



Jiayi  
Yuan

**Culpa e Desejo em *Uma Abelha na Chuva*: o livro e  
o filme**



Jiayi  
Yuan

**Culpa e Desejo em *Uma Abelha na Chuva*: o livro e o  
filme**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista, Professora Auxiliar com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Aos meus pais, sempre...

## **o júri**

presidente

**Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira**  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

**Professor Doutor Daniel Ribas de Almeida**  
Professor Adjunto Convidado do Instituto Politécnico de Bragança

**Professora Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista**  
Professora Auxiliar com agregação da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Neste momento, em que a obra é finalmente feita, começo por agradecer, primeiro, à minha família. Aos meus pais, pela paciência e encorajamento incansáveis.

Manifesto também a minha admiração e gratidão imensa para com a minha orientadora, Professora Doutora Maria Manuel Rocha Teixeira Baptista, pela disponibilidade, apoio, preciosas sugestões e grande paciência de melhoria deste trabalho.

**Palavras-chave:** culpa, morte, desejo, Estado Novo, Carlos de Oliveira, Fernando Lopes.

**Resumo:**

O presente trabalho pretende investigar a relação entre o romance *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira e a reinterpretação do romance no filme homónimo, realizada por Fernando Lopes. Propomos comparar as semelhanças e as diferenças que existem entre os mundos objetivos apresentados nas referidas obras e ainda tentamos explorar os dois mundos subjetivos de Álvaro Silvestre e de D. Maria dos Prazeres, que são os focos de representação nas duas obras. Para atingir os objetivos propostos, em primeiro lugar, investigamos os percursos dos dois autores. Posteriormente, analisamos as paisagens naturais e sociais e as relações humanas em ambas as obras. Por diante, escolhendo duas cenas que aparecem tanto no romance como no filme, e utilizando a filosofia existencialista sartriana e a psicanálise freudiana, analisamos a figura de Álvaro Silvestre, dominada pelos sentimentos de culpa e pelo receio de morte e, ao mesmo tempo, contemplamos a representação da figura de D. Maria dos Prazeres, bem como o seu desejo recalcado. Em ambas as obras, concluímos existir uma vontade de expressão contra a opressão e as limitações político-sociais e culturais do Estado Novo: no romance, o escritor expõe-nos um mundo objetivo árido, pobre e caracterizado pela exploração entre os homens; no filme, organizando os diálogos e os gestos corporais dos atores, bem como os adereços, Fernando Lopes diminui a dimensão do mundo objetivo e intensifica os conflitos entre o casal. Apesar do romance e do filme se concentrarem em temas diferentes (culpa e morte no romance e impossibilidade de realização do desejo sexual e amoroso, no filme), as duas obras, complementarmente, mostram a relação conjugal dura e infeliz que ocorria realmente entre muitos dos casais que viviam sob o paradigma ideológico-cultural do Estado Novo. O nosso trabalho tenta justificar que as duas obras não só se complementam, mas até são o reverso uma da outra. São ambas, cada uma à sua maneira, testemunhos de um tempo e de um povo que sofreu consequências amargas e severas sob o domínio da ditadura salazarista.

**Key-words:** fault, death, frustrated desire, Estado Novo, Carlos de Oliveira, Fernando

Lopes.

**Abstract:**

The present dissertation aims to investigate the relation between the novel *A Bee in the Rain*, written by Carlos de Oliveira and its adaption to the homonymous film, directed by Fernando Lopes. The dissertation proposes to compare the similarities and the differences between the two objective worlds, which are shown separately in these works in study. Also, the dissertation attempts to explore the two subjective worlds of Álvaro Silvestre and his wife, Maria dos Prazeres, presented by these works as their main focuses respectively. To achieve these goals, first, the careers of the author and the director are investigated. Then the natural and social landscapes, as well as human relationships demonstrated in both of the works are analyzed. Moreover, under the instruction of Sartre's existentialism and Freud's psychoanalysis, by choosing two plots that appear in both of the works, the character of Álvaro Silvestre dominated by feelings of fault and fears of death is demonstrated. Our investigation concentrates on the representation of the character of Maria dos Prazeres, as well as on the interpretation of her frustrated desires. In conclusion, it turns out that in these works, there is a will to fight against the political, social and cultural oppression and restrictions that were applied by the Estado Novo: in the novel, the writer exhibits for us an arid world that was full of poverty and human exploitation; in the film, by organizing the actors' dialogs and body languages, as well as others props, the director reduces the range of the objective world, meanwhile, intensifies the conflicts between the couple Silvestre. Even though the novel and the film put their focuses on the representation of different topics (fault and death in the novel and the impossibility to realize the sexual and amorous desire in the film), together, these works show the harsh and unhappy marital relationship that really happened among many of the couples who lived under the control of the ideological and cultural paradigm, set by the Estado Novo. Under this circumstance, we intend to justify that these two works in discussion, each one by its own way, are the witnesses of their era and the life of the Portuguese people, who was suffering from the dictatorship ruled by Salazar.

## Índice

Introdução .....	1
Capítulo I : Biobibliografia de Carlos de Oliveira e Biofilmografia de Fernando Lopes.....	6
1.1. Carlos de Oliveira: do neorrealismo português ao existencialismo sartriano.....	6
1.2. Fernando Lopes: o grande cineasta do novo cinema em Portugal.....	18
Capítulo II : Paisagens e Relações Humanas em <i>Uma Abelha na Chuva</i> .....	24
2.1. Paisagens e relações humanas representadas no romance.....	24
2.2. Reinterpretação de paisagens e de relações humanas no filme. ....	28
Capítulo III : Culpa e Receio da Morte em Álvaro Silvestre e o Desejo Frustrado em D. Maria dos Prazeres.....	36
3.1. A viagem de charrete para Montouro. ....	36
3.1.1. A exposição de manias, culpas e desejos no romance.....	36
3.1.2. A representação do desejo amoroso de D. Maria dos Prazeres no filme.....	47
3.2. A descoberta das conversas entre Jacinto e Clara.....	59
3.2.1. A narração do romance.....	59
3.2.1.1. Ao lado do palheiro: culpa e remorso de Álvaro Silvestre. ....	59
3.2.1.2. Memórias, desespero e vingança em germinação de Álvaro Silvestre. ....	62



3.2.1.3. No escritório da mercearia: meditação horrenda de Álvaro Silvestre.....	67
3.2.1.4. O amor entre Jacinto e Clara.....	77
3.2.2. A representação no filme.....	84
3.2.2.1. O encontro dos escárnios: desejo e frustração em D. Maria dos Prazeres.....	84
3.2.2.2. O beijo dos namorados: contraste com o desejo reprimido de D. Maria dos Prazeres.....	86
3.2.2.3. A satisfação carnal dos namorados e novas zombarias com o desejo insaciado de D. Maria dos Prazeres.....	88
Conclusão.....	91
Bibliografia .....	98
Filmografia.....	98
Webgrafia .....	100

## Introdução

No século XX, durante o governo ditatorial de Salazar, Portugal ficou isolado do mundo exterior. Nesse país fechado e medieval, as classes mais favorecidas exploravam as inferiores, o homem é o lobo do homem. A ditadura impedia as denúncias dessas condições, estrangulando as ideias e as vozes da libertação. Naquela época, só as vozes que agradavam às políticas ditatoriais podiam ser aprovadas pela censura rigorosa; fora disso, a sociedade enterrava-se num silêncio deserto e todos pareciam surdos. Assim, o povo português era enganado pelos governantes, tornando-se cada vez mais ignorante sobre a vida miserável em que se atolava. Sem conhecimento do que se passava para lá das suas fronteiras, os pensamentos estagnados e os costumes antiquados que o povo guardava eram os ranços e bufos que oprimiram violentamente os novos desejos dos indivíduos e o progresso da sociedade.

Nesse contexto, os intelectuais portugueses, que tinham consciência dos enganos e dos disfarces do Estado Novo, organizavam diversos movimentos culturais vanguardistas. O propósito comum destes movimentos era denunciar as realidades vividas pelo povo e a vida pobre e miserável que ele tinha e despertando a consciência da libertação do povo das ideologias velhas e antiquadas. Entre esses movimentos culturais destacam-se, no campo literário, o movimento neorrealista e, no campo cinematográfico, o novo cinema<sup>1</sup>.

Em 1953, foi lançada a primeira edição do romance *Uma Abelha na Chuva*, escrito por Carlos de Oliveira. Esta obra foi considerada obra-prima do neorrealismo português, marcando a literatura portuguesa no século XX. O filme homónimo foi realizado pelo cineasta Fernando Lopes. A adaptação começou em 1968 e só se completou em 1971. O filme foi considerado um marco do novo cinema em Portugal. Estas duas obras são os objetos de investigação do nosso trabalho.

Antes de nos debruçarmos sobre o tema principal, o trabalho tentará abordar as questões seguintes: qual é o enquadramento teórico que inspirou a criação literária deste romance? Quais são as experiências próprias do escritor que influenciaram e orientaram a narrativa do romance? Quais são a atitude e o propósito do realizador quanto à reinterpretação do romance no filme? Quais são as ideias e o quadro teórico que

---

<sup>1</sup> No âmbito deste trabalho, discutimos qual é a designação escolhida, se cinema novo ou novo cinema, no capítulo I, ponto 1.2.

orientaram a realização do filme?

Para responder a estas questões, no primeiro capítulo são investigadas a biobibliografia de Carlos de Oliveira e a biofilmografia de Fernando Lopes, porquanto os percursos teóricos-existenciais dos autores são valores intrínsecos das obras. Tal como afirma Ortega y Gasset, cada obra de arte é um troço da vida de um homem e da sua intimidade, que se exprime por meio da obra (José Ortega y Gasset, *apud* Isabel Nóbrega Vaz, 2012:1). Desta forma, no romance, verificamos que são as experiências e memórias infantis sobre a aridez da terra na vila em que o escritor morou e a pobreza do povo que estimularam a responsabilidade e a solidariedade de Carlos de Oliveira com o povo. O escritor organiza a narrativa do romance sob a influência de existencialismo para denunciar e criticar as realidades que povoam o romance. Quanto ao realizador do filme, este trabalho expõe o modo como a nova procura de expressões contra o regime político-social leva o realizador a adaptar este romance neorrealista ao filme. O que o realizador fez não foi de modo nenhum a simples adaptação da narrativa do romance, mas sim uma recriação e intensificação do sentido estético e das circunstâncias poética e lírica constituídos no romance. Nestas circunstâncias, o realizador tenta expor a opressão violenta e as aflições inexprimíveis que existiam em *Uma Abelha na Chuva* de uma maneira cinematográfica e alegórica.

O trabalho tentará ainda clarificar as questões que nos parecem mais relevantes a propósito do romance e do filme: como é o mundo que Carlos de Oliveira cria na narrativa do romance? Como organiza ele as relações humanas? Qual é o foco central que ele discute com a maior força? Como é o mundo que Fernando Lopes apresenta no seu filme? Que recriações e diferenças há em relação ao romance? Como são as relações humanas apresentadas no filme? Quais são as semelhanças e as diferenças entre estas duas versões de *Uma Abelha na Chuva*? Qual é o foco central representado no filme? Como Fernando Lopes apresenta e destaca este tema principal?

Para responder a tais questões, no segundo capítulo, o trabalho realizará uma análise comparativa sobre paisagens e relações humanas em *Uma Abelha na Chuva* (o livro e o filme). Desta forma, o trabalho abordará as seguintes temáticas:

1. O modo como, no romance, Carlos de Oliveira faz uma exposição minuciosa e completa, na qual se mostra a paisagem natural com falta de vigor e cheia de areia,

pântanos e lamaçais e ainda, a paisagem social pobre e depressiva, bem como as relações humanas problemáticas, cheias de contradições e conflitos entre as classes.

2. O foco mais importante que encontramos na obra de Carlos de Oliveira é o sentimento de culpa e o receio de morte guardados por Álvaro Silvestre.

3. Por seu lado, no filme, Fernando Lopes diminui a extensão do mundo que Carlos de Oliveira expõe. Quanto à paisagem natural, ele condensa a representação, usando as cenas desertas e os sons do vento e da chuva. No que diz respeito à paisagem social, ele omite alguns lugares que aparecem no romance para apertar o espaço em que se desenrola o enredo. Desta forma, o realizador tenta intensificar o sentido sufocante de opressão e de limitação. Quanto às relações humanas, Fernando Lopes omite também certas personagens secundárias, enquanto intensifica as contradições e os conflitos entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre.

4. O foco central na representação do filme é a manifestação dos desejos sexual e amoroso de D. Maria dos Prazeres. Para o efeito, o realizador utiliza os olhares e gestos da atriz (Loura Soveral), certas expressões da voz íntima dela (em *voz off*) e *flashbacks* de imagens carregadas de simbolismo.

O terceiro capítulo do trabalho trata o sentimento de culpa e receio da morte de Álvaro Silvestre, bem como os desejos frustrados de D. Maria dos Prazeres. Neste capítulo, são escolhidos dois momentos dos mais representativos do romance e do filme, a fim de fazermos as análises comparativas pormenorizadas sobre as duas obras estudadas. Assim, procuramos investigar, por um lado, de que modo Carlos de Oliveira trata os sofrimentos corporais e espirituais do casal Silvestre, causados pelas manias nocivas, pelas convenções desumanas e pela a obediência dos indivíduos às pressões sociais, bem como o sentimento de culpa e o receio da morte carregados por Álvaro Silvestre. Por outro lado, quisemos também saber o modo como Fernando Lopes, na representação das mesmas ações, interpreta os desejos de D. Maria dos Prazeres e a frustração destes desejos. Através das análises apresentadas no terceiro capítulo, o nosso trabalho propõe concluir que, nestas duas obras, não há culpa sem desejo e não há desejo sem culpa. Culpa e desejo funcionam como duas faces duma moeda.

Neste sentido também Maria Inês França refere que, “(...) o Isso [o mundo fora de si], enquanto fonte de desejos e de imposições que assustam o Eu, permanece, para o Eu, como

um domínio estranho” (França, 1997:25). Isto significa que o mundo exterior e as circunstâncias compelem o indivíduo a escolher qual é a face que vai mostrar. Quando uma face está apresentada, outra fica oculta na consciência, mas a face oculta sempre existe.

No romance, os comportamentos imorais de “andar de roubo em roubo” praticados por Álvaro Silvestre deixavam-no chafurdar na face de culpa. A maneira de ganhar a vida pela exploração desonesta do povo, bem como o seu casamento infeliz incentivavam na sua consciência o receio da morte.

No filme, a relação dura e violenta entre D. Maria dos Prazeres e o seu marido originava a ausência da vida sexual. Nessa situação, o desejo sexual e amoroso reprimido no corpo de D. Maria dos Prazeres despertava o surgimento de novos desejos, porém, inaceitáveis, pelo cocheiro. Os olhares de D. Maria dos Prazeres revelavam tais desejos desviados, contudo, eles eram esmagados de novo pela angústia da fidalga de ser castigada pela ética da nobreza. Pior ainda, tais desejos eram escarnecidos, levemente, por Jacinto e Clara, o seu cocheiro e a sua criada.

Após a análise comparativa entre o livro e o filme, o nosso trabalho procura defender que Carlos de Oliveira e Fernando Lopes exploram independentemente os movimentos psíquicos, os comportamentos dúbios e os estados depressivos e estagnados pertencentes ao marido e à esposa: Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres, representantes dos homens e mulheres que, violentamente, eram atrelados um ao outro, viviam matrimónios baseados nas negociações extremamente desumanas (o que era vulgar na sociedade portuguesa da época). De fato, na narrativa do romance e na representação do filme, são constituídos dois mundos subjetivos, ambos convulsivos, infelizes e reprimidos, de Álvaro Silvestre e de D. Maria dos Prazeres.

No nosso entender, ambas as obras contribuem, complementarmente, para representar os sofrimentos que se manifestam em cada indivíduo de sua maneira própria, bem como para denunciar as opressões densíssimas e limitações terríveis que predominavam na sociedade portuguesa da época, as manias nocivas que se enraizavam nos comportamentos gerais, as convenções ridículas que atuavam popularmente na sociedade e a obediência dos indivíduos a tais normas e interdições sociais.

A realização do presente trabalho tenta oferecer uma nova visão na compreensão dos dois mundos subjetivos representados por Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres, que

são interpretados de formas diferentes no romance e no filme, mas ambos participando da mesma lógica opressiva, injusta e castradora que caracterizava a sociedade e a cultura do Portugal de Salazar. Enfim, o presente trabalho tenta inspirar outros trabalhos académicos sobre este tempo, este contexto político, ideológico e cultural, bem como estimular o trabalho de fazer dialogar duas áreas de produção artística tão importantes como a literatura e o cinema.

## **Capítulo I: Biobibliografia de Carlos de Oliveira e Biofilmografia de Fernando Lopes.**

### **1.1. Carlos de Oliveira: do neorrealismo português ao existencialismo sartriano.**

Carlos de Oliveira foi um dos mais importantes escritores e poetas neorrealistas portugueses no século XX. Nasceu em 1921, em Belém do Pará, no Brasil, filho de pais portugueses, emigrados. Dois anos depois, a família voltou para Portugal. Nos primeiros quatro anos, a família morou na Camarneira, concelho de Cantanhede, região da Gândara. Aos seis anos, a sua família mudou para Febres.

Em 1933, Carlos de Oliveira foi para Coimbra, onde permaneceu durante quinze anos, a fim de prosseguir os estudos. A sua carreira literária começou também em Coimbra. No liceu e na universidade, em Coimbra, Carlos de Oliveira conviveu com um grupo de jovens intelectuais como Fernando Namora, Joaquim Barradas de Carvalho e Egídio Namorado. Em 1937, publicou três contos e um poema em *Cabeças de Barro*, livro de que é co-autor, com Artur Varela e Fernando Namora. Em 1941, Carlos de Oliveira foi admitido na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; a partir de então ele atuava formalmente na literatura portuguesa.

Ao longo dos anos 40, colaborou em várias revistas como *Seara Nova* e *Vértice* e, publicou em coleções onde o neorrealismo se afirmava: *Novo Cancioneiro* e *Novos Prosadores*. Ele próprio, com Joaquim Namorado, organizou a coleção *O Galo*. Em 1945, era um dos jovens escritores que organizavam a renovação de revista *Vértice*, tornando-a numa tribuna do movimento neorrealista português e num instrumento de resistência à ditadura do Estado Novo.

Juntamente com Joaquim Namorado, João José Cochofel e Rui Feijó, na passagem dos anos 40 para os anos 50, constituíam uma componente fundamental do movimento neorrealista. Um dos amigos de Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, emitiu a sua opinião sobre este movimento, dizendo:

Eu insistia em que tal movimento não pretendia ser uma escola literária nem, muito menos — e por isso mesmo — um regresso ao realismo de oitocentos (daí o detestável ‘neo’...), nem um novo aspeto do modernismo, nem a dogmática imposição de certos assuntos, de certas personagens, de um esquema ou esquemas de avaliação e exposição, mas qualquer coisa tão vasta e revolucionária como o Renascimento o fora nos tempos da gloriosa afirmação do mundo agora em decadência. Um renascimento em que cabiam todas as

tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir uma nova mentalidade — no sentido mais vasto da palavra — em que tudo jogávamos (e jogamos): ‘a expressão, por mil maneiras (...), da realidade total em movimento’. (Dionísio, 1964: 10-11)

Assim, os partidários do movimento neorrealista eram os intelectuais que possuíam a consciência da libertação das ideias e dos pensamentos do povo e os conhecimentos agudos e profundos sobre as condições múltiplas da sociedade portuguesa; também eram os escritores que não aceitavam que a literatura vivesse debaixo de um regime ditatorial de um país oprimido. E o neorrealismo usava as obras literárias desses autores como a forma principal de ter a sua própria voz. Porém, este movimento nunca se deteve na apresentação da narrativa simples dos fenómenos sociais ou na mera descrição das pessoas que participavam nas atividades sociais; nem se satisfazia na constituição dum esboço das circunstâncias sociopolíticas e das condições da vida do povo português.

Era um movimento “vasto” e “revolucionário”. “Vasto” porque o neorrealismo abrangia todas as tendências que existiam na sociedade coeva, quer fossem as mais inveteradas, quer fossem as mais novas, que convergiam constantemente de todos os cantos do país. Isto também porque ele discutia todas as ideologias e as novas correntes que atuavam na sociedade, criticando tanto os usos e costumes tradicionais como as novidades vindas do estrangeiro. De fato, o neorrealismo português tratava o povo, a sociedade e o país como o seu objeto de investigação, através do qual se propunha a esclarecer a realidade, exprimindo a sua própria maneira de pensar e de julgar essas realidades e, em consequência, constituindo novas afirmações humanas do mundo, baseadas nos conhecimentos obtidos por esse processo de investigação.

Por outro lado, o neorrealismo era um movimento revolucionário, porque ele produzia incessantemente uma nova moral prática e valores modernos para negar os dogmas que eram impostos pelo Estado Novo à consciência do povo, bem como as velhas manias sociais que se arraigavam no coração do povo, que era totalmente reprimido e isolado. Ao mesmo tempo, ele opunha-se aos poderes que impediam os indivíduos de ter as suas próprias interrogações e opiniões sobre a vida pública e a política do país. Neste sentido, o neorrealismo português tinha como objetivo lutar contra o regime totalitário que estava em vigor.



Como um dos fundadores do movimento neorrealista e militante contra o totalitarismo intenso e prolongado nos anos 40 e 50, a maior parte das obras de Carlos de Oliveira foi escrita em situações sociais tensas e convulsivas: em 1942, publicou o seu primeiro livro de poesia, *Turismo*, na coleção *Novo Cancioneiro*. Entretanto, os governos de Salazar e Franco combinaram a Constituição do Bloco Ibérico, surgindo greves na região de Lisboa e marchas da fome em várias localidades do país.

Em 1943, Carlos de Oliveira publicou o seu primeiro romance, *Casa na Duna*, na coleção *Novos Prosadores*. Neste período, em Portugal, o governo de Salazar fez a cedência de bases aéreas aos EUA nos Açores e, ao mesmo tempo, manteve relações com a Alemanha nazi e a Itália fascista, causando os importantes surtos grevistas; o povo português participava nas manifestações e nos protestos contra o oportunismo do governo. No mesmo ano, foi fundado o MUNAF (Movimento de Unidade Nacional Antifascista).

Em 1944, Carlos de Oliveira publicou o seu segundo romance *Alcateia* na coleção *Novos Prosadores*. Porém, o livro foi logo apreendido. Entretanto, em Portugal, surgiam novas greves operárias e lutas camponesas.

Em 1945, a poesia *Mãe Pobre* e a nova edição de *Alcateia*, versão modificada, foram publicadas. Quanto às circunstâncias mundial e nacional, a Segunda Guerra Mundial acabou com a vitória das nações contra o nazi-fascismo. O povo português organizava manifestações para saudar o triunfo antifascista. Foi fundado o MUD (Movimento de Unidade Democrática). Surgiam os protestos contra a farsa eleitoral, bem como novas greves e manifestações. O governo ditatorial aumentava a repressão ao povo.

Em 1947, Carlos de Oliveira concluiu a licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Na mesma altura, o governo de Salazar demitiu vinte e seis professores universitários pelas suas ideias democráticas e isso causou as correspondentes manifestações e greves.

Em 1948, publicou o livro de poemas *Colheita Perdida* na coleção *O Galo* e o seu terceiro romance *Pequenos Burgueses*. Em 1949, o autor casou com Ângela e publicou um longo poema — *Descida aos Infernos*. Ao nível mundial, o Partido Comunista Chinês (PCC) granjeou a vitória da Revolução Chinesa e a República Popular da China (RPC) foi fundada. A NATO (Organização do Tratado do Atlântico Norte) foi criada e Portugal é um dos seus dozes membros fundadores. As eleições presidenciais foram boicotadas pela

Oposição, que apoiava o general Norton de Matos; a repressão política e social alcançou um novo momento de maior violência.

Em 1950, Carlos de Oliveira publicou a poesia *Terra de Harmonia*. Este livro incluiu o poema publicado no ano anterior. Ao nível mundial, começou a guerra da Coreia: a Coreia do Norte, a Coreia do Sul, a RPC e os EUA participaram na guerra; em Portugal, continuava a repressão violenta e constituiu-se a Comissão Nacional para a Defesa da Paz.

Em 1952, Carlos de Oliveira lançou a segunda edição do seu romance *Pequenos Burgueses* e a reunião da NATO foi realizada em Lisboa, motivando novos protestos.

Em 1953, Carlos de Oliveira publicou o seu quarto romance *Uma Abelha na Chuva*, que é unanimemente reconhecido como uma das mais importantes obras da literatura portuguesa no século XX. Este romance foi adaptado, no filme homónimo, por Fernando Lopes, em 1971. Nesta época, com o apoio militar da RPC, a Coreia do Norte venceu a Guerra da Coreia. Em Portugal, a farsa eleitoral provocou novamente os protestos da Oposição. No campo literário, os escritores neorrealistas publicavam novas obras para chicotear o regime ditatorial, cujos representantes eram *Vindima de Sangue* de Alves Redol, e *O Fogo e as Cinzas* de Manuel da Fonseca.

Nesta cronologia comparada, entre a vida e as obras de Carlos de Oliveira e os acontecimentos ocorridos ao longo das décadas de 40 e 50 do século XX, podemos observar claramente que em Portugal, naquela época, sucediam-se surtos grevistas, manifestações e protestos populares contra o regime ditatorial, contra o fascismo levado a cabo pelo governo de Salazar, contra a atitude cobarde e ambígua do governante perante os EUA e os países nazi-fascistas, contra a farsa eleitoral e contra a repressão cruel de que o povo estava a sofrer. Porém, o resultado desses esforços do povo e da Oposição para derrubar a ditadura e para ganhar a liberdade era as perseguições e o controlo cada vez mais apertados do governo. Nesta ocasião, aconteceram poucos desenvolvimentos e progressos na sociedade portuguesa e atuavam alternativamente os motins do povo e a repressão do governo no momento em que o romance *Uma Abelha na Chuva* foi publicado. Tais eram as circunstâncias sociopolíticas em que viviam o povo português e Carlos de Oliveira.

Já é indiscutível o lugar fundamental de Carlos de Oliveira no neorrealismo português, mas o que o marcava teórica e filosoficamente era o existencialismo proposto pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre. A partir de 1941 até 1947, durante seis anos, Carlos de Oliveira

frequentou o curso de Ciências Histórico-Filosóficas. Entretanto, em 1945, em Paris, Jean-Paul Sartre proferiu numa conferência intitulada por “*O Existencialismo é um Humanismo*” na qual Sartre apresentava a filosofia existencialista. Não podemos negar que as ideias existencialistas sartrianas influenciaram profundamente a cosmovisão e a vida de Carlos de Oliveira.

Por um lado, no livro *O Existencialismo é um Humanismo*, Sartre declarou que: “na realidade é a doutrina (o existencialismo) a menos escandalosa e a mais austera possível; ela é estritamente destinada aos técnicos e aos filósofos” (Sartre, 1961:178). Por outro lado, de acordo com a descrição de Manuel de Gusmão sobre Carlos de Oliveira, registrada na introdução que escreveu para *Uma Abelha na Chuva*:

Os que o conheceram falarão dele com uma impressionante constância de opiniões: era um homem cheio de pudor, um homem reservado e quase secreto. Recordam o seu rigor e a sua sobriedade. A sua dignidade e inteireza. Notam como era avesso à vida literária pública e nomeadamente à pequena glória da feira literária. (Gusmão, 1986:12)

E de fato, o caráter reservado e secreto de Carlos de Oliveira também se insinuava no seu romance *Uma Abelha na Chuva* e era manifestado principalmente pela presença de Álvaro Silvestre.

Quanto à responsabilidade do indivíduo, em *O Existencialismo é um Humanismo* Sartre considerava o seguinte: “quando dizemos que o homem é responsável por si próprio, não queremos dizer que o homem é responsável pela sua estrita individualidade, mas que é responsável por todos os homens” (Sartre, 1961:184). E ainda, “se a existência, por outro lado, precede a essência e se quisermos existir, ao mesmo tempo que construímos a nossa imagem, esta imagem é válida para todos, e para a nossa época. Assim, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade” (Sartre, 1961:185). Para além disso, afirmava que “assim, sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim escolhida; escolhendo-me, escolho o homem” (Sartre, 1961:186).

Deste modo, e em resumo:

O existencialismo não tem pejo em declarar que o homem é angústia. Significa isso: o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si

próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade. (Sartre, 1961:186 - 187)

Após o estudo destes argumentos, podemos explicar a razão pela qual Carlos de Oliveira sempre agia rigorosa e sobriamente, guardando o pudor, a dignidade e a inteireza; ele sabia bem que os seus comportamentos, para além de definirem a sua própria essência, ao mesmo tempo representavam toda a humanidade, e até mesmo povo português. Talvez se possa afirmar que ele era reservado e discreto porque guardava uma angústia pelo futuro do seu país e pelo povo português, ao qual ele pertencia.

De acordo com Manuel de Gusmão, Carlos de Oliveira tinha:

(...) duas características aparentemente contraditórias (...) a de que era um solitário intensamente solidário. E era. Solidário, com o quê? Com o trabalho literário do seu país, com o povo (da Gândara, da aqui e dali) a que pertencia. Essa pertença não o limitava, era-lhe uma exigência. Exigia-lhe o trabalho verbal paciente, obstinado, intransigente e uma paixão moral profunda e não demagógica. Era solidário com a revolução portuguesa, que é uma expressão para dizer a libertação de uma opressão longa, violenta e insidiosa. (Gusmão, 1986:12)

As duas características “aparentemente contraditórias”, que faziam parte do caráter de Carlos de Oliveira, levam-nos a reconhecer que este escritor português parecia ser uma ilustração das qualidades que o existencialismo de Sartre atribuía ao ser humano.

Carlos de Oliveira entregou o seu projeto pessoal ao desenvolvimento da literatura portuguesa, e ele conhecia bem que a sua identidade era constituinte do povo português que chafurdava na miséria e na pobreza, que estava submerso numa opressão perpétua, violenta e falsa. Portanto, ele tinha um compromisso com o povo e queria lutar pela libertação da sua pátria daquele impasse político, social e cultural.

Para levar a cabo o seu projeto, ele dedicou-se durante a vida inteira à criação e depuração das suas obras literárias com espírito revolucionário e com índole de denúncia, nas quais a repressão que existia na sociedade, a exploração do homem pelo homem e todas as realidades disfarçadas pelo Estado Novo eram condensadas e ferroadas. Isso foi um empreendimento austero e de grande vulto, que implicou constância e intransigência ante os estorvos múltiplos.

Quanto ao reconhecimento humano sobre si e sobre o mundo fora de si, Sartre

defendeu que:

A subjetividade que nós aí atingimos a título de verdade não é uma subjetividade rigorosamente individual, porque demonstrámos que no *cogito*, nos não descobrimos só a nós, mas também aos outros. Pelo “*penso*” contrariamente à filosofia de Descartes, contrariamente à filosofia de Kant, atingimo-nos a nós próprios, em face do outro, e o outro é tão certo para nós como nós mesmos. Assim, o homem que se atinge diretamente pelo *cogito* descobre também todos os outros, e descobre-os como a condição da sua existência. (...) O outro é indispensável à minha existência, tal como aliás ao conhecimento que eu tenho de mim. Nestas condições, a descoberta da minha intimidade descobre-me ao mesmo tempo o outro como uma liberdade posta em face de mim, que nada pensa e nada quer, senão a favor ou contra mim. Assim, descobrimos imediatamente um mundo a que chamamos a inter-subjetividade, e é neste mundo que o homem decide o que ele é e o que são os outros. (Sartre, 1961:214-215)

Pela apropriação do “*cogito*” de Descartes, Sartre estabeleceu um sistema de conhecimento em que o indivíduo e o mundo fora de si são estritamente relacionados. Sartre defendeu que, o homem tem que, antes de mais nada, conhecer o mundo exterior, desta forma, ele pode conhecer a sua condição de existência e, ao mesmo tempo na sua consciência, surgem os consentimentos ou as contradições à existência fora de si. Esses sentimentos a favor ou contra a existência do mundo exterior convergem para a essência humana. Por causa disso, Sartre justificava que pelo “*penso*” poderíamos afirmar claramente: quem somos nós, quais são as essências que queremos granjear e por que interesses devemos lutar.

Do mesmo modo Carlos de Oliveira praticava precisamente o sistema do conhecimento defendido por Sartre:

Ele imaginava a relação que existe entre um cristal de rocha, um fragmento de sílica, o desenho inverossímil de uma estalactite e o orvalho num jardim, a aparição fulgurante de uma estrela, entre um desenho infantil e a cosmologia de um universo imenso, entre um rio e a Via Láctea. Mas precisamente por isso doía-lhe a violência económica, social e cultural imposta a camponeses ou outros. (Gusmão, 1986:12)

É claro que Carlos de Oliveira era um autor sensível: ele guardava a agudeza, a penetração e a perspicácia e conseguia notar até as coisas e os fatos mais minuciosos que

existiam em redor dele, descobrindo as relações que vinculavam a sua vida própria e a vida social.

Quanto à vida pessoal de Carlos de Oliveira, a experiência infantil dele influenciava notavelmente a sua vida posterior e a sua obra. Sobre as experiências infantis Carlos de Oliveira revelou-nos o seguinte num texto do seu livro *O Aprendiz do Feiticeiro* (1971):

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural, portanto, que tudo isso me tenha tocado (melhor tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia) nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, de pouco distanciação... O que não quer evidentemente dizer que tenha desaproveitado experiências diferentes (ou parecidas) que a vida e a cultura me proporcionaram depois. (Carlos de Oliveira, *apud* Manuel de Gusmão, 1986: 9)

Através desta narração de Carlos de Oliveira sobre a sua vida infantil sabemos que o conhecimento da vida miserável do povo, da aridez da terra do país e da escassez dos recursos germinava na consciência do autor, afligindo-o constantemente. Por consequência, o nome daquela pequena aldeia: Febres; a gândara, a duna, a areia, as lagoas pantanosas, os lamaçais, o sentido de desespero e a destruição como estrume da terra unem-se e tornam-se nos elementos típicos com acentuado valor simbólico nas obras de Carlos de Oliveira.

É óbvio que a angústia que Carlos de Oliveira sentia resultava da condição desamparada em que se atolava o povo que ele amava, ligando-lhe solidariamente o futuro ao futuro da sociedade portuguesa e do país.

Sobre esta solidariedade, Manuel de Gusmão também defendeu que:

Há quem pense que um grande convívio com a solidão e a dor nos fecha aos outros. Há também quem pense que a partilha, como nossa, de uma dor de outros, de uma dor coletiva, nasce da falta de uma dor própria. Carlos de Oliveira mostra que pode não ser assim. A sua obra é um dos mais claros e rigorosos casos de conjugação entre uma dor ou paixão pessoal e uma dor ou paixão coletiva. Conjugação trabalhada, não demagogia. (Gusmão, 1986:13)

Carlos de Oliveira, assim, sentia dor pelos sofrimentos do povo; as suas paixões morais debatiam-se pela causa da libertação do povo daquele regime sufocante. A

conjunção entre ele e o povo enraizava-se na sua alma, percorrendo as suas veias e manifestando-se naturalmente nas suas obras. Como Sartre disse:

Esta espécie de angústia, que é a que descreve o existencialismo, veremos que se explica, além do mais, por uma responsabilidade direta frente aos outros homens que ela (a escolha de um indivíduo) envolve. Não é ela (a angústia) uma cortina que nos separe da ação, mas faz parte da própria ação. (Sartre, 1961:190-191)

Assim, carregando a responsabilidade pelo povo português, Carlos de Oliveira escolheu partir para a emancipação do povo e lutar contra a exploração que o devorava, contra a recusa do indivíduo; ele propunha dar a essa terra estéril, em que viviam de rastos os camponeses, as esperanças de amanhã.

Acima de tudo, Carlos de Oliveira, juntamente com os outros autores neorrealistas, não queria apenas escrever sobre o mundo, queria mudá-lo e fazer a revolução, pouco a pouco, como as abelhas que produzem o mel. As suas obras seriam as armas mais fortes para vencerem esta luta.

Como Sartre disse, “quando falamos duma tela de Picasso, não dizemos nunca que ela é gratuita; compreendemos muito bem que ele se faz tal qual é, ao mesmo tempo que pintava, e que o conjunto da sua obra se incorpora na sua vida” (Sartre, 1961: 222-223).

No caso de Picasso, a tela era a tribuna onde ele transformava as suas paixões contra os escândalos do mundo nas imagens desenhadas. Quanto a Carlos de Oliveira, a sua obra completa também concretizou o valor da sua existência. Como Manuel de Gusmão indicou:

A obra... essa espera por nós, reservada e rigorosa, num apelo quase silencioso. Espera que a visitemos e compensar-nos-á da viagem de a irmos ler. O autor que nessa obra se ia fazendo preparou-a para isso: para nos convidar. Trabalhou e disse discretamente essa espera (...) . (Gusmão, 1986:7)

Com efeito, na leitura da obra podemos sentir a veemência com que Carlos de Oliveira partilha, com mais leitores possíveis, as realidades formidáveis que existiam num Portugal, que se perdia num beco sem saída, bem como as suas preocupações com o país. Carlos de Oliveira ia-se fazendo ao mesmo tempo que escrevia; entretanto propunha-se encorajar os seus leitores a participar na luta à qual ele mesmo se dedicava. Assim, ele poderia angariar mais camaradas que tivessem vontade de se libertar e de ser responsáveis

pelo futuro do país. Como afirmou Manuel de Gusmão, “ a obra deste autor é um trabalho que insistentemente se pensou e deu a pensar, que se viveu e deu a viver, paciente e sobriamente atormentado” (Gusmão, 1986:8). É verdade: a obra de Carlos de Oliveira baseia-se nos seus pensamentos e conhecimentos próprios das circunstâncias embaraçadas da sociedade e a narrativa do autor dimana da sua experiência própria, dilatada e enredada pela vivência das figuras que ele desenhou nos seus romances. No caminho de criação literária, Carlos de Oliveira realizava passo a passo o seu projeto de desenvolver a literatura portuguesa, cumprindo paciente e disciplinadamente o seu compromisso com o povo português — impulsionar sempre a causa da libertação do povo e contribuir para a revolução sociocultural portuguesa.

Nas palavras de Manuel de Gusmão:

A obra de Carlos de Oliveira é a obra do que podemos chamar uma imaginação rigorosa: uma imaginação que une uma intensa e vibrante atenção ao mundo real e um tenso trabalho verbal. Trata-se de um rigor poético e, mesmo, de um rigor ético: evidência do trabalho da linguagem e moral prática, produção de valores, na relação com o mundo e a linguagem comunitária. (Gusmão, 1986:13)

Assim, a obra de Carlos de Oliveira é a manifestação mais clara da sua imaginação rigorosa e a melhor prova do trabalho imenso da linguagem, da moral prática e da produção de valores que se envolvem no processo da escrita, a partir da sua vontade de criação até à apoteose de cada obra.

Prestando intensa e vibrante atenção ao mundo real, Carlos de Oliveira renovava incessantemente os movimentos intelectuais que atuavam no seu espírito. Neste processo sem paragem de descobrir o mundo real, o autor torneava a sua expressão literária: “ele apaga tudo que são as exclamações, tudo que é um certo tipo de retórica para reduzir ao osso, para reduzir àquele que vibra, o que ficava a vibrar” (*Companhia de Ideias*, 2010, minutos 23:30 até 23:39).

Manuel de Gusmão mostra o processo em que Carlos de Oliveira refinava, por dezenas de anos, os seus trabalhos literários:

*Poesias* (1962) edita todos os livros anteriores, com exceção de *Turismo* que é excluído, e corrige já alguns poemas. Mas *Trabalho Poético* (1976) reedita de novo todos os livros, incluindo agora *Turismo*, profundamente reescrito, mas não só este livro. Entre *Poesias* e



*Trabalho Poético* desaparecem poemas, outros são fundidos, desaparecem estrofes, são modificadas frases, versos, palavras. É alterada em diversos casos a própria pontuação. E não porque tenham mudado as regras da língua, mas por um trabalho de depuração que ao mesmo tempo apaga a grandiloquência e potência a polissemia. (Gusmão, 1986:16)

Ao mesmo tempo, tal refundição realizada na poesia também se realizava nos seus romances:

Em 1964, sai refundido o romance *Casa na Duna*, mais de vinte anos depois da sua primeira edição. Em 1970, sai uma nova versão de *Pequenos Burgueses. Uma Abelha na Chuva* sofrerá constantes modificações, mesmo que mais pequenas. Antes de morrer, em 1981, Carlos de Oliveira trabalhava numa nova versão de *Alcateia*, que não deixara reeditar até então, porque considerava indispensável a sua reescrita. Em 1978, *Finisterra* é uma espécie de apoteose desse trabalho da poesia sobre o romance. (Gusmão, 1986:16)

Mas precisamos de perceber que mesmo que tenham sido refundidas as criações literárias, a conjunção entre o autor e o povo português e a tendência do autor em aprofundar a revelação da relação entre o homem e o mundo nunca mudaram. Carlos de Oliveira fazia estes trabalhos rigorosos de depuração e de reescrita das suas obras com o objetivo de produzir nelas uma espantosa força coesiva. Sobre este facto Manuel Gusmão afirmou que:

Este movimento traduz-se num fenómeno relativamente singular na literatura portuguesa deste século: a constante reescrita de livros já publicados, em consonância com o movimento de depuração que se desenvolve nos livros que vão publicando. Como se os livros posteriores, reagissem retrospectivamente sobre os anteriores, modificando-os e produzindo uma mais coesa unidade. (Gusmão, 1986:16)

Assim, lentamente, Carlos de Oliveira ligava toda a sua obra para que ela contribuísse para o tema imutável: a denúncia da terra pobre e fechada de Portugal e das condições miseráveis do povo português; bem como para que nela se consolidasse a força de realizar a revolução contra a repressão do povo exercida pelo Estado Novo.

A censura e a omissão da própria obra exigiam uma austera abnegação. Carlos de Oliveira possuía o espírito de correr no enalço da toda a realidade que ocorria no mundo em que vivia e, ao mesmo tempo, a perseverança de realizar tais condensações e superações nas suas criações literárias. Em consequência, na obra do autor, para além

daquela conjunção entre as dores e paixões individuais e coletivas, há sempre a união entre estética e ética. A obra de Carlos de Oliveira é a que transporta os sentimentos finíssimos do homem pelo mundo cheio de crueldade, por uma linguagem poética e lírica, entretanto, ferroa inexoravelmente os disfarces em que se enganava o povo, bem como a opressão imposta ao povo, tudo o que o governo de Salazar queria manter como estado normal. A obra de Carlos de Oliveira também escarnece aquela sociedade antiquada e doentia que estava à beira de decadência absoluta e todos escândalos que povoavam o país. Manuel de Gusmão considerou que a obra de Carlos de Oliveira é “livro de uma beleza convulsiva de tão intensa e extrema, entretanto contida” (Gusmão, 1986:17).

Enfim, como o crítico literário Pedro Mexía afirmou:

O neorealismo teve o sucesso que teve por ser uma literatura de combate, por ser uma literatura de denúncia, desde logo. Uma literatura que introduziu na cultura portuguesa um dos elementos de que o Estado Novo mais a queria despir, que é o lado da conflitualidade, da miséria, de luta de classes, tudo coisas reais, evidentemente, mas que tinham essa força de denúncia mais do que de estética. (*Companhia de ideias*, 2010, minuto 9:28 até 9:59)

Este sucesso do neorealismo também se deve à responsabilidade pela literatura portuguesa, à solidariedade com o povo e aos esforços que Carlos de Oliveira fazia para lutar contra a tirania que se verificava em Portugal.

Durante a sua vida inteira, este homem ilustrou exatamente o humanismo existencialista proposto por Jean-Paul Sartre:

O homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objetos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. (...) É a esta ligação de transcendência, como constituinte do homem — não no sentido de que Deus é transcendente, mas no sentido de superação — e da subjetividade, no sentido de que o homem não está fechado em si mesmo mas presente sempre num universo humano, é a isso que chamamos humanismo existencialista. (Sartre, 1961:233-234)

## 1.2. Fernando Lopes: o grande cineasta do novo cinema em Portugal.

Fernando Lopes nasceu em Maçãs de Dona Maria, concelho de Alvaiázere, distrito de Leiria a 28 de Dezembro de 1935 e faleceu em Lisboa a 2 de Maio de 2012. Era um dos mais importantes cineastas do novo cinema em Portugal. Quanto à sua contribuição para o novo cinema, em 1964, finalizou a produção do documentário *Belarmino*, que é considerado obra-chave no movimento do novo cinema português, a par de *Dom Roberto* (1962) de José Ernesto de Sousa e *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha.

Em 1971, concluiu a produção do filme *Uma Abelha na Chuva*. Este filme foi adaptado do romance homónimo de Carlos de Oliveira. O filme é considerado, por muitos investigadores e críticos, um dos melhores filmes portugueses de sempre e um clássico do novo cinema. De facto, a ideia de Fernando Lopes de fazer a adaptação do romance começou em 1963, ano em que comprou os direitos do livro. Porém, a realização do filme só foi levada a cabo em 1968, demorando quatro anos para que Fernando Lopes, finalmente, completasse o trabalho. A duração prolongada ficou a dever-se, principalmente, à falta de financiamento. Além disso, *Uma Abelha na Chuva* foi recusado diversas vezes por distribuidores, devido ao seu enredo pessimista e depressivo, até a produtora Média Filmes se encarregar da distribuição (Tavares, 1968:15).

Quanto ao contexto social em que se realizou a produção do filme, Carolin Overholff Ferreira descreveu a circunstância perturbada que dominava a então sociedade portuguesa nos seguintes termos:

Em 1972, quando o filme estreou comercialmente, o governo ditatorial do Estado Novo encontrava-se no momento contraditório entre uma abertura parcial, devido à primavera marcelista, e a insistência em procedimentos totalitários, como a guerra colonial, acompanhados por pressões internas de democratização. A produção cinematográfica foi também afetada por esta situação. Entretanto, poucas histórias de produção manifestam tão nitidamente as dificuldades dos cineastas do novo cinema, num momento generalizado de crise da sociedade portuguesa, e, em particular, de reestruturação do cinema, como a produção de *Uma Abelha na Chuva*. (Ferreira, 2014: 118)

De facto, Fernando Lopes foi um realizador muito produtivo. Após a estreia de *Uma Abelha na Chuva* e até ao seu falecimento, produziu mais onze filmes. Em 2002, adaptou *O Delfim* da obra homónima de José Cardoso Pires. Este filme é considerado uma das obras

mais significativas da sua filmografia, juntamente com *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*.

Quanto à contribuição de Fernando Lopes para o movimento de novo cinema em Portugal, a autora Leonor Areal afirma que: “ (...) muito poucos [realizadores do novo cinema] foram os renovadores dos anos seguintes (apenas Fernando Lopes, Fonseca e Costa e Ernesto de Sousa)” (Areal, 2011:368).

Para compreender melhor as relações que existem entre o romance de *Uma Abelha na Chuva* e o filme, antes de tudo, precisamos de clarificar o que é o novo cinema em Portugal e qual é o objetivo principal deste movimento cinematográfico.

Augusto M. Seabra interroga-se (apud Paulo Filipe Monteiro) que é “Novo Cinema ou cinema novo? Desde 1961, a expressão relativo ao movimento de renovação foi novo cinema, designação consagrada, de resto, na Semana do Porto, em 1967. A expressão cinema novo era a do movimento brasileiro” (Monteiro, 1995:655).

Mais profundamente, Paulo Filipe Monteiro considerou a diferença entre os dois termos, novo cinema e cinema novo, referindo que:

O que parece jogar-se aqui é uma fratura entre duas tendências: a que prefere um cinema novo em que, como no [cinema] brasileiro, a possibilidade de afirmação de um cinema nacional está intimamente ligada a um conteúdo político, e outra em que o “novo cinema” é mais parente da “nova vaga” francesa, e da francesa política dos autores, em que a libertação de criação não aceita missões determinadas, exceto a de impor o cinema como arte, e reconhecendo como única obrigação a de tudo subverter, incluindo os conteúdos habituais do discurso “de esquerda”. (Monteiro, 1995:655-656)

Assim, e de acordo com estes investigadores, o movimento cinematográfico, em que Fernando Lopes contribuiu com força, deve ser designado por novo cinema. Além disso, entendemos que o surgimento do novo cinema em Portugal foi influenciado pelas ideias vanguardistas francesas. Ainda mais, o novo cinema em Portugal tem a estrita ligação internacional aos movimentos cinematográficos semelhantes, realizados contemporaneamente nos países estrangeiros. No contexto internacional, percebemos mais completamente a designação do novo cinema em Portugal:

No início dos anos sessenta, ao cinema de autor, produzido sobretudo na Europa, passou a chamar-se cinema novo, na esteira da nova vaga francesa; novo porque tinha a particularidade de ser jovem, tanto no que diz respeito à idade dos realizadores como no que

se refere a uma maneira diferente, outra, possivelmente nova, de pensar a fazer o cinema.  
(Geada, 1977:92)

No caso particular de Portugal, as circunstâncias, em que surgiu o novo cinema, foram descritas num *dossier* intitulado *O Novo Cinema Português*, publicado no número vinte da revista *Filme*, em Novembro de 1960 (apud Leonor Areal):

O cinema português vivendo nos últimos anos uma desconsoladora mediocridade, precisa de sangue novo. Os que ficaram para trás, alimentando-se das próprias limitações e criando o mito da impossibilidade de fazer cinema em Portugal, parece já nada terem para dizer. (Areal, 2011:367)

Neste contexto, o novo cinema em Portugal assumiu a responsabilidade histórica e cultural de produzir a renovação e de encontrar uma saída para o estado estagnado em que se afundava o cinema português. Assim, o foco deste movimento cinematográfico centra-se na preocupação em dar a ver, profundamente, homens e realidades do país, e ao mesmo tempo, tal como a “nova vaga” francesa, o novo cinema procura ilustrar casos da condição do homem na sociedade moderna, numa perspetiva menos classista. Esta preocupação, que está presente tanto na ficção como no documentário do novo cinema, é a marca do novo cinema em Portugal.

Em relação ao processo de realizar a renovação, que o novo cinema em Portugal vai praticar, Leonor Areal indica:

A necessidade de mudança e a novidade vão-se sobrepondo, substituindo e reconstruindo-se sobre os anteriores passos, como uma epidemia de representações. Não existe geração espontânea, ou irrupção incontrolável de forças artísticas, toda a arte se constrói sobre o que a precede e seus pressupostos, mesmo quando — ou sobretudo — se afirma por oposição. A incubação das ideias é fluida e — misteriosamente — correspondente a uma sensibilidade de época, a uma urgência de atualidade, ou a um ímpeto de intervenção. (Areal, 2011:369)

De acordo com esta afirmação, compreendemos que é essencial os realizadores do novo cinema em Portugal conhecerem claramente as ideias e as obras dos autores anteriores. Desta forma, eles conseguiriam por um lado, trabalhar, de maneira moderna e, por outro lado, abandonar as ideias antiquadas e até se exprimir contra algumas opiniões.

Leonor Areal refere ainda a ligação que existe entre os realizadores do novo cinema e os autores anteriores, provenientes tanto do campo cinematográfico como do campo

literário, dizendo que: “o que importa salientar nestas mutações individuais é a influência mútua que uns autores vão exercendo sobre os outros, tanto na literatura como no cinema e sobretudo na sua convergência” (Areal, 2011:369). Assim, Leonor Areal destaca os laços que ligam os campos literário e cinematográfico. Se tivermos em conta que o objetivo principal do novo cinema é denunciar as realidades e revelar as condições da vida do povo português e, ao mesmo tempo, pensarmos na relação que existe entre a literatura e o cinema, entenderíamos claramente as influências notáveis da literatura neorrealista na produção dos filmes do novo cinema. Leonor Areal, no seu livro *Cinema Português — Um País Imaginado*, também se refere à esta influência, indicando o facto de que: “(...) Ernesto de Souza, em entrevista à época da saída do filme, não desdenha do epíteto de neorrealista (...)” (Areal, 2011:369).

No que diz respeito às obras do movimento novo cinema em Portugal, Leonor Areal considera que “cada filme é uma voz isolada na floresta das contradições de uma época. É assim que não há quase — no conjunto do Novo Cinema — dois filmes que se assemelhem ou que partilhem de um programa estético-ideológico comum” (Areal, 2011:371). Sobre este facto, Eduardo Geda reitera que:

(...) nada empresta qualquer espírito programático ou unitário aos filmes do novo cinema português produzidos entre 1961 e 1974, a não ser a vontade expressa de romperem com a moral, o estilo e as técnicas anquilosadas dos filmes caros ao regime. O que unia os jovens cineastas era portanto mais aquilo que eles recusavam do que aquilo que se propunham fazer. (Geda, 1977:91)

Seguindo ainda o pensamento de Leonor Areal, que se refere às funções dos filmes do novo cinema em Portugal, podemos reconhecer mais claramente a índole comum destes filmes:

Cada filme do novo cinema é tão diferente dos outros quanto único; cada filme é uma pedrada no charco e cada pedra tem feitios e intenções diferentes, mas todas querem perturbar e criar ondas — isso é o que une o novo cinema, uma espécie de resistência contra um inimigo comum, o conformismo e a mediocridade do cinema e da sociedade, juntamente com o desejo de falar com urgência da realidade. Todo o novo cinema é feito de filmes que refletem e que se situam na vertigem do seu mesmo tempo, filmes de contemporaneidade estrita” (Areal, 2011:371).

Com efeito, os realizadores do novo cinema revelam novas maneiras de pensar na representação das realidades nos seus filmes. Neste sentido, os modos anteriores de narrar e de descrever o devir social foram abandonados. De acordo com Christel Henry:

Se a batalha neorrealista levada a cabo pelos críticos portugueses ainda estava cultural e politicamente na ordem do dia no âmbito do regime autoritário, do ponto de vista estético, o movimento neorrealista revelou-se totalmente ultrapassado na alvorada do “novo cinema” e, por conseguinte, irrealizável no contexto de transição de um cinema dos anos 50 ainda preso aos conteúdos para um cinema novo que já apostava numa desconstrução narrativa e numa estética moderna. (Christel Henry, apud Sales, 2009:10)

Vale a pena lembrar o fato de que, entre 1961 e 1974, a censura do Estado Novo ainda exercia a sua função nas obras que se expressavam contra o regime ditatorial. No campo da produção cinematográfica, os filmes do novo cinema também arriscavam-se a ser censurados. Nestas circunstâncias, “o novo cinema diverge essencialmente desta óptica social; o coletivo não é representado, apenas o indivíduo desinserido desse coletivo. O social estará presente metonimicamente, ou na forma de alegoria, mas não enquanto personagem coletivo” (Areal, 2011:373). Assim, nos filmes de novo cinema em Portugal, os realizadores “falavam sobretudo em termos existenciais, de uma opressão latente, de impossibilidades narrativas, de reverses inexprimíveis” (Areal, 2011:373). No caso do filme que estamos a trabalhar, *Uma Abelha na Chuva*, trata-se dum exemplo típico desta tendência de expressão subentendida.

De facto, a censura que estava em vigor no campo cinematográfico, contribuía, em alguns aspetos, para o surgimento de novas maneiras de denunciar as realidades sociais. Como Leonor Areal refere:

O novo cinema encontra escapatórias a este clima de restrição, onde a censura funciona quase como estímulo à invenção. Não podendo exprimir-se contra o sistema político-social — sem ser por ele aniquilado — os cineastas encontram uma fuga para as ideias latentes através da forma. (...) Colocando-se também à parte do sistema, os realizadores contornam os riscos de fazer crítica social e conseguem evitar a censura implícita e interiorizada. (Areal, 2011:373-374)

Após esta análise sobre o objetivo principal do novo cinema em Portugal, e sobre a ligação que existe entre o movimento neorrealista e o novo cinema, e ainda sobre as

diferenças das formas de denunciar as realidades sociais entre os dois movimentos, podemos concluir que, no nosso caso particular, o propósito de Fernando Lopes, ao realizar a adaptação do romance *Uma Abelha na Chuva*, é demonstrar a repressão oriunda tanto do mundo objetivo como do mundo subjetivo dos personagens. Tal repressão é causador do casamento infeliz do casal Silvestre e dos desejos que nunca se realizam dos personagens, construindo uma espécie de asfixia silenciosa na representação do filme.

Sob a orientação das ideias estéticas modernas de novo cinema e, para evitar o risco do filme ser censurado, Fernando Lopes mostra-nos um mundo objetivo diferente do que se expõe no romance. Ao mesmo tempo, na adaptação do romance, o realizador concentra-se na interpretação do desejo de D. Maria dos Prazeres e de outros personagens secundários, penetrando no mundo subjetivo dela, caracterizado pela morte do desejo e pela esterilidade da própria vida.



## Capítulo II: Paisagens e Relações Humanas em *Uma Abelha na Chuva*.

### 2.1. Paisagens e relações humanas representadas no romance.

No romance de *Uma Abelha na Chuva* Carlos de Oliveira concretizou a sua memória infantil da terra estéril e da pobreza dos camponeses que viviam na sua vila, a qual tatuou a sua consciência social. Assim, o romance tenta, em primeiro lugar, esclarecer a relação entre o homem e o mundo através de duas perspectivas: a paisagem e o povoamento.

A paisagem, por um lado, corresponde à terra em que o povo português trabalha e ganha a sua vida; por outro lado, apresenta-nos uma visão das condições de vida do povo. Como já mencionamos, há alguns elementos típicos na obra de Carlos de Oliveira e, no nosso caso, tais elementos também se apresentam em *Uma Abelha na Chuva*: a paisagem natural era constituída por estes sinais únicos: chuvadas, ventanias, frieza; gândara, areia, calcário e cal; pântano, apodrecimento animal e vegetal; sendo, portanto, realçados a aridez e o rendimento fraco da terra.

Quanto à paisagem social de que trata o romance *Uma Abelha na Chuva*, lemos que D. Maria dos Prazeres “examinava os móveis pobres do escritório” (Oliveira, 2013:16), quando ela chegou à redação da *Comarca de Corgos*; o mestre António e a sua filha, Clara, viviam na casa alapada numa duna exígua; as conversas entre os jovens namorados que se realizavam no palheiro do curral do mestre António com a presença de vaca, de jumento, e de duas ou três galinhas. Conhecemos o panorama da aldeia pelos olhos de Álvaro Silvestre: “a aldeia (uma geometria confusa de estábulos e casas)” (Oliveira, 2013:66). Lemos que a mercearia de Álvaro Silvestre era o local em que se vendiam as ninharias e substâncias cotidianas: bacalhau, farinha, pregos, etc.

Neste romance, a cada instante, Carlos de Oliveira falava duma terra pouco produtiva e cheia de pobreza. Neste caso, o fantasma da miséria pelo qual se apavorou Álvaro Silvestre, e que o escritor descreveu minuciosamente, era a melhor prova desta pobreza extrema. Através da descrição das paisagens natural e social da vila de Montouro, o autor mostra-nos os aspetos rústico e grosseiro de Portugal nos anos 50 do século XX.

Por outro lado, através da representação do povoamento em *Uma Abelha na Chuva*, Carlos de Oliveira deixou-nos reconhecer que a demarcação e o insulamento entre as classes sociais eram claros. No romance encontramos três classes sociais: o proletariado, a burguesia e a aristocracia. Os pertencentes de diferentes classes tinham as respetivas

maneiras de viver e não era possível que ultrapassassem tais limites ou se libertassem das regras que regulavam a rotina das suas classes. Como os proletários, Jacinto tinha de conduzir a charrete num caminho longo e embaraçado, sob a morrinha; Mestre António, embora fosse cego, tinha de pintar e repintar as imagens dos santos para sustentar a vida dele e da filha. Como um pequeno burguês, Álvaro Silvestre tinha de manejar os seus negócios, enquanto sentia aborrecimento e sonolência no seu escritório. Tais são os trabalhos dos homens.

Quanto às mulheres, Clara, filha de mestre António, ficava em casa, arrumando e fazendo os trabalhos domésticos quotidianos descritos na forma seguinte: “a rapariga assomou à porta, de cântaro no braço: - Vou à frente num instante. O caldo já ficou ao lume” (Oliveira, 2013:88). A Mariana, criada da casa de Silvestre, tinha de começar a sua lida diária desde manhã cedo na cozinha. Para a fidalga, D. Maria dos Prazeres, parecia que não existia trabalho nenhum: a sua vida era composta pelas memórias sobre o palacete dos seus pais; pelos ódios ao seu marido e pelo aborrecimento do seu casamento; até pelas imaginações e pelos desejos irrealizáveis com outros homens. A única missão de D. Maria dos Prazeres era vigiar e preservar o marido dos dislates, chicoteando-o e ferroando-o mentalmente, bem como recebendo com frequência visitas no seu salão.

Pela análise da organização das personagens no romance *Uma Abelha na Chuva*, percebemos que o autor propõe mostrar-nos um Portugal isolado, estagnado e medieval, em que a maneira velha e antiquada de dividir o trabalho ainda funcionava, numa sociedade cheio de ranços.

Entretanto, Carlos de Oliveira sublinha o fato de que, para além das contradições entre as diferentes classes sociais, só restava a exploração do homem pelo homem. Tal como Álvaro Silvestre pensava que “o homem é o lobo do homem e, portanto entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela” (Oliveira, 2013:82).

Após a leitura do romance, notamos que no casamento infeliz do casal Silvestre, a única coisa que os atrelava era a necessidade de manter as aparências, para continuar a aparência brilhante da vida. Mas a condição real em que chafurdava D. Maria dos Prazeres era denunciada por Álvaro Silvestre: “ há vinte anos que me comes as sopas. Quando houve fome lá pelos palácios, foi aqui que a vieste matar, com a família atrás” (Oliveira, 2013:56). Os Silvestre guardavam as relíquias dos velhos senhores da família da noiva,

expondo-as como uma ostentação.

Até naquela comunidade pequena e fechada, um dos mais importantes assuntos era manter um disfarce de harmonia: Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres recebiam as visitas no salão, enquanto se consumiam nos rancores recíprocos. A relação entre o padre Abel e D. Violante era um enigma: embora o autor nos dirija à suposição de que eles sejam um par de amantes, perante todos D. Violante era a “irmã” do padre. A relação amorosa e embaraçada entre D. Cláudia e Dr. Neto arrastava-se durante anos. Estes três pares guardavam os seus próprios problemas no coração, enquanto conversavam sobre a questão de vida e da morte e sobre outros assuntos distantes.

Assim, Carlos de Oliveira esboça a relação entre o homem e o mundo que se desenrola no romance do seguinte modo: numa pequena aldeia formada por estábulos e casas, havia os habitantes que viviam respetiva e obedientemente debaixo das regras e dos limites de cada classe social. Desta forma, podemos dizer que o mundo que se representava no romance era uma miniatura exata de Portugal, um país profundamente reprimido e angustiado.

Mas, para além da representação das paisagens e das personagens do seu romance, Carlos de Oliveira preparou duas temáticas mais revolucionárias e convulsivas, que serviam como condenação da decadência daquele mundo: a destruição e a morte. Neste sentido, a comunidade formada pelas personagens era como se fosse uma colmeia e, estas pessoas viviam como se fossem um enxame, desempenhando os seus próprios papéis.

Porém, como Manuel de Gusmão afirmou: “nenhuma destas personagens consegue reunir em si, numa afirmação plena, o desejo, o querer, o saber e o poder. Em todos algo falha, algo está reprimido, oprimido” (Gusmão, 1986:20). Assim, exercendo funções opostas às abelhas, estas personagens só produziam fel.

Numa verdadeira colmeia “só as fêmeas trabalham; a única função dos machos é fecundar a abelha rainha e morrer e, a única função da abelha rainha é reproduzir-se. Cada abelha visita 40000 flores por dia em busca de pólen, a esta média, ao fim de um ano, teria produzido 5 gramas de mel. Mas uma abelha não vive mais que um mês e meio. Por isso quando uma morre as outras continuam o seu trabalho lento, disciplinado, viajando a 5 milhões de flores até produzir 1 quilo de mel” (*Companhia de Ideias*, 2010: minuto 0:11 até 0:44).

Quanto àquela comunidade humana, em vez dos trabalhos persistentes e disciplinados, havia nela sempre uma luta latente de classes, para além da indiferença, do desprezo e da escassez de comunicação, bem como o fracasso e o desejo recalcado.

No romance *Uma Abelha na Chuva*, Carlos de Oliveira ordenou, de uma maneira indireta e oculta, a destruição previsível daquela deformada comunidade social: Jacinto e Clara morreram, a vida do casal Silvestre e dos outros mantinha-se no estado de sempre. De fato, como se fossem abelhas espezinhas pela chuva na areia, até as figuras mais vivas e fecundas no romance acabam por ter um fim trágico: Jacinto foi morto pelo servente Marcelo a mando de mestre António. O seu destino correspondeu ao do macho que depois de fecundar a abelha rainha só lhe restou a morte. Clara era a única mulher fecunda, mas após o assassinato de Jacinto suicidou-se num poço, acompanhada por um filho inviável. Álvaro Silvestre continuava a produzir fel nocivo. D. Maria dos Prazeres, a abelha rainha, era incapaz de cumprir a sua única missão — a missão de assegurar a continuação da sua espécie, quer fosse no sentido da continuação da sua identidade feudal, quer fosse no sentido da criação de uma nova geração. Assim, a destruição daquela comunidade humana poderia acontecer brevemente, como se fosse uma colmeia podre e abandonada, demolida numa tempestade.

No romance *Uma Abelha na Chuva*, Carlos de Oliveira concentra-se na revelação da destruição previsível do esquema social entorpecido e do mundo fechado. Nesta condição, a preocupação e a consideração sobre a morte (especialmente manifestadas pelo pensamento de Álvaro Silvestre) eram naturais e inevitáveis. Sobre estas duas temáticas da destruição e da morte a cineasta Margarida Gil considera que:

Há frustração que acompanha todas as personagens. É como se soubesse que a vida não se cumpre. Fica sempre aquém: é que é tudo efémero e frágil. O Carlos, curiosamente, trata muito desse tema. O sobre a vida como uma corda, a corda que se parte. (*Companhia de Ideias*, 2010: minuto 25:39 até 26:03)

## 2.2. Reinterpretação de paisagens e de relações humanas no filme.

No filme, as paisagens naturais e sociais, em que ocorre a história de *Uma Abelha na Chuva*, são mantidas e até intensificadas nas suas características principais, se as compararmos com o romance original.

No que diz respeito às paisagens naturais, logo no início do filme vemos uma gândara despovoada em que só crescem arbustos. Simultaneamente, ouvimos o silvo solitário e desolador do vento (cf. minutos 0:01 até 0:05).

Na cena que aparece mais por diante, apresentam-se as casas exíguas e deformadas, feitas de madeira. Estas casas são construídas, apertadamente, sobre o areal, como se fossem caixas de fósforo que se jogam no chão. A aparência tosca e grosseira das casas alude à identidade dos habitantes que moravam lá dentro — o povo pobre. Todas as portas e janelas estão fechadas. Na cena, não há ninguém, nem animais, nem as plantas, só alguns pedregulhos dispersados no areal. Entretanto, o vento torna-se mais forte, produzindo um silvo furioso e agudo (cf. minutos 0:16 até 0:23).

Na sequência seguinte, o foco lança-se à paisagem interior daquela pequena comunidade. Nesta altura, na cena, vemos que naquele sítio, não há caminhos. Talvez os caminhos fossem cobertos por areia. Mas para diante, o foco concentra-se no areal. A ventania descarna-o, levantando e dispersando as areias. Algumas folhas secas espalham-se no areal e o vento impele-as para um lugar distante. Assim, o filme contorna a paisagem natural extremamente deserta e sem vigor (cf. minutos 0:24 até 0:43).

Finalmente, na cena seguinte, em vez daquele sítio inóspito e fechado, vemos um lugar mais civilizado em que há calçada e casas de estrutura mais completa. Dois homens, andando de bicicleta, passam pela cena. Correndo no encalço da passagem dos homens, o foco desloca-se e fixa-se numa igreja sóbria que ocupa o lugar central na cena. Os homens desaparecem, mas a igreja finca-se sempre no mesmo lugar. Esta organização da sequência revela a predominância da igreja católica naquela sociedade. Na cena, vemos também duas linhas de árvores despidas e com silhuetas convulsivas. Bordejando a calçada, as árvores prolongam-se até ao longe. O silvo do vento e o som da chuva entrelaçam-se, sublinhando o sentido de abandono e desespero (cf. minutos 0:44 até 1:02).

Assim, vemos que, a paisagem natural árida, deserta e sem vivacidade, bem como a paisagem social depressiva e pobre marcam em conjunto o tom básico da aparência do

mundo objetivo no filme. Como Fernando Lopes explica:

Aqui é um universo fascinante do ponto de vista cinematográfico, do ponto de vista poético, e do ponto de vista da narrativa, porque são dunas e areias e tudo é uma coisa que pode morrer. As casas são feitas na areia, são feitas para durar uma pequena vida. (*Companhia das Ideias*, 2010, minutos 15:45 até 16:07)

Na representação do filme, para deixar os espetadores conhecer mais profundamente a pobreza que se arraiga no mundo objetivo, Fernando Lopes reduz o uso dos acessórios ao nível mais baixo possível, evacuando a cena de tudo quanto seja supérfluo, e depois, o realizador coloca os personagens nestas cenas mais ou menos espaçosas e vazias. Utilizando esta estratégia de organizar as imagens, e ainda adicionando os diversos sons, Fernando Lopes passa-nos a ideia de escassez e de pobreza extrema.

O exemplo mais típico, em que se aplicam estas técnicas, é a representação da sequência em que mestre António se senta numa cave. Aqui, definimos o espaço como uma cave, porquanto o realizador retira todos os adereços essenciais, cuja ausência nos impossibilita de identificar a função real daquele espaço. Nesta sequência, vemos que o pano de fundo é constituído pela superfície pontuda da cave. Esta superfície transmite-nos um sentimento de secura, nudez e dureza.

Encostando-se à superfície da cave, mestre António não se movia, como se fosse uma estátua. Usava um chapéu roto e velho. A sua camisa estava amarfanhada e coberta de poeira. O tom da roupa de mestre António era cinzento, idêntico ao da superfície áspera da cave. Estes detalhes aludem ao facto de que mestre António era do povo e que se pregava na pobreza.

Apesar de cego, mantinha os olhos abertos, parecendo que estava a contemplar um ponto elevado. Na sua frente, Marcelo lançava as pazadas de carvão no forno. As labaredas palpitavam mais violentamente, iluminando a cena inteira e o rosto de mestre António. Porém, mestre António não conseguia ver a claridade e naquele momento, parecia estar indiferente ao calor, à poeira e aos sons desconfortáveis, produzidos pela pá de ferro. O que o incomodava era o facto inaceitável de que a sua filha única, Clara, mantinha uma relação amorosa com o cocheiro de Silvestre. No seu rosto, manifestava-se a expressão desiludida e zangada.

Nesta sequência, Fernando Lopes omite a narração do romance sobre o desespero

absoluto que mestre António sentia. No romance, o narrador onisciente revela os seus pensamentos: “casar a filha com um lavrador. Desde o nascimento de Clara que embalava [mestre António] o sonho de sair da pobreza pela mão da rapariga: a pobreza, que é a maior cegueira” (Oliveira,2013:84).

Na representação do filme, através da utilização da superfície dura e ríspida da cave como o pano do fundo, da interpretação visível do estado imóvel de mestre António e da aplicação dos sons violentos, Fernando Lopes condensa a manifestação da pobreza que o povo sofreu. Esta sequência penetra implicitamente a condição real em que chafurdavam aqueles que se debatiam na pobreza. O povo tornava-se ignorante do mundo exterior, como se fossem os cegos desamparados que não conseguem ver a luz da esperança (cf. minutos 40:38 até 41:15).

Na representação da paisagem social, vemos somente uma exceção: a cena em que se mostra a frente da casa de Álvaro Silvestre. A sua casa é quase um palacete constituído com estrutura complexa e cingido pelo muro firme. Desta forma, sentimos clara e diretamente o contraste espantoso que existe entre a moradia do casal Silvestre, cujas identidades são “lavrador e comerciante de Montouro” e “fidalga de Alva”, e as casas exíguas e apertadas do povo (cf. minutos 22:52 até 22:59).

Quanto às relações humanas representadas no filme, Fernando Lopes omite a presença de certos personagens que são tratados no romance, como D. Violante, o Padre Abel, Dr. Neto e D. Cláudia. Desta forma, o realizador condensa a representação das ligações humanas numa dimensão reduzida e, ao mesmo tempo, intensifica os conflitos que existem entre os personagens apresentados.

No filme, a relação conjugal tensa e conflituosa entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre mantém a sua importância. Mas, diferentemente do que faz Carlos de Oliveira, na representação desta relação, o realizador omite completamente as explicações nítidas das razões que causaram o casamento infeliz do casal Silvestre, destacando a demonstração das contradições que surgem constantemente entre o casal. A fim de sublinhar estas contradições, Fernando Lopes concentra-se na organização dos gestos corporais, dos olhares e das expressões faciais, que são interpretados pelos atores (Laura Soveral e João Guedes), e ao mesmo tempo, constitui uma atmosfera asfíxiante, em que raramente se realizam as conversas calmas e tranquilas entre ambos.

No que se refere à interpretação da relação conjugal dos personagens principais, vale a pena ser mencionado que, no filme, encarando a esposa, a maneira brutal de falar, a atitude dura e os procedimentos violentos de Álvaro Silvestre são completamente diferentes dos mostrados na narrativa do romance.

Quanto à maneira brutal de falar e à atitude dura de Álvaro Silvestre, a interpretação do ator intensifica a sensação de conflito que se trava entre o casal. Por exemplo, na representação do filme, no escritório da redação da *Comarca de Corgos*, após ser humilhado pelas palavras da esposa, ouvimos que o mando de Álvaro Silvestre foi soltado impetuosamente: “Basta, Maria! Vamos embora!” (cf. minutos 7:36 até 7:38). Porém, na narrativa do romance, a reação de Álvaro Silvestre é descrita duma maneira completamente diferente: “baixou-se para apanhar o chapéu que lhe caíra à chegada da mulher e gemeu, humilhado: — Basta, Maria” (Oliveira, 2013: 17). Nesta descrição, o uso do verbo “gemit” revela o complexo de inferioridade que sente Álvaro Silvestre perante a sua esposa, escondido na sua consciência.

No filme, depois da longa viagem de charrete para Montouro, na sala grande da casa do casal Silvestre, rebenta o conflito mais grave entre os dois. Quando D. Maria dos Prazeres interroga o motivo que leva o marido à redação, Álvaro Silvestre dá-lhe a carta do seu irmão, Leopoldino. D. Maria dos Prazeres lê: “(...) o sobra deu-me trinta pretos, dois elefantes, bagagens e duas pretas para o meu uso pessoal (...)”. A seguir, a mulher dobra a carta e volta-se para Álvaro Silvestre. Neste momento, na sua cara, flutua uma expressão zangada. É óbvio que se sente humilhada pelo que acaba de ler (cf. minutos 15:33 até 16:41).

Álvaro Silvestre, que está bêbedo, de um tom leviano, continua a narração da carta, interrompida pela mulher: “(...) não leia esta passagem à cunhada, mas fica 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 (...)”. Ao repetir estes detalhes plenos de referências ao desejo sexual, parece que Álvaro Silvestre está muito contente e até solta um riso subtil (cf. minutos 16:41 até 16:57).

Na mesma altura em que o marido recorda os conteúdos perversos da carta de Leopoldino, a cólera e o sentimento de vexame acumulam-se no peito de D. Maria dos



Prazeres. Ela aperta com força o papel da carta e atira-o em frente do seu marido. Nesta ocasião, ela começa a bramar: “o que foste fazer ao jornal?!” Esta frase curta e ríspida irrita a réplica de Álvaro Silvestre. Assim, o conflito estala: “Larga-me!” o homem responde-lhe com impaciência. “Quanto estiveres menos bêbedo!” repreende-o D. Maria dos Prazeres. “Quem é que está bêbedo?! Quem?!” Álvaro Silvestre rebela-se contra a sua esposa como se fosse um malandro e seguem-se as injúrias soltadas da boca do marido: “Sua fidalga de merda! Muito conde, muitas lérias. Mas há vinte anos que me comes as sopas!” (cf. minutos 16:41 até 17:15).

O orgulho de D. Maria dos Prazeres é derreado por esta afronta. O corpo dela estremece ligeiramente, mas ela continua a briga: “Meu pai tinha em Alva um cocheiro que falava mais ou menos assim (...)” (cf. minutos 17:15 até 17:17).

De repente, Álvaro Silvestre dá-lhe uma bofetada com toda a força, interrompendo-lhe a briga. A bofetada é tão impetuosa que produz um som agudo e doloroso. O corpo de D. Maria dos Prazeres perde o equilíbrio e o seu cabelo, sempre bem penteado, torna-se desgrenhado. Mesmo assim, D. Maria dos Prazeres continua a sua reclamação cheia de desprezo para com o seu marido: “(...)e de uma vez ele não teve outro remédio senão chicoteá-lo. Se ele fosse vivo, havia de fazer o mesmo a ti, que és mais bêbedo e mais ordinário do que todos os cocheiros!” (cf. minutos 17:18 até 17:30).

Nesta sequência, em vez das tolices que são mostradas na narrativa do romance, como a bebedeira, os vômitos, a aparência suja e derreada, bem como as alucinações sobre a morte, a consciência de Álvaro Silvestre fica completamente clara. No romance, ele lê a carta do irmão para si próprio. Porém, no filme, ele usa o conteúdo depravado da carta a enganar a sua mulher, humilhando-a. A bofetada violenta e dolorosa que se apresenta nesta sequência também não aparece na narrativa do romance.

Através desta análise comparativa em relação às diferenças que existem entre a narrativa do romance e a representação do filme, percebemos que Fernando Lopes sublinha com sucesso a representação dos conflitos que surgem constantemente naquela relação conjugal dura. Para confirmar o efeito de tal representação, o realizador aplica a técnica de *flashback* a esta sequência. Em *flashback*, Fernando Lopes retira inteiramente o diálogo, mas mantém o som mecânico do relógio. Este som prolongado e monótono evoca o aborrecimento e a perturbação na consciência dos espetadores, e ao mesmo tempo,

refere-se ao facto de que para D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, enclausurados naquele casamento repleto de problemas, injúrias e desprezos, a infinidade do tempo torna-se no maior castigo.

Já no que diz respeito às relações sociais entre os personagens, no romance, Carlos de Oliveira presta uma grande atenção à denúncia da luta entre classes. Contudo, na representação do filme, por um lado, Fernando Lopes dilui a interpretação direta desta questão, e por outro lado, constitui as barreiras visíveis, no entanto, não expressas no filme, entre os personagens das classes sociais diferentes.

No filme, cada personagem atua de maneira própria e possui os comportamentos regulados pela sua identidade social. Veja-se por exemplo, quando a criada Clara avisa D. Maria dos Prazeres de que não consegue encontrar Álvaro Silvestre em casa. D. Maria dos Prazeres manda: “diz ao Jacinto a preparar a charrete agora!” Na cena seguinte, vemos que a patroa e a criada aparecem juntamente: ocupando o lugar central na cena, D. Maria dos Prazeres, sendo uma fidalga, guardando a sua compostura arrogante, desce lentamente a escada. Ao mesmo tempo, a criada, Clara, seguindo cautelosamente por trás da patroa, sustenta a guarda chuva para a senhora. Só depois da partida da patroa na charrete, a moça consegue relaxar, subindo sagazmente a escada como se fosse uma veada, soltando até uma risada ligeira ao seu namorado, o cocheiro Jacinto. (cf. minutos 4:17 até 4:43).

Noutra sequência, na viagem de charrete para Montouro, quando o cavalo manqueja, o cocheiro apeia-se da boleia para lhe examinar as feridas, ao mesmo tempo, o patrão dorme. Depois de conhecer a situação do cavalo, Álvaro Silvestre manda de atitude brutal e ignorante: “Deixa ir, vai andando!” (cf. minutos 10:47 até 11:31).

Por conseguinte, Fernando Lopes simplifica a interpretação das relações entre classes sociais diferentes pela presença das ordens curtas do patrão ao empregado, das classes que portam os capitais ao proletariado.

A evidência mais notável de que Fernando Lopes evita a representação explícita da luta entre classes é a omissão da narrativa minuciosa dos pensamentos escondidos de Álvaro Silvestre. No romance, depois de ter ouvido as zombarias da vida dele e da sua mulher, soltadas da boca do cocheiro, a vontade de se vingar começa a fermentar na consciência de Álvaro Silvestre. Entretanto, o narrador onisciente mostra a opinião de Álvaro Silvestre sobre as relações humanas: “orelhas surdas a lágrimas ou rogos. Por

exemplo, saltava às suas terras, ao pegar do trabalho, e camponês que não chegasse a horas já sabia, a jorna descontada ou despedido pura e simplesmente. A indiferença dum capataz na roça” (Oliveira, 2013:81), e ainda Álvaro Silvestre considera que “(...) dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela” (Oliveira, 2013:82), ou mesmo ele planeja “(...) deitar o ruivo em maus lençóis. Pô-lo na rua para já, impedi-lo depois de arranjar trabalho noutras casas nem que tivesse de recorrer a invenções (patifarias, roubos, etc.) (...)” (Oliveira, 2013:85).

Porém, na representação do filme, estas ideias concretas e nítidas são totalmente retiradas e substituídas pelos atos de Álvaro Silvestre de recorrer ao álcool (cf. minutos 23:41 até 24:00) e de vaguear pela casa (cf. minutos 35:09 até 37:05).

Precisamos de prestar atenção a estes dois minutos, uma longa duração em que Álvaro Silvestre dá trinta vezes de vaivém pela sua casa. Sendo recusado pela mulher, ele não consegue entrar no quarto para dormir. Então, desatinadamente, começa a dar voltas. No início o ritmo está lento, e ao mesmo tempo, Álvaro Silvestre franze a testa. No seu rosto manifesta-se a expressão triste e deprimida. Concomitantemente, ouvimos o soluço deserto e solitário do vento. A presença deste som sublinha a ideia de desamparo e de desolação. Talvez ele caia na mágoa causada pela recusa inexorável da mulher, pelo seu casamento desordenado e pela sua vida perturbada. A seguir, o ritmo dos vaivéns é acelerado. Parece que Álvaro Silvestre está a planejar certas coisas na consciência, que claramente espreitam ocasião de ser realizadas. É provável que esteja a pensar na vingança às injúrias que recebera do seu cocheiro. Mais tarde, ouvimos o canto dos galos que anuncia a chegada do novo dia e que, ao mesmo tempo, alude ao facto de que a vagueação de Álvaro Silvestre tem durado a noite inteira. Finalmente, Álvaro Silvestre recolhe-se dos vaivéns ansiosos e solta um olhar determinado e terrível. É óbvio que algum plano malévolos está prestes a ser praticado (cf. minutos 35:09 até 37:05).

Enfim, Álvaro Silvestre denuncia subitamente o segredo entre Jacinto e Clara numa frase curtíssima: “Parece um bom golpe, mestre António!” E em vez de conversar cara a cara com mestre António, ele falava isto em frente do foco (cf. minutos 40:35 até 40:37).

No filme, embora os personagens das classes diferentes não tenham muitas conversas nem comunicações, a repressão e as fronteiras existem real e claramente.

Nota-se ainda que, no filme, a função social, ou seja, os papéis sociais dos personagens são omitidos. Por exemplo, no caso de Álvaro Silvestre, na narrativa do romance, o seu papel social ser dono das terras e patrão da mercearia. Precisa de manejar os negócios na loja, como lemos no romance: “Nove horas certas. Meteu-se no escritório(...)” (Oliveira, 2013:77). Porém, no filme, ele é simplesmente um vagabundo, bêbedo e desordenado, como se fosse um fantasma. Nunca o vemos a trabalhar, parece que a sua única missão é desperdiçar o tempo.

Através desta análise sobre a maneira de denunciar os conflitos e a luta, que se travam entre os personagens, aplicada por Fernando Lopes, no processo de adaptação do romance *Uma Abelha na Chuva* ao filme, agora, compreendemos que o realizador se penetra bem do ideário do novo cinema em Portugal, e que a maneira de pensar a fazer o filme *Uma Abelha na Chuva* refere-se estritamente ao caminho de desenvolvimento deste movimento cinematográfico vanguardista. Leonor Areal sintetiza o caminho pelo qual os cineastas do novo cinema enveredavam: “este cinema torna-se existencial e subjetivado; as suas personagens não estão inseridas num devir histórico que as condiciona — como o neorrealismo queria demonstrar — mas estão já à margem do mundo que as faz sentir alheadas da sua função social” (Areal, 2011:374).

### **Capítulo III: Culpa e Receio da Morte em Álvaro Silvestre e o Desejo Frustrado em D. Maria dos Prazeres.**

#### **3.1. A viagem de charrete para Montouro.**

##### **3.1.1. A exposição de manias, culpas e desejos no romance.**

No romance, Carlos de Oliveira usou três capítulos para descrever a viagem de Corgos para Montouro. Nesta narração minuciosa, surgia um narrador onisciente que organizava e revelava respectivamente os sentimentos das três personagens que se envolviam nesta viagem. Deste modo, o autor apresentava uma rede em que se ligavam estreitamente o casamento infeliz do casal Silvestre, as contradições e insatisfações recíprocas que existiam entre eles, os desejos amorosos excessivos de D. Maria dos Prazeres em relação ao cocheiro, a repressão que ela exercia sobre as suas pulsões impróprias e a sua histeria causada pelos desejos recalçados e frustrados.

A nossa análise sobre esta rede que Carlos de Oliveira nos expôs começa pela narração dos pensamentos íntimos de D. Maria dos Prazeres.

Com efeito, no romance, o narrador onisciente revelou-nos as causas do casamento infeliz do casal Silvestre, das contradições que lhes foram impostas e dos desgostos que a esposa guardava contra o seu marido:

Sangue por dinheiro, as casas de fidalgos na penúria amparavam-se a lavradores boçais e ricos, a sólidos comerciantes, retemperavam o brasão no suor da boa burguesia; e os Alvas não fugiram à regra, quando soou a hora da miséria vieram entregar a menina aos lavradores do Montouro; um desgosto de família, não ser o casamento em Alva, no palacete, que tinha capela privativa, porém, haveria que refazer para o jantar da boda todo o mobiliário das grandes salas que a usura despira e o velho Silvestre foi de entender que não, que nem tanto: lá sangue de Pessoas e Sanchos a correr nas veias dos meus netos muita honra, mas nunca a troca da ruína. O fidalgo achou-o de pedra e cal na decisão e desistiu. Fez-se o casamento no Montouro. Conseguia recordar ainda com uma agudeza incrível a onda de sentimentos contraditórios que a arrastara vagarosamente ao altar, a amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar, a curiosidade e o medo, o medo e um pouco de esperança (...). (Oliveira, 2013: 21-22)

Através da leitura deste trecho, percebemos que o arranjo paternal dos casamentos era

um fenómeno que ocorria realmente na então sociedade portuguesa. As diferenças que então existiam entre a nobreza e a burguesia foram os fatores fundamentais que causaram a infelicidade do casamento do casal Silvestre. Antes de D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre viverem juntos, ela guardava uma esperança em relação à vida conjugal com o seu marido. Porém, os comportamentos e o caráter que lhe veio a conhecer estilhaçaram totalmente as suas expetativas:

Meu Deus, este homem viscoso agarrado às saias, até quando? A lapa no rochedo, a lapa dúbia, o homem covarde que nem coragem tem de ser ganancioso. Faz tudo para saciar a cobiça, o justo e o injusto, mas depois cobre-lhe a alma a lepra de remorso e corre à igreja, ao confessional, às penitências. Rói-o o pecado como rói o musgo a concha da lapa. Leva noites de insónia a rezar pelos cantos, temeroso do inferno e do fogo sem fim. Às vezes, por nada. Por descontar na jorna a preguiça de um camponês que chega tarde ao trabalho. Outras por coisas maiores mas que um homem a sério tem o dever de encarar com a espinha direita. (Oliveira, 2013: 23)

Através da descrição da avareza, da avidez e da cobardia de Álvaro Silvestre, compreendemos mais profundamente os ressentimentos, que carregava D. Maria dos Prazeres, causados pelo seu marido. Álvaro Silvestre, de um ponto de vista existencialista sartriano, era um homem sem responsabilidade e que tinha má fé. Inconsequente ao praticar os roubos e a exploração dos seus empregados, sentia remorso sobre as desonestidades que praticava. De seguida, recorria às forças divinas para que pudesse ser salvo dos seus pecados. No entanto, nem a igreja, nem a confissão, nem as penitências serviam para o salvar dos remorsos. Assim, as tolices de Álvaro Silvestre continuavam:

Como era de uso, correu ao padre Abel a desabafar e desabafou com tal veemência que o padre, dessa vez, procurou D. Maria dos Prazeres e avisou-a. (...) e o caso era que Álvaro Silvestre começava a prometer graves dissabores: declarações públicas inconvenientes, (...) declarações ao Antunes, padre Abel?; exatamente, ao Antunes: que trazia a consciência cheia de roubo até aos gorgomilos ... o Antunes limitou-se a achar o dito engraçadíssimo, mas lançada a semente a seara vai crescendo; (...) é a altura de o entregar ao dr. Neto...talvez a telha seja passageira, em todo o caso nunca fiando, dr. Neto com ele; o dr. Neto declarou: cansaço, esgotamento nervoso, a carroça fora dos eixos, enfim, a chave desta fechadura é o repouso, quando mais repouso melhor (falava por falar; conhecia bem o inferno que era a

vida dos Silvestres e no inferno o repouso é difícil; recebeu brometos, por descargo de consciência). (Oliveira, 2013: 25-26)

Estas recordações de D. Maria dos Prazeres revelaram que os remorsos que se acumulavam na mente de Álvaro Silvestre já lhe haviam causado um certo tipo de neurose. Sob o domínio do sentimento de culpa e de remorso, o homem passou de confessar as desonras ao padre a fazer declaração dos escândalos ao sacristão e até estava a planejar uma declaração dos seus pecados nos jornais. As considerações do dr. Neto tinham razão: a maneira de ganhar a vida dos Silvestres, a índole avarenta de Álvaro Silvestre e a exploração que ele fazia dos proletários deixavam-no a sofrer de aflições morais. Como sua esposa, D. Maria dos Prazeres teria de carregar a solidariedade destes escândalos, que cometia Álvaro Silvestre e a realização dos planos loucos do marido iria comprometer a reputação dela:

Se lhe ficava de olho! Não, que os desabafos indiscretos comprometem-me também a mim, mulher dum louco que anda a penitenciar-se pelos cantos, a varrer diante de a e b (do sacristão Antunes!) o lixo que lhe enche a consciência. Ainda bem que a misericórdia de Deus já te levou, D. Fernando Egas Pessoa de Alva Sancho, meu pai, ainda bem ou acabarias por me ver discutida entre jornaleiros e almocreves: lá vai a mulher do Silvestre ladrão, aquilo é cada um ao que mais pode, disse-mo ele a mim. (Oliveira, 2013: 26)

Até agora, podemos notar que todos estes trechos em que se explicaram as razões radicais que causavam a aversão de D. Maria dos Prazeres ao seu marido eram as recordações e os movimentos psíquicos dela. Estas ideias mais íntimas e silenciosas são apresentadas claramente perante os leitores, graças à contribuição do narrador onisciente.

Segundo a perspectiva de Freud, precisamos de avaliar a relação conjugal entre Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres em dois elementos fundamentais: a presença do objeto sexual<sup>2</sup> e os fins sexuais tomados para satisfazer os impulsos. Quanto ao objeto sexual, guardando o ressentimento indelével contra o marido, era inevitável que D. Maria dos Prazeres não escolhesse o seu marido como o objeto sexual. Na realidade, este homem era insuficiente para exercer qualquer atração sexual sobre a sua mulher. Portanto, na consciência de D. Maria dos Prazeres, uma escolha perigosa do objeto sexual estava prestes a acontecer. Quanto aos fins sexuais, Freud afirmou que:

---

<sup>2</sup> Sigmund Freud indicou, no seu livro *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, que “ a pessoa que exerce uma atração sexual será designada como objeto sexual e o ato a que o instinto conduz será chamado fim sexual” (Freud, 2001: 24).

O desgosto seria uma das forças que contribuem para limitar os fins sexuais. Geralmente, as exclusões pelo desgosto não compreendem o aparelho genital. No entanto, é fora de dúvida que os órgãos genitais do outro sexo podem, como tal, inspirar desgosto, e que esta atitude é característica de todos os histéricos, particularmente as mulheres. A força do impulso sexual compraz-se em ultrapassar este desgosto. (Freud, 2001: 49-50)

Contudo, o desgosto que vemos no caso de D. Maria dos Prazeres era diferente dos desgostos de certos fins sexuais, o rancor dela era muito mais profundo. O seu desgosto remava contra a existência do seu marido. Nesta situação, a repugnância perpétua dela causava a escassez de desejo sexual entre o casal.

Freud indicou, no seu livro *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, que “até um certo ponto (pelo menos para o ser humano), o contato é necessário à realização do fim sexual normal. Como se sabe, as sensações produzidas pelo contato com a epiderme do objeto sexual desperta o prazer e aumenta a excitação” (Freud, 2001: 55).

Porém, tanto no romance como no filme, nunca se observa qualquer contato físico caricioso entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre. Por consequência, no romance, podemos ler as estratégias que ela usava para recusar o corpo do marido e a aversão revelada na sua cara e nos seus olhos:

Ela fitava-o (o cocheiro) e não resistia à tentação de um paralelo com o homem mole e silencioso que levava ao lado. (...) A cada solavanco, escorregava (Álvaro Silvestre) sobre a mulher que sentia no flanco o peso desagradável, esquivava-se (D. Maria dos Prazeres) à pressão, encolhida ao canto da bancada; e olhava o homem de oiro, na boleia, sob a morrinha. (Oliveira, 2013: 19)

E ainda:

Álvaro Silvestre tornou a resvalar-lhe para cima, ela entrepôs o cotovelo entre os dois e cravou os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada: ou então aquilo, homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude, homens aliás eram aos pontapés (...). (Oliveira, 2013: 21)

Sob o domínio do desgosto profundo do seu marido, parece que a relação conjugal entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre se encontra num impasse em que, segundo a descrição de Freud, “ (...) o fim sexual não parece poder ser atingido, ou não pode ser satisfeito” (Freud, 2001: 52).



Como já explicamos que D. Maria dos Prazeres nunca escolheu o seu marido como objeto sexual, além disso, entre o casal Silvestre, a predominância da escassez de desejo sexual impossibilitou-os de realizar, juntamente, qualquer fim sexual. Desta forma, era inevitável que ela procurasse, com veemência, outros objetos sexuais e, assim, lemos no romance que ela substituiu o seu marido pelo cocheiro como o seu objeto sexual. A partir deste momento aquela escolha perigosa do objeto sexual que se escondia sob a consciência de D. Maria dos Prazeres patenteou-se. Freud indica uma analogia entre o impulso sexual e a fome. No nosso caso, D. Maria dos Prazeres era como se fosse uma mulher faminta a quem se privou de comida. Nesta situação, para matar a fome insuportável, ela teria de “roubar” outra comida, qualquer outra comida.

Como Freud indica, “(...) a vida erótica da mulher, por motivo de uma atrofia que provém da civilização, e em parte também por causa de reservas convencionais e de uma certa falta de sinceridade, ainda se encontra envolta num espesso véu” (Freud, 2001, 48-49). No caso de D. Maria dos Prazeres, ela era uma mulher casada e pertencia à classe mais favorecida da sociedade. Assim, seria um escândalo absoluto que uma senhora mantivesse relação sexual com o seu cocheiro ou simplesmente guardasse na sua imaginação o desejo que sentia por ele. Neste sentido, a escolha do cocheiro como o objeto sexual de D. Maria dos Prazeres era uma perversão indiscutível. Portanto, era previsível que o desejo sexual impetuoso que D. Maria dos Prazeres, com ardor, buscasse satisfação, embora na sua consciência, predominassem as virtudes morais da nobreza. Assim, enfrentando uma refeição lauta e com aparência deliciosa, esta mulher faminta tinha de se deter. O que ela podia fazer era simplesmente olhar e imaginar.

Tal como Freud referiu “ (...) é a expressão visual que desperta a maior parte das vezes a libido e é este meio que a seleção natural utiliza para desenvolver no objeto sexual qualidades de beleza” (Freud, 2001, 55). Naquela viagem longa e monótona, para D. Maria dos Prazeres, as costas, o perfil, o rosto e até os atos do cocheiro funcionavam como as maiores atrações sexuais. As grandes diferenças entre os corpos do cocheiro e do seu marido instigavam mais furiosamente o desejo sexual de D. Maria dos Prazeres.

Esta excitação manifesta-se no romance pelas descrições da fisionomia do cocheiro. Tais descrições são, de facto, a mistura da imaginação de D. Maria dos Prazeres e as imagens reais que ela via, como por exemplo:

O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada: o queixo espesso, o nariz correto, a fonte não muito ampla mas firme. De encontro à noite, parecia uma moeda de ouro. O moço ia hirto, de olhos postos no caminho escalavrado que a lanterna abria a custo, e a tensão (a atenção) dava-lhe um relevo enérgico aos tendões do pescoço que o blusão de bombazina deixava a descoberto. (Oliveira, 2013: 19)

Já mencionamos que, para D. Maria dos Prazeres, a escolha do cocheiro como objeto sexual era uma perversão perigosa e, obedecendo às repressões endógena e social, o fim sexual dela era reprimido anormalmente nos olhares desejosos ao cocheiro. Este desvio do fim sexual que manifestava D. Maria dos Prazeres corresponde estritamente ao diagnóstico que fez Freud:

Todas as condições, quer exteriores, quer interiores, que parecem afastar ou entravar a relação do fim sexual normal<sup>3</sup> (impotência, elevado preço do objeto sexual, perigos atribuídos ao ato normal) favorecem naturalmente a tendência a ficar-se pelos atos preparatórios e a fazer deles novos fins que podem substituir-se aos fins normais. (Freud, 2001:54-55)

Assim, sabemos que os impulsos sexuais furiosos que se agitavam em D. Maria dos Prazeres nunca conseguiam ser saciados. Por um lado, na sua vida conjugal, Álvaro Silvestre era impotente para desempenhar o papel de objeto sexual (entre o casal nunca existia qualquer finalidade sexual); por outro lado, a imaginação e o desejo amoroso pelo cocheiro, que enchiam a consciência de D. Maria dos Prazeres, nunca chegavam a concretizar-se. Os seus fins sexuais continham-se na perversão de olhar o seu objeto sexual. Assim, D. Maria dos Prazeres caía numa série de aberrações sexuais. Parece que não havia possibilidade para ela acalmar as forças espantosas dos impulsos sexuais. Nos vinte anos de vida conjugal sem satisfação sexual, o casal nunca teve um filho. Mas D. Maria dos Prazeres acostumava-se a diluir as aflições que ela sentia da frustração dos desejos pelas excitações sexuais mais fortes que ela obtinha através da contemplação do corpo do cocheiro. Para ela os homens eram inúteis e não conseguiam satisfazê-la, pois ela pensava que “homens aliás eram aos pontapés” (Oliveira, 2013: 21).

Sofrendo desses recalcamientos sexuais durante vinte anos, a consequência foi que, para

---

<sup>3</sup> Freud justificou a noção do fim sexual normal no seu livro *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, onde escreveu: “O que se considera como fim sexual normal é a união das partes genitais no coito, levando à resolução da tensão sexual e, por algum tempo, à extinção do impulso — satisfação que apresenta analogias com a satisfação da fome” (Freud, 2001:46).

além dos impulsos sexuais instintivos, o constante desejo sexual causado pela existência do cocheiro palpitava na consciência de D. Maria dos Prazeres. Neste sentido, ela era atormentada pelos desejos sexuais duplicados, que eram esmagados, e pelos pudores morais provenientes do reconhecimento da sua imaginação sexual perversa. Sem outro remédio D. Maria dos Prazeres deixava as ondas impetuosas dos impulsos sexuais a inundar a sua consciência. Uma vez que estes impulsos sem serem satisfeitos transbordam os limites da tolerância à insatisfação, eles iriam transformar-se em cólera e até em histeria, como lemos no romance:

Ao mesmo tempo que Álvaro Silvestre assim resvalava pelo sono, nela crescia o fogo: com que então indiferente, vejam bem, superior às canseiras que me dá, ao lamaçal que me obriga a trilhar por um tempo destes, Sua Excelência cabeceia, qual cabeceia, Sua Excelência dorme, indiferente ao que eu digo, às mazelas da égua, à estupidez desta viagem que nunca mais acaba, indiferente ao mundo; corro atrás dele como de um filho, (...) trago-o às costas para casa como um fardo e o Silvestre, o das confissões que é ladrão e não sei quê, ressona há uma eternidade e há uma eternidade que eu o ouço, que eu me mexo no bico dos pés, para o não acordar; a charrete desfaz-se nas covas, mas o Silvestre não se rala, o Silvestre compra éguas destas que não atam nem desatam, desencanta cocheiros tão frescos como as éguas e depois ronca satisfeito, mas isto acaba, meu Deus, e acaba já. (Oliveira, 2013:29)

Das reclamações oriundas do fundo do coração de D. Maria dos Prazeres, podemos compreender o modo como, naquele momento, ela se consumia de raiva, experimentando uma grande insatisfação causada pelos comportamentos loucos e inesperados, bem como pela ignorância do marido.

Na opinião de D. Maria dos Prazeres, em vez de ser um verdadeiro homem com consciência de responsabilidade, e em vez de se ter formado o seu objeto sexual, o marido trouxe-lhe canseiras infinitas e uma jornada no lamaçal num dia chuvoso e frio. Sem explicação nem conversa, o marido gordo e tardo só sabia dormir. Então, o fogo de impaciência e de raiva espalhava-se, de repente, no coração da mulher.

Aos olhos de D. Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre era como se fosse um filho cujos procedimentos precisavam de ser vigiados; ele era um fardo para ela, um ladrão que tinha roubado as jornas dos camponeses, os bens dos seus familiares e até as esmolas dos festeiros a Deus. Era um homem irresponsável tanto face à sua família como em face das

suas posses. De fato, tal como com a charrete, o cocheiro e a égua ferida, D. Maria dos Prazeres também era esposa comprada pela riqueza da família dos Silvestres. Todavia, o dinheiro não elevava imediatamente a classe social de Álvaro Silvestre. Desta forma, não era possível que desaparecessem o desprezo e a insatisfação de D. Maria dos Prazeres em face do seu marido. Tais atitudes arrogantes de D. Maria dos Prazeres originavam novos conflitos, conflitos sem fim.

Ao mesmo tempo, a sonolência, o silêncio e a indiferença, que Álvaro Silvestre lhe mostrava, continham um sentido subentendido de que a predominância de D. Maria dos Prazeres e, mais profundamente, os mandados da nobreza já tinham perdido a sua autoridade sobre a burguesia. Ela sofreu demasiadamente dos transtornos de Álvaro Silvestre, mas ele não tinha interesse pelos sentimentos da mulher. Os dislates caprichosos dele não iriam parar. Eram a desesperança que ela sentia e o pressentimento de ser atormentada perpetuamente que incentivavam nela o receio e a irritação tão fortes. Assim, no fim deste trecho, desamparadamente, D. Maria dos Prazeres rezava a Deus para que este estado infeliz chegasse ao fim.

Ergueu-se de repente, afastando o xaile e a manta de viagem. Lavrava o incêndio dentro dela. Arrancou o chicoto das mãos do ruivo e uma vez, duas vezes, uma dúzia, malhou no lombo da égua até poder; então senhora, então senhora; e o chicote descia da treva, silvo furioso que a luz da lanterna transforma em golpe e dor visível, a égua afocinhava mas lá ia puxando, trôpega e dorida; Álvaro Silvestre emergiu do seu meio sono, esfregou os olhos para ver se era verdade ou mentira aquilo, e a meio da charrete, com as lágrimas em baga pela cara, os cabelos soltos, manchada do oiro baço da luz, de fato era ela, bela, quase terrível:

— Acaba, acaba, acaba, acaba... (Oliveira, 2013:29)

Neste trecho, os sofrimentos de D. Maria dos Prazeres, a sua insatisfação em relação à vida, ao seu casamento e ao seu marido entrelaçavam-se com o desejo e os recalcamientos sexuais, que nunca tinham tido oportunidade de ser realizados. Este desejo por tanto tempo reprimido desfazia o senso de D. Maria dos Prazeres, mas esta mulher não tinha a capacidade de se salvar da miséria que ela experimentava. Nesta ocasião, para descarregar a pressão e a cólera, a única coisa que ela podia fazer era chicotear a égua até poder. O seu nome era Maria dos Prazeres, mas ela nunca vivia o prazer.

A seguir, através da descrição da violenta fúria da mulher (chicote da treva, silvo

furioso, golpe e dor visível) (Oliveira, 2013: 29), o narrador onisciente oferece-nos um ambiente desamparado e desolador: uma situação fora de controle e uma cena cruel cheia de pancada e aflição.

Podemos ainda considerar a égua como um símbolo sexual, que representava os impulsos e os instintos; contudo, a égua de Álvaro Silvestre estava molhada de suor e de chuva e levava um joelho a sangrar. Neste sentido, a égua cansada, trôpega e machucada fazia alusão a D. Maria dos Prazeres, que escondia o seu instinto sexual derreado e os seus impulsos arrasados. Aguentando as vergastadas, a égua tinha de continuar a puxar a charrete a custo, mesmo estando trôpega. Mortificando-se pelos sofrimentos corporais e mentais, D. Maria dos Prazeres tinha de manter a operação da vida e a sua compostura, pobre mulher! Entretanto, o que estava a fazer Álvaro Silvestre? Ele “emergiu do seu meio sono, esfregou os olhos para ver se era verdade ou mentira” (Oliveira, 2013: 29). Este homem tratava tudo isto como um sonho ou uma piada de pouco interesse, embora o rosto da sua mulher estivesse banhado em lágrimas.

A comparação das atitudes do casal é terrível. Daqui, podemos ver claramente que a infelicidade do casamento abafava profunda e continuamente D. Maria dos Prazeres. Ela era uma das vítimas de casamento de conveniência desumano, que se ocorria real e normalmente na sociedade portuguesa do seu tempo. Nesta combinação de reputação e riqueza, esta mulher bela e arrogante não tinha nenhuma oportunidade de escolher a vida que ela verdadeiramente queria. Nesta situação, “acaba, acaba, acaba, acaba...”, vê-se a esperança ansiosa de D. Maria dos Prazeres, tornada impossível de se realizar.

No romance, o narrador onisciente também nos mostra os movimentos corporais e mentais de Álvaro Silvestre. Através da leitura destes movimentos, podemos conhecer a opinião de Álvaro Silvestre sobre a sua esposa, bem como o seu estado mental.

Em referência ao marido, o sangue nobre, a altivez na atitude e o desprezo manifestado no comportamento e no pensamento da esposa iam cansando a indiferença dele a tudo que era relativo à sua mulher. Assim, no romance, lemos o seguinte trecho:

Fechava [Álvaro Silvestre] os olhos e deixava-a bramar. Responder, para quê? A modorra ia-lhe empurrando os pensamentos até um sítio escuso da cabeça, donde não viriam aborrecê-lo por enquanto: e tenho sono, podes mandar-me novas ferroadas, à vontade. Bastava-lhe a ele cingir as pálpebras, apertá-las mais, um pouco mais ainda; quando sentia o

canto dos olhos bem franzido, deixava de a ouvir; e pouco a pouco ia-se enconchando no seu próprio cansaço; dormitava. (Oliveira, 2013: 28-29)

Álvaro Silvestre foi apanhado por D. Maria dos Prazeres no escritório de Medeiros e acaba por receber a ironia azeda dela. Na viagem prolongada e monótona para casa, D. Maria dos Prazeres continuava a “bramar”. A palavra “bramar”<sup>4</sup> é frequentemente usada na descrição dos gritos emitidos pelos animais. Do ponto de vista de Álvaro Silvestre, a sua esposa comportava-se de maneira incompreensível e insuportável como um animal, ou podemos dizer, para Álvaro Silvestre, tudo que a esposa fazia era tolice. Contudo, este homem escolheu manter silêncio. Como o escritor descreve, em capítulos anteriores, no caráter de Álvaro Silvestre havia uma lentidão natural e isto explica bem a preguiça dele em responder aos atos de D. Maria dos Prazeres. Desta forma, suportando as ferroadas e os vexames a que D. Maria dos Prazeres o subjugava, Álvaro Silvestre “pouco a pouco ia-se enconchando no seu próprio cansaço” (Oliveira, 2013: 29), gradualmente, ele ficava indiferente à sua relação com a esposa, à vida em comum e aos desejos sexuais da sua esposa.

Através da análise aos atos e pensamentos de Álvaro Silvestre, que surgem no episódio da viagem de charrete, podemos ver a sua cobardia em frente da mulher, a sua incapacidade de resolver os problemas que surgiam como um homem a sério e a sua fuga das coisas que “fiavam mais fino”. Em vez de conversar com a sua esposa, este homem tenta resolver todos os conflitos por meio da sonolência, o que somente acumulava as fúrias de D. Maria dos Prazeres e piorava o impasse entre os dois.

Nesta viagem, o papel do cocheiro também é importante, porque ele é a única testemunha da histeria de D. Maria dos Prazeres e da indiferença de Álvaro Silvestre. Ele tinha a sua própria opinião sobre o casamento infeliz entre o seu patrão e a sua patroa. Na viagem, tais comentários enterrados na mente do cocheiro são revelados pelo autor:

O rapaz sufocou sabe-se lá como a risada quase irreprimível que lhe subiu do fundo da garganta: isto é ali com o safardana; mas o safardana mal ouvia; a jornada a pé do Montouro à vila e o vexame a que a mulher o obrigara no escritório do Medeiros tinham-no derreado: a tua fúria agora pouco adianta. O pior era o longo patinhar da charrete na lama. Covas, paragens, lentidão. (Oliveira, 2013: 28)

---

<sup>4</sup> Cf. *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*.

Através da leitura deste excerto que revela os pensamentos do cocheiro sobre o casal, entendemos que a viagem estorvada da charrete era a representação do estado estagnado em que se viviam Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres. Estas duas pessoas não pertenciam ao mesmo universo nem compartilhavam a vida com harmonia, que era necessária para que se mantivessem os laços de casamento. Tal como o caminho escalavrado pelo qual enveredava a charrete, a relação entre D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre estava repleta de solavancos, metendo-se no lamaçal.

Testemunhando a reação nervosa e imediata de D. Maria dos Prazeres para impedir Álvaro Silvestre das declarações indiscretas e de outros dislates, as ferroadas e os vexames que a patroa impunha ao patrão, a histeria da patroa e a apatia total do patrão; compreendendo bem a razão estúpida daquela viagem cansativa, o sentimento do cocheiro manteve-se igual ao do sacristão Antunes, a quem Álvaro Silvestre tinha declarado os seus escândalos. O rapaz limitava-se a manifestar o seu desprezo em face dos dislates, bem como da vida perturbada e ridícula que aquelas duas pessoas viviam. Conduzindo a charrete, ele nutria um escárnio silencioso pelas duas pessoas transtornadas.

No pensamento do cocheiro, Álvaro Silvestre era um safardana doido que merecia ser derreado e humilhado pela sua mulher. Como um fardo inútil e sendo ele próprio a origem de problemas e desgraças, as fúrias de Álvaro Silvestre não valiam mais do que o estrume da terra. Quanto à atitude do cocheiro a D. Maria dos Prazeres, percebemos que, em vez de mostrar piedade pela situação miserável em que ela se atolava, o cocheiro também tinha desprezo e escárnio por ela. Na revelação da opinião do cocheiro sobre o casal, sentimos a hostilidade que o cocheiro guardava contra os patrões. Talvez, para o cocheiro, o que parecesse ser mais detestável sejam as classes sociais a que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre pertenciam, bem como as suas negociações anormais e desumanas de casamento, que revelavam bem as características vaidosas, avarentas e cobardes das duas pessoas e ainda a vida desoladora que o casal vivia, somente para que se mantivessem as aparências.

Através desta análise, conhecemos claramente que Carlos de Oliveira fez uma exposição minuciosa e sistemática dos atavismos da nobreza e da burguesia, das lutas e contradições entre classes sociais diferentes, do casamento infeliz causado pelo pensamento ridículo de “sangue por dinheiro”, que tanto atormentava D. Maria dos Prazeres como Álvaro Silvestre, dos desejos sexuais irrealizáveis de D. Maria dos Prazeres

e da sua histeria, que se manifestava quando estes desejos eram recalçados e frustrados na sua consciência.

### **3.1.2. A representação do desejo amoroso de D. Maria dos Prazeres no filme.**

No filme, os três capítulos cujo conteúdo acabamos de abordar foram condensados em 6 minutos e 15 segundos. A viagem começa ao minuto 7:49 e acaba ao minuto 14:04. Desde o início da viagem, ouvimos o tumulto da chuva, os sons dos guizos presos nos cachaços dos cavalos e o ritmo produzido pelas ferraduras que batem na terra. De seguida, vemos uma paisagem sem vivacidade: um caminho sinuoso, cheio de lama e coberto de água prolonga-se até à extremidade longínqua. Dos dois lados do caminho só cresce mato silvestre. Um tronco pontudo e torto de árvore morta ergue-se obliquamente no centro do atoleiro, dividindo a cena em duas metades, revelando o confronto e a separação que refletem a relação conjugal de D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre (cf. minutos 7:49 até 7:59). Uma *voz off* revela-nos as ideias de D. Maria dos Prazeres:

Penso que sonho. Se é dia, a luz não chega para alumiar o caminho pedregoso. Se é noite, as estrelas derramam uma claridade desabitual. Caminhamos e parece tudo morto. O tempo ou se cansou já desta longa caminhada e adormeceu, ou morreu também. Esqueci a fisionomia familiar da paisagem e apenas vejo um longo ondular do deserto, a silhueta retorcida e carnuda dos cactos, as pedras bicudas da estrada. Chove... qualquer coisa como isso. (cf. minutos 8:00 até 8:45)

Nesta expressão a solo dos pensamentos de D. Maria dos Prazeres, revela-se que, durante a viagem, um grande aborrecimento estava a atormentá-la, de tal modo que ela já não conseguia distinguir se era dia ou noite. No seu espírito, só restava uma imagem turva e baça da realidade.

Além dos sons monótonos da chuva, dos guizos e cascos de cavalo e da paisagem erma não há mais nada. É como se D. Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre e o cocheiro estivessem a percorrer uma linha sem fim e, nesta caminhada prolongada e cansativa, até o tempo perdesse o seu sentido.

Depois, D. Maria dos Prazeres diz que vê “um longo ondular do deserto”. Neste contexto, a ideia de deserto oferece-nos uma paisagem de terra arenosa em que raramente



crecem plantas. De fato, esta imagem apresentada por D. Maria dos Prazeres refere-se à sua vida árida e estagnada. Banhando-se neste estado de imobilidade estéril, a vivacidade e a esperança no futuro estavam ausente no espírito de D. Maria dos Prazeres.

Ela vê ainda “a silhueta retorcida e carnuda dos cactos” e “as pedras bicudas da estrada”. As únicas plantas que povoam o deserto que ela vê são os cactos. Esses cactos são retorcidos e carnudos. Esta descrição é uma expressão metafórica para o facto de que, para D. Maria dos Prazeres, embora o tempo tenha perdido o seu significado e ela mesma esteja a chafurdar num estado de imobilidade, em que já morreram as expectativas, restam ainda os desejos fartos e fortes. No entanto, esses desejos eram recalcados e deformados. Quanto ao simbolismo das pedras bicudas deitadas na estrada, essas pedras dão-nos uma impressão de tenacidade e dureza. As pedras são completamente mortas e não têm emoções. Assim, essas pedras correspondiam implicitamente a Álvaro Silvestre, o seu marido entorpecido e indiferente a tudo.

Por fim, D. Maria dos Prazeres menciona a chuva que cai incessantemente. Por um lado, a chuva complica a caminhada das três personagens, tornando o deserto que vê D. Maria dos Prazeres num lamaçal, embora em nada alterasse as pedras; por outro lado, a chuva nutre o crescimento dos cactos. Desta forma, no sentido figurado, a chuva que acompanha a longa caminhada faz alusão ao tédio que se sente por D. Maria dos Prazeres, e ao mesmo tempo revela uma impaciência de D. Maria dos Prazeres que deteriora os seus sentimentos arrevesados que são escondidos sob a consciência e, enfim, incentiva os desejos sexuais recalcados no corpo dela.

No final deste excerto começa uma melodia estranha e melancólica cujo ritmo é lento. Parece que as cordas do instrumento são arrastadas e retesadas. Usando esta melodia, Fernando Lopes fortifica o ambiente isolado da paisagem e o humor deprimido de D. Maria dos Prazeres e pré-anuncia que a paciência de D. Maria dos Prazeres chegava à margem de esgotamento (cf. minutos 8:46 até 9:50).

Nas cenas que se seguem, as imagens mostram que o cocheiro conduz dois cavalos corpulentos, que servem aqui de símbolo da potência sexual masculina. Podemos ver que o cocheiro e os dois cavalos formam um triângulo. De fato, esses três seres são exclusivamente os que mostram o vigor e a energia (cf. minutos 9:30 até 10:05). Assim, a aparência destas imagens pré-anuncia a erupção dos desejos sexuais, ou seja, da vontade

impetuosa de uma mulher de obter satisfação sexual de um corpo masculino e essa mulher corresponde a D. Maria dos Prazeres que se senta na charrete.

No filme desaparece o narrador onisciente que, no romance, orientava e mostrava completamente os pensamentos íntimos das personagens. Fernando Lopes concentra-se na representação dos desejos sexuais de D. Maria dos Prazeres, da repressão que ela exercia sobre si própria para os sufocar e da sua histeria provocada pelo recalçamento de sempre destes desejos. Para apresentar a interpretação depurada dos desejos de D. Maria dos Prazeres, a estratégia principal que usou Fernando Lopes foi a repetição das mesmas imagens. Quanto à relação conjugal violenta e cheia de problemas, o filme apresenta-a nas cenas em que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre se sentam lado a lado na charrete. Esta cena repete-se 8 vezes (cf. minutos 10:20 até 10:31, minutos 10:34 até 10:46, minutos 10:56 até 11:08, minutos 11:27 até 11:31, minutos 11:42 até 11:56, minutos 12:23 até 12:44, minutos 13:01 até 13:12, minutos 13:34 até 13:36).

Quando o casal aparece junto na mesma cena pela primeira vez, vemos que a contemplação de D. Maria dos Prazeres do cocheiro se interrompe pelo corpo pesado de Álvaro Silvestre que se inclina sobre o corpo dela. Desta forma, a mulher tem de desviar o seu olhar das costas do cocheiro e passa a olhar, de uma maneira álgida e indiferente, para o seu marido, repelindo o corpo do marido com o cotovelo. Nos olhares, nos movimentos corporais e no rosto severo de D. Maria dos Prazeres, que são representados diretamente na cena, entendemos a grande rejeição e o desgosto profundo que ela guarda contra a existência do marido (cf. minutos 10:20 até 10:31).

Pela segunda vez, D. Maria dos Prazeres recolhe, de novo, o seu olhar do corpo do cocheiro e desta vez ela baixa as pálpebras. Nos doze segundos seguintes em que o casal aparece junto, uma atmosfera fúnebre emana da cena: o pano do fundo é totalmente negro. D. Maria dos Prazeres situa-se no lugar central da cena. O pano e a manta de veludo escuro constituem um contraste forte com o seu rosto, que é tão pálido e ao mesmo tempo um pouco terrível. Franzindo os lábios finos, é possível que ela tenha sido absorvida pela sua meditação. Talvez alguma memória amarga roa o seu coração. Tal como se revelou anteriormente na expressão, o estado mental dela cai na estagnação estéril, e surgem, somente, na sua consciência, os sentimentos angustiantes e desoladores. Parece que ela ia chorar. Encostado no seu flanco, Álvaro Silvestre ocupa um recanto escuro. O rosto dele

apresenta a mesma cor cinzenta do seu vestuário. Ele dorme, mas o seu corpo mole agita-se a cada solavanco da charrete. Também rressona, revelando que ainda está vivo. Durante estes doze segundos, só ouvimos o som perpétuo dos guizos e o ritmo inalterável produzido pelos cascos de cavalo. Entre o casal não existe comunicação nem conversação e, as duas pessoas atuam como se fossem dois mortos que foram enterrados no mesmo túmulo (cf. minutos 10:34 até 10:46).

Pela terceira vez, o cocheiro obriga os cavalos a parar, porquanto precisa de examinar as feridas dos cavalos. Neste momento, D. Maria dos Prazeres pergunta-lhe: “O que foi, Jacinto?”. Entretanto, mantendo-se na sonolência, Álvaro Silvestre continua a soltar rroncos e gemidos, mostrando até estar com preguiça de abrir os olhos. Esta atitude indiferente e irresponsável do marido aumentou a cólera de D. Maria dos Prazeres. Nesta ocasião, surge um grito irritante no fundo do seu coração:

Com que então indiferente, vejam bem, superior às canseiras que me dá, ao lamaçal que me obriga a trilhar, Sua Excelência cabeceia, Sua Excelência dorme, indiferente ao que eu digo, indiferente ao mundo. Rressona há vinte anos e há vinte anos que me mexo no bico dos pés para não o acordar. (cf. minutos 10:56 até 11:26)

Com efeito, Fernando Lopes modifica o texto original escrito por Carlos de Oliveira e assim condensa o tempo de representação.

Acontece a quarta vez, em que o casal Silvestre aparece junto na cena, quando o cocheiro se volta para atrás e lhes explica a situação da ferida do cavalo. Nesta altura, vemos que D. Maria dos Prazeres arranca seu olhar do corpo do cocheiro e, ao mesmo tempo, ela recusa ver o seu marido. Talvez, no coração dela, atribua a culpa da ferida do cavalo àquela viagem estúpida e ao seu marido louco e asqueroso. Ao ouvir as respostas do cocheiro, Álvaro Silvestre finalmente sai da sonolência e manda: “ Deixa ir, vai andando!”. Esta indiferença de Álvaro Silvestre espanta a mulher e ela volta-se para ele, lançando-lhe um olhar como se ele fosse um monstro de sangue-frio (cf. minutos 11:27 até 11:31).

Na quinta vez em que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre aparecem juntos na mesma cena, a viagem continua. Neste exerto, podemos ver que, dentro da charrete, a mulher abraça-se, acariciando um dos braços com a outra mão; entretanto, Álvaro Silvestre retorna ao sono (cf. minutos 11:42 até 11:56).

Na sexta vez em que se repete a cena de que o casal aparece junto, preocupando-se

com a mazela do cavalo, D. Maria dos Prazeres brama ao cocheiro: “ Para, Jacinto! E vê se o cavalo vai manco!” O grito dela desperta Álvaro Silvestre daquela modorra sem fim. Franzindo as sobranceiras, Álvaro Silvestre fita, confusamente, os olhos no rosto dela, enquanto ela prega o olhar zangado no cocheiro. Logo depois, ela declina os seus olhos. Recusando ver o seu marido, o olhar dela incide, desatinadamente, no lado oposto de Álvaro Silvestre. Neste momento, é claro que D. Maria dos Prazeres tenta reprimir a impaciência e a fúria que se agitam implacavelmente na sua consciência (cf. minutos 12:23 até 12:44).

Quando a cena de que o casal aparece junto se repete pela sétima vez, a viagem recomeça pela terceira vez. Nesta vez, vemos que dentro da charrete, os corpos de D. Maria dos Prazeres e de Álvaro Silvestre balançam com o movimento da carruagem. Lentamente, o corpo negligente e pesado de Álvaro Silvestre precipita-se ao corpo da mulher e ela repele-o, imediatamente, com as suas mãos, para o lado oposto. Em seguida, ela lança um olhar furioso ao marido e, de repente, ela despe a sua manta e salta para frente da carruagem. Ao assistir a esta série de atos realizados por D. Maria dos Prazeres, compreendemos que, finalmente, o cansaço da longa viagem e a negligência de Álvaro Silvestre desfazem a paciência de D. Maria dos Prazeres (cf. minutos 13:01 até 13:12).

Quando o casal Silvestre aparece junto na charrete pela última vez, D. Maria dos Prazeres acaba de chicotear os cavalos e volta para dentro da charrete. Entretanto, vemos que a sua cara bonita mostra uma expressão de violenta fúria. Álvaro Silvestre acorda totalmente e olha o rosto da mulher confusa e silenciosamente. Sem exceção, ela recusa comunicar com ele.

Através da análise destas cenas, vemos diretamente que as únicas ligações que existem entre o casal Silvestre são os olhares aborrecidos, impacientes, irônicos e furiosos de D. Maria dos Prazeres que aparecem cinco vezes (cf. minutos 10:20 até 10:26, minutos 10:29 até 10:31, minutos 11:31 até 11:32, minutos 12:54 até 12:55, minutos 13:07 até 13:09) e a rejeição dela ao seu marido que se repete duas vezes. (cf. minutos 10:22 até 10:24, minutos 13:07 até 13:09). Nestas condições, não há possibilidade nenhuma de D. Maria dos Prazeres satisfazer os seus desejos sexuais na sua vida conjugal com Álvaro Silvestre.

Sem outro remédio, sustentando ressentimentos vários contra o marido e vendo-se

obrigada a reprimir o seu desejo, D. Maria dos Prazeres lança olhares ardentes ao cocheiro. No romance tais olhares não ocupam grande espaço da narração; porém, na representação do filme, Fernando Lopes impõe grande atenção a esses olhares que D. Maria dos Prazeres lança ao cocheiro. Interessa-nos, por isso, investigar a estratégia que Fernando Lopes usa para representar o desejo de D. Maria dos Prazeres pelo cocheiro.

No início e no fim da viagem, a cena em que o cocheiro está a conduzir a charrete aparece duas vezes (cf. minutos 9:30 até 10:05, minutos 13:07 até 13:09). Como já mencionamos que a imagem, na qual o cocheiro e os dois cavalos formam um triângulo, contém um sentido sexual. Organizando assim a imagem, Fernando Lopes tenta mostrar-nos a força e a vivacidade do corpo masculino e, ao mesmo tempo, pré-anuncia a escolha desviada do objeto sexual que se realiza furtivamente na consciência de D. Maria dos Prazeres. Assim, nas cenas posteriores, que juntamente constituem a representação daquela caminhada longa e cansativa, vemos que D. Maria dos Prazeres lança ao cocheiro vários olhares desejosos, mas também podemos notar a angústia dela sobre seu desejo impróprio, e ainda percebemos o sentimento de desilusão manifestado por D. Maria dos Prazeres, quando estes desejos amorosos têm sido reprimidos. De acordo com os sentidos diferentes que se revelam pelos olhares de D. Maria dos Prazeres, podemos agrupar tais olhares que ela lança ao cocheiro em três grupos.

O primeiro grupo de olhares dela ao cocheiro é constituído pelas contemplações prolongadas. Fernando Lopes representa-nos esta contemplação com o uso das imagens de longa duração, em que se veem as costas do cocheiro, que ocupam mais de um quarto da dimensão da tela. Vale a pena mencionar o detalhe de que a margem da capa da charrete paira sobre a cabeça do cocheiro, ocupando quase a metade da tela. Esta série de imagens repete-se seis vezes (cf. minutos 10:11 até 10:18, minutos 10:32 até 10:33, minutos 11:57 até 12:02, minutos 12:08 até 12:22, minutos 12:45 até 12:48, minutos 12:55 até 13:01). Nestas seis vezes, a margem da capa da charrete permanece sempre em cima da cabeça do cocheiro. Este detalhe, na nossa opinião, indica-nos o facto de que D. Maria dos Prazeres, constantemente, tenta reprimir os seus impulsos sexuais, os quais, veementemente, espreitam a ocasião em que podem ser satisfeitos.

Quanto à repressão dos desejos sexuais, Maria Inês França afirma o seguinte, no seu livro *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*:

Em 1926, Freud estabelece uma inversão em relação à angústia e ao recalque que marca a diferença entre a primeira e a segunda teoria. Em *Inibição, Sintoma e Angústia*, a angústia passa a ser o motor para o Eu exercer o recalque, deixando de ser a angústia uma decorrência do recalque. Freud faz sua demonstração a partir da angústia enquanto sinal do perigo, perigo de determinado gozo vir a se realizar. (França, 1997:24)

Aplicando esta constatação de Freud sobre a angústia e o recalque do desejo ao caso particular de D. Maria dos Prazeres, o gozo perigoso que se iria realizar pode corresponder ao amor extraconjugal ou até à relação sexual proibida entre ela e o cocheiro. Se tais possibilidades viessem a ser realizadas, mesmo que os desejos corporais dela fossem satisfeitos, a sua conduta de modo nenhum iria ser aceite pela sua classe social. Assim, ela tornar-se-ia numa mulher escandalosa. A partir do momento em que ela reconhece o desvio na sua escolha de objeto sexual, pressente claramente o risco que ela carregaria por tais pensamentos pecaminosos. Por conseguinte, derrama-se, concomitantemente, uma angústia na sua consciência, sobre as consequências severas e até as punições que poderiam ocorrer.

Tal como Maria Inês França considera, referindo-se à teoria freudiana, “é esta angústia suscitada como sinal que determina o recalque, pois ela é o anúncio da proximidade do recalcado” (França, 1997:24). Desta forma, percebemos que, no filme de Fernando Lopes, surgem também os recalques com origem na angústia de D. Maria dos Prazeres, que tem a função de permitir que ela resista ao desejo que senta pelo cocheiro. Porém, tanto no romance como no filme, estes recalques mantêm-se subentendidos.

No filme, Fernando Lopes mostra-nos que os recalques estão a funcionar na consciência de D. Maria dos Prazeres pela apresentação da face exterior da capa da charrete que ocupa a tela inteira. É uma capa negra que cobria cerradamente o casal. Esta cena surge duas vezes (cf. minutos 10:08 até 10:11, minutos 12:04 até 12:08) e durante estes períodos ouvimos os roncões de Álvaro Silvestre.

Agitando-se com o movimento da charrete, a capa parece ser grossa, pesada e impermeável à água. Esta imagem causa-nos um sentimento de depressão e, sem dúvida nenhuma, esta capa tem o simbolismo de se refere à repressão que, nestes momentos, está a dominar o juízo de D. Maria dos Prazeres. Desta forma, o recalque e o desejo juntamente despertam uma forte luta no espírito dela e tais contradições são expressas pela agitação da capa da charrete.

Vale a pena mencionar as presenças dos rancos de Álvaro Silvestre: estes rancos exercem a função de advertir D. Maria dos Prazeres que devia regressar à realidade, lembrando-se da sua identidade: uma fidalga e esposa de Álvaro Silvestre, um homem mole como se fosse um naco de massa.

O segundo grupo de olhares é representado numa maneira direta, em que D. Maria dos Prazeres prega os olhos no cocheiro. Pelo menos em seis momentos, ela olha o cocheiro como se fosse uma pobre mulher, faminta e miserável, que está a esperar esmola para se alimentar. Nos seus olhos grandes faísca a luz fusca do desejo. Entretanto, podemos notar que o tom básico enraizado nos seus olhos, que é composto pela arrogância e superioridade, nunca mudou. Este detalhe deixa-nos a perceber que D. Maria dos Prazeres guarda de pedra e cal o seu orgulho de ser uma fidalga (cf. minutos 10:19, minutos 10:44 até 10:45, minutos 11:03 até 11:07, minutos 11:20 até 11:23, minutos 11:48 até 11:56, minutos 12:51 até 12:54).

Neste grupo de olhares, pretendemos analisar apenas os mais representativos: ao mandado de D. Maria dos Prazeres, o cocheiro examina de novo as mataduras do cavalo. Quando o moço volta a sentar-se na boleia, a patroa zangada já readquiriu a compostura. Neste momento, ela olha tenuemente o cocheiro. No seu olhar podemos sentir uma angústia e até um fulgor do desejo. A seguir, a patroa e o cocheiro conversam cara a cara. Ela pergunta: “Então?” e o cocheiro responde: “Vai manco como eu disse”. Quando se realiza esta conversa, no rosto do cocheiro não há expressão nenhuma, e as palavras dele são curtas, em que não se envolve qualquer emoção; mesmo assim, o olhar de D. Maria dos Prazeres ainda finca nele. Piscando os olhos ao moço, ela manda: “Está bem, está bem, vai devagar Jacinto” (cf. minutos 12:23 até 12:53).

Em seguida, lançando um olhar de ironia ao seu marido, que está a adormecer, ela continuava: “Mesmo que te mandem esfolar o cavalo, não o esfoles”. Aqui aparece um detalhe muito interessante que não é mencionado no romance: parece que D. Maria dos Prazeres mostra de propósito o seu desprezo do marido ao cocheiro. Porém, é óbvio que o cocheiro não tem interesse nenhum em responder à fúria e aos olhares ansiosos da patroa. Portanto, ele volta-se para frente, deixando as suas costas viradas para ela. Neste contexto, embora a narração do movimento psíquico do cocheiro, que é descrita no romance, seja apagada, usando os olhares e os gestos das personagens Fernando Lopes mostra-nos que o

cocheiro despreza e ignora as manifestações amorosas de D. Maria dos Prazeres (cf. minutos 12:54 até 12:58).

No terceiro grupo de olhares, os olhos de D. Maria dos Prazeres oscilam entre o cocheiro e o seu marido. Por diversas vezes, vemos que ela recolhe o olhar ardente do corpo de Jacinto, simultaneamente, o brilho de desejo que cintila nos seus olhos extingue-se. Desta forma, sentimos a morte do desejo, a frustração e o desamparo nas expressões da cara de D. Maria dos Prazeres (cf. minutos 10:18 até 10:21, minutos 10:25 até 10:31, minutos 10:34 até 10:44, minutos 11:42 até 11:56, minutos 12:04 até 12:08).

Pela primeira vez, na cena vemos que a contemplação de D. Maria dos Prazeres ao cocheiro é interrompida pelo peso incomfortável que ela sentia, imposto pelo corpo de Álvaro Silvestre. Em quatro segundos, os seus olhos hesitam duas vezes entre o cocheiro e o marido (cf. minutos 10:18 até 10:21).

Uma segunda vez, vemos que os olhares de D. Maria dos Prazeres pairam de novo entre o rosto de marido e as costas do cocheiro. Por fim, o seu olhar pouosa nas costas do cocheiro. Nestes olhares, ainda podemos sentir o desejo de D. Maria dos Prazeres e a intenção dela de aliviar a tensão sexual através dos atos de espiar a silhueta erguida e robusta do cocheiro. Porém, como já mencionámos, a angústia surgida na consciência dela vai organizar novos impedimentos a esse desejo. Assim, os seus pensamentos humilhados seriam logo reprimidos (cf. minutos 10:25 até 10:31).

Por uma terceira vez, obedecendo à força do processo de recalçamento, ela abandona a contemplação das costas do cocheiro e baixa os olhos. Entregando-se aos conflitos entre o impedimento do desejo e a pulsão de espreitar o cocheiro, ela remete-se à meditação. Quando o cocheiro para a charrete, ela olha o cocheiro de novo (cf. minutos 10:34 até 10:44).

A quarta vez em que os olhos de D. Maria dos Prazeres hesitam entre os dois homens, surge no recomeço da viagem. Desta vez, os olhares de D. Maria dos Prazeres ao cocheiro tornam-se complicados. No início, ela acaricia o seu corpo. Os olhares dela são distraídos e cobertos por uma bruma melancólica. Parece que o recalçamento já teria esmagado os seus desejos escandalosos. Contudo, a seguir, vemos que, lentamente, os seus olhos incidem no corpo do cocheiro. Este olhar é passageiro e rapidamente ela baixa os olhos, soltando um suspiro ligeiro com tristeza (cf. minutos 11:51 até 11:53). Talvez, nestes momentos, D.



Maria dos Prazeres já soubesse claramente que nenhuma imaginação amorosa ou paixão sexual pelo cocheiro conseguiria vir a realizar-se. Contudo, enfim, as torrentes do impulso sexual compelem-na a lançar novamente os olhares ansiosos e ardentes ao cocheiro. Nesta condição, Fernando Lopes apresenta, pela segunda vez, a imagem simbólica da capa exterior da charrete, revelando que, de novo, ela tenta reprimir este comportamento vexante de olhar furtivamente o cocheiro (cf. minutos 11:42 até 12:08).

Em referência à conclusão da análise feita destes três grupos de olhares de D. Maria dos Prazeres, notamos que a maior parte da representação da viagem de regresso é constituída pelos olhares dela, que revelam o processo completo de variação dos seus sentimentos mais íntimos. Usando a precisa interpretação destes olhares, realizada por Laura Soveral, Fernando Lopes mostra-nos o rancor de D. Maria dos Prazeres em face do seu marido, o aborrecimento que ela sente sobre a vida, o tumulto do seu desejo sexual e amoroso pelo cocheiro, a angústia que surge na sua consciência, o recalçamento destes desejos que ela faz e a consternação que ela experimenta, depois da frustração dos desejos.

Desta forma, podemos pensar numa metáfora em que a consciência de D. Maria dos Prazeres parece funcionar como uma panela. Os desgostos, os rancores e as insatisfações dela em face do seu marido, e os desejos sexuais perversos dela em relação ao cocheiro são a água na panela. A viagem longa e monótona causada pelo capricho irresponsável de Álvaro Silvestre, bem como a apatia absoluta dele e o corpo firme do cocheiro unem-se e funcionam como o fogo ardente que faz a água a ferver na panela.

D. Maria dos Prazeres nota o perigo de que a água fervente pudesse transbordar. Assim, ela tenta cobrir a panela com tampa. Porém, o vapor da água rebenta para fora, soerguendo a tampa imposta em cima da panela. Desta forma, ficando nervosa e angustiada pela fervura da água, ela vai ser atingida pela água fervente. Portanto, reconhecemos que D. Maria dos Prazeres está a fazer um esforço vão para impedir a irrupção dos seus rancores e dos seus desejos sem satisfação, porque a viagem continua, o inútil Álvaro Silvestre é sempre o seu marido e o corpo do cocheiro está ainda na sua frente. Por conseguinte, os sentimentos negativos e convulsivos debatem-se sempre na sua consciência como se fossem a água que constantemente está a ferver na panela.

Recordamos aqui que Maria Inês França emite a sua consideração na relação que existe entre os impulsos, a angústia e o recalçamento, referindo que: “trata-se de uma

operação de impedimento da satisfação da pulsão quando se fala de recalque, e a angústia o [o recalque] determina porque [a angústia] anuncia que ele [o recalque] está prestes a se desfazer e que a realização de um desejo imperioso está próximo a acontecer” (França, 1997: 24). Usando esta opinião, podemos explicar a razão pela qual a face exterior da capa da charrete aparece pela terceira vez na tela, e nesta última vez, a capa é retirada violentamente. Esta cena faz alusão ao facto de que, finalmente, o ressentimento em face da realidade, a angústia em relação aos desejos infames e a desolação pela frustração dos desejos, tudo isso que se aperta violentamente na consciência de D. Maria dos Prazeres vai quebrar ferozmente o recalque que ela exerce sempre a si própria. A seguir, vamos analisar bem a representação da erupção da cólera de D. Maria dos Prazeres, que acontece no desfecho da viagem de charrete.

A última vez em que aparece a capa exterior da charrete é precedida pela sétima vez em que D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre aparecem juntos. Durante aqueles momentos, nos olhos de D. Maria dos Prazeres perdia-se o brilho ansioso, que cintilava quando ela olhava o cocheiro, e até se resolver o fulgor arrogante e álgido que ela mantinha para sustentar a sua compostura e esconder a angústia. Assim, sentimos que as labaredas furiosas do desejo que estalavam no seu coração consumiram-se, tornando-se num montão de cinzas.

Por conseguinte, vemos que D. Maria dos Prazeres apresentava uma cara amarga, e ao mesmo tempo o seu rosto bonito se deformava. Parece que o vigor e a esperança já a abandonaram e que o que se sentava ali é o seu corpo entorpecido no qual se encontrava a sua alma cansadíssima e cheia de feridas. Afligida pelo sentimento de frustração, a nova pressão exercida pelo corpo viscoso de Álvaro Silvestre servia como uma ponta de sal que se polvilha nas feridas de alma de D. Maria dos Prazeres. É neste contexto que aparece, pela última vez, a capa exterior da charrete. Na tela, podemos ver que a capa é retirada impetuosamente. Esta cena alude ao facto de que a última paciência e a compostura de D. Maria dos Prazeres já estão devoradas, e os desejos recalcados na sua consciência converter-se-ão numa vontade violenta de destruir (cf. minutos 13:01 até 13:11).

Assim, logo a seguir, vemos que, de repente, D. Maria dos Prazeres atira a sua manta de viagem e salta para frente da charrete. Ela assume o chicote das mãos do cocheiro e começa a chicotear inexoravelmente os cavalos. As chicotadas repetem-se quatro vezes.

Por este meio violento, a mulher que se compele à histeria pelo seu casamento infeliz, pelo seu marido inútil, pelo desejo humilhante em relação ao seu cocheiro, pela angústia que tal desejo lhe incentiva, pela ignorância e recusa silenciosas do cocheiro e pelo desejo que não se cumpre, propõe-se recobrar o equilíbrio espiritual. Os silvos ásperos produzidos pelas chicotadas ressoam e no filme, vemos diretamente “as dores visíveis” de que trata o romance (cf. minutos 13:14 até 13:32).

No fim da representação da viagem, vemos que os cavalos vêm a custo da extremidade do caminho até à nossa frente, respirando ofegantemente (cf. minutos 13:37 até 14:04).

Quanto à conclusão da análise da representação da viagem para Montouro, podemos dizer que Fernando Lopes enfatiza absolutamente a interpretação da figura de D. Maria dos Prazeres. Sobre esta representação, o autor Manuel Gusmão pensou que:

Ela era uma personagem psicologicamente complexa, porque ela vive humilhada e procura humilhar; desejando, recusa esse desejo, mas recusando esse desejo recusa-se no fundo a si mesma enquanto mulher. (*Companhia de Ideias*, 2010: minuto 5:58 até 6:14)

Vemos claramente que, de mesmo modo que na narração o romance, no filme, os desejos sexuais e amorosos de D. Maria dos Prazeres não chegaram a cumprir-se e Fernando Lopes concentra a sua atenção na representação dos comportamentos violentos de D. Maria dos Prazeres perante o seu marido, do seu desejo perigoso em relação ao cocheiro, das suas angústias, da repressão que ela exerce sobre o seu desejo e das suas reações frenéticas quando tal desejo é demolido. Todos esses aspetos são elos que pertencem à rede que Carlos de Oliveira nos expõe, mas Fernando Lopes demonstra-os mais profundamente. Desta forma, o filme centra-se mais na representação do tema do desejo recalcado de D. Maria dos Prazeres.

## **3.2. A descoberta das conversas entre Jacinto e Clara.**

### **3.2.1. A narração do romance.**

#### **3.2.1.1. Ao lado do palheiro: culpa e remorso de Álvaro Silvestre.**

Na narrativa do romance, Álvaro Silvestre, depois de passar uma noite prolongada, cansadíssimo e encolhido no “meiple”, na madrugada do dia seguinte, com a dor de cabeça, a boca seca e amarga, decidiu procurar alguma frescura no campo. Porém, o pobre homem ouvia inesperadamente as conversas cheias de ironia e de remoque entre Jacinto, o cocheiro de Álvaro Silvestre, e Clara, filha única do mestre António. Desta forma, Álvaro Silvestre reconheceu um facto escandaloso: o desejo ofegante e indecente da sua mulher, D. Maria dos Prazeres, pelo jovem cocheiro.

Clara pergunta ao seu namorado: “E as olhadelas da patroa, Jacinto, o namoro de que te gabavas?” E o rapaz responde: “Nunca me gabei, linguazinha de prata, mas lá que a D. Prazeres me comia com os olhos...” (Oliveira, 2013:65).

Jacinto e Clara desvendaram deste modo irónico o segredo envergonhado de D. Maria dos Prazeres, como se estivessem a contar uma piada. A seguir, podemos observar diretamente o sentimento de Álvaro Silvestre ao ouvir as ferroadas de outrem à sua mulher, revelado pelo narrador onisciente:

Na sua confusão interior a voz do ruivo bateu como um calhau num vidro. Arestas agudas de ideias, sonhos e vexames, rasgaram aqui, cravaram-se acolá. Tudo ficou mais vivo e doloroso. (Oliveira, 2013:65)

O conhecimento da traição espiritual da mulher, especialmente recebido através da boca de outrem, era completamente um choque para o marido e “as ideias, sonhos e vexames” entraram com ímpeto na consciência de Álvaro Silvestre, enraizando-se firmemente no coração sensível e nervoso dele. Ao mesmo tempo, os insultos realizados pelos jovens namorados à D. Maria dos Prazeres continuavam:

- Desavergonhado.
- Onde isso vai. Há duas semanas que a não vejo deitar-me uma daquelas olhadelas que pareciam mesmo perguntar: como-te?
- E tu logo: comei-me.
- Nada disso. Punha-me a disfarçar como se dissesse: não se atreva a morder que parte os

dentem” (Oliveira, 2013:65).

O jovem cocheiro reinterpretou, minuciosamente, à sua namorada, o desejo ávido de D. Maria dos Prazeres, e até ele se gabar da sua recusa imediata da paixão da patroa. Jacinto narrava tudo isso de um modo ostensivo. As suas palavras machucaram Álvaro Silvestre profundamente, como o narrador onisciente descreve:

Nascia o espanto dentro dele. Crescia da sonolência em que viera, subitamente estilhaçada pelas palavras do cocheiro. O assombro de se encontrar na meia escuridão dos campos, estendido junto dum palheiro, meio morto de frio, sem compreender ao certo o que o trouxera ali; de ficar sem tugar nem mugir, enquanto se falava da mulher nos amores de curral; de tudo aquilo ser possível: as olhadelas, as insinuações do ruivo, o lusco-fusco da madrugada, o próprio mundo. (Oliveira, 2013:65-66)

Os escárnios do cocheiro precipitaram-se sobre Álvaro Silvestre como se fossem uma saraiva de balas, contundindo impetuosamente o seu coração. O estado desamparado em que se metia Álvaro Silvestre pode ser observado claramente: sendo golpeado pelo grande choque espiritual, ele saiu, de repente, da sua inércia matinal. Perdendo a memória da intenção inicial de procurar a frescura no campo, ele foi espantado pelas circunstâncias ao seu redor e estava meio morto de frio. Ouvindo as injúrias à sua esposa, ele tinha de engolir aquela mágoa. Porém, o pior é que tudo aquilo, a traição da mulher, as palavras violentas do cocheiro, o escuridão da madrugada e até o próprio mundo, em vez de ser um pesadelo, tinha acontecido realmente. Tais factos eram demasiado cruéis e Álvaro Silvestre não tinha a mínima capacidade para se furtar da guinada da humilhação. Então, ele “arrastou-se penosamente, gatinhando na areia. Ao fundo da ravina, ergueu-se. (...) Tropeçava nos valados, nas sebes, passando do assombro à vertigem” (Oliveira, 2013:66).

Esta descrição dos movimentos difíceis e penosos de Álvaro Silvestre é como se fosse a duma abelha que apanhou uma bâtega, ficando desnordeada, atolando-se na areia. Neste momento, no coração de Álvaro Silvestre, surgiam novos sentimentos pecaminosos:

Uma luz turva ondeava sobre o pavor da morte: vida e morte o que são?; para nós, católicos, vida e morte são o que são, a vontade criadora de Deus resolveu-se e criou; pois sim, mas tomemos para exemplo as abelhas, partir do simples para o complexo: sabe-se que após a fecundação o destino dos machos é a morte e, como fecundar é criar, pergunto eu... Ondeava sobre a carta de Leopoldino e os pinhais vendidos (...) e os pinhais, Senhor, que contas lhe

darei eu dos pinhais? Cobria de sombras a imagem da mulher: já sei que os vômitos foram de arrependimento, deixa-me em paz. Era a luz da conversa no palheiro: lá que a D. Prazeres me comia com os olhos, não se atreva a morder que parte os dentes. A luz das confissões ao padre Abel: trago a consciência cheia de roubos até aos gorgomilos. A mesma luz sempre. (Oliveira, 2013:66)

Antes de ouvir as conversas do palheiro, a consciência de Álvaro Silvestre já estava perturbada pela questão suspensa sobre o que é a vida e o que é a morte. Esta questão havia causado uma polémica entre o padre Abel e o Dr. Neto, e ninguém conseguira persuadir outrem. Além disso, a preocupação com o retorno do irmão e com os pinhais vendidos sem aquiescência do dono atormentava, constantemente, este homem mole e covarde. E a frieza da mulher era a pena eterna que lhe mortificava a alma. Mas, naquele momento, o espanto súbito causado pela vergonha horrorosa do escândalo da mulher sobrepôs-se absolutamente a outras inquietações. Naquele momento, Álvaro Silvestre havia percebido a razão da recusa arrogante, que a mulher exercia inexoravelmente em face dele. No entanto, ele não era capaz de fazer nada. Assim, o homem tentou dirigir-se novamente à confissão ao padre. Desta forma, entendemos que Álvaro Silvestre tornava todos os problemas do casamento e da vida em culpas próprias, e depois, o remorso crescia abundantemente na sua alma frágil e nervosa.

A luz turva, mencionada neste trecho, tem duas significações: a primeira indica à aflição espiritual sofrida por Álvaro Silvestre, depois de ele conhecer o desejo amoroso da mulher pelo cocheiro. A segunda significação diz respeito à intenção dele de fazer nova confissão para descarregar o peso do seu fardo psíquico, que era preenchido pelos sentimentos de culpa e de remorso.

É claro que um motim enorme agitava-se na sua mente. Desvairando-se, Álvaro Silvestre criou uma razão fantástica para explicar as coisas acontecidas naquela madrugada, para se persuadir a aceitá-las e para se consolar:

E um vento desvairado a soprar dum lado e doutro, a atirar sentimentos contra sentimentos, a erguer a poeira espessa dos remorsos, a empurrá-lo pelos barrancos da madrugada, arquejante, exausto. (Oliveira, 2013:66-67)

Este vento desatinado era um símbolo dos impulsos emocionais, fora de controle, de Álvaro Silvestre. As contradições diversas que existiam na sua vida induziam os impulsos

correspondentes. Às vezes, os impulsos dele ficavam emaranhados e surgiam juntos e enfim, transformavam-se nos remorsos pesados que ele sofria. Como naquela madrugada, a ansiedade de caminhar pelos campos, a curiosidade sobre a risada de Clara levaram-no à descoberta das conversas íntimas entre Jacinto e Clara.

### **3.2.1.2. Memórias, desespero e vingança em germinação de Álvaro Silvestre.**

Após as conversas no palheiro, o torpor e o mau humor de Álvaro Silvestre ainda não haviam desaparecido. Neste contexto, como o narrador refere, Álvaro Silvestre esquivava-se às memórias sobre a infância:

Sentou-se num desses marcos de pedra tosca que dividem as propriedades; tentava serenar, sair da sua confusão; e olhando aqueles sítios conhecidos agasalhou-se na memória das manhãs infantis passadas por ali (...) A terra mal desanoitecia ainda, mas viu-a por um segundo respirar o ar transfigurado das manhãs infantis. Tudo lhe pareceu cândido e simples como outrora, quando na concha do céu a claridade nascia com a sua brancura de espuma. E pôs-se a imaginar nas ramadas das árvores o despertar das asas; na ausência humana o canto das últimas vindimadeiras; a paciência corpulenta dos bois nos chãos lavrados; na sua própria boca azedada de brandy a frialdade pura da água. (Oliveira, 2013: 73-74)

Através da leitura deste trecho, percebemos que Álvaro Silvestre tentava ignorar as mágoas recentes, procurando recorrer às memórias familiares, já ténues, para diluir as dores reais. Por um instante, ele conseguiu enganar-se. Porém, essas memórias cândidas e simples da sua infância também não o conseguiram salvar permanentemente:

O desespero sem remédio que espreitava dentro dele irrompeu de novo. Pela madrugada irreal. Compreendeu que nada podia sufoca-lo. Duma maneira ou doutra, na indiferença da mulher ou na conversa do palheiro, fosse no que fosse, ouvi-lo-ia sempre. (Oliveira, 2013: 75)

O desespero irremediável que estava a agitar-se na consciência de Álvaro Silvestre era a desilusão profunda que ele sentia sobre a sua vida e sobre o mundo em que vivia. Tal desilusão tinha origem do seu casamento morto, da recusa álgida da sua mulher arrogante, do abismo inultrapassável que se interpunha entre o casal e das injúrias soltadas à toa da boca do cocheiro. Estas realidades apoquentavam-no constantemente, rasgando novas feridas no seu coração. Porém, o pesadelo de Álvaro Silvestre ainda não chegava ao fim.

Na sua consciência, surgiam novas ideias estranhas, em relação à destruição e à morte, e a narrativa continuava:

Agora mesmo uma voz errando no silêncio lhe insinuava: as aves largam para o espaço mas serão destruídas; há laranjas sãs pelas ramagens mas hão-de apodrecer; as vindimadeiras cantam, o gado pasta, os homens cavam, mas tudo, tudo é estrume da terra. (Oliveira, 2013: 75)

A voz que ressoava no silêncio era o pensamento real, escondido no fundo da consciência de Álvaro Silvestre. Por um lado, ele admitia a existência da vivacidade e da felicidade no mundo; por outro lado, ele considerava que mesmo que as coisas maravilhosas fossem concretas, as experiências felizes e as alegrias resvalavam depressa e, no final, tudo cairia na destruição, nas ruínas e na morte. Na opinião de Álvaro Silvestre, tudo vive em vão. Perante a morte, a existência perde o seu valor, tornando-se em estrume da terra. Estas ideias mórbidas continuavam a mortificá-lo:

No silêncio deserto a voz obsidiante persistia: quando quiseres matar a sede, lavar o sarro desta noite, das conversas tidas, das palavras ouvidas, a água secará de vez. (Oliveira, 2013: 75)

Mantando-se na desilusão deserta, Álvaro Silvestre considerava que as dores e os sofrimentos oriundos da vida conjugal, e as pancadas mentais que batiam furiosamente a sua consciência eram as zombarias infalíveis do destino. A vida e a existência são duas culpas irremediáveis que trazem continuamente as desarmonias, os conflitos, os desesperos e o envelhecimento; e a morte, a destruição são o estado final e estável que dá cabo dos tumultos no mundo.

Neste trecho, por um lado, já podemos observar o anseio abafado na alma de Álvaro Silvestre: ele queria arrombar o beco sem saída, em que jaziam o seu casamento e a sua vida, bem como lavar as humilhações recebidas do seu cocheiro. Porém, ele nunca conseguira abandonar o desânimo, que o incomodava, ante as insatisfações e as situações difíceis. Portanto, ele atribuía a sua pusilanimidade à piada e ao escárnio feitos pelo destino. Por outro lado, através da descrição da voz íntima na consciência de Álvaro Silvestre, o narrador dá uma pista: dentro de Álvaro Silvestre, que naquele momento estava abatido e humilhado, fermentava uma vingança contra tudo que o havia prejudicado naquela madrugada.



A narrativa continuava:

Levantou-se e tomou o caminho de casa. Na lama onde ia afundando os passos fermentavam as folhas caídas de outubro, oiro conspurcado que os vermes devoravam. (Oliveira, 2013: 75)

Finalmente, Álvaro Silvestre levantou-se. Parece que a clareza já havia retornado à sua consciência. Assim, em vez de ter sido empurrado pela força subconsciente ao palheiro, ele tomou o caminho para casa. A seguir, assistimos à descrição minuciosa da paisagem real: numa manhã cedo de outubro de cor de oiro, todavia, conspurcado pelas malhas apodrecidas das folhas e pelos lamaçais formados pela chuvada de outono, havia algumas folhas mortas, que estavam enterradas na lama, fermentando. A queda é o destino das folhas no outono; contudo, isto não chegava ao fim, as folhas na lama eram decompostas, até se transformarem em húmus. Esta imagem arrastou, novamente, os nervos de Álvaro Silvestre, nesta situação ele “sentiu um arrepio à ideia do seu corpo num desamparo, numa miséria daquelas” (Oliveira, 2013: 75).

Desta imagem, Álvaro Silvestre entreviu a situação erma em que ele ficava: atolava-se num casamento sem compreensão nem ternura, como se fosse uma pessoa que ainda guardasse o último fôlego, esperando, com total desamparo, por ser atirada num caixão juntamente com outra pessoa desconhecida. Como se as duas pessoas se debatessem separadamente, mas ninguém pudesse ganhar a libertação e, sem outro remédio, esperassem em conjunto pela destruição. Pensando nisto, a consciência que estava repleta de cicatrizes de Álvaro Silvestre foi aguilhada, de novo, com ímpeto. Mas o percurso dele para casa continuava:

À superfície da madrugada iam correndo sons ligeiros, apenas pressentidos. O distender imperceptível das plantas aliviadas do orvalho, o frémito leve de mil e um movimentos ignotos. A vida ínfima acordava. Depois, principiou o restolho fugidio dos coelhos no tojo, o primeiro e breve alvoroço das asas. Os galos cantavam já soprando a última névoa do amanhecer. Pela aldeia floria o rumor humano, de mistura com o fumo dos lares e o cheiro dos currais abertos. O dia chegava por fim. (Oliveira, 2013: 75)

A descrição do amanhecer na aldeia começa pelos sons ligeiros apenas pressentidos, pelo distender imperceptível das plantas, pelo orvalho, pelo frémito leve e pelos movimentos ignotos. Estes acontecimentos revelavam a existência mais efémera e

passageira e, depois, “a vida ínfima acordava”. O narrador onisciente retrata a existência como uma ponta de pó ou a espuma frágil. Depois, ocorrerem os movimentos mais notáveis: o restolho fugidivo dos coelhos, o breve alvoroço das asas, o canto dos galos, a última névoa irritada pelos galos, o rumor humano, o fumo dos lares e o cheiro dos currais. Usando os sentidos do ouvido, da vista e o olfato, o narrador apresenta estruturalmente o começo passageiro de um dia novo. Estes movimentos demoravam pouco e brevemente desapareciam, e a seguir, “o dia chegava por fim”. Neste contexto, a frase contém um sentido figurativo: os movimentos vigorosos surgem para chegar ao fim, o dia começa para se acabar e a vida floresce para se precipitar à morte. E a reação espiritual de Álvaro Silvestre correspondia, precisamente, a este sentido da frase, ele “olhando para tudo, entrevia apenas no palpitar da terra a intimidade decomposta, os sinais da destruição” (Oliveira, 2013: 75).

Nos olhos de Álvaro Silvestre, a paisagem de manhã cedo, composta pelas agitações subtis no campo, pelos movimentos dos animais e pelas atividades humanas, e que flutuava na superfície da terra, resvalou depressa pelos seus sentidos e desvaneceu-se como se nunca existisse. Também podemos dizer que “o palpitar da terra” simboliza os acontecimentos embaraçosos que cercavam Álvaro Silvestre. Desta forma, “a intimidade decomposta” e “os sinais de destruição” indicam o resultado dessa luta: a destruição e o silêncio deserto. Assim, sabemos que no começo daquele dia de outubro, após o conhecimento das conversas no palheiro, as labaredas de vingança e de réplica nasceram na consciência de Álvaro Silvestre. E este novo impulso confortou os passos dele para retornar à casa:

Apressou o passo e ao entrar no pátio da casa deu com Jacinto, sob a enorme copa da noqueira, a limpar os arreios da égua. De súbito, as palavras do palheiro emergiram como um grito do tumulto. Voltava a mesma luz escura; e o mesmo vento a acordar as paixões contraditórias, a empurrá-las, a dar-lhes um sentido, a rodear o ruivo, a agarrar-se-lhe ao corpo, envolvendo-o, confundindo-se com ele. (Oliveira, 2013: 75-76)

Ao entrar no pátio da casa, Álvaro Silvestre encontrou o ruivo. O rapaz, trabalhando, não soube o que o seu patrão já tinha ouvido: “lá que a D. Prazeres me comia com os olhos, não se atreva a morder que parte os dentes!” (Oliveira, 2013: 66), “como os cardos que nem os burros querem” (Oliveira, 2013: 70), “o lavrador Silvestre que não chega para a

mulher, que nem um filho se lhe atreveu a fazer. Nem um filho, caramba!” (Oliveira, 2013: 70), “bons para afogar no paço com dois pedregulhos amarrados às canelas” (Oliveira, 2013: 70) e “(...) como o diabo os fez à cabra da mãe” (Oliveira, 2013: 71). Estas injúrias espirradas da boca do cocheiro remoinhavam na memória de Álvaro Silvestre. Como testemunha das tolices do casal Silvestre, o cocheiro escarnecia, com as palavras mais violentas, o desejo indecente de D. Maria dos Prazeres. Humilhava a dignidade da classe dos lavradores ricos e com terras, à qual pertencia Álvaro Silvestre, e arrasava a união improdutiva do casal. Isto significava que, o cocheiro, usando as ferroadas mais picantes, denunciava os sofrimentos dolorosos e escondidos de Álvaro Silvestre, repisando-os violentamente. O cocheiro não era o autor da vida miserável e desordenada de Álvaro Silvestre, contudo, era quem que polvilhava sal nas feridas de Álvaro Silvestre. Assim, o cocheiro tornou-se no alvo imediato do ódio de Álvaro Silvestre. A vergonha e o remorso em relação ao desejo obsceno da esposa esguicharam de novo. A expressão de Carlos de Oliveira: “o mesmo vento a acordar as paixões contraditórias” mostra-nos que Álvaro Silvestre sempre queria ultrapassar o estado depressivo em que se mantinha, só que nunca o conseguira.

Ao encontrar o ruivo, a raiva e o ódio de Álvaro Silvestre instigaram o desejo convulsivo e profundamente escondido de se vingar de todas as frustrações que ele suportava na vida. Mas neste momento, os desejos de demolir o jugo da depressão e de abandonar o medo da morte, já se transformaram no desejo de lavar as humilhações recebidas do seu cocheiro, um empregado sem nada. Até então, a vontade ébria de vingança apresentava-se claramente. Porém, Álvaro Silvestre não reagiu diretamente contra o cocheiro. Depois de esclarecer a sua intenção, ele “entrou em casa pela porta da cozinha” (Oliveira, 2013: 76). Neste momento, “Mariana começava a lida diária e fez uma cara de espanto ao vê-lo chegar da rua àquela hora, derreado, coberto de lama” (Oliveira, 2013: 76). Sem responder ao pasmo da criada, Álvaro Silvestre “pediu café, bebeu duas chávenas com um pouco de brandy enquanto esperava que a mulher se levantasse e, mal lhe ouviu os passos no corredor, esgueirou-se para o quarto, mudou de botas e de roupa, passou um pouco de água na terriça da cara e voltou a sair” (Oliveira, 2013: 76).

Através dos comportamentos de Álvaro Silvestre, podemos notar que embora estivesse derreado, coberto de lama, quando encontrou a criada na cozinha, fazia o que

devia fazer em ordem, sem revelar qualquer sentimento à criada. Entretanto, era óbvio que ele tinha medo de que D. Maria dos Prazeres descobrisse a sua saída de casa pela madrugada e a sua aparência suja e desarrumada. Por causa disso, Álvaro Silvestre quase fugiu furtivamente para o quarto, trocando à socapa as roupas, limpando depressa a sua cara.

A atitude prudente e os procedimentos cautelosos de Álvaro Silvestre demonstravam o complexo de inferioridade, que fazia parte no seu caráter. Depois de descobrir o desejo amoroso da sua mulher pelo cocheiro, por um lado, ele escolheu manter silêncio aos escárnios, espreitando uma ocasião favorável para realizar a vingança. Por outro lado, em vez de repreender a mulher, Álvaro Silvestre guardava o temor do escândalo dela e agia como se nada tivesse acontecido. Assim, notamos que este complexo de inferioridade era a sementeira que causava os sentimentos de culpa e de remorso na consciência de Álvaro Silvestre.

### **3.2.1.3. No escritório da mercearia: meditação horrenda de Álvaro Silvestre.**

No capítulo XVIII do romance, trazendo o desejo ardente de realizar a vingança, Álvaro Silvestre foi ao seu escritório da mercearia que, aos olhos dele, era “a grande mercearia de taipais ondulados, a melhor do concelho, mesmo em Coimbra” (Oliveira, 2013: 44). Na mercearia, a sua identidade passa de lavrador Silvestre e de marido de D. Maria dos Prazeres, ao patrão dos seus empregados. Neste capítulo, Carlos de Oliveira tenta mostrar-nos os aspetos diferentes de Álvaro Silvestre como burguês.

Em primeiro lugar, as atitudes dele perante diferentes pessoas eram completamente diferentes, por exemplo: “o caixeiro acabava de levantar os taipais ondulados das montras, quando ele transpôs a porta da mercearia. Nove horas certas. Meteu-se no escritório de vidro granitado, ao fundo do estabelecimento, sem responder aos bons-dias do marçano” (Oliveira, 2013: 77). Todavia, quando voltou para casa de manhã cedo, Álvaro Silvestre “esperava que a mulher se levantasse e, mal lhe ouviu os passos no corredor, esgueirou-se para o quarto” (Oliveira, 2013: 76).

Perante a sua mulher, uma fidalga ativa, Álvaro Silvestre não conseguia manter a mínima dignidade. Nesta ocasião, ele agia como se fosse um servente dela e até não tinha coragem de andar normalmente na sua própria casa. No entanto, ante os seus empregados

na loja, ele “transpôs a porta da mercearia. (...) sem responder aos bons-dias do marçano” (Oliveira, 2013: 76). Na sua mercearia, Álvaro Silvestre comportava-se como se fosse um rei. Era óbvio que Álvaro Silvestre estava a procurar uma balança psíquica: a falta de dignidade e o complexo de inferioridade de que ele sofria no casamento com D. Maria dos Prazeres reivindicavam compensações noutras circunstâncias. Por consequência, quando Álvaro Silvestre encontrou a criada Mariana, disfarçava a compostura; em face do caixeiro da mercearia, transpôs a porta da loja, e ignorou completamente os cumprimentos do marçano. Nestas situações, o servente Álvaro Silvestre tornava-se no senhor Silvestre, ou até no rei Silvestre. A seguir, Carlos de Oliveira mostra-nos a atitude de Álvaro Silvestre ao gerir os seus negócios:

A banca de trabalho: uma folha de mata-borrão verde, de lado a lado; o tinteiro, as canetas, a correspondência; os livros de escrituração. Abriu um deles ao acaso e folheou-o sem interesse. Palavras soltas, bacalhau, farinha, pregos, que mal se destacavam na aridez do papel: fogachos breves que o hálito soprava. Como se respirasse de encontro a uma vidraça. A escrita embaciada. (Oliveira, 2013: 77)

Álvaro Silvestre, um ébrio inveterado, tornava-se pontual, chegando à sua mercearia às nove horas certas. A sua banca de trabalho ficava sucinta e mantinha-se em boa ordem. Tudo isto era totalmente um contraste com a aparência suja e derreada que ele frequentemente mostrava, bem como com as ideias emaranhadas, que se confrontavam sempre na sua mente. Daquele livro de escrituração, conhecemos as coisas que se vendiam na mercearia: bacalhau, farinha, pregos, eram as mercadorias vulgares e com pouco valor. Através do ato de Álvaro Silvestre ao ler a escrituração, espreitamos o aborrecimento que ele sentia em manear um negócio trivial. Ao mesmo tempo, o sono começou a incomodá-lo. Logo depois, lemos que:

Os primeiros fregueses chegavam, moedas tiniam no balcão, pés de campónios arranhavam o soalho. As conversas na mercearia:

- Açúcar, Lourenço, duzentas e cinquenta.
- O açúcar que cá tenho não te serve, torrãozinho doce. Ao pé de ti amarga mais que o sal de azedas.
- É de Braga, este Lourenço.
- De Braga não, tiozinho, sou do Inferno, e vim de lá para vossemecê ter lugar quando

morrer.

Gargalhada geral. O camponês reconheceu:

- O rapaz é forte na piada. (Oliveira, 2013: 77)

Através deste trecho, sabemos que os fregueses da “grande mercearia” de Álvaro Silvestre eram os aldeãos que arranhavam o soalho. As moedas eram suficientes para realizar as vendas e as compras. As conversas entre o marçano e o freguês não tinham importância nenhuma. Tudo isso era o que acontecia na mercearia de Álvaro Silvestre. Assim, o contorno geral de Álvaro Silvestre como um pequeno burguês começa a surgir à tona.

No seu escritório privado, o patrão Álvaro Silvestre estava perturbado pelo cansaço e pela sonolência. Mesmo assim, as ideias esquisitas e as memórias dolorosas ainda não deixavam de o mortificar:

Que o levara a Corgos? Um dos impulsos a que o remorso o induzia, que só a humilhação acalmava. Sem dúvida. Mas o fim real da confissão na Comarca era arrasar o orgulho da mulher: juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores, na legítima de meu irmão Leopoldino. Ligá-la mais a si, ficarem os dois mais juntos na desonra, já que o não estavam noutras coisas. (Oliveira, 2013: 78)

Na meditação de Álvaro Silvestre, o narrador onisciente indica duas razões que o tinham levado a fazer aquela confissão pública. A razão mais óbvia era que as sensações doentias e nervosas de culpa e de remorso agitavam-se perpetuamente na consciência de Álvaro Silvestre, induzindo os impulsos de as estrangular. E o narrador explica claramente que só a humilhação acalmava esses impulsos. A verdadeira razão era oculta e espantosa, desvendando um facto omitido: já há vinte anos que o casal Silvestre vivia junto na mesma casa, dormia no mesmo quarto e deitava-se na mesma cama, porém, as suas almas nunca ficavam juntas.

Através da leitura do trecho acima, podemos ver que, por um lado, conforme as palavras na confissão de Álvaro Silvestre, ele tinha maneiras burguesas típicas e vivia como se fosse um ladrão sem pudor: ao balcão, esfolava os seus fregueses; nas feiras, talvez ele tenha pechinchado nas mercadorias. Desta forma, aumenta duplamente os lucros que ganhava. Aos seus empregados, Álvaro Silvestre subtraía-lhes o salário. E chegou a

vender a propriedade do irmão mais novo, sem consentimento deste, encolhendo o dinheiro no seu próprio bolso. Era indiscutível que tudo isso era culpa de Álvaro Silvestre. Como um pequeno burguês, a sua índole de avaréza estava desmascarada.

Por outro lado, D. Maria dos Prazeres nunca abandonou o seu orgulho de ser uma fidalga: a sua aparência estava bem tratada. Tentava manter os modos, compostura e paz a cada instante. Durante vinte anos de casamento com Álvaro Silvestre, afirmava que o seu marido era um labrego rústico e tardio. Portanto, recusava-se a comunicar com ele, ignorando-lhe os sentimentos, tentando acalmar as inquietações mentais do marido, dando-lhe calmantes. Nos olhos de D. Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre era um louco cujos comportamentos exigiam ser bem vigiados. Assim, é claro que, no casamento mal sucedido do casal, as barreiras que existem entre a burguesia e a nobreza nunca foram derrubadas. Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres eram duas pessoas incompatíveis, todavia, amarradas juntamente pela fatalidade.

Álvaro Silvestre sabia que não tinha capacidade nenhuma de fazer mudanças tanto na sua mulher como em si próprio, e sem outro remédio, recorreu àquela confissão na Comarca, atribuindo a sua culpa às instigações da sua mulher, esperando que assim ela resvalasse na mesma humilhação em que ele chafurdava. Álvaro Silvestre afirmava que se eles não pudessem viver juntos em harmonia, pelos menos compartilhariam a mesma desonra: eles ficariam atrelados até ao fim da vida. Que pensamento tão sombrio e anómalo de Álvaro Silvestre!

De acordo com as duas razões que levaram Álvaro Silvestre para a confissão pública, podemos penetrar a estrutura de pensamento e de comportamento de Álvaro Silvestre: no início, como um pequeno burguês, a avidez era o atributo dele. Por esta razão, ele andava de roubo em roubo. Entretanto, como comerciante e lavrador, carregava um complexo de inferioridade indelével na vida, em relação à sua esposa, cuja classe social era mais alta do que a dele. Era este estado psíquico depressivo que lhe causava a cobardia e pusilanimidade, as quais se manifestavam no sentimento de culpa e de remorso pelos roubos que tinha cometido. Como as inquietações de culpa e de remorso roíam-lhe o coração, surgiam os desejos ardentes de as abafar. Nesta ocasião, a medida tomada por Álvaro Silvestre era a publicação as denúncias dos roubos que tinha feito, e das culpas que ele sentia. Assim, ele procurava incentivar a humilhação, porque só esta humilhação

poderia consolar as sensações de culpa e de remorso. Este raciocínio explica as suas confissões ridículas e incessantes, tanto ao padre Abel, como na Comarca. Através desta revelação das ideias mais íntimas de Álvaro Silvestre, percebemos claramente que ele se envolvia num círculo infernal, constituído pelos seus pensamentos psicopáticos e comportamentos desatinados.

Debatendo-se em vão neste círculo, Álvaro Silvestre começou a recordar os detalhes do que tinha experimentado desde o dia anterior até à madrugada:

Depois disso muita chuva caía. Em poucas horas tinha resvalado de alma e corpo no pavor da morte, enfrentara o orgulho dos Alvas, ouvira a conversa do palheiro, sonâmbulo e a tremer de frio. Males que vêm por bem ao fim de contas. Os mil espinhos que o feriam tinham-se aglomerado na mesma florescência e alcançado a realidade simples e visível: o ruivo que limpava os arreios da égua debaixo da noqueira. (Oliveira, 2013: 78)

Muita chuva caía. Esta memória alude ao facto de que o plano de demolir o orgulho da mulher tinha ido por água abaixo. Logo depois do casal voltar para casa, Álvaro Silvestre consumia o álcool para se desvairar. Sentindo o cansaço pela jornada e pelas tolices de Álvaro Silvestre, D. Maria dos Prazeres assistia, aborrecidamente, à bebedeira do marido de braços cruzados. Assim, Álvaro Silvestre, que estava derreado pela frustração do seu projeto, recebeu a recusa arrogante da sua mulher e sentiu o desespero irremediável. Chegou mesmo a pensar que D. Maria dos Prazeres era a própria morte mandada por Deus a atormentá-lo, a deixá-lo renunciar à sua vida voluntariamente. Mesmo que caísse no pavor profundo da morte, o orgulho dos Alvas, que a sua mulher guardava de pedra e cal, continuava a apertá-lo, induzindo-o a praticar mais dislates. Mais adiante, Álvaro Silvestre, sonâmbulo e meio morto de frio, ouvia as zombarias, sem dó nem piedade, com as misérias da sua vida, soltadas ao léu da boca do seu cocheiro.

Sofrendo da opressão sufocante da nobreza, Álvaro Silvestre mostrava a insuficiência absoluta de se livrar daquela vida. Os seus rancores nunca encontraram ocasião adequada para serem resolvidos. O vinagre turvo da insatisfação e da mágoa que Álvaro Silvestre guardava nunca tivera um alvo que lhe servisse de escape. Após ouvir a conversa no palheiro, Álvaro Silvestre concentrou o ódio, frenético e desatinado, no seu maldito cocheiro. O complexo de inferioridade que ele sentia constantemente face à sua mulher iria ser vingado no cocheiro. É claro que Álvaro Silvestre não era capaz de lutar contra uma



classe superior, neste caso, o verdadeiro responsável pela sua miséria. Então o seu cocheiro que se atreveu a escarnecê-lo e que pertencia a uma classe social inferior, iria ser vítima da grande aversão de Álvaro Silvestre, e o trecho seguinte afirma esta possibilidade:

Um chão para os seus cardos, Álvaro Silvestre; pense nesse ruivo; o pavor nebuloso, de que não sabe defender-se porque ignora donde vem, ei-lo desmascarado. Pode agora combatê-lo, acabar com ele para sempre. Olhe que valeu a pena beber este copo de vinagre até ao fundo; sente ou não sente já no paladar um gosto reconfortante de aguardente velha? (Oliveira, 2013: 78)

Neste trecho, o narrador onisciente funciona como se fosse um diabo instalado na consciência de Álvaro Silvestre. Este diabo conversava com ele, enganando-o, irritando-o e até encorajando-o a dar cabo do cocheiro.

Porém, é importante que investiguemos bem donde vêm verdadeiramente o pavor da morte e o desespero deserto que Álvaro Silvestre sentia. Neste caso, trata-se do complexo de inferioridade, originado das contradições que existem entre ele e a sua mulher. Por um lado, como já mencionamos, esta consciência de inferioridade de Álvaro Silvestre causava as sensações invisíveis de culpa e de remorso e, mais adiante, as confissões e os dislates visíveis. Por outro lado, carregando este fardo mental, cada vez que Álvaro Silvestre enfrentava o orgulho teimoso, a atitude altiva, a ignorância e a recusa da mulher, a única coisa que ele podia fazer era engolir e ruminar todas as amarguras. Desta forma, o pavor de que a sua vida ficasse na estagnação desamparada para sempre, e o medo de ser enterrado na miséria até à sua morte, brotavam na sua consciência, contundindo o seu espírito nervoso. Nesta situação, o receio inevitável e mais profundo da morte cobria cerradamente o seu siso. Estes pavores enrodilhavam-se na parte mais íntima da alma de Álvaro Silvestre, até ele mesmo não conseguir concretizá-los. Portanto, nunca foram expressos nem por confissão nenhuma, nem a ninguém. Assim, antes da descoberta da conversa dos namorados no palheiro, Álvaro Silvestre nunca soubera defender-se desses pavores. Todavia, as injúrias do cocheiro expuseram em pêlo estes pavores escondidos. Foi assim que o cocheiro rasgou as cicatrizes mais dolorosas e intangíveis de Álvaro Silvestre.

De facto, o diabo que impulsionava Álvaro Silvestre, na sua meditação, era o aspeto mais sombrio da personalidade dele. Obedecendo à dominação desta parte da sua personalidade, Álvaro Silvestre inferiu, confusamente, que o cocheiro era o provocador das

suas infelicidades. A partir deste momento, a intenção de acabar com ele para destruir os seus pavores inundava, irrecuperavelmente, na sua consciência.

Assim, é claro que a vingança que Álvaro Silvestre estava a planejar não vai ferir o interesse da nobreza, à qual pertencia D. Maria dos Prazeres; também não vai retirar o complexo de inferioridade de Álvaro Silvestre face à sua mulher, que se arraigava firmemente na sua consciência. Contudo, o jovem cocheiro, por causa das injúrias soltadas ao patrão, tornar-se-á, infelizmente, no bode expiatório. Os destinos de Álvaro Silvestre e do cocheiro eram preocupantes: é provável que o cocheiro morresse da vingança secreta de Álvaro Silvestre e o lavrador continuasse a redemoinhar, de alma e corpo, nos círculos infernais em que se entrelaçavam a culpa, o remorso, o desespero e o pavor da morte.

Mesmo tendo encontrado um alvo para a sua vingança, o sono e o torpor causados pela sua vida desordenada afligiam-no a cada instante. Ao mesmo tempo, o olhar de Álvaro Silvestre incidia no retrato do seu pai. Este retrato estava pendurado “ao meio da parede, em frente da banca de trabalho” (Oliveira, 2013: 78). Nisto, “o velho parecia fitá-lo da grande moldura oval, envernizada a negro” (Oliveira, 2013: 78).

O retrato do pai de Álvaro Silvestre ocupava o lugar central e mais notável no escritório da mercearia. Sempre que Álvaro Silvestre erguia a sua cabeça, podia encontrar-se com o olhar do pai, que parecia estar a fitá-lo.

Perante tal retrato, Álvaro Silvestre desvairava-se, caindo noutra meditação:

Que diferença dos Alvas emplumados. Uma cara de labrego rude mas arguto: as feições firmes, os olhos ávidos a faiscar do fundo das órbitas que a espessura das sobranceiras sombreava; as suíças mosqueadas desciam-lhe como duas borlas sobre o colarinho de goma, larguíssimo; o pescoço contrafeito não ia muito bem ao laçarote negro, às pontas reviradas do colar, à andaina escura e domingueira. Gostava de andar em mangas de camisa, suspensórios caídos, os tamancos de pau a bater no soalho. O cabelo quase branco, mas basto, erguia-lhe ao cimo da testa um penacho como o dos garotos. O mesmo remoinho que dava ao rosto de Leopoldino um ar simpático de valdevinos punha na figura do pai um toque de ironia escarminha. O retrato mostrava-o mais à flor da vida do que os Alvas. (Oliveira, 2013: 78-79)

Logo no início da descrição do retrato, usando a opinião de Álvaro Silvestre, Carlos de Oliveira aponta a grande diferença que existia entre o velho Silvestre e os senhores da

família de Alva. Por um lado, como o narrador onisciente tinha mencionado no capítulo XIII, as figuras dos Alvas eram serenas, adornadas de plumagem e das quais os ares de arrogância e as tretas do costume nobre emanavam naturalmente. Por outro lado, o velho Silvestre tinha uma cara de labrego rude, mas arguto. A rudeza provinha da sua identidade de camponês, e ser arguto era a característica típica de um pequeno burguês.

O rosto do velho Silvestre apresentava um contorno firme como os torrões que possuía. Ele tinha os olhos ávidos e cobiçosos, as sobrancelhas espessas, as suíças mosqueadas e luxuosas, o cabelo quase branco mas basto e um penacho em cima da testa como o dos garotos. Toda a aparência do velho Silvestre apresentava a força, a energia e a vivacidade. Mas para Álvaro Silvestre, o olhar do velho, lançado a ele do grande retrato com moldura negra, em vez de ser simpático, suave ou carinhoso, era sombrio e cobiçoso. O seu pai era um velho são e vigoroso, um lavrador tosco e um comerciante artiloso e ganancioso. Na opinião de Álvaro Silvestre a figura do pai não tinha nada a ver com um verdadeiro pai.

Através da descrição do seu pescoço estrangido pelo laçarote negro, pelas pontas reviradas do colar e pela andaina domingueira, percebemos que usando os acessórios pesados e desconfortáveis, bem como a andaina que se usava no domingo, o velho Silvestre disfarçava-se de nobre. Contudo, o facto real era que ele nunca conseguira abandonar os modos grosseiros e os hábitos rústicos que um verdadeiro nobre jamais comporta. Destes detalhes, podemos espreitar a intenção ansiosa do velho Silvestre de se impor à nobreza. De facto, o desejo de se tornar num nobre agitava-se no coração do velho Silvestre e foi um dos fatores mais importantes que determinaram o casamento de Álvaro Silvestre com a D. Maria dos Prazeres. Com efeito, era o desejo ébrio do velho Silvestre de ser nobre, que respondia, verdadeiramente, pela vida miserável de Álvaro Silvestre.

Logo depois, Álvaro Silvestre reparou nos remoinhos idênticos entre o velho Silvestre e o seu irmão mais novo. Do ponto de vista dele, o irmão, que o acompanhava a ver as voagens das pombas e que viajou para a África, era simpática. Ao contrário, o rosto do pai apresentava um toque de ironia escarninha. Isto significava que, no fundo do coração de Álvaro Silvestre, embora o pai tivesse morrido, o filho ainda sentia o desprezo que o pai lhe lançava.

Finalmente, Álvaro Silvestre concluiu sobre a diferença entre o retrato do seu pai e os

dos Alvas. Na sua opinião, “o retrato mostrava-o mais à flor da vida do que os Alvas” (Oliveira, 2013: 79). A época gloriosa dos Alvas já havia passado, a poeira da história cobria os feitos esplêndidos criados pelos Alvas e agora, a família dos Alvas tinha declinado. Entretanto, dotado de energia e de inteligência, o velho Silvestre havia granjeado os torrões, a mercearia e a riqueza, tornando-se num burguês. As circunstâncias eram favoráveis para as pessoas como o velho Silvestre. E o facto omitido, que aqui se revela, é que a vida rica e opulenta que vivia Álvaro Silvestre, a sua identidade de dono da terra e de patrão da mercearia e até o seu casamento com a fidalga, tudo de que Álvaro Silvestre gozava era amarrado ao esforço do seu pai, mesmo que o casamento combinado pelo pai lhe causasse a infelicidade eterna, sendo claro que Álvaro Silvestre guardava o rancor em relação à intenção paterna de se tornar nobre. Por conseguinte, Álvaro Silvestre soltou a praga dentro do coração: “Em todo o caso, era um fantasma como eles” (Oliveira, 2013: 79).

Era verdade: o casamento que o atormentava de alma e corpo era um feto deformado da intenção louca do pai. As aflições e as tolices de que ele sofria após o casamento eram o resultado severo desta mania doida do pai de trepar à classe dos nobres. Junto com o orgulho teimoso e ridículo dos Alvas, o velho Silvestre era um dos verdadeiros cúmplices que pré-instalavam as circunstâncias embaraçadas e conflituosas, que rodeavam a vida de Álvaro Silvestre.

A seguir, Álvaro Silvestre recordou, detalhadamente, as ameaças de vida miserável acompanhadas pelas palavras grosseiras, que bramava contra o seu filho o velho Silvestre:

Sabes o que é a miséria, rapaz? não sabes, nunca por lá passaste, mas deixa-te ir que vais por bom caminho; mandei-te estudar e não quiseste, trago-te para o armazém e adormeces-me aos cantos; que te hei-de eu fazer, alma danada? (...) pois a miséria é isto, seguir por um caminho escalavrado, de terra em terra, de porta em porta, a roer a côdea das esmolos, mais dura do que um chifre, a dormir por amor de Deus nos palheiros do gado, quando se não fica ao léu, pelos atalhos. É o que tu queres, vadio? Noite velha, acorda-se enregelado e só, salta-se da palha dos currais, coberto de bichedo. A canzoada põe-se a ladrar dos pátios, atira-se ao caminho do piolhoso. Lá vai ele de ventas à lama dos valados e, quando aponta a nesga da manhã, toca a lavar as feridas na primeira fonte, mas o que é que tu julgas, desgraçado?, a fonte está mais seca que uma bexiga de porco no fumeiro. Hás-de lembrar-te

que tens fome e já te vejo agarrado à aldraba da primeira porta, um naco de broa pelas almas que lá tem, pois hão-de pregar-te com a porta no nariz, vá com Deus, santinho, e escusas de falar nos contos de réis que estrafulgaste porque é pior ainda, vá com Deus e coma-lhe dos contos, ou nos prédios, nos pinhais, nas vinhas que vendeste, vá com Deus e beba-lhe das vinhas, percebeste, cachorro? Mas a fome aperta e ala para a frente que se faz tarde, até as pernas darem, até caíres de cansaço para um canto e te pores a lamber as migalhas do alforge, entendeste, malandro? (Oliveira, 2013: 79-80)

A vida de mendigar, o estado de sem-abrigo, as expulsões violentas, os insultos sofridos, a fome e a sede insuportáveis, as recusas inexoráveis, os desperdícios, o esgotamento da riqueza paterna e as fadigas eram expostos em frente de Álvaro Silvestre. Nos olhos do velho Silvestre, este filho era um vadio, um desgraçado, um cachorro ou um malandro inútil. Porém, as ameaças e injúrias não davam para o “ensino” do camponês ao filho, “e as bofetadas estalavam” (Oliveira, 2013: 80). O velho Silvestre desancava o filho física e mentalmente. Tais tratamentos grosseiros e violentos impostos a Álvaro Silvestre, a partir da sua infância explicam a pusilanimidade, a obediência e até os sentimentos frequentes de pavor que se penetravam no seu caráter. Por consequência, após o casamento com a D. Maria dos Prazeres, quando as contradições entre o casal aguilhoavam Álvaro Silvestre, estas características negativas transformavam-se no complexo de inferioridade. E quando Álvaro Silvestre se lembrou das bofetadas do pai, o susto e o pavor passavam da memória pelos atos reais:

Retraiu-se, como se tivesse acabado de as levar. Os mortos precipitavam-se a cada instante na sua vida. Estava farto de saber o que era a miséria, remara contra ela à força de unhas, de remorsos: e então? porque não me deixam os fantasmas em paz? (Oliveira, 2013: 80)

É claro que as recordações vivas e nítidas da figura e dos comportamentos do pai causavam uma nova agitação na consciência de Álvaro Silvestre. A velha mania do pai de melhorar a raça de Silvestre pelo casamento do filho com uma fidalga, e o orgulho teimoso dos Alvas eram duas origens dos fracassos da sua vida. Álvaro Silvestre estava cansado de saber o que era a miséria, porque experimentava-a durante a sua vida inteira. As ameaças horríveis do velho Silvestre tinham funcionado e Álvaro Silvestre guardava, com cautela e vigilância, as riquezas paternas. Contudo, ele mantinha-se nos círculos infernais motivados por aquelas duas origens.

Os autores verdadeiros das misérias da vida de Álvaro Silvestre já haviam morrido. No entanto, as mágoas que os autores ferravam no coração de Álvaro Silvestre doíam-lhe para sempre. Assim, metendo-se no seu escritório, desvairando-se perante o retrato do pai, naquele momento, a única coisa que Álvaro Silvestre podia fazer era “fixar a moldura oval e negra, o rosto irónico do velho, repreensivamente” (Oliveira, 2013: 80). Álvaro Silvestre já reconheceu que o pai era o causador principal da tragédia da sua vida, mas desde o início, quando o velho ainda estava vivo, a obediência aos mandados do pai era a maneira normal dele de agir. Agora o velho morreu, Álvaro Silvestre já não conseguia mudar nada. Assim, ele “ (...) baixou os olhos, concentrou no ruivo toda a força do seu pensamento: era ali que tinha de teimar, até meter o ombro numa fresta da porta e arrobar o quarto sufocante em que jazia. Nem mais, Álvaro Silvestre” (Oliveira, 2013: 80).

No seu escritório, quando estava absorvido na meditação, Álvaro Silvestre sentia a frustração do casamento e da vida, o menosprezo no olhar do pai, lançado do retrato, bem como a própria incapacidade de se salvar da confusão. Após retornar à realidade, de novo os rancores abafados despenhavam-se totalmente sobre o jovem cocheiro que, na opinião de Álvaro Silvestre, era inferior a si. Consumia-se nas ideias de vingança, a alma de Álvaro Silvestre foi danada, mais nada!

#### **3.2.1.4. O amor entre Jacinto e Clara.**

Nas conversas realizadas no curral entre Jacinto e Clara, a relação amorosa deles viera à tona. Através da descrição deste amor escondido, Carlos de Oliveira oferece-nos um exemplo acentuadamente dessemelhante da relação conflituosa entre Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres.

Ao redor deste “amor de curral”, envolviam-se três grupos de personagens, correspondendo às três gerações da então sociedade portuguesa: o primeiro grupo corresponde à geração com os pensamentos mais velhos e antiquados, cujos representantes são o mestre António, o velho Silvestre e o pai de D. Maria dos Prazeres. Estas personagens possuíam os poderes mais teimosos e podres naquela sociedade, esperando que o casamento dos filhos pudesse dar favores à vida e melhorar o destino tanto deles como dos filhos, sem considerar o sentimento próprio dos filhos. Neste contexto, o arranjo

paternal dos casamentos tornava-se popular, e a aliança de prestígio e dinheiro, combinada simplesmente pelo velho Silvestre e pelo pai de D. Maria dos Prazeres era a melhor prova deste fenómeno. Esta geração mais velha impulsionava a realização dos casamentos infelizes, que eram baseados meramente em interesses. As manias inveteradas em que esta geração teimava eram a verdadeira sementeira da infelicidade do casal Silvestre.

Nos capítulos XV e XVI, Jacinto e Clara também sofriam da velha prevenção que o cego mestre Ant3nio guardava:

- Temos de casar, Clara.

Na voz dela houve uma ponta de ironia e ternura:

- O meu pai pensa num lavrador com terras, com dinheiro...

- E tu?

- Uma boa casa, uma boa lavoura... (Oliveira, 2013:64)

O plano do mestre Ant3nio era perfeito. Parece que o casamento de Clara com um lavrador rico era a maneira mais f3cil para a rapariga e o seu pai se livrarem da pobreza. Por3m, a experi3ncia dolorosa de D. Maria dos Prazeres era um resultado imediato e vis3vel deste pensamento louco. A fidalga casou com 3lvaro Silvestre, um lavrador com terra e riqueza; morando na casa espaçosa e cheia de m3veis do marido; empregando as criadas e o cocheiro, mas enfim, D. Maria dos Prazeres nunca aproveitara nenhuma felicidade na sua vida conjugal como o labrego boçal. Tornava-se numa mulher insaciada, passando a vida a imaginar outros homens.

Naquela negociaç3o rid3cula entre prest3gio e dinheiro, D. Maria dos Prazeres possu3a, pelo menos, a identidade nobre. Quanto 3 Clara, era filha de um santeiro cego, uma rapariga estendida, ao leu, nas palhas do curral. Segundo as palavras de D. Maria dos Prazeres, era uma camponesa qualquer que se agasalhava juntamente com Jacinto numa enxerga piolhosa. Ap3s esta comparaç3o, pressentimos que o destino de Clara poderia ser mais miser3vel do que o de D. Maria dos Prazeres, se ela casasse com um lavrador que o seu pai esperava.

O segundo grupo era representado pelos namorados Jacinto e Clara. Este grupo refere-se 3 geraç3o dos jovens portugueses. Comparando com as outras duas geraç3es, esta era a geraç3o mais nova na ent3o sociedade portuguesa. O amor secreto dos jovens namorados fora descoberto por 3lvaro Silvestre numa madrugada. O escritor detalha

muitas cenas para realçar as diferenças que existiam entre esta relação harmoniosa dos namorados e a relação rígida do casal Silvestre.

Quando Álvaro Silvestre se aproximou do palheiro, Clara soltou um riso leve e cauteloso. De acordo com o narrador, “a frescura daquele riso pareceu-lhe [a Álvaro Silvestre] a da mão cheia de água que se colhe nas fontes” (Oliveira, 2013:64). Era o riso alegre duma rapariga banhada em amor e acompanhada pela felicidade. Mais para diante, lemos que “a palha estalou. Presumiu [Álvaro Silvestre] que se tivessem voltado [os namorados] um para o outro. —Temos de casar, Clara” (Oliveira, 2013:64).

Através da leitura deste excerto, percebemos que os namorados estavam a estender-se livremente nas palhas, voltando-se um para o outro. Pela instigação de amor, o rapaz pediu a mão de Clara. Logo a seguir, lemos que:

Depois as palavras repreensivas dela:

—Tolo. Como se eu te não quisesse mais que a todo o ouro deste mundo.

—Vê-se.

—E olha que se vê. À espera de um filho teu, estendida nas mesmas palhas do que tu, só não verias se fosses cego. (Oliveira, 2013:64-65)

Na expressão emocionada de Clara, ela manifestava de novo o seu amor ardente a Jacinto, revelando-nos o facto de que estava grávida. Isto significava que este par de namorados iria ter o seu próprio filho.

Depois, o escritor traça o meio-ambiente em que os jovens namorados se encontravam:

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, 2013:69)

Naquela madrugada sombria e fria, os namorados cingiam-se apertadamente, aproveitando os momentos mais íntimos e preciosos do seu encontro. Com alegria e paixão, Jacinto e Clara mal se sentiam o frio ao seu redor. O estado em que se encontravam os namorados é um contraste forte com a situação em que se mantinha Álvaro Silvestre, que se debatia fora do palheiro, ouvindo-lhes, à socapa, as conversas. Entretanto, recusado pela mulher, entorpecido pela humilhação, o pobre Álvaro Silvestre ficava meio morto de frio. Vale a pena repararmos que ao pé de Jacinto e Clara, havia simplesmente uma vaca, um



jumento, duas ou três galinhas e as palhas. Tudo isto alude à inferioridade de classe social dos jovens namorados, em relação às do casal Silvestre, mas isto não lhes impedia a paixão.

Dentro do palheiro as conversas amorosas continuavam:

— Pelo Natal casamos.

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

— E isso que tem?

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

O ar pesava. Adensara-o a respiração noturna, deles e dos bichos. (Oliveira, 2013:69)

Neste trecho, podemos sentir a ansiedade dos namorados em se casarem. Eles já tinham relações corporais e estavam à espera dum filho. Pela exposição destes detalhes, a relação amorosa simples e sincera de Jacinto e Clara está completamente apresentada, em presença de nós. Todavia, logo depois, o escritor deixa-nos entender que na cabeça de mestre António, a propósito do casamento de Clara, ele nunca considerara a vontade da filha como fator que exige boa ponderação. Por isso, podemos notar a aflição e o nervosismo constantes, manifestados por Clara. Quando ela soltou as risadas leves e cautelosas, tinha medo de despertar outras pessoas:

— Ouviste, Jacinto? Anda alguém por aí.

— Não ouvi nada. Sossega.

— Pois eu ia jurar que sim.

— Sossega, já te disse. Não foi nada, não ouvi ninguém. ( Oliveira, 2013:64)

Ela também tinha medo de acordar o pai:

— E se o meu pai acorda?

— Não acorda tão cedo, ainda mal se vê. ( Oliveira, 2013:64)

Quando os namorados estavam a pensar no casamento, Clara expressava nitidamente a sua inquietação. No fundo da sua alma, sabia bem que não era possível que o amor deles fosse aceite pelo pai. Nesta ocasião, ocorria a conversa seguinte:

— E o meu pai?

— Entendo-me com ele.

— O diabo era aquela mania de me casar com um lavrador. Tenho medo.

— Como se um lavrador fosse um rei.

— Tenho medo, Jacinto. (Oliveira, 2013:69)

A preocupação de Clara tinha razão: o seu marido razoável projetado pelo velho pai deveria ser um lavrador com torrões e dinheiro, mas o facto era que, sem conhecimento nem permissão do pai, o seu namorado de quem estava à espera de um filho, era o cocheiro do lavrador Silvestre. Nesta situação, o jovem cocheiro decidiu a defender o seu amor:

— Deixa-te disso. Se não houver outro remédio, casamos sem consentimento.

O hálito morno do gado excitava-os:

— Saímos do Montouro. O mundo é grande e em toda a parte se vive.

— Viveremos?

— Há terra por aí fora que é um louvar ao céu.

Ficou silencioso um instante e repisou depois, como se quisesse fixar uma ideia para sempre:

— Não falta chão por esse mundo, à espera duma enxada.

— Pois sim, mas o melhor era ficarmos por aqui. Se não fosse a mania dele era o melhor.

— Torto como um arrocho. Mas olha que não vem bater a boa porta. (Oliveira, 2013:69-70)

Na cabeça do cocheiro, a ideia de se emanciparem da repressão do mestre António e de se largarem pelo mundo fora estava em fermentação. Diferente de Álvaro Silvestre, o cocheiro tinha a coragem de explorar o mundo exterior e de procurar a vida que ele mesmo queria viver. A partir do momento em que Jacinto começou a planejar a viagem de libertação com Clara, em vez da cobardia e da pusilanimidade, que observamos frequentemente nos comportamentos de Álvaro Silvestre, notamos o espírito de rebelião e o ânimo de dominar o próprio destino que esta geração mais nova possuía. Os jovens portugueses já tinham a consciência e a coragem de lutar contra os velhos costumes e jugos da sociedade, que lhe limitavam as vontades livres de viver.

Em seguida, para aplacar o nervosismo da namorada, o cocheiro até começou a preparar as palavras para persuadir o pai, velho e teimoso, de Clara:

[Jacinto] pôs-se a falar uma voz marcada, cortante:

— Está bem, mestre António. Não tenho terras nem dinheiro. Tenho os braços que graças a Deus, são dois e bons. Já se cá sabe que não tenho mais nada.

— Eu sou alguma coisa, Jacinto. Ouviste, eu sou alguma coisa.

— Ora aí está, mestre António. A sua filha é alguma coisa. Ou não será? Tenho os braços, tenho-a a ela e tenho um filho. Que me importam a mim os lavradores?

— E a mim, Jacinto?

— Nem a ela, entendeu? (...) (Oliveira, 2013: 70)

Nestas frases preparadas para o mestre António, Jacinto nos mostrou a vida simples que ele queria viver, com a mulher que ele amava: trabalhar com os dois braços, ganhando a riqueza que ainda não possuía para melhorar a condição dos dois e, no futuro, ele e Clara sustentarem juntamente o próprio filho. Para os jovens namorados, a felicidade e a vida não tinham de ser atreladas aos torrões e ao dinheiro. Eles criam que se pudessem viver juntos, com seus esforços a vida havia de melhorar.

Através da leitura destas conversas dos namorados, conhecemos claramente que, ao contrário da escassez da comunicação entre o casal Silvestre, Jacinto e Clara falavam sobre tudo: desde o gado até ao seu casamento, criticando a mania de mestre António que lhes impedia o amor, desabafando o medo e a preocupação, fazendo os planos para resolver aqueles empecilhos. Nas suas conversas havia tanto as brigas como as excitações, e assim, o amor entre Jacinto e Clara tornava-se mais vivo e real.

A persuasão de Jacinto continuava, e ele falava mal do seu patrão, o lavrador Álvaro Silvestre:

— E deixe lá que são de boa raça os lavradores. Como os cardos que nem os burros querem. O meu patrão, por exemplo, mestre António. O lavrador Silvestre, que não chega para a mulher, que nem um filho se lhe atreveu a fazer. Nem um filho, caramba. E anda-me ela depois pelos cantos, consumida, ó Ana, ó Ana, vê lá tu se me arranjas um homem. Bons para afogar no poço com dois pedregulhos amarrados às canelas. (Oliveira, 2013:70)

Jacinto era testemunha imediata das contradições emaranhadas do casal Silvestre. É claro que o jovem cocheiro, embora não tivesse riqueza nenhuma, guardava um desprezo profundo tanto ao seu patrão como à sua patroa, bem como às classes sociais que eles representavam. Jacinto já reconhecia que as terras, o dinheiro ou o prestígio não traziam necessariamente a felicidade, pelo contrário, danavam a alma do casal Silvestre. Já há vinte anos que Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres viviam juntos, sem terem um filho. Isto significava que no casamento deformado deles, nunca existiu paixão nenhuma nem uma mínima esperança positiva. Desta forma, o casal Silvestre era somente vítima daquela aliança desumana entre a burguesia e a nobreza. No seu casamento, era inevitável que Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres se mortificassem até à morte.

Para Jacinto, vinte anos de casamento sem um filho já era inimaginável e horroroso.

Para além disso, D. Maria dos Prazeres, que nunca satisfizera o seu desejo corporal e de amor com o seu marido inútil, tornou-se num fantasma deprimido que desejava sofregamente um homem. Pensando nestes escândalos que surgiam na relação conjugal do seu patrão, Jacinto, excitado e irritado pelas suas palavras, emitiu o seu malquerer em relação aos lavradores. Do ponto de vista do jovem cocheiro, tais lavradores eram “bons para afogar no poço com dois pedregulhos amarrados às canelas” (Oliveira, 2013:70). Este grito do cocheiro revelou o menosprezo de um proletário aos modos humildes de viver que os burgueses, cujo representante era Álvaro Silvestre, se portavam. No nosso caso, Álvaro Silvestre vivia dependentemente da riqueza paterna e, fora disso, ele não tinha mais nada.

As injúrias de Jacinto ao casal Silvestre ainda não chegavam:

— Ainda ontem, na charrete. Enquanto o bêbedo do homem resmoía o pifão, deu-lhe a ela para me desancar a égua até lhe fazer espilrar o sangue do coirão. Pela minha alma, mestre António, até o sangue lhe espilrar. Tenho pena que vossemecê seja cego e os não possa ver como o diabo os fez à cabra da mãe. (Oliveira, 2013:72)

Na opinião de Jacinto, afligida pelas insatisfações perpétuas e pelos desejos insaciados, D. Maria dos Prazeres tornou-se num monstro medonho. Ela só podia descarregar a sua cólera reprimida pelas chicotadas inexoráveis exercidas a uma égua ferida. Usando as reclamações de Jacinto, o escritor repisa no impasse emaranhado e perturbado em que o casal Silvestre se meteu.

Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres pertenciam à geração que foi completamente devorada pelas manias podres e sufocantes que se arraigavam tenazmente no pensamento paterno. Podemos dizer assim que o casamento entre Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres era um túmulo sombrio em que a mocidade, as alegrias e a felicidade normal do casal foram enterradas e consumidas desde cedo.

No entanto, não devemos ignorar o facto de que Álvaro Silvestre está a escutar todas as conversas dos jovens namorados. No fim do encontro secreto no palheiro, os namorados decidiram fugir para fora da aldeia, para evitar “desgraças”. Mas este projeto, afinal de contas, irá por água abaixo.

### **3.2.2. A representação no filme.**

#### **3.2.2.1. O encontro dos escárnios: desejo e frustração em D. Maria dos Prazeres.**

Na representação do filme, antes de ser descoberta a relação amorosa entre Jacinto e Clara, vemos uma paisagem do campo, durante a madrugada. No início, ouvimos o soluço do vento que salienta a atmosfera solitária. Ao lado mais próximo do foco, vemos os montões de palha que se espalham na terra. Ao lado mais para além, vemos duas linhas de árvores erguidas, que se revestem de folhas. Uma bruma fina e aquosa venda o campo. Nesta altura, ouvimos os cantos dos pássaros e dos galos, anunciando a chegada de um novo dia. A seguir, o foco desloca-se e vemos que se precipitam as réstias de sol na terra. Esta paisagem é completamente diferente das paisagens em que se apresentam a aridez, a nudez e a escassez de vigor, evocando um sentimento de esperança (cf. minutos 22:04 até 22:26).

Na próxima sequência, um grande grupo de cavalos aparece na cena. Orientando-se pelo líder preto e corpulento, os primeiros cavalos mais fortes estão a galopar, e ao mesmo tempo, os mais fracos e os filhotes caminham lentamente, defecando. Os cascos de cavalo batem na terra, levantando a poeira e produzindo um grande tumulto. Um cocheiro, montando um cavalo feroz, segue-os a custo por trás. É uma cena rural em que se mostram a vivacidade, a energia e o instinto animal (cf. minutos 22:27 até 22:41).

Na cena seguinte, vemos a gravura pendurada na casa do casal Silvestre. Nesta gravura, um cocheiro está a limpar um cavalo. É um homem que só se mostra de perfil. Ele tem o queixo firme, o nariz correto, a fronte não muito ampla, mas firme, e o rosto descarnado. Esta figura masculina parece como o retrato de Jacinto. Ao lado do cocheiro, vemos um cavalo preto e gigantesco, com o cachaço curto e vergado, o tronco robusto e a anca bastante grande. Erguendo os seus cascos, parece que está prestes a galopar. Juntamente, o homem e o cavalo transmitem-nos a ideia de força masculina (cf. minutos 22:42 até 22:46).

Ao mesmo tempo, ouvimos as conversas entre Jacinto e Clara: “E se nos descobrem, Jacinto?” a rapariga pergunta ao namorado, com preocupação. E Jacinto responde: “Deixa-te estar, ainda mal se vê...” Assim, ouvimos que Clara solta um bocejo com voz delicada, e logo depois, Jacinto aparece na cena. É provável que os namorados durmam juntos na cocheira de Álvaro Silvestre na noite passada (cf. minutos 22:42 até 22:52).

Mais para diante, a câmara passa pela frente da casa de Álvaro Silvestre e pausa, enfim, numa colmeia podre, donde saem as abelhas para começar o trabalho diário (cf. minutos 22:52 até 23:11). Durante estes vinte segundos, ouvimos os gemidos eróticos e as risadas cheias de alegria dos namorados. Usando esta duração prolongada para representar as vozes mais íntimas e carinhosas, emitidas por Jacinto e Clara, o realizador deixa-nos sentir claramente as diferenças enormes que existem entre aquela relação conjugal congelada e desgraçada e o amor ardente e feliz dos namorados.

Na cena seguinte, o foco lança-se ao corredor longo e escuro da casa do casal Silvestre. De novo, o vento começa a soluçar. Nesta altura, ouvimos as conversas entre Jacinto e Clara, que ocorre na cozinha do patrão. Clara queixa-se que: “O pior é o velho com aquela mania de me casar com um lavrador...”. Jacinto responde, com o tom desprezível e irónico: “Ah, são de borras! Olha para patrão que não chega para a mulher, que nem um filho se lhe atreveu a fazer” (cf. minutos 23:11 até 23:24).

Depois de Jacinto acabar a sua crítica satírica e leviana, os namorados riem-se à toa. De repente, Jacinto pega nas fitas do avental de Clara, tentando puxá-la para os seus braços. Rindo, o rapaz diz que: “Anda cá, anda cá!”. Perdendo o equilíbrio, Clara repreende-o suavemente: “Ah! Larga-me, Jacinto!” (cf. minutos 23:24 até 23:31). Brincando, os namorados lançam gargalhadas alegres, sem saberem que já cometeram um pecado terrível, que não se perdoa a nenhum criado: rir do patrão. Assim, eles transgrediram a ordem estabelecida no universo dos opressores. Mas o pior é que, desde o início das conversas, Álvaro Silvestre tem-lhes espreitado os comportamentos pela janela. Aguçando os dentes, o patrão não fala nada.

Ao mesmo tempo que Clara e Jacinto estavam a brincar, D. Maria dos Prazeres entrava silenciosamente na cozinha. A fidalga tem um vestido de veludo escuro. Os seus passos deslizavam ligeiramente pelo chão. Parece que ela é um fantasma. Ao vê-la, os namorados recolhem imediatamente os atos desejosos. As gargalhadas somem-se também. A aparência de D. Maria dos Prazeres congela todas as alegrias. Franzindo os lábios, a fidalga olha os namorados com a arrogância que lhe é própria. Mas quando os seus olhares frios incidem no marido, que está a observar os namorados à socapa, as labaredas de insatisfação, de rancor e de desprezo estalam nos olhos dela (cf. minutos 23:30 até 23:34).

Como já mencionamos a propósito da viagem de charrete, atormentando-se pela

inutilidade do marido e pelo desejo sexual insaciado, D. Maria dos Prazeres lançava os olhares furtivos a Jacinto, como se fosse uma mulher famélica que estava a desejar a comida de outrem, imaginando a satisfação que nunca chegara e não iria chegar. Contudo, neste momento, na sua cozinha, ela testemunha diretamente o afeto, os contatos eróticos e as gargalhadas felizes e alegres que Jacinto e Clara compartilham. Nesta situação, D. Maria dos Prazeres já obteve o conhecimento de que Jacinto pertence a Clara. A realidade cruel estilhaça violentamente a imaginação amorosa de D. Maria dos Prazeres, dando um golpe pesado e doloroso ao seu coração. Os seus desejos reprimidos são, de novo, espremidos, deitando, silenciosamente, golfada de rancor. Neste momento, D. Maria dos Prazeres percebe que existem realmente a felicidade e a alegria no mundo, só que nunca aconteceram e não iriam acontecer no seu caso. Parece que já pressentia bem o seu destino amargo: enclausurar-se no seu casamento nocivo, sendo mortificada para sempre pelo seu marido louco e nulo, e reprimindo todos os seus desejos. Pobre mulher! Sem remédio para curar as feridas frescas e as cicatrizes crónicas rascadas por tantas frustrações, ao dar com o marido, chicoteia-o com os olhares complexos. Nesta ocasião, Álvaro Silvestre, de novo, escapa-se à indiferença, fechando brutalmente a porta da cozinha como a recusa dos olhares dela (cf. minutos 23:35 até 23:26).

### **3.2.2.2. O beijo dos namorados: contraste com o desejo reprimido de D. Maria dos Prazeres.**

Nesta sequência, vemos Clara sentada na charrete, e ao mesmo tempo, ouvimos a música melancólica tocada de piano e violino. Clara contempla o sentido do seu namorado, o cocheiro Jacinto, que está a narrar a história amorosa e trágica de *Amor de Perdição*. O cocheiro conta a confissão íntima de Simão Botelho em primeira pessoa. Nesta confissão, Simão queixava-se da mágoa, do grande sofrimento e dos pesadelos, provenientes do seu pressentimento de separação perpétua com a sua amada, Tereza. Todas essas desgraças perturbavam-lhe a alma.

Ao mesmo tempo em que o cocheiro conta a tragédia, Clara fita-o mansamente, tratando do cabelo liso e brilhante. Parece que a história romântica cheia de obstáculos e frustrações toca o coração dela. Quando Clara ouve que o pai e o primo de Tereza tentavam destruir o amor entre a rapariga e Simão, a expressão facial dela revela a tristeza

e preocupação que ela sente. A respiração de Clara acelera-se e o seu seio robusto e bem proporcionado agita-se ligeiramente. A narração de Jacinto continua: “A seguir, a figura hedionda de cinismo de Baltasar Coutinho escarnecendo do nosso amor, e antepondo-se à nossa felicidade” (cf. minutos 37:14 até 38:33). Ao ouvir isto, Clara acaricia suavemente o cabelo liso e a seguir, as mãos dela descaem lentamente.

Através desta análise feita sobre os atos corporais de Clara, notamos que, nessa altura, por um lado, o amor adstringente e doloroso entre Simão e Tereza chocava-lhe a alma. O impedimento violento daquele amor, executado pelo pai e primo de Tereza, levou Clara a pensar na situação que enfrentava ela própria. Com efeito, encarava a situação idêntica à de Tereza: o pai cego e teimoso há de impedir, inexoravelmente, o amor dela por Jacinto. Por outro lado, quando o seu namorado ruivo e lindo se aproximava, os atos dela de arrumar e de acariciar o cabelo aludiam ao surgimento do desejo sexual no seu corpo.

Na cena seguinte, o jovem cocheiro aparece na cena. Ele está a pôr no seu rosto creme de barbear. Isto é um ato que simboliza o desejo sexual masculino. Por diante, os namorados aparecem em conjunto na cena. Ao se encontrar, ambos mostram sorrisos felizes. Nos próximos segundos, segue-se a cena mais erótica do filme: os namorados beijam-se com doçura. No espelho, refletem-se os olhos grandes de Clara. Ao ver os seus olhares cheios de satisfação, percebemos que Clara é uma mulher feliz, que goza do seu amor perfeito. Neste sentido, é uma figura completamente diferente da de D. Maria dos Prazeres, uma mulher consumida e que só sabe lançar olhares álgidos e ciumentos (cf. minutos 38:34 até 38:45).

Esta sequência é pura criação de Fernando Lopes. Na narrativa do romance, não se apresenta a história trágica de *Amor de Perdição*, nem acontecem os beijos ardentes de Jacinto e Clara. No filme, a narração feita por Jacinto indica o facto oculto de que ao mesmo tempo que ele denunciava as perseguições e as injustiças, que em *Amor de Perdição* embaraçavam e destruíam, enfim, o amor entre Simão e Tereza, ele reivindicava os seus próprios direitos de amar e de saciar a paixão sexual à sua namorada. É óbvio que Jacinto e Clara partilham uma relação harmoniosa e perfeita. Eles conseguem dar e obter, mutua e simultaneamente, as satisfações corporais e espirituais. Isto nunca acontecia na relação conflituosa e hostil do casal Silvestre. Neste sentido, a interpretação dos atos eróticos, praticados por Jacinto e Clara, serve como uma ferroada que aguilhoa,



silenciosamente, as repelências, as recusas e as indiferenças manifestadas por D. Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre. Neste sentido, o amor desiludido e o desejo sexual reprimido de D. Maria dos Prazeres são novamente esmagados com tanta violência.

### **3.2.2.3. A satisfação carnal dos namorados e novas zombarias com desejo insaciado de D. Maria dos Prazeres.**

Logo depois do beijo suave e gentil de Jacinto e Clara, vemos a nova sequência em que se mostra um grande lago com pequenas ondulações. Ao redor do lago, crescem as árvores fluorescentes. Esta cena também é uma exceção nas paisagens cheias de areia, calcário e cal, que são representadas principalmente no filme. Por diante, ouvimos as respirações aceleradas de Jacinto e Clara, estas vozes confundem-se com os murmúrios de ondulações (cf. minutos 38:46 até 39:30).

Após a apresentação prolongada do panorama do lago, o foco lança-se à sua superfície. A água está impelida pelas vagas. As ondulações formam-se aqui e vão-se acalmando para além. Estas cenas levam-nos a pensar que as agitações que atuam na superfície do lago são a metonímia dos impulsos sexuais que palpitam nos corpos de Jacinto e Clara. Nesta altura, os gemidos eróticos dos namorados entrelaçam-se, tornando-se mais forte e depois, lentamente, se somem estas vozes. Desta forma, percebemos que os desejos sexuais de Jacinto e Clara estão saciados (cf. minutos 39:31 até 39:49).

No próximo segundo, a cena muda-se novamente para o panorama do lago. No início, só conseguimos ouvir os murmúrios de água. Por diante, vemos que uma bruma fina paira na superfície do lago e que os caniços e as plantas luxuosas povoam a sua margem. Nesta altura, ouvimos que Jacinto e Clara soltam gargalhadas felizes (cf. minutos 39:50 até 40:06).

Assim, compreendemos que, nesta sequência que dura trinta segundos, de forma subentendida, o realizador refere o facto de que se realizam as relações sexuais entre Jacinto e Clara. Portanto, as tensões sexuais dos namorados estão descarregadas.

Logo depois, na sequência seguinte, os namorados repisam a infelicidade de D. Maria dos Prazeres, zombando, novamente, com as desgraças da patroa. Clara interpreta a cena concebida na sua imaginação, imitando, com tanta ironia, a voz rouca da patroa: “e depois

anda-me ela pelos cantos, consumida. Ô Ana, ô Ana, vê lá tu se me arranjas um homem. E a comer-te a ti com os olhos!” (cf. minutos 40:07 até 40:14).

Desta forma, os namorados, depois de terem obtido satisfação carnal na sua relação amorosa secreta, divertiam-se com os escárnios impiedosos, soltados à patroa. Por consequência, o desejo sexual frustrado, a imaginação amorosa arruinada, a aflição mental amarga e o sofrimento corporal constante que D. Maria dos Prazeres aguentava silenciosamente, bem como os seus olhares sôfregos, lançados ao cocheiro, que ela disfarçava prudentemente, enfim, todos os escândalos tão íntimos que aquela mulher reprimida guardava no recanto da sua consciência, eram contornados e publicados pelos seus criados.

Através desta análise das sequências do filme, em que se mostram o encontro das conversas de Jacinto e Clara pelo casal Silvestre e o amor ardente dos namorados, conhecemos que, no filme, Fernando Lopes praticou algumas recriações. Em primeiro lugar, no romance, as injúrias e os escárnios disparados pelos namorados eram descobertos somente por Álvaro Silvestre. Todavia, na interpretação do filme, D. Maria dos Prazeres também testemunhou os comportamentos levianos de Jacinto e de Clara. Em segundo lugar, na representação do filme, as zombarias aconteciam em lugares diferentes: na cozinha da casa de D. Maria dos Prazeres e no campo. Cada vez que os namorados riam da patroa, os desejos frustrados de D. Maria dos Prazeres eram chicoteados de novo. Em terceiro lugar, o filme representa minuciosamente o amor perfeito entre Jacinto e Clara, através da apresentação dos atos corporais eróticos, dos gemidos desejosos e das gargalhadas felizes, interpretados pelos atores (Zita Duarte e Adriano Reis). Com efeito, essas intervenções carinhosas servem da comparação com as recusas, os olhares satíricos e os aborrecimentos manifestados por D. Maria dos Prazeres para se antepor ao seu marido.

Por conseguinte, o filme intensifica a representação dos desejos frustrados de D. Maria dos Prazeres. Chafurdando no seu casamento de conveniência, ela nunca gozou de amor, de afeto ou de satisfação dos impulsos sexuais. Ela vivia depressivamente, constituindo-se, incessantemente, de sonhos e de imaginações inúteis sobre o amor, a fim de aliviar as mágoas inexprimíveis. Porém, a realidade cruel demolia sempre as suas alucinações. Neste sentido, podemos concluir que, no filme, D. Maria dos Prazeres é uma figura que representa o desespero absoluto. Consumindo-se na espera vã por amor e por

satisfação corporal e mental, ela dirige-se, enfim, às decepções mais profundas. Assim, sintetizamos que esta mulher era uma vítima da repressão e das restrições sociais que se sobrepunham às vontades individuais.

Já no que diz respeito à representação da frustração dos desejos de D. Maria dos Prazeres e à manifestação dos estados de vida de Álvaro Silvestre e dos namorados, no filme, Fernando Lopes mostra-nos a vida mais representada que vivida e mais sonhada que representada de D. Maria dos Prazeres, e ainda, os conflitos e as perseguições subentendidos e violentos que se travavam entre os personagens das classes sociais diferentes, bem como um ambiente social, repressivo e asfíxiante, em que os pequenos gestos eram logo escondidos e as exteriorizações das vontades eram logo lamentadas.

## Conclusão

Este estudo comparou as duas perspectivas principais apresentadas no romance *Uma Abelha na Chuva* (o sentimento de culpa e o receio da morte de Álvaro Silvestre) e o tema principal interpretado no filme homónimo (o desejo recalcado e frustrado de D. Maria dos Prazeres), e permite-nos concluir sobre as maiores semelhanças e diferenças que existem entre estas duas obras.

No que diz respeito ao romance, o seu autor, Carlos de Oliveira, sendo um dos mais importantes escritores neorrealistas portugueses, esta obra é claramente influenciada pelo existencialismo de Jean-Paul Sartre. Por consequência, o antagonismo de classes, a exploração violenta do homem pelo homem e a ideologia antiquada, carregada tenazmente pelas personagens, são aspetos desenvolvidos minuciosamente e intensivamente no romance, permeados pela orientação das ideias existencialistas.

Mais concretamente, no romance, Carlos de Oliveira mostra-nos as realidades terríveis e espantosas, que se enraizavam na sociedade portuguesa da sua época, pela visão de um pequeno burguês — Álvaro Silvestre. O desenvolvimento do enredo do romance é impulsionado principalmente pelos pensamentos e pela conduta dele. Entretanto, os sentimentos de culpa e o receio da morte predominam nos movimentos espirituais de Álvaro Silvestre, dirigindo-o à neurose e aos procedimentos caprichosos e irresponsáveis.

Quanto às raízes que causam os sentimentos de culpa na consciência de Álvaro Silvestre, pela análise feita neste trabalho, agora, sabemos que, por um lado, a maioria do capital e da riqueza que Álvaro Silvestre possuía foi herdada do seu pai, o velho Silvestre. Por outro lado, a identidade social de Álvaro Silvestre como pequeno burguês determinava a maneira principal que ele usava para acumular o capital: roubar e explorar outras pessoas que viviam em seu redor, quer fosse o seu irmão, quer fossem os empregados dele. Porém, ele era um homem covarde, e os negócios desonestos que ele praticava aumentavam-lhe a consciência de culpa e remorso. Por consequência, recorria às forças divinas, à igreja e às confissões, propondo aliviar, por estas formas, as suas aflições mentais.

Assim, conhecemos que se trava uma luta de aspetos humanos entre os que são manifestados pela figura de Álvaro Silvestre e os que são propostos pelo existencialismo sartriano. Sartre afirmou que “cada homem deve dizer a si próprio: terei eu seguramente o direito de agir de tal modo que a humanidade se regule pelos meus atos? E se o homem

não diz isso, é porque ele disfarça a sua angústia. Não se trata aqui duma angústia que levaria ao quietismo, à inação. Trata-se duma angústia simples, conhecida por todos os que têm tido responsabilidades” (Sartre, 1961:189-190). Esta afirmação de Sartre deixa-nos entender que a angústia deve ser uma consideração prudente e um autoexame cauteloso. Esta angústia surge na consciência das pessoas responsáveis, precedendo-lhes a conduta.

No nosso caso, Álvaro Silvestre comportava-se, prosseguindo uma ordem inversa: ele era irresponsável, e antes de agir, nunca pensava nas consequências dos seus comportamentos. Era indiferente ao mundo e ganancioso, fazia tudo para saciar a cobiça, praticando quer atos justos, quer injustos. Quando surgiam os resultados amargos, era tão cobarde e insuficiente para dar contas das consequências, e nessas ocasiões, sempre tentava fugir da realidade.

Era uma figura que, tipicamente, se revestia de má fé. Ora o existencialismo critica a má fé, afirmando que “ (...) muitas vezes [as pessoas de má fé] não têm senão uma única maneira de suportar a sua miséria, isto é pensar: ‘as circunstâncias foram contra mim, eu valia muito mais do que aquilo que fui’ (...) ” (Sartre, 1961:207). E ainda, o existencialismo justifica que “ (...) o existencialista, quando descreve um cobarde, diz que este cobarde é responsável pela sua cobardia. Não é ele cobarde por ter um coração, pulmões ou um cérebro cobardes, não o é a partir duma organização fisiológica, mas sim porque se construiu como um cobarde pelos seus atos” (Sartre, 1961:210). Para além disso, esta doutrina indica que “se definimos a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, todo o homem que se refugia na desculpa das suas paixões, todo o homem que inventa um determinismo é um homem de má fé” (Sartre, 1961:225). Em conclusão e segundo Sartre, “é necessário que o homem se reencontre a si próprio e se persuada de que nada pode salvá-lo de si mesmo, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus” (Sartre, 1961:235-236). No romance, Álvaro Silvestre atuava de forma cobarde. Quando as consequências severas e até os castigos morais chegavam, tentava fazer declarações indiscretas, atirando toda a culpa para a sua esposa, de modo que se desresponsabilizasse de tudo.

Quanto às preocupações com a morte, por um lado, durante a vida inteira, Álvaro Silvestre não granjeava nenhuma propriedade pelos seus próprios trabalhos e esforços. Por conseguinte, ele guardava um medo grande da perda de tudo o que tinha, tal como o

narrador onisciente revela: “a riqueza amargou-lhe pela primeira vez, um travo doloroso de que tudo era passageiro, de empréstimo, para largar quando Deus achasse justo mergulhá-lo na pobreza extrema dum coval” (Oliveira, 2013:44).

No que diz respeito à morte, Vergílio Ferreira justificou-a com mais clareza:

A importância da morte não deriva da importância da morte: deriva da importância da vida! Destruir uma planta ou um verme não implicará decerto grandes questões metafísicas. A morte para um homem, para um verme ou uma planta, é igual como morte. Mas não é igual quanto à vida que se destruirá aí. (Ferreira, 1961:44)

Assim, compreendemos que a preocupação de Álvaro Silvestre com a chegada da morte tinha a sua razão: ele vivia sem propósito e nunca produzia valor nenhum, tanto para si, como para o mundo fora de si. Nesta situação, quando a morte chegasse, ela destruiria a única prova da existência dele — o seu corpo. Isto significa que, para Álvaro Silvestre, a morte equivalia ao desaparecimento total, como se fosse ele nunca existisse no mundo.

Por outro lado, no romance, Carlos de Oliveira mostra-nos o casamento infeliz de Álvaro Silvestre. Citamos uma afirmação de Freud para diagnosticar o estado torpe da relação conjugal dele com D. Maria dos Prazeres e os comportamentos estranhos do marido para enfrentar a sua mulher:

Aquele que num domínio qualquer é considerado como anormal do ponto de vista social e moral, esse, segundo a minha experiência, é sempre anormal na sua vida sexual. Mas existem muitos anormais sexuais que, sob todos os outros aspetos, correspondem à média e possuem as aquisições da nossa civilização — cujo ponto fraco reside precisamente na sexualidade. (Freud, 2001: 44-45)

No nosso caso, Álvaro Silvestre correspondia ao indivíduo que era considerada anormal por outrem, e este homem, cobarde e boçal, era impotente para satisfazer a sua mulher. Nesta situação, o resultado imediato era que durante vinte anos de vida conjugal, Álvaro Silvestre e a sua esposa não tinham os seus próprios filhos. Este facto prenunciava que a continuidade da linhagem da família dos Silvestres seria cortada pela inutilidade de Álvaro Silvestre, apavorando-o, incentivando-lhe os fantasmas terríveis: o apodrecimento, o seu corpo seria devorado pelos vermes e seguir-se-ia o abandono absoluto pelo mundo.

Em síntese das nossas investigações sobre o sentimento de culpa e o receio da morte manifestados pela figura de Álvaro Silvestre, podemos dizer que, no romance, Carlos de

Oliveira expõe-nos o enfraquecimento e a degeneração da ideologia burguesa; a cobiça, a avareza e a mesquinhez que praticavam os pequenos burgueses; a insuficiência deles para assumir qualquer responsabilidade e a sua inutilidade em dar contribuição positiva ao desenvolvimento da sociedade.

No romance, Carlos de Oliveira alude ao facto de que os burgueses, cujo representante era Álvaro Silvestre, são uma das origens pecaminosas dos problemas sociais. Também podemos dizer que este grupo de indivíduos reúne-se, formando-se numa fonte da qual somente se derrama o fel.

Já no que diz respeito ao filme, o seu realizador, Fernando Lopes, sendo figura eminente entre os cineastas pertencentes ao movimento cinematográfico do novo cinema em Portugal, tinha também responsabilidade de desvendar a realidade da sociedade portuguesa, da qual o Estado Novo empecnia ao povo o conhecimento. Embora o filme fosse extraído do romance de Carlos de Oliveira, Fernando Lopes não se limitou à mera adaptação da narrativa do romance. Pelo contrário, o realizador propôs criticar independentemente as condições fechada, miserável e espantosa de que sofria o povo português, a partir da prática cinematográfica, usando uma nova visão e os novos instrumentos técnicos. Portanto, a representação do filme dá ênfase à interpretação da figura de D. Maria dos Prazeres, personagem que fica no lugar oposto ao do seu marido, naquele matrimónio de conveniência.

O nosso trabalho analisou a representação do filme, investigando os movimentos espirituais reprimidos, os comportamentos reservados e a vida sem esperança de D. Maria dos Prazeres sob a orientação das ideias psicanalíticas. Por consequência, concluímos que o filme realça a demonstração do tema de desejos frustrados que aniquilavam incessantemente D. Maria dos Prazeres.

Como uma fidalga casada, a relação conjugal deveria ocupar um lugar importante na sua vida. Mas no seu casamento combinado pelas negociações de “sangue por dinheiro”, esta mulher guardava de pedra e cal o seu orgulho e a consciência da sua superioridade. A condição coeva de que a aristocracia desprezava inveteradamente a ética burguesa era confirmada pela atitude arrogante que ela sempre mostrava e pelos comportamentos antipáticos dela perante o seu marido.

Já há vinte anos que eles se casaram, mas D. Maria dos Prazeres nunca quisera aceitar

o facto de que Álvaro Silvestre é o seu marido. Na visão dela, este homem boçal e rude equivale a qualquer jornaleiro ou almocreve. Nesta situação, ela vexava, com frequência, a dignidade do seu marido, tentando controlá-lo completamente.

Por um lado, o desejo de limitar a conduta do marido provocava a rebelião de Álvaro Silvestre. Por conseguinte, D. Maria dos Prazeres recebia as injúrias e até uma bofetada. Tais reacções tomadas pelo seu marido estilhaçavam os desejos de dominância de D. Maria dos Prazeres. Por diante, seguia-se a frustração destes desejos, aludindo à decadência do poder aristocrático. Por outro lado, o desprezo e a repelência em que teimava D. Maria dos Prazeres determinavam a ausência de vida sexual entre o casal. Portanto, os instintos sexuais dela eram constantemente reprimidos. Mesmo que as pulsões sexuais palpitassem furiosamente no corpo de D. Maria dos Prazeres, chocando-a, a tensa relação com o seu marido nunca oferecera oportunidade para ela saciar e descarregar os seus desejos sexuais impetuosos. Banhando na frustração, amarga e adstringente, dos desejos sexuais e amorosos, o corpo e a emoção de D. Maria dos Prazeres jamais estabeleceram qualquer ligação carinhosa a qualquer outra pessoa que vivesse ao seu redor. Assim, concluímos que o filme nos mostra D. Maria dos Prazeres como uma personagem extremamente solitária, que se agasalhava no seu sofrimento resultante da repressão e da destruição dos desejos.

Nesta ocasião, os impulsos sexuais que eram enclausurados no corpo de D. Maria dos Prazeres compeliavam-na a prestar atenção ao seu cocheiro. Portanto, surgiam nela novos desejos sexuais e amorosos, porém, impróprios e escandalosos. Tais desejos eram esmagados pelo impedimento que ela exercia a si própria, proveniente da angústia de se sentir humilhada por estes desejos ilegítimos. Contudo, eles eram revelados pelos olhares ardentes dela ao cocheiro e, o cocheiro escolhia recusar os desejos da patroa, fingindo ignorá-los, mas escarnecendo deles com a sua namorada. Neste contexto, de novo, falhavam os desejos sexuais e amorosos de D. Maria dos Prazeres.

Como uma senhora casada, oriunda da classe aristocrática daquela sociedade, D. Maria dos Prazeres não precisava de trabalhar. Assistir às peças teatrais e ler os romances amorosos eram duas maneiras que ela usava para matar o tempo prologado e monótono. Ela constituía, na sua consciência, um mundo repleto de sonhos românticos. Mas os desejos sexuais e amorosos, que não podiam ser satisfeitos pelos homens que viviam no mundo real, deixavam-na a afirmar que o amor é um fantasma intangível, uma tragédia



fatal, cujo desfecho infalível era a separação de duas pessoas que se amam. Na visão de D. Maria dos Prazeres, o amor denuncia a frustração e a desilusão.

Através das análises feitas no nosso trabalho sobre o desejo insaciado de D. Maria dos Prazeres, inferimos que, na representação do filme *Uma Abelha na Chuva*, Fernando Lopes pensou D. Maria dos Prazeres como uma figura condensada, composta pelos desejos múltiplos. A frustração e a morte dos seus desejos aludem à ruína do seu mundo espiritual e à perda de sentido da sua existência. Neste sentido, tal como a figura de Álvaro Silvestre, criticada por Carlos de Oliveira no seu romance, a figura de D. Maria dos Prazeres também não contribuía nada para a sociedade em que vive. Atrás desta figura, havia um grupo de mulheres, cuja maneira de viver era idêntica à de D. Maria dos Prazeres. Podemos dizer que a existência dessas mulheres e a sua vivência já se converteram num fardo pesado da sociedade daquela época, impedindo-lhe o progresso.

No romance, Carlos de Oliveira demonstra, sistematicamente, o encadeamento em que se implicam: a corrupção e a decadência que impediam o desenvolvimento da sociedade desde a época da geração paterna; os pensamentos estagnados e antiquados e as velhas manias que passavam de geração a geração; as convenções desumanas, horrendas e ridículas impostas pela geração anterior à geração seguinte; a subordinação da geração seguinte às ordens pré-instaladas; as aflições que a geração seguinte aguentava em vidas combinadas pelos pais e a psicopatia, as tolices e outros comportamentos frenéticos que se revelavam na geração seguinte.

Já na produção do filme, por um lado, a censura sociopolítica estava vigente no campo cinematográfico. Por outro lado, Fernando Lopes propõe revelar os escândalos que povoam a sociedade pelo seu próprio estilo. Nestas circunstâncias, o realizador trata as denúncias realizadas no romance como contextos sociais subentendidos, sublinhando a representação dos sofrimentos de D. Maria dos Prazeres resultantes dos seus desejos frustrados. Os desejos simbolizam as esperanças sobre o futuro. Assim, falar dos desejos frustrados é de facto o ato de advertir a dissipação do futuro, ou seja, a morte do futuro. Como Manuel de Gusmão considerou neste tema do filme: “uma questão é central no resultado de todos eles: é a morte do desejo. E o desejo que não se realiza provoca o desejo de morte” (*Companhia das Ideias*, 2010: minutos 25:26 até 25:38).

Assim concluímos que a demonstração dos sentimentos de culpa e dos receios da

morte, duas perspectivas principais discutidas profundamente no romance, bem como a demonstração dos desejos frustrados, interpretados intensivamente no filme, dão, complementarmente, contribuição indelével à denúncia dos reveses inexprimíveis que o povo vivia e aguentava pacientemente e, ao mesmo tempo, à crítica das opressões socioculturais densíssimas.

Como duas obras-primas pertencentes, respetivamente, ao movimento literário do neorealismo português e ao movimento cinematográfico do novo cinema em Portugal, ambas as obras são influenciadas pelas circunstâncias sociais em mudança e orientadas pelos ideários existencialista e psicanalítico; ambas denunciam sofrimentos diferentes do marido e da esposa que, correspondentemente, jaziam nas suas vidas próprias. Embora o mundo exterior possa ser o mesmo, a vida de cada indivíduo tem a sua única versão. A partir da primeira edição do romance em 1953 até a estreia do filme em 1972, durante esses vinte anos, *Uma Abelha na Chuva*, usando as expressões poéticas e líricas, não deixou nunca de ser uma denúncia precisa da sociedade portuguesa que se subjugava à governação do Estado Novo, no passado, no seu tempo próprio e até no futuro.

## **Bibliografia**

- AREAL, Leonor (2011). *O que há de novo no cinema*. In: *Cinema Português - Um País Imaginado* — (Extra-coleção). 1.º Volume: Antes de 1974. Edições 70. pp. 367-378.
- AREAL, Leonor (2011). *Uma Abelha na Chuva, Fernando Lopes, 1968-71-72*. In: *Grande Plano: Análise*. In: *Cinema Português - Um País Imaginado* — (Extra-coleção). 1.º Volume: Antes de 1974. Edições 70. pp. 495-503.
- DIONÍSIO, Mário (1964). *Prefácio*. In: *Casa na Duna*. Portugália Editora. 3.ª edição. Lisboa. pp. 10-11.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2014). *Uma Abelha na Chuva, Fernando Lopes, Portugal (1968-1971)*. In: *O Cinema Português através dos seus Filmes*. Edições 70. Lisboa. pp. 118-127
- FERREIRA, Vergílio (1961). *Prefácio*. In: *O Existencialismo é um Humanismo*. Divulgação e Ensaio. pp. 9-53.
- FRANÇA, Maria Inês (1997). *Desdobramentos da Primeira Teoria da Angústia*. In: *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. Editora Perspectiva. São Paulo. pp.14-24
- FRANÇA, Maria Inês (1997). *Angústia e Recalque: A Segunda Teoria da Angústia*. In: *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. Editora Perspectiva. São Paulo. pp.24-29
- FREUD, Sigmund (2001). *Desvios Relativos ao Objeto Sexual*. In: *Três Ensaio sobre a Sexualidade*. Coleção Vida e Cultura. Edição Livros do Brasil. Lisboa. Tradução de Ramiro da Fonseca. pp. 22-45
- FREUD, Sigmund (2001). *Desvios Relativos ao Fim Sexual*. In: *Três Ensaio sobre a Sexualidade*. Coleção Vida e Cultura. Edição Livros do Brasil. Lisboa. Tradução de Ramiro da Fonseca. pp. 46-60
- GEADA, Eduardo (1977). *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes. p.92
- GUSMÃO, Manuel de (1986). *O Homem e a Obra*. In: *Introdução*. In: *Uma Abelha na Chuva*. Livraria Sá da Costa Editora. Edição n.º 1903. pp. 7-17 (Documento disponível no Museu de Neorrealismo).
- GUSMÃO, Manuel de (1986). *Cronologia Comparada*. In: *Introdução*. In: *Uma Abelha na Chuva*. Livraria Sá da Costa Editora. Edição n.º 1903. pp. 36-46 (Documento disponível no Museu de Neorrealismo).
- Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (2014). São Paulo: Editora

Melhoramentos Ltda.

MONTEIRO, Paulo Filipe (1995). *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Tese de Doutoramento, Lisboa: FCSH-UNL.

OLIVEIRA, Carlos de (2013). *Uma Abelha na Chuva*. Assírio & Alvim, Porto Editora. 5.<sup>a</sup> edição. Porto.

ORTEGA Y GASSET, José (2005). La Filosofia de la Historia de Hegel y la Historiologia. In: *Obras Completas*. Vol. IV. Madrid.

SARTRE, Jean-Paul (1961). *O Existencialismo é um Humanismo*. Divulgação e Ensaio. Tradução, prefácio e notas de Vergílio Ferreira. pp. 173-236.

TAVARES, Victor (1968). *O Segredo da Abelha*. Celulóide. pp. 11-16.

VAZ, Elizabel Nóbregua (2012). *Introdução*. In: *Configurações do Espaço em A Selva e A Criação do Mundo*. Tese de Mestrado. Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Culturas. pp.1-8

### **Filmografia:**

*Uma Abelha na Chuva* 1968-1971

Realização: Fernando Lopes

Produção: Média Filmes

Argumento: Fernando Lopes

Fotografia: Manuel Costa e Silva

Som: Alexandre Gonçalves

Música: Manuel Jorge Veloso

Montagem: Fernando Lopes

Realização: Fernando Lopes

Intérpretes/Personagens: Laura Soveral (Maria dos Prazeres), João Guedes (Álvaro Silvestre), Zita Duarte (Clara), Adriano Reis (Jacinto, o cocheiro), Ruy Furtado (Mestre António), Carlos Ferreiro (Marcelo), Fernando de Oliveira (Medeiros, o diretor do jornal *Comarca de Corgos*), Companhia de Teatro Desmontável de Rafael de Oliveira

**Web-grafia:**

LOPES, Fernando (1971). *Uma Abelha na Chuva*. Média Filmes. Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XYXUi-imbbM>

OSÓRIO, João (2010). *Grandes Livros — ‘Uma Abelha na Chuva’*. Companhia de Ideias. <http://ensina.rtp.pt/artigo/uma-abelha-na-chuva-de-carlos-de-oliveira/> (consultado no dia 20 de abril de 2016).

OSÓRIO, João (2009). *Grandes Livros — ‘Amor de Perdição’*. Companhia de Ideias. <http://ensina.rtp.pt/artigo/amor-de-perdicao/> (consultado no dia 25 de abril de 2016).

SALES, Michelle Cunha (2009). *Verdes Anos: O Neo-realismo na Gênese do Novo Cinema Português*. Edição: CEIS20. Coimbra. Texto disponível em: [http://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/cadernos\\_do\\_ceis20/cadernos\\_12](http://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/cadernos_do_ceis20/cadernos_12) (consultado no dia 15 de maio de 2016).