

**AQUELA CASA TRISTE: O PORTUGAL DE CARLOS DE OLIVEIRA E DE CAMILO CASTELO BRANCO**

**AQUELA CASA TRISTE: THE PORTUGAL OF CARLOS DE OLIVEIRA AND CAMILO CASTELO BRANCO**

*Andreia Alves Monteiro de Castro*<sup>1\*</sup>

**RESUMO**

Considerando a estrutura, a carga simbólica, a temática e, sobretudo, a imagem da casa como representação da nação, o presente artigo visa uma aproximação entre as narrativas “Maria Moisés”, de Camilo Castelo Branco e *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira. Acreditamos que esse exercício seja bastante produtivo pois, embora a comparação entre a obra desses dois autores pareça já exaustiva em relação à argumentação teórico-crítica, há poucos estudos comparativos publicados que consideram um atrito mais evidente entre os seus textos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carlos de Oliveira, Camilo Castelo Branco, narrativa, estudos comparados.

**ABSTRACT**

Considering the structure, the symbolic load, the theme and, above all, the image of the house as a representation of the nation, this article aims to bring together the narratives “Maria Moisés”, by Camilo Castelo Branco and *Uma Abelha na Chuva*, by Carlos de Oliveira. We believe that this exercise is quite productive because, although the comparison between the work of these two authors seems exhaustive in relation to the theoretical-critical argument, there are few comparative studies published that consider a more evident friction between their texts.

**KEYWORDS:** Carlos de Oliveira, Camilo Castelo Branco, narrative, comparative studies.

---

1 \* Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Pesquisadora do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura; é investigadora colaboradora do CEC - Centro de Estudos Clássicos, da Universidade de Lisboa.

Acompanhando o levantamento e a análise da crítica mais imediata à primeira edição de *Uma Abelha na Chuva* feitos por Oswaldo Manuel Silvestre, em seu ensaio “Equívoco e reticência”, parece ser bastante produtivo o diálogo entre a obra de Camilo Castelo Branco e aquela que seria a mais camiliana das narrativas produzidas por Carlos de Oliveira. Sobre essa polêmica, bem ao gosto oitocentista e com ares de *Questão Coimbrã*, o autor de *O Aprendiz de Feiticeiro* responde de forma arguta e irônica, lembrando, de fato, o autor de *Amor de Perdição*, ao refutar a acusação de ter sido fantasioso, melodramático e historicamente ultrapassado:

A verdade é que para lá de todas as aparências o melhor Camilo compreendeu, talvez como nenhum outro romancista da nossa literatura, o profundo entrecocar das estruturas sociais; levou a cabo um amplo e seguro inventário da vida portuguesa da sua época, e a realidade política, económica, moral, sentimental, que é o leito dessa espantosa torrente romanesca, cuido eu que seja um exemplo precioso de como se pode desfibrar literariamente um corpo social e de como se podem aproveitar em tal tarefa as melhores possibilidades de um idioma. Isto deveria bastar para que fosse lido e amado como um grande mestre realista.

Destas opiniões concluíram os críticos que as leram mal ou não as leram (e concluíram, portanto, com sólidas razões) que eu andava a tramar, em literatura, o regresso a Camilo. [...] Os meus livros passaram a ser ressurreições camilianas [...] [e] eu agora não como, não durmo, não penso em outra coisa senão em regressar a Camilo. (OLIVEIRA, 1971, p. 75)

O ensaio de Silvestre também evidencia que essa polêmica teria determinado muitos dos lugares comuns da posterior crítica do romance, fosse confirmando, fosse negando a premissa. Contudo, se tal discussão parece ter sido exaustiva quanto à argumentação teórico-crítica, ainda há espaço para estudos comparativos que considerem um atrito mais evidente entre os textos de Carlos de Oliveira e de Camilo Castelo Branco, sobretudo se entendermos a casa portuguesa como uma forma de escrever Portugal, conforme aponta Jorge Fernandes da Silveira (1999).

Tendo em conta o “entrecocar das estruturas sociais” que permitiriam “desfibrar” o “corpo social”, as novelas em que o próprio Camilo prometeu fazer “ver e apalpar [...] o miolo, a medula, as entranhas [...] do Minho” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 47) favorecem a interlocução com o escritor que descarna, vai ao osso da sua Gândara, para em seguida, invariavelmente, decompô-lo em areia e cal. E, dentre as *Novelas do Minho*, devido à estrutura, à temática, à carga simbólica e a uma certa incidência lexical, acreditamos que a novela “Maria Moisés” apresente muitos pontos de contato com o romance *Uma Abelha na Chuva*. Nas duas narrativas, sem dúvidas, a casa é “um microcosmos onde se encena a construção da nação” (BUESCU, 1999, p. 29).

A começar pelo título da narrativa camiliana Maria Moisés. A alusão à figura de Maria, aquela que aceitou ser mãe do cordeiro sacrificado para redenção dos pecados de mundo, e de Moisés, a criança vinda das águas com poder e potência suficientes para enfrentar a ira da autoridade estabelecida, seu irmão faraó, atravessar o Mar Vermelho e conduzir o povo

oprimido à terra prometida na qual emanam leite e mel, podem servir como ponto de partida ou contraponto para as discussões sobre a realidade política, econômica e social do meio em que cada um estava inserido.

Assim como no romance *Uma Abelha na Chuva*, a novela “Maria Moisés” se inicia com um mistério que prende a atenção e instiga o leitor a virar a próxima página. O pequeno pegureiro perde uma das cabras e, por medo do patrão, se vê impelido a procurar o animal, mesmo em noite fechada. Ele pede ajuda aos conhecidos que cruzam o seu caminho, mas todos fazem menções a fantasmas, bruxedos e manifestações diabólicas, sugerindo que o ocorrido não acabaria bem: “– É má noite. O peixe meteu-se aos poços. Anda coisa má por aqui. Vou-me chegando à casa.” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 221).

A insinuação da necessidade de um ritual de purificação prepara personagem e leitores para o sacrifício iminente não somente de um “bode”, mas também de uma “cabra expiatória”. A começar por Josefa, uma moça que rompe com o contrato social e engravida antes do casamento, fazendo com que o valor de toda a sua família fosse reduzido no mercado do capital simbólico da honra, pagaria com sangue a transgressão.

Como esse “tipo de pecado” não se comete sozinho, seguindo o diálogo com os textos religiosos e parecendo apontar para o fato de que quase ninguém desfrutava da liberdade de gerir o próprio destino, a outra personagem transgressora da trama, um jovem fidalgo, também é desterrada do paraíso por enfrentar a autoridade do pai. António de Queirós queria remediar a situação casando-se com Josefa, mas o pai do rapaz não aceitava a enxertia de um galho podre em sua árvore genealógica.

Significativamente, de todo modo, a paixão consumada pelo casal faz com que Josefa e António Queirós deixem de servir para e como gado criado e negociado pelos seus criadores, comprovando que a sexualidade em Camilo era mesmo revolucionária.

Para chegar à terra prometida e desfrutar de todo maná anunciado pelo pai de sua filha, era preciso apenas que a recém parida conseguisse atravessar o rio Tâmega. No entanto, o medo de ser vista com um bebê nos braços, ironicamente, pelo pastor, que, naquela altura, procuravam a tal cabra, torna a moça impotente. Josefa, que ainda não tinha conseguido romper de vez com a opressão que imobilizava as mulheres, não resiste a todo aquele esforço e sucumbe na margem, enquanto a sua filha, promessa de continuidade, seguia seu caminho no curso do rio. Para além da violência patriarcal e do peso da reprovação da comunidade, a reação de Josefa parece ter sido influenciada pela religião. Antes de morrer, Josefa pede ao moleiro que não a leve para casa e que chame o vigário para lhe absolver:

– Quem me acode, que eu morro sem confissão!

– Ó senhora Zefinha! – disse o rapaz – é vossemecê? – e deitou-lhe os braços ao peito erguendo-a para si – Ó tio Luís: ajude-me que eu não posso!

– Eu cá estou – disse o moleiro: levantando-a a custo: porque ela tinha as mãos recurvas e os braços rijamente hirtos no tronco do salgueiro como se em ânsias de asfixia se houvesse agarrado nele.

– Isto que foi, Josefa? – perguntou Luís: tomando-a nos braços: e galgando a custo o valado que se esbarrondava cedendo aos pés vacilantes de Luís, molhados pela água que escorria dos vestidos.

A filha de João da Laje, estorcendo-se nos braços do moleiro, dizia com palavras soluçantes:

– Não me leve para casa: pelas almas benditas. Deixe-me deitar na terra: e vá chamar o sr. vigário para me absolver, que eu estou a expedir. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 221-222).

A responsabilidade da Igreja Católica no esmagador sentimento de culpa, no atraso, na hipocrisia e no fanatismo religioso vividos naqueles idos são evidentes na fala do escrivão que é chamado para registrar o óbito:

– Já sei quem foi a causa de se suicidar a Josefa – acudiu o escrivão.

– Sabe?... então quem foi?

– Foi você, padre!

– Não me diga isso nem a rir! – acudiu o teólogo com semblante mortificado. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 225)

Muito presente na obra de Carlos de Oliveira, a imagem da decomposição também é bastante recorrente nessa novela camiliana. O apodrecimento sinaliza a dissolução da família que, acompanhando a metáfora da enxertia da árvore, se finda em semente mesmo tendo dado fruto: impossibilitado de se casar com Josefa e sem tomar conhecimento da filha, após a notícia da morte da amada, António Queirós rompe definitivamente com o pai e segue para o Brasil.

A rapidez espantosa da putrefação do corpo de Josefa também parece sinalizar o sacrifício da mãe para a salvação da filha, “a criança saía da pia batismal, ao mesmo tempo que o esquife da mãe, posto no lajedo da igreja, entre quatro círios, era responsado por alguns clérigos que franziam os narizes ofendidos dos miasmas da carne podre” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 251). E, se considerarmos as equivalências entre mãe/corpo/casa/nação, também é possível entender que velhos preconceitos, antiquadas convenções e muita ambição eram, como o narrador camiliano afirma, “a peste que infeccion[ava] os costumes das aldeias” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 48). O narrador ainda diz que não consegue decidir se a tal peste veio das cidades para o interior, ou se foi o contrário. Cruzando as barreiras do espaço-tempo, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira parece responder:

A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns feijões de pedra, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, fidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. A mulher, aqui, nem sequer pode considerar-se o objecto erótico do marido. (1971, p. 95)

A menção à decomposição, “as folhas quase podres dos plátanos”, também está no capítulo que dá início a *Uma Abelha na Chuva*, denotando que havia muita podridão no Portugal do século XX. Descobrir quais corpos apodreciam era justamente o mistério que enceta a narrativa: o grave assunto ou a confissão que fizera “um homem baixo, gordo e de passo molengão” (2015, p. 7) a atravessar, não o Mar Vermelho ou o rio Tâmega, mas “as duas léguas de barrancos, lama e invernia” da Gândara (2015, p. 7). Álvaro Rodrigues Silvestre tenta convencer Medeiros, o diretor do periódico *Comarca de Corgos*, a ajudá-lo a cumprir com um ato público de contrição. Porém a tal carta de confissão, pelo conteúdo e pela intenção, se aproximava muito mais de uma denúncia sobre a aquisição de um produto com defeito ou de uma reclamação a respeito de serviço mal feito ou não concluído.

Eu, Álvaro Rodrigues Silvestre, comerciante e lavrador no Montouro, freguesia de S. Caetano, concelho de Corgos, juro por minha honra que tenho passado a vida a roubar os homens na terra e a Deus no céu, porque até quando fui mordomo da Senhora do Montouro sobrou um milho das esmolos dos festeiros que despejei nas minhas tulhas.

Para alguma salvaguarda juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher, que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores e na legítima de meu irmão Leopoldino, de quem sou procurador, vendendo-lhe os pinhais sem conhecimento do próprio, e agora aí vem ele de África para minha vergonha, que não lhe posso dar contas fiéis. (OLIVEIRA, 2015, p. 6)

A verdadeira confissão/denúncia/reclamação que Silvestre queria fazer não estava escrita no texto que ele insiste fazer publicar. A reivindicação silenciada era ao fato de que a mulher lhe negava justamente aquilo que seu nome/marca do produto anunciava, Maria dos Prazeres. Deste modo, como se fosse o avesso da Josefa camiliana, a fidalga agenciada pelo pai falido também transgride com as normas da sociedade portuguesa, que, na denúncia de Carlos de Oliveira, continuava patriarcal. Maria dos Prazeres não cumpre com os seus deveres conjugais e, por consequência, não gera uma prole numerosa, gorducha e sadia:

quando ela fez dezoito anos, o pai fidalgo, que era Pessoa, Alva e Sancho, descendente de um coudel-mor, de um guerreiro das Linhas de Elvas e primo do Bispo missionário de Cochim, negociou o casamento da filha com os Silvestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro (a franqueza dum homem sem outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia. (OLIVEIRA, 2015, p. 20).

A promessa feita pelo fidalgo não se cumpre totalmente, o sangue dos Pessoas e dos Sanchos nunca correram nas mesmas veias. Situação que traz recorrentemente à boca do pequeno-burguês Silvestre o amargor do ciúme, da inveja e do ódio da superioridade aristocrática da mulher:

Uma cabaça de vinagre despejada, os resíduos ácidos que escorrem com dificuldade pelo interior do bojo até pingarem do gargalo, espessos, vagarosos; a mão na espuma que lhe azedava os lábios; boiar numa onda incerta de enjoo e ter sede de repente como se tivesse de repente uma dor. (OLIVEIRA, 2015, p. 51)

Se ao menos as suas culpas fossem divulgadas no jornal, ele poderia “ligá-la mais a si, ficarem os dois mais juntos na desonra, já que o não estavam noutras coisas” (OLIVEIRA, 2015, p.78). Totalmente impotente, Silvestre, que traz as botas enlameadas, mas que nunca suja as mãos, não consegue convencer o diretor da *Comarca* a realizar, em seu lugar, aquele covarde plano. Medeiros tenta a todo custo dissuadi-lo afirmando que procurar um padre e desabafar era o melhor alívio e, que sobretudo, evitaria um escândalo. Obviamente, Silvestre recusa, mostrando que seu ato era desprovido de qualquer significação ou sentimento religioso, mesmo que ainda tente imputar a Deus o seu desejo:

– Estou confessado, mas não chega. Pensei bastante no assunto e o padre Abel não chega.

– Em todo o caso, a confissão é um grande alívio, sem escândalos, sem nada.

Aninhou as mãos de cera na copa do chapéu:

– Deus escreve direito por linhas tortas. Talvez seja o escândalo que Ele quer. (OLIVEIRA, 2015, p. 11-12)

Como afirma o narrador de Camilo, “os covardes têm dessas fantasias” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 16). Todavia Silvestre não é o único a fantasiar. Como afirma Manuel Gusmão (1986), a manutenção do poder custa à Maria dos Prazeres a repressão do desejo. Para quebrar o gelo de seu quarto/corpo, a fidalga sonha acordada com o dorso rijo e trigueiro do cocheiro ou com as aventuras sexuais relatadas na missiva enviada pelo cunhado, um colono português em território angolano.

Situação que Carlos de Oliveira comenta em *O Aprendiz de Feiticeiro*:

A mulher casada, ou aceita o código em vigor, transformando-se no útero indiferente, transferindo os prazeres da cama para os filhos, os doces, a má língua, o croché, a caridade, um pouco de luxo se possível (vestidos, anéis, pulseiras), a mansa escravatura do lar (é assim que se diz, suponho), ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão (1971, p. 95).

Interessante notar que, como Foucault aponta, a carta torna o remetente “‘presente’ para quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física” (FOUCAULT, 2004, p. 155). Em *Uma Abelha na Chuva*, a leitura da carta ressalta, presentifica e corporifica aquilo que não é dito, o silêncio, o grito preso na garganta de Maria:

Quantas vezes o vira meter o ombro à muralha que ela erguia entre os dois, como quem bate às cegas numa porta recôndita que não sabe onde é nem para onde dá e ali fica toda a noite, aos umbrais, gelado e miserável; lá pela madrugada açulam os cães da casa a quem bater, o que ela tinha feito sempre, depois de o abandonar ao silêncio onde não há ninguém ou se há não acorda e se acorda não responde nem abre (OLIVEIRA, 2015, p. 36).

Também cabe ressaltar que, em estrutura especular, o conteúdo picante da carta e a sua reelaboração no fluxo de consciência de Maria dos Prazeres convertem em voyeurs não apenas as personagens que têm acesso a tal missiva, mas também os leitores da narrativa. Contudo essa cumplicidade na gratificação voyeurística se dá muito mais pela insinuação do que pela descrição crua da relação sexual: “De quando em quando, uma negra puxava-o docemente e descansavam, estendidos lado a lado, na folhagem caída. A negra estava nua em pelo e abria os olhos espantosos como o luar, cingida na concha que o braço dele lhe fazia em torno dos ombros” (OLIVEIRA, 2015, p. 60).

Esse ponto também pode ser considerado como uma coincidência estilística entre Carlos de Oliveira e Camilo nas obras escolhidas para o diálogo. Em “Maria Moisés”, o escritor que se recusava a devassar alcovas nega ao leitor por três vezes a descrição do ato sexual. O escrivão, ao indagar o padre sobre a natureza do relacionamento de Josefa e António Queirós, comenta: “Conheço esse bosque. O meu padre-mestre de latim chamava-lhe a *Ilha dos amores*” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226), e o pároco da aldeia recrimina: “não vamos tão longe” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226), mas o minorista insiste: “Vamos ao fim do conto: a rapariga frágil e bonita...” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226), e acaba sendo cortado definitivamente pelo padre: “Devagar” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226). Já o irônico narrador, em exercício metanarrativo, se diz forçado a ir além dos limites abalizados pelo padre devido a curiosidade do leitor, que, naqueles idos, estava acostumado ao escarpelo naturalista. No entanto, a descrição que apenas menciona a experimentação de “um amor selvagem” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 230), a qual os jovens, tal como dois “peles-vermelhas” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 230), teriam se entregado poderia frustrar a expectativa de quem esperava um relato mais direto.

Interessante perceber que tanto Camilo Castelo Branco quanto Carlos de Oliveira sinalizam a forma preconceituosa com a qual eram vistas as populações nativas da América e da África respectivamente. Ambos denunciam que, no imaginário dos colonos portugueses, esses corpos eram extremamente sexualizados e eroticamente disponíveis. Como o velho fidalgo da novela “Maria Moisés” afirma: “Precisam *divertir-se* os filhos: levem a desonra onde quer que seja” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 230). Essa posição fica ainda mais evidente na carta do irmão de Silvestre: “sabendo que uma preta, bem espremida, deita mais sumo do que uma laranja. A questão é enchê-las dumas aguardentes lêvedas que por aqui há e eu quero ver onde é que está a branca que dê um rendimento destes” (OLIVEIRA, 2015, p. 49).

Ademais, em *Uma Abelha na Chuva*, a mesma reificação erótica se abate sobre os corpos dos trabalhadores, como a descrição de Jacinto, feita por Maria dos Prazeres, comprova:

o cocheiro ruivo; de perfil, parece uma moeda de ouro contra a noite. Vê-o saltar da boleia e cada vez mais doirado meter o ombro à charrete atolada. Um homem assim poderia quebrar para sempre o gelo do meu quarto. Mas não. Lá ia ele, nítido e luminoso, deitar a cabeça de fogo na enxerga piolhosa duma camponesa qualquer. (OLIVEIRA, 2015, p. 61)

A enxerga piolhosa em questão era a cama de Clara. A filha do oleiro António é mais uma a romper com *status quo* ao gerar um filho natural. Assim como faz Camilo, Carlos de Oliveira inscreve em sua narrativa vários indícios que previnem o leitor sobre a proximidade de uma tragédia. A começar pela morte do pai anunciada pelo vaticínio do Dr. Neto: “tomemos para exemplo as abelhas. [...] sabe-se que após a fecundação o destino dos machos é a morte” (OLIVEIRA, 2015, p. 66); passando pela indicação da morte também da mãe pela significativa pergunta de Clara a Jacinto, justamente, no momento em que revelam a gravidez: “Viveremos?”; terminando pela morte do filho revelada, justamente, na composição do cenário no qual a revelação acontece. Como Yara Frateschi aponta, a cena reproduz a tradicional representação do nascimento de Cristo: um “jovem casal no palheiro, cercado pela vaca e pelo jumento, a mulher à espera dum filho, ambos em estado de extrema pobreza e solidão” (apud REIS, 1980, p. 88).

Desde que Silvestre percebera que os dois serviçais tinham tudo aquilo que lhe faltava e, o pior, tinham consciência disso, aquela família que ainda germinava estava fadada a apodrecer. O homem impotente, apequenado e mesquinho trama mais uma traição. Usa o oleiro cego para cumprir com seu plano de morte, corre para contar a nova para o pai da moça sabendo que, por aquiescer o desejo de ascender socialmente através do casamento da filha, exigiria restituição, “sangue por dinheiro”, expressão que atravessa quase toda a narrativa.

Cabe ressaltar que, deste modo, Carlos de Oliveira evidencia que a cegueira maior do artesão não era a deficiência de suas vistas, mas a sua verdadeira impossibilidade de enxergar como era manipulado e explorado pelo burguês e, por extensão, pela sociedade capitalista industrial que quantifica, mecaniza e monetiza a existência, dissolvendo os vínculos sociais, alienando e reificando os sujeitos.

Michel Löwy e Robert Sayre, em *Revolta e Melancolia*, apontam que era justamente contra esse sistema que se levantavam os escritores românticos. A obra camiliana frequentemente aponta que, no embate entre o Portugal absolutista “velho e roto” e a Pátria que desejava ser “moderna e liberal”, quem terminaria consolidado seria o capital. Como afirma o escrivão da novela camiliana: a “carniceria da revolução francesa” ainda não tinha sido “a grande operação da catarata social” e ainda “os socialistas de hoje” estão lançando as sementes dos “socialistas de amanhã”.



Se, em “Maria Moisés”, as águas sempre movimentadas do rio permitiram que a recém-nascida sobrevivesse e fosse acolhida por duas virgens Marias e se torne ela própria a mãe imaculada de todos os órfãos e enjeitados que cruzassem o seu caminho, em *Uma Abelha na Chuva*, a esperança de um porvir que proporcionasse a redenção dos humilhados e oprimidos é gorada pela água estagnada. Sem poder resistir à morte de Jacinto, Clara, ainda grávida, se atira em um poço, azedando, assim, a única fonte de mel possível naquele mundo. A total recusa de existir da mãe faz com que a prole do casal apaixonado não se converta em proletariado, peça de reposição de uma engrenagem política, econômica e social que a todos reduzia a pó.

Dr. Neto e D. Claudia também pareciam comungar da crença na impossibilidade de um futuro promissor. Ambos se sentem francos e incapazes de lutar contra aquela estrutura que também lhes garantia privilégios. Cada um, a seu modo, tentava evitar a crueza que havia daquele mundo. Ela por um instinto profundo e ele baseado em um conhecimento científico também preferem não ter filhos.

Através do estudo comparado das obras “Maria Moisés” e *Uma abelha na chuva* é possível apontar que Camilo sugere que somente uma intervenção mítico-religiosa, um milagre, poderia socorrer os excluídos e marginalizados do Portugal oitocentista. Já Carlos de Oliveira demonstra que o mar de lama Salazarista arrastava o país para o atraso e acabava por imobilizar e sufocar até os mais potentes. De diferentes formas, os dois escritores expressam a mesma desilusão com o estado das suas casas tristes, como se juntos afirmassem: “Este país não é para ninguém: desenganemo-nos” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 17).

## Referências

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa como encenação de mundo: Os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. SILVEIRA, Jorge Fernandes (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CASTELO BRANCO, Camilo. Maria Moisés. **Novelas do Minho**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

\_\_\_\_\_. O comendador. **Novelas do Minho**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

\_\_\_\_\_. Gracejos que matam. **Novelas do Minho**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUSMÃO, Manuel. Uma abelha na chuva: uma cosmologia trágica. OLIVEIRA, CARLOS. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1986.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Revolta e Melancolia. **O Romantismo na contramão da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

\_\_\_\_\_. **Uma abelha na chuva**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura de Uma abelha na chuva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. Casas da escrita. SILVEIRA, Jorge Fernandes (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SILVESTRE, Oswaldo Manuel. Equívoco e reticência. SERRA, Pedro (Org.). **Uma abelha na chuva: uma revisão**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.