na chuva**: o livro e o filme. 2016. 109f. Dissertação (Mestrado em Línguas e Culturas). Faculdade de Línguas e Culturas. Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/17079/1/Jiayi%20Yuan.pdf>> Acesso: 05 de agosto de 2021.