



Medicina e outras Artes

Fernando Namora
no Centenário do seu Nascimento

Libretos

Orgs.
Fernando Batista
Maria de Lurdes Sampaio

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MEDICINA E OUTRAS ARTES: FERNANDO NAMORA NO CENTENÁRIO DO SEU NASCIMENTO
outubro de 2020

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

www.ilcml.com

VIA PANORÂMICA, S/N 4150-564 | PORTO | PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO, MARIA DE FÁTIMA OUTEIRINHO, MARINELA FREITAS, PEDRO EIRAS

ORGANIZADORES DO LIBRETO Nº 23

FERNANDO BATISTA E MARIA DE LURDES SAMPAIO

AUTORES

ANTÓNIO PEDRO PITA, CLÁUDIA FERREIRA, FERNANDO BATISTA, JOÃO LUÍS BARRETO GUIMARÃES,
JOSÉ MANUEL MENDES, JÚLIO MACHADO VAZ, LEONOR AREAL, MIGUEL MIRANDA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

pintura de Fernando Namora

* Poema de W. C. Williams

Originally published in *Collected Poems 1909-1939: Volume I* by William Carlos Williams. © 1938 by New Directions Publishing Corp.
Reprinted by permission of New Directions Publishing Corp.

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN: 978-989-54784-2-2 | DOI: 10.21747/978-9895478422/lib23

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2020

Esta publicação é desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT -Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do do Programa Estratégico "UIDB/00500/2020".



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

UIDB/00500/2020

U. PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Índice

5 >> *Introdução*

Fernando Batista e Maria de Lurdes Sampaio

9 >> *Spring and All (poema)*

William Carlos Williams

11 >> *Uma voz profética ou «O segredo de olhar o sol de frente»: A Juventude na obra de Fernando Namora*

António Pedro Pita

23 >> *Fernando Namora e a Pintura*

Cláudia Ferreira

31 >> *Fernando Namora - Autoscopia com pena-estetoscópio*

Fernando Batista

45 >> *“Balada dos maus pensamentos” e outros poemas*

João Luís Barreto Guimarães

55 >> *Desvendar, esclarecer - Literatura e Medicina em Fernando Namora*

José Manuel Mendes

69 >> *Dois médicos na marginal de Gaia*

Júlio Machado Vaz

75 >> *O Cinema de Fernando Namora*

Leonor Areal

103 >> *Inspiração e Transfusão*

Miguel Miranda

Medicina e outras Artes:

Fernando Namora no
Centenário do seu Nascimento

Orgs. Fernando Batista
Maria de Lurdes Sampaio

Libretos

Introdução

Em abril de 2019 assinalou-se o centenário do nascimento do escritor Fernando Namora (1919-1989), um dos vultos incontornáveis da literatura portuguesa do século XX. Este acontecimento foi o ponto de partida, pela via da homenagem ao autor, para a organização de um Colóquio dedicado à interface entre a Literatura e a Medicina e às suas raízes profundamente humanistas.

A produção literária de Namora, traduzida para diversas línguas, premiada inúmeras vezes e adaptada ao cinema, foi das que mais genialmente deu voz à mutabilidade sociocultural do meio século em que foi escrita (dos anos 30 aos 80). Na sua extensa e multímoda obra (que vai do romance à poesia, passando pelo conto, pela novela, pela crónica e pela biografia romanceada), na voz do escritor-médico, ou na do seu tempo, que ele magistralmente interseccionou com a sua - e nunca obnubilada de exigências estéticas - escutou-se sempre um mundo marcado por condicionalismos socioexistenciais e económico-políticos. Estamos perante um escritor da nossa história literária que de forma continuada criou, ao longo de uma vida, a atividade médica, fonte de matéria literária, mas sempre transfigurada pela imaginação e pelo trabalho na/com a linguagem. Fernando Namora deu voz aos seres humanos que vivem irmanados com o sofrimento, a dor e a morte, como os pacientes e os médicos. Foi, de facto, um escritor que acareou as relações do médico e do doente com a doença, bem como a relação entre ambos, no encontro clínico.

No século XXI, outros médicos-escritores portugueses têm contribuído, em obras de caráter muito diversificado, para uma aproximação entre a chamada “cultura científica” e as Humanidades. O encontro permanente com o “Outro”, que a prática médica implica, é propício à inquietação e a múltiplas interrogações sobre a condição humana. Entre a osmose e a ausência de “vestígios”, as relações entre literatura e medicina manifestam-se de formas muito variadas e em graus diferenciados, e têm catalisado áreas de estudo inovadoras, de que é exemplo a “medicina narrativa”, surgida em finais dos anos 1980.

Prestando ao escritor-médico Fernando Namora a merecida homenagem, o *Colóquio Literatura e Medicina: Homenagem a Fernando Namora no centenário do seu nascimento*, que incluiu um debate subordinado ao título “*Inspiração e Transfusões*”, contou com intervenções de escritores- médicos e de ensaístas que nos proporcionaram reflexões fecundas sobre esta temática.

No volume que agora se publica, reúnem-se as comunicações dos participantes no evento, a que acresce uma outra, que incide sobre a questão da pintura em Fernando Namora, da autoria de Cláudia Ferreira, que não pôde estar presente no Colóquio.

*

Alguns textos enquadram-se, genericamente, nos estudos da obra namoriana, outros, respondendo ao repto lançado, refletem sobre aspetos globais das relações entre a literatura e a medicina, constituindo importantes testemunhos diretos sobre a experiência pessoal do exercício da medicina e da escrita literária.

Em “Uma voz profética ou ‘O segredo de olhar o sol de frente’: A Juventude na obra de Fernando Namora” (que constituiu a conferência de abertura do Colóquio), António Pedro Pita parte da premissa de que a juventude se configura na obra namoriana como “tema” e como “experiência”, numa relação estreita, que aqui se analisa a partir de uma apresentação da jovem geração coimbrã (em que Namora se integra) na transição dos anos trinta para os anos quarenta. Percorrendo diversos livros do escritor com a sensibilidade e a finura crítica habituais, o ensaísta considera que a juventude é “[a] uma experiência omnipresente (...) porque não é uma fase ou um período mas é coextensiva à existência toda dos homens”. Nas palavras de síntese do ensaísta: “juventude é o nome para a capacidade de profecia dos pontos de fratura cultural entre a tradição e a novidade”.

No ensaio, “Fernando Namora e a Pintura”, Cláudia Ferreira, que tem vindo a estudar a obra de Namora numa perspetiva interartística, abre-nos as portas para a pintura de Fernando Namora, ofício que o escritor nunca abandonou, colocando em diálogo as obras *Estudo* (1944/45) e *Auto-retrato* (1947), numa reflexão sobre o sentido escultórico da pintura namoriana e as diferenças entre as artes da pintura e da escultura.

Fernando Batista, investigador da obra de Fernando Namora, discorre sobre a biobibliografia do escritor, mostrando como, na obra literária, este *expressa* a vida, a sua e a dos outros, sempre a partir do confronto com o mundo. Aborda também a atividade clínica como fonte de matéria literária, aludindo às recriações ficcionais das vivências na doença, quer dos doentes quer do médico, o qual tende, catarticamente, para a confissão e a autoscopia, numa espécie de «cura pela fala». Perspetiva ainda os diálogos constantes do intelectual com a sua época, os quais se materializariam em forma literária, sendo catalisadores da evolução da ficção portuguesa coetânea.

De João Luís Barreto Guimarães incluem-se os poemas do autor lidos na sessão – “poemas do hospital”, como o poeta os referiu, e que criam nos leitores um profundo efeito de inquietação, na sua perfeita conjugação da temática do sofrimento com a palavra poética. (Para ouvir a leitura do poema “Balada dos Maus Pensamentos”, feita pelo poeta na sessão do Colóquio, aceder a <https://ilcml.com/coloquio-homenagem-a-fernando-namora-video/>).

José Manuel Mendes, partindo do livro *Deuses e demónios da medicina*, de

Fernando Namora, apresenta-nos um excelente diálogo crítico entre a parte e o todo, o autor e a obra, o médico e o escritor, não dissociando a escrita namoriana da mão que a escreveu e procurando interseccionar, de forma ampla, os campos da medicina e da literatura. Discorrendo, em analogias e dissonâncias, por livros como *Retalhos da vida de um médico*, *O homem disfarçado* e *Domingo à tarde*, permitindo simultaneamente uma visão unitária da obra conjunta e potenciando a compreensão da sua significativa evolução, José Manuel Mendes dá-nos sobretudo uma perspetiva das “biografias romanceadas” de vinte e um médicos, tanto no que respeita à exposição e anatomia de vidas geniais, como no que concerne ao modo efabulatório de as narrar, o qual, pautado sempre por belíssimo recorte estético, evidencia a essência artística do escritor, médico e intelectual.

Júlio Machado Vaz, em “Dois Médicos na Marginal de Gaia” deixa-nos um testemunho poético e político de um médico-*flâneur*, atento à realidade circundante, às inúmeras mutações da cidade portuense e aos desafios vindouros para os seus habitantes. A revisitação do livro *Estamos no Vento* – e de diálogos entabulados com Namora, registados na marginália – é o ponto de partida para novas conversas e para deambulações físicas e interiores, onde a questão da juventude emerge como tema fulcral.

Leonor Areal, em “O Cinema de Fernando Namora”, desvenda um território mal conhecido da obra namoriana, não obstante as múltiplas adaptações televisivas e cinematográficas da sua obra literária. A autora apresenta-nos nove projetos de cinema “escritos e planificados” por Fernando Namora, que ficaram por concretizar, desvelando um real interesse do autor pela sétima arte, que o levaria a ser também argumentista e a envolver-se pessoalmente na realização dos filmes planeados.

Por último, Miguel Miranda, numa reflexão sobre o ofício da escrita e da medicina refuta a ideia comum de que há muito médicos-escritores e deixa-nos, no ensaio intitulado “Inspiração e Transfusão”, uma declaração incondicional de amor pela prática clínica, que, em tempos de pandemia, se torna mais luminosa: “A profissão médica é a mais bonita do mundo. Digo isto fazendo uma declaração de interesses: sendo médico e amando a minha profissão, é natural que esta minha afirmação seja hiperbólica e deva sofrer algum desconto. Mas que é a mais bonita, é”. Para, logo de seguida, declarar: “Por outro lado, ser escritor é professar a arte mais bonita do universo – aquela que se superioriza a todas as outras”.

Com estas palavras, ficam em aberto caminhos de investigação a merecer reflexão crítica noutro lugar, num tempo em que a profissão médica e a criação artística se confrontam com novos e inesperados desafios.

A todos os autores deixamos uma palavra de gratidão pela simpatia com que cederam os seus textos para a presente publicação.

Fernando Batista
Maria de Lurdes Sampaio

Spring and All

By the road to the contagious hospital
under the surge of the blue
mottled clouds driven from the
northeast - a cold wind. Beyond, the
waste of broad, muddy fields
brown with dried weeds, standing and fallen

patches of standing water
the scattering of tall trees

All along the road the reddish
purplish, forked, upstanding, twiggy
stuff of bushes and small trees
with dead, brown leaves under them
leafless vines -

Lifeless in appearance, sluggish
dazed spring approaches -

They enter the new world naked,
cold, uncertain of all
save that they enter. All about them
the cold, familiar wind -

Now the grass, tomorrow
the stiff curl of wildcarrot leaf
One by one objects are defined -
It quickens: clarity, outline of leaf

But now the stark dignity of
Entrance - Still, the profound change
has come upon them: rooted, the
grip down and begin to awaken

William Carlos Williams (1923)*

Uma voz profética ou “o segredo de olhar o sol de frente”: a juventude na obra de Fernando Namora¹

António Pedro Pita
Universidade de Coimbra

Resumo: Neste ensaio, percorre-se a ficcionalização da experiência da juventude na obra do autor de *As Sete Partidas do Mundo*, vivida na segunda metade dos anos trinta e na primeira dos quarenta, os anos de afirmação da jovem geração neorrealista de Coimbra. A “juventude”, enquanto tema e experiência omnipresentes na obra de Fernando Namora, é o nome para a capacidade de profecia dos pontos de fratura cultural entre a tradição e a novidade.

Palavras-chave: juventude, Coimbra, profecia, tradição, novidade

Abstract: This essay explores fictional representations of young adulthood in the novel *As Sete Partidas do Mundo* (*Seven Departures from the World*), set in the second half of the 1930s and the first years of the 1940s. These years coincide with the period of consolidation for the neo-realist generation from the city of Coimbra. “Youth”, as omnipresent theme and represented experience in the writing by Fernando Namora, becomes the metaphor for future cultural fissures between tradition and innovation.

Keywords: Youth, Coimbra, prophecy, tradition, innovation

“A juventude tem uma voz profética”

F. Namora, *Um Sino na Montanha*

A juventude ocorre na obra de Fernando Namora em duas distintas configurações: como “experiência” e como “tema”. Estão relacionadas entre si e poderá ser interessante perceber como é que a “experiência” se transforma em “tema”. Mas há vantagens expositivas em autonomizar cada uma destas configurações.

I.

Em jeito de prólogo, vale a pena lembrar a importância da “juventude” como traço da autoconsciência geracional em que Fernando Namora se considerou integrado. É inevitável fazer uma referência rápida ao neorrealismo que foi menos um corpus estético-doutrinário em que um conjunto de jovens artistas se reviu e que se teria imposto, como programa, às respetivas práticas do que uma determinada relação entre “campo de experiência” e “horizonte de expectativa,² *relação*³ em que se originaram universos tão diferentes como, e são só exemplos, os de Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Fernando Lopes-Graça, Júlio Pomar ou José Marmelo e Silva.

A “juventude” constituiu, de facto, um dos traços ideológicos mais expressivos da autoconsciência da autonomia do neorrealismo relativamente a outras orientações doutrinárias e estéticas. Com ela quis assinalar-se não tanto a juventude dos principais promotores mas, sobretudo, a *novidade* dos pressupostos teóricos que esse grupo tinha consciência de *disseminar* nas elites culturais e políticas portuguesas e a consciência da universalidade desses elementos doutrinários. São, por isso, muito significativas as seguintes expressões do Prefácio – podemos dizer: editorial ou manifesto – que abre a revista (atenção ao título!) “Cadernos da Juventude”: “Para nós, a juventude vale na medida em que possui a consciência da sua universalidade e a noção bem viva da sua posição no mundo como elemento essencial de fecunda transformação”. Por outras palavras: para ser-se efetivamente jovem, quer dizer: culturalmente jovem, é preciso que aquele que é jovem em idade transforme a particularidade em que espontaneamente toma consciência de si numa universalidade na qual o sentido progressivo do mundo se descobre.⁴

A Coimbra no trânsito dos anos trinta para os anos quarenta reunia condições propícias a que essa transformação de consciências se tornasse uma aventura coletiva e solidária: um círculo universitário populacionalmente reduzido, muito concentrado do ponto de vista urbanístico e com alguns polos de atratividade onde jovens culturalmente afins se reuniam para discutir, organizar e conspirar. Falo dos cafés onde pontificavam o muito mais velho Afonso Duarte, o germanista e tradutor Paulo Quintela, o escritor Miguel Torga e, com intermitências, Vitorino Nemésio; a casa de família de João José Cochofel, cujo endereço (Rua do Loureiro, 9) é o de aventuras

editoriais como as revistas *Altitude* e *Vértice* (após a sua refundação de 1944-45) e a coleção *Novo Cancioneiro*; o quarto de Raúl Castro; a sede da Associação Académica de Coimbra, com intensa e diversificada atividade e de coletividades populares de cultura, como o Ateneu de Coimbra; a redação executiva da revista *Sol Nascente* (embora sempre tivesse mantido o endereço portuense, instalou em Coimbra a sua efetiva redação).

São numerosos e significativos os testemunhos desse enlace profundo entre a consciencialização político-cultural e a densidade dos laços afetivos.

Na *Autobiografia*, Fernando Namora sintetizou: “Coimbra é um molde” (1987: 25) Num texto evocativo de Augusto dos Santos Abranches chamou-lhe “mafia”:

Não há muito que um profissional da discórdia me dizia, revoltado: “Não sei que a mafia é a vossa. Impossível arrancar-vos uma palavra de desapareço por alguns dos que foram vossos companheiros na juventude, mesmo que a gente que ela quer explodir. Convosco, nada há a fazer.” Não, não há. Os caminhos divergiram, outros laços, outras afinidades, vieram interpor-se, mas por fundas que sejam as desavenças e sedutoras as armadilhas, o afeto desses tempos perdura quando não houve traição. Olhamo-nos olhos nos olhos. É um olhar às vezes magoado, mas sem rugas, sem espadas, que permite sempre voltar ao ponto de partida. (Namora 1997: 203)⁵

Nessa autoconsciência geracional, “juventude” está associada à noção de rutura que consuma a inquietação provocada por circunstâncias históricas novas. É a chave mais geral para uma compreensão da juventude. A obra de Fernando Namora está percorrida pelos múltiplos planos em que esta compreensão se desdobra.

2.

As Sete Partidas do Mundo, romance publicado em 1938 mas iniciado em 1936, é a ficção de uma ontogénese: a personagem está dividida entre a incerteza do apelo do mundo, em que o desconhecido se apresenta na dupla face de atração e medo, e a segurança do meio familiar e suas extensões. O romance está, inteiro, no tópico da adolescência. Mas o seu alcance estético e histórico-cultural residem no modo como é resolvido esse conflito: é resolvido em favor da descoberta da assunção da historicidade das consciências e das práticas humanas. Apesar de tudo: apesar das hesitações, apesar do poder da tradição, apesar da força da família que contribuem para a conservação das condições sociais, é possível uma transformação libertadora das consciências individuais. A juventude é, por excelência (para não dizer, por natureza), o tempo e o modo desse processo de rutura com a tradição e de intuição do novo. Um retrato do jovem Fernando Namora sem dificuldade o surpreenderia nos labirintos, por vezes dramáticos, desse processo. Mas é a filtragem literária dessa experiência humana, revisitada, que revela a tematização múltipla da questão.

A complexa arquitetura romanesca de *Fogo na Noite Escura*, publicado em 1943 mas iniciado em 1939, logo a seguir à edição de *As Sete Partidas do Mundo*, coloca em cena múltiplas possibilidades de resposta às *mesmas* solicitações históricas: várias consciências individuais *em devir* para uma constelação de convicções provocada pela eficácia histórica das mesmas condições.⁶

A transfiguração ficcional da casa de João José Cochofel adensa o significado desse grupo que considera um imperativo existencial fazer as ruturas historicamente necessárias à revitalização do mundo. Lê-se a dado passo: “A juventude é a única justificação que temos para a vida. Os problemas do mundo foram os homens exaustos, ressentidos, que os inventaram ou provocaram. Mas a mocidade denuncia-os, salta-lhe por cima. Ah, Zé Maria: tenha a juventude as perplexidades e as dúvidas que tiver, ela será sempre um fogo na noite mais escura” (Namora 1943: 56).

O passo justificaria uma análise demorada. Há uma rápida, certamente longínqua, ressonância de elementos nietzschianos, o “ressentimento” e o “cansaço”.

No entanto, permito-me sublinhar um ponto: *a atualidade como problema*, na condição de a expressão ser entendida num sentido trans-histórico.

3.

A crítica obstinada em prender Namora ao neorrealismo por sua vez preso aos aspetos conjunturais dos acontecimentos dos anos 30 e 40 poderá identificar os “problemas do mundo” com as conhecidas circunstâncias: a ascensão do nazifascismo, a afirmação de Estados Novos em Portugal e no Brasil, a Guerra de Espanha, a Segunda Guerra Mundial, etc. Se não está errado, é parcial. Um fragmento de *Jornal Sem Data* pode esclarecer: “Se verdadeiramente *existimos*, essa existência não pode reduzir-se a uma época. Quem está no tempo tem de estar simultaneamente fora dele” (Namora 1988: 29). Resisto a sublinhar outras ressonâncias, porventura inesperadas (Régio ou Agamben, por exemplo). Circunscrevo-me aos limites mais estritos da questão em apreço. Embora se refira a acontecimentos cronologicamente próximos, a expressão de 1943 (“os problemas do mundo”) levanta problemas de longa duração. O ressentimento e o cansaço estão relacionados com aqueles problemas mas também, podemos dizê-lo hoje, com muitos outros que se lhe seguiram – o que estabelece o presente (todo o presente) como um diversificado e longo problema.

A juventude diagnostica (ou pelo menos intui) os problemas imanentes a cada configuração histórica do mundo. Dito por outras palavras: juventude é o nome para a capacidade de profecia⁷ dos pontos de fratura cultural entre a tradição e a novidade (Namora 1998: 31-33).

Na diversidade de dispositivos textuais – poesia, ficção, crónica, biografia –, cujas fronteiras e interpenetrações ficarão agora fora de análise, encontramos ao longo de toda a obra de Fernando Namora a seguinte problemática: o que designamos genericamente por “sociedade” é um “dispositivo de controle” (cf. Deleuze 1990: 227-247)

que permite aos cidadãos graus diferentes de afirmação individual e de grupo, entre os limites extremos do conformismo que aniquila singularidades individuais e da ambição de uma alteridade global e absolutamente reconfiguradora do comum social. Mas estes extremos não são simétricos. Nas obras de ficção e assentando o foco na sociedade portuguesa, Namora procede a uma descrição do conformismo: não do conformismo como situação ou como estádio mas do conformismo como força que acaba por vencer mesmo as forças que se lhe queiram opor. É o grito de alerta de *Fogo na Noite Escura*: é preciso permanecer ativo perante as ofensivas do conformismo.

4.⁸

Ocupado em “inventariar o homem português” (Namora 1988: 38) e pressupondo que o universo rural “representa a panorâmica social mais caracterizável e mais urgente” (Namora 1996: 14), procede a essa descrição do conformismo por interpostas tramas ficcionais à primeira vista dela relativamente distantes, embora a transformação histórica do rural em urbano, isto é: a “rutura com o (chamado) meio rural” (Namora 1997: 554), seja uma das coordenadas do problema.

5.

Em *O Homem Disfarçado* [1957], a questão reocupa uma centralidade que talvez não tivesse, entretanto, perdido. É João Eduardo que (se) interroga: “Tornava-se então necessário que cada um se destruísse a si próprio, contemporizando com uma sociedade corrupta, lisonjeando-a e adaptando-se ao seu jogo, para não ser espezinhado economicamente? Seria essa a única saída – cada um estender a mão para as suas ruínas e reconstruir delas qualquer coisa amorfa que os outros moldavam como bem lhes apetecia?” (Namora 1997: 101). Por outras palavras: o fogo da juventude vai ser apagado necessariamente pelas razões de uma estrutura social que corresponde a um sistema económico incoerente? (*idem*: 551-552). Num diálogo central do romance, João Eduardo recebe a resposta que temia: “Todo o homem verdadeiro traz da juventude uma direção. Depois, só lhe resta ter vergonha e ser-lhe fiel; ou, então, apodrecer” (Namora 1997: 114).

À medida que envelhecem, isto é: que vão tendo passados cada vez mais longos, as personagens de Fernando Namora vão encarnando experiências múltiplas da vida na sociedade salazarista sobredeterminada pelo capitalismo nacional e internacional. São experiências densas e jamais reduzidas a estereótipos (a sua complexidade mostra, aliás, o que é o neorrealismo em devir), obsessivamente confrontadas com um núcleo trans-histórico de possibilidades que obriga moralmente para toda a existência. No horizonte secularizado em que tomou forma a obra de Fernando Namora, o fundamento dessa “direção” (“todo o homem verdadeiro traz da juventude uma direção”) só pode resultar do modo como cada um teve a coragem de escolher a maioria, o modo como cada um foi capaz de responder às “solicitações e emboscadas”

de um tempo cruel.

A juventude é, pois, uma experiência omnipresente na obra de Fernando Namora porque não é uma fase ou um período mas é coextensiva à existência toda dos homens. De certo modo, a juventude permanece neles – desfigurada, eventualmente traída – mas presente, sempre, como ferida ou dor que, a um tempo, são a própria face do mundo e a razão para encontrar uma saída e libertar-se.

Ora, como é correlativa da tomada de consciência da deformação a que o controle social obriga a “direção” que se traz da juventude, a “saída” percorre também a obra de Fernando Namora.

6.

Os Clandestinos, romance publicado em 1972 mas escrito entre abril de 1963 e dezembro de 1971, ficciona as dimensões múltiplas dessa implicação. Ao situar o romance no ambiente antifascista do século XX português (e referindo-o, assim, a um plano de clandestinidade), Fernando Namora mostra até onde o salazarismo perverteu as consciências, como foi capaz de contaminar as consciências individuais e de grupo que se lhe opunham e, sobretudo, como estas consciências se deixaram contaminar, ao ponto de gerarem vidas costuradas por falsidades e mentiras (segundo nível de clandestinidade). Logo no primeiro capítulo, enquanto espera a amante no 5º andar, frente, de um prédio burguês de Lisboa, ao interrogar-se “como pudera chegar àquilo?” (Namora 1998: 39), Vasco Rocha, escultor, militante antifascista e ex-presos político, mergulhado numa degradação que se escondia “numa zona de clandestinidade” (*idem*: 31), encarna todo o problema. Como artista, tornou-se dependente do gosto dos “bons clientes burgueses” (*idem*: 95) para assegurar “o desafogo económico que ele, ulcerado nas misérias da juventude, já não podia dispensar” (*ibidem*). Como homem, está cansado, tal os amigos próximos:

Cansados também daquele inconformismo subterrâneo que fora, na juventude, revolta, revolta da inteligência e das entranhas e agora se apaziguava nas masturbações do anedotário e das atoardas, na curiosidade protocolar – “então, novidades?” e mal daqueles que não as conhecesse ou que não tivesse imaginação para as urdir –, a cadeira, no café, a roçar a cadeira de um secreta, todos, afinal, coabitando com ódios mas sem brigas, com o decoro das abulias, pondo honestamente a sua assinatura nos protestos colectivos, arredando a promiscuidade das realidades cruéis. (*idem*: 208)

Em suma: a clandestinidade heroica da juventude animada pelos propósitos de emancipação social adoeceu em clandestinidade deles preocupada em preservar a aparente compostura de uma existência sórdida.

A trama do romance acontece em menos de uma hora: Vasco Rocha espera Jacinta num quarto da casa de Bárbara. E está disposto a não esperar muito, está disposto

a pôr fim a esta clandestinidade afetiva, que concentra todas as cedências e conformismos em que transformou a sua vida. Quer reencontrar um Vasco “que talvez nunca houvesse existido ou só existiria através da determinação em o reconstituir” (*idem*: 278). Vai telefonar ao marido de Jacinta e desvendar-se. O romance termina aí. Bárbara pergunta-lhe: “Então, filho, vais-te embora?”. Vasco responde: “Vou. Mas antes, precisava de telefonar”.

Há boas razões, suponho, para ler *Os Clandestinos* como a segunda peça de um tríptico de que o primeiro momento seria *Fogo na Noite Escura*, o romance da juventude como consciência da luz. Tudo o que é afirmativo, convicto, solar em *Fogo na Noite Escura* é, em *Os Clandestinos*, incerto e crepuscular. Ficamos, no entanto, suspensos do telefonema, cujo desenlace desconhecemos: no meio das cinzas, Vasco Rocha quer (re)encontrar uma possibilidade de si mas não sabemos se o conseguiu.

O romance seguinte, *O Rio Triste*, se o considerarmos como o terceiro momento desse eventual tríptico, encerra o percurso ficcional de Namora com “nenhum otimismo”. Corresponde ao que o narrador, romancista, exige do romance: “o romance tem de ser uma soma, um inventário, um suicídio torrencial, apocalíptico. Uma enxurrada de vida a desprender-se num abismo. Um romance é um ato derradeiro, um testamento” (Namora 1992: 190). À primeira vista, a experiência da juventude e o seu conflito com o conformismo social parecem menos presentes: mas só porque o olhar se distanciou, porque a paisagem histórico-existencial é mais ampla, porque a galeria de personagens percorre vários graus de ocultamento, de furtividade, de disfarce. Mesmo assim, no interior dessa desolação simultaneamente política e individual, a interrogação ocorre: “que fizera ele dessa juventude – ou fora ela já um levedor de rancores? (E que fiz eu próprio da minha, vá, responde, André Bernardes, somos todos uma pobre caricatura)” (*idem*: 99). Como se o propósito desesperado de romper o conformismo social ainda não estivesse extinto, como se uma saída ainda fosse possível. Em *O Rio Triste* – repito: o derradeiro romance de Fernando Namora – a saída não podia ser mais enigmática: “No dia 14 de Novembro de 1965, nesta cidade de Lisboa, um homem saiu cedo de casa e já não voltou” (*idem*: 7). Como é desaparecer? Não é, por certo, simplesmente, o contrário de *aparecer*. A vida trivial de Rodrigo dos Santos Abrantes mantivera-o numa forma de anonimato. Paradoxalmente, “uma vida vulgar (...), de uma hora para a outra, surge perante as pessoas carregada de equívocos e labirintos” (*idem*: 129). Um clandestino de que clandestinidade? O romance não responde. Ou melhor: a rutura com a “atmosfera demencial” em que “somos prisioneiros” foi-se tornando um problema cada vez mais complexo (complexo, quer dizer: envolvendo um conjunto de variáveis cada vez mais incontroladas por um pensamento transformador).

7.

A oportunidade de *pensar* essa complexidade, e não, simplesmente, *descrever* o seu funcionamento no dispositivo ficcional, surgiu com o convite para que Fernando

Namora participasse nos Encontros Internacionais de Genebra que, em 1965, decorreram sob o tema: “O robot, o animal e o homem – Para uma definição do humano”. Regressado de Genebra, a crónica em que sintetizou a densidade da sua experiência e a riqueza dos debates acabou por ganhar a forma de *Diálogo em Setembro*, a obra mais extensa e ambiciosa de Fernando Namora e uma viragem decisiva na sua reflexão e na sua escrita. Como tem sido amplamente notado, *Diálogo em Setembro* obriga Fernando Namora a deslocar-se para uma outra escala: o “inventário do homem português” é integrado num território geográfico e antropológico mais amplo. Sobretudo, incita Namora a uma exploração (de certo modo, uma outra “inventariação”) dos problemas inerentes a uma viragem civilizacional:

O Homo Sapiens foi criado e criou um meio em que a natureza a todo o momento o comprometia. Hoje, é possível ignorar a natureza, desconhecer os céus, dispensar as árvores, é possível viver em climas artificiais, substituir o sol e as ervas e impor ainda à fisiologia que acelere a sua adaptação às ambiências para que não foi preparada. Mas pergunta-se que homem surgirá dessa ruptura com o meio natural (...) Somos apenas os (...) paleos da era neotécnica. (Namora 1997: 190)

Se poderá não ser excessivo afirmar que essa questão já estava pressentida na trama romanesca da rutura com a terra (em *Minas de San Francisco*, por exemplo), a partir de *Diálogo em Setembro*, ganha outra dimensão e outra densidade que requerem outra escrita: chamar-lhe “crónica romanceada”, expressão que na voluntária baixa intensidade do seu paradoxo é tímido em relação ao propósito. Crónica, no sentido em que se propõe reportar o que aconteceu, ou melhor: em que *um escritor* pretende reportar o que aconteceu, o que logo torna o texto ficcional, porque toda a escrita mediada pela memória é ficcional.

O ciclo aberto por *Diálogo em Setembro* e continuado em *Os Adoradores do Sol* (1971), *Estamos no Vento* (1974), *Cavalcada Cinzenta* (1977) e *Sentado na Relva* (1986), repercute as preocupações, que lhe são contemporâneas, de um Herbert Marcuse ou do Daniel Bell de *A Sociedade Pós-Industrial* (1973) e antecipa o que, cronologicamente mais perto de nós, ocorre na reflexão de um Byung-Chul Han em *A Sociedade do Cansaço* (2014).

Fernando Namora toma de empréstimo uma expressão de E. Mounier para identificar as características de sociedades com o tipo de desenvolvimento da Escandinávia: a “doença da felicidade” (Namora 1997: 38). No quadro de um neo-capitalismo robustecido, “o sistema (...) aboliu a miséria e a intranquilidade, democratizou a cultura, (...) espevitou a economia, distribuiu o bem-estar” (*idem*: 39): e “encontrou-se perante a monotonia e o enfado” (*idem*: 190).

“À escuta do mundo” (Namora 1998: 156), os movimentos juvenis têm procurado prevenir-se contra a contaminação dessa “doença da felicidade”. Na “narrativa literá-

rio-sociológica” que é *Estamos no Vento*, o escritor (o narrador) situa um (ficcionado?) diálogo com os netos na reconstrução alargada dos fundamentos, das formas e dos estereótipos desses movimentos juvenis, pelo menos desde os anos 60 holandeses. Não porque neles resida uma alternativa ou sequer uma proposta programática, não porque eles sejam o modelo para uma futura reconfiguração social mas porque as suas insubmissões, recusas, insolências e excessos constituem “um sinal” (Namora 1997: 141).

O que defendiam, esses jovens holandeses? A proibição da circulação dos automóveis no centro de Amsterdão e o recurso sistemático à bicicleta, a discussão da proibição do comércio de drogas, a defesa do recurso sistemático aos preservativos, a sinalização de prédios devolutos e a sua eventual ocupação.

Percebemos: o que (talvez apressadamente) foi batizado como contracultura encerra em si uma surpreendente dimensão premonitória, capaz de desassossegar mesmo os olhos cansados e inquietos do século XXI – se eles (ainda) forem capazes de identificar *os sinais*.

No seu impressionante ensaio de compreensão, Namora identifica a juventude com a capacidade de identificar esses sinais. O seu interesse não foi valorizar, sequer historiar o modo como os movimentos juvenis responderam ou não à diversidade de circunstâncias históricas.

O propósito foi outro: juventude como condição e exigência trans-histórica revela-se no “segredo de olhar do Sol de frente” (Namora 1988: 207).

A expressão encontra-se em *Jornal Sem Data* (1988), sua obra derradeira. E, não por acaso, no comovido depoimento escrito sob o impacto da morte de Joaquim Namorado, Amigo de toda a vida: “Joaquim Namorado está vivo – em todos os muitos jovens que o tinham como o companheiro de quem se recebe o segredo de olhar o Sol de frente. Pois só a juventude pode olhar assim” (*idem*: 206-207).

Notas

* António Pedro Pita é Professor catedrático da Faculdade de Letras e Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX – CEIS20 da Universidade de Coimbra. Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras (UC), do Centro de Estudos Ibéricos, do Conselho Consultivo da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento e do Grupo “Relire l’entre-deux-guerres”, do Conselho Consultivo da Associação da Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, de que é sócio fundador e do Grupo de Pesquisa “Intelectuais e poder no mundo iberoamericano” (Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ). Pertence ao Comité Científico de várias publicações científicas, nacionais e estrangeiras e é Professor visitante na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e na Universidade

de Santiago de Compostela. Investiga e publica sobretudo nas áreas da filosofia contemporânea, do pensamento estético e das relações entre arte e política, com destaque para o neorrealismo.

¹ O presente texto fixa a arquitetura e o desenvolvimento da comunicação, tal como foi apresentada no Colóquio “Literatura e Medicina. Homenagem a Fernando Namora no Centenário do seu nascimento”. Agradeço à Prof^a Doutora Maria de Lurdes Sampaio e ao Prof. Doutor Fernando Batista a honra do convite. Quanto à atual versão: a sua dimensão voluntariamente *ensaística* dispensa-me, de momento, de todas as exigências bibliográfico-eruditas, que serão consideradas se e quando a matéria deste *ensaio*, que é uma questão central, se transformar em estudo (ou capítulo) da trajetória literária de Fernando Namora.

² Cf. a obra já clássica de Reinhart Koselleck, *Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos* [1979], Rio de Janeiro, Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006. Em particular, o capítulo intitulado “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”, pp. 305-327.

³ A categoria de “relação”, com a relevância que se pressupõe no texto, exige uma tematização autónoma.

⁴ Permito-me a remissão para um estudo onde a questão é amplamente tratada. Cf.: António Pedro Pita, “Conflito e unidade do neo-realismo português”, Porto, Campo das Letras, 2002. Para a citação de “Cadernos da Juventude”, p. 17.

⁵ Trata-se da Edição das *Obras Completas* de Fernando Namora dirigida por José Manuel Mendes. Salvo indicação diversa, todas as obras de Fernando Namora serão citadas a partir desta Edição exemplar.

⁶ Elaborar a consciência da experiência histórica (o que pressupõe a possibilidade dessa elaboração) é uma exigência da trama pré-conceitual do neorrealismo.

⁷ “A juventude tem uma voz profética” (F. Namora, *Um Sino na Montanha*, p. 167).

⁸ A questão referida neste parágrafo (a saber: a “rutura” com a terra) permite ligar o período em que Namora incidiu na sociedade portuguesa com o período da ampliação europeia (e mundial) da sua atenção. Não sendo, porém, o tema desta comunicação, prefiro reservar a sua abordagem para uma outra oportunidade.

Bibliografia

Deleuze, Gilles (1990), *Pourparlers*, Paris, Les Editions de Minuit.

Han, Byung-Chul (2014), *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa, Relógio D’Água.

Koselleck, Reinhart (2006), *Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos* [1979], Rio de Janeiro, Contraponto, Ed. PUC-Rio

Namora, Fernando (1996) [1943], *Fogo na Noite Escura*, Lisboa, Círculo de Leitores.

-- (1987), *Autobiografia*, Lisboa, Edições O Jornal.

-- (1988), *Jornal Sem Data*, Lisboa, Bertrand Editora.

- (1996) [1945], *A Casa da Malta*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1997) [1957], *O Homem Disfrazado*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1997) [1966], *Diálogo em Setembro*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1997) [1971], *Os Adoradores do Sol*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1997), *Um Sino na Montanha*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1998) [1972], *Os Clandestinos*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1998) [1974], *Estamos no Vento*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1998) [1977], *Cavalgada Cinzenta*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1998) [1986], *Sentado na Relva*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1998) [1992], *O Rio Triste*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Fernando Namora e a pintura¹

Cláudia Ferreira

CEIS20 - Universidade de Coimbra

Resumo: Este texto detém-se na pintura de Fernando Namora, um ofício que nunca abandonou e que pese embora o recato, ao ponto de ser uma surpresa descobrir no escritor um pintor dedicado e autêntico, tem restado recolhida nas pregas do tempo. Primeiramente esclareceremos o/s nosso/s princípio/s, para depois indicarmos as obras que fazem parte da Colecção da Casa Museu Fernando Namora; no fim, que é dança, colocamos duas pinturas em diálogo: *Estudo* (1944/45) e *Auto-retrato* (1947).

Palavras-chave: pintura, escultura, masculino, feminino, dança

Abstract: This text discusses paintings by Fernando Namora, a craft he never abandoned although he kept it private. This aspect of his creative works has been virtually forgotten, to the extent that it is a surprise to discover the extent of his dedication and authenticity. First, we clarify our conceptual frame and then we present the set of paintings which are part of the collection of Casa Museu Fernando Namora; Finally, through dance, we experiment a dialogue between two of his works: *Estudo/ Study* (1944/45) and *Auto-retrato/ Self-portrait* (1947).

Keywords: painting, sculpture, masculine, feminine, dance

Princípio/s

Vimos escrevendo sobre a pintura de Fernando Namora desde o volume nº 3, publicado em 2016, da revista *Algar*, a da Casa Museu Fernando Namora e que corresponde, esta casa, ao lugar exacto onde nasceu o escritor e pintor; passando por 2018, volumes nº 4/5, e até 2019, nº6, coincidente, este último, com o centenário relativo

ao nascimento de Fernando Namora. Desde o início procuramos nortear-nos por alguns princípios que consideramos também critérios de justiça, tomando como sério o pressuposto de Roland Barthes quanto à postura crítica.¹

Julgamos importante enunciá-los agora, e aqui, claramente.

Assim, temos procurado não ensimesmar a pintura de Fernando Namora, precisamente “nela própria”, o que pode parecer equívoco e significa contrariar essencialmente duas posturas: não periodizar a totalidade da obra subsumindo-a, assim, na História da Arte; não encastrar derradeiramente a expressão da sua pintura numa “expressão máxima”, como seja o Neo-Realismo, por exemplo. O ensimesmamento a que nos referimos resulta, sobretudo, o que pode parecer paradoxal, de pontos de vista que comportam uma externalidade relativa à obra; o nosso esforço foi sempre, então, no sentido de manter a atenção num movimento interior/interno à própria obra para, de dentro, fazer sobressair a intensidade inerente à pintura namoriana. Talvez seja interessante rememorar o percurso calcorreado: não fazendo um resumo propriamente, mas tentando clarear as problemáticas desenvolvidas.

Primeiramente, para que nos pudéssemos situar, tivemos necessidade de fazer uma aproximação à pintura de Fernando Namora no sentido de criar afinidades electivas, por um lado, e, por outro, particularizar o que nos parecia ser o selo do seu legado pictórico. Assim, se para as primeiras encontramos veios condutores entre Fernando Namora e Amadeo de Souza-Cardoso, Eduardo Viana, Domínguez Alvarez e Julio; já no que respeita à singularidade registámos três realidades: a terra, a árvore e o sentido escultórico na sua pintura. Tal entendimento foi de certa forma inaugural, servindo de ordenador, tanto visual como analítico. Registe-se que não se estabeleceu uma grelha de onde poderiam emergir leituras mais ou menos programadas, mas estabiliza-se de alguma forma o olhar ao serem criados alguns princípios ordenadores. Tais princípios seriam, e continuarão a ser, os responsáveis por se estabelecerem relações comunicantes nos estudos que foram, e venham a ser ainda, prosseguidos.

Assim, no segundo e terceiros momentos detivemo-nos em duas obras concretas, *Estudo*, primeiro, e *Auto-retrato*, depois: o feminino, e as mulheres por inerência, visto/vistas por Fernando Namora, bem como a identidade, reflexa. Em ambos os casos, o nosso esforço foi sempre o de tomar as obras em mãos como espécies de sintomas, dando corpo à “iconologia do intervalo” que Aby Warburg preconizou, conformadora da sua “ciência sem nome” e que concorre para aquilo a que chamou de “antropologia da cultura ocidental”, como Giorgio Agamben deixa manifesto de forma sintética e eficaz.²

O nosso intuito, sem localizar com precisão o que fazemos do ponto de vista disciplinar, como Aby Warburg viu, e bem, todavia, não passa por deixar as obras de arte numa espécie de “terra de ninguém”: apesar de “ciência sem nome”, estamos conscientes, como o frisou Walter Benjamin, da energia que irradia do nome,³ da imperiosa necessidade de nomearmos. Por tal, sempre quisemos inscrever a obra pictó-

rica de Fernando Namora, pese embora, não a dando a ver a partir de ângulos talvez mais expectáveis. Na verdade, as obras, do ponto de vista da crítica, permaneciam numa terra não revolvida: existiam esparsas valorações, bastante marcadas por sentimentos de admiração pessoal e amizade, bem como uma inaugural categorização formal, enunciada em termos de periodização.⁴ Não querendo repetir o que estava feito, nem sequer transformá-lo em sementeira que continuássemos, entendemos que seria estimulante ensaiar diferentes perspectivas, concordantes com os princípios antes enunciados.

Nesta sede, e após termos clareado este/s princípio/s, concentrar-nos-emos brevemente nos lugares e nos rostos de Fernando Namora, para, com outro fôlego, seguirmos o seu “rio de pintura”.

Os lugares e os rostos

No que a Fernando Namora respeita, como já se viu bem, o “itinerário de uma vida” verteu-se na “geografia de uma obra”: o médico que se deixou marcar a ferro e fogo pela palavra, mas que também a inaugurou, e é o escritor que o mundo conhece, sorveu com olhos ávidos o que o circundava e estabeleceu um trilho pictórico dos lugares. Vale Florido, Rabaçal, Coimbra, Monsanto, Pavia, Lisboa e imediações: as estações da sua viagem insone, a proporcionarem, hoje também, um sonambulismo a que se torna impossível virarmos o rosto. Já o repetimos, em face da circunstância de Fernando Namora se conceber como um “pintor dos domingos” (Namora 1998: 26), marcando-se mesmo um compasso de espera quanto à imersão analítica, mas sensível, no seu legado visual: “cabe-nos tornar ‘artísticas’ obras pictóricas que o próprio cobriu de pudor?” (Ferreira 2018: 21-22). Feito o nosso acto de contrição, cuja boa-nova foi aliás auxiliada por palavras do escritor-pintor – “há sempre uma ou outra particularidade das nossas obras que apenas os alheios captam. É a clássica história das árvores que não deixam ver a floresta” (Namora 1998: 62): avançamos, e avançamos ainda.

Concentramo-nos agora nas obras pertencentes à Coleção da Casa Museu Fernando Namora: incluem pedaços de Monsanto, Pavia, Ericeira e Lisboa, e rostos. Enumeremo-las, por ordem cronológica: *Retrato de Joaquim Ferrer*, 1941, óleo; *Estudo*, 1944/45, óleo; *Pintura Raiana – Monsanto*, 1945, óleo; *Paisagem de Monsanto sobre o Tejo*, 1956, óleo; *Casario de Monsanto*, 1956, óleo; *Vista de Pavia*, anos 50, óleo; *Árvores*, 1964, óleo; *Guindaste no Porto de Lisboa*, 1967, óleo; *Paisagem*, 1972, óleo; *Retrato de José Manuel Mendes*, anos 80, óleo, obra inacabada. Pela enumeração rapidamente se percebe o sentido com que Rui Jacinto abre a versão escrita do projecto “*Fernando Namora: Itinerário de uma Vida, Geografia de uma Obra*”, incluído na programação das Comemorações do Centenário do Nascimento do escritor(-pintor): “A vida vivida contaminou a obra de Fernando Namora com marcas indeléveis que evidenciam uma estreita correlação entre o percurso multiterritorial do homem e os diferentes ciclos de um itinerário criativo” (Jacinto 2019: 11). Assim na ventura literária, assim na a-ventura pictórica.

Nascido em Condeixa-a-Nova a 15 de Abril de 1919, onde fez a Instrução Primária, daqui passaria a Coimbra, onde frequentou o Colégio Camões, com breve incursão pelo Liceu Camões em Lisboa, daí retornado para se matricular no Liceu José Falcão, novamente em Coimbra, cidade onde viria a concluir o curso de Medicina, concretamente no ano de 1942. Depois: consultório em Condeixa, no mesmo ano; 1943 - Tina-lhas, próximo de Castelo Branco, cidade onde faz, em 1944, a primeira e única mostra de pintura individual; 1945 - Monsanto; 1946 - é médico municipal em Pavia, Alentejo; 1949 - participa, em Paris, numa exposição internacional de artistas plásticos; 1950 - admitido como assistente no Instituto Português de Oncologia, em Lisboa.

Ao confrontar-se a datação das obras enunciadas com o percurso de seguida fixado, rapidamente se manifestam as coincidências: os lugares e os rostos enunciam o caminho de Fernando Namora. Uma exceção: *Estudo*.



Imagem 1: *Estudo*

1944/45

Fonte: João Pedro Manaia Rato

O “rio de pintura”

Podemos afirmar que Fernando Namora não reservou a mão que pintava ao talhe de figuras no feminino: além de *Estudo* e de um retrato de Zita, a segunda mulher, não se conhecem exactamente outras obras que nesse talhe se detenham. Todavia, em termos do seu “labor literário” (Lisboa 1999: 131) deixou-nos personagens de complexidade inegável, tanto claras, cristalinas, como se fossem feitas de água, mas também dilemáticas, dilaceradas, de corações habitados pela antracite. Embora não neguemos a acutilância devida ao cruzar dos ambientes da sua pintura com as obras literárias, não tencionamos fazê-lo: o que em parte se relaciona com a resistência em criar um sistema auto-referencial, mas também porque reconhecemos faltar-nos conhecimento aprofundado das zonas literárias namorianas, aquele que permitiria estabelecer solidamente as relações de facto criativas. Como quem se confessa não merece castigo, tal qual o senso comum no-los confirma, passamos a encetar um diálogo entre *Estudo* (imagem 1) e *Auto-retrato* (imagem 2) ou entre o feminino e o masculino, ou entre a escultura e a pintura.



Imagem 2: *Auto-retrato*

1947

Fonte: <http://memoriarecenteeantiga.blogspot.com/2011/11/poema-de-amor.html>

As duas pinturas vêm dos anos 40 do século XX, uma oscilante em termos de datação entre 1944 e 45, outra cravada em 1947: já nos detivemos, como antes afirmado, em cada uma por si, mais o que nos instaram, na sua pregnancy, a reflectir; agora colocamo-las *frente a frente*. Como as duas presenças, a da mulher e a de Fernando Namora, nas respectivas soluções compositivas, se alinham para a esquerda, então, na verdade, apesar de frente a frente, nunca se enfrentariam olhos nos olhos; assim, temos, seja qual for a disposição, uma espécie de perseguição e permanente fuga, algo que inegavelmente escapa. E escapa o feminino ao masculino, assim como vice-versa: o masculino ao feminino; pois não afirma Emmanuel Levinas que o patético do amor é isso? “Dualidade insuperável dos seres: é uma relação com aquilo que se esquia para sempre” (Levinas 2010: 53).

Entretanto, de acordo com os pares acima enunciados – *Estudo/Auto-retrato*, feminino/masculino, escultura/pintura, pois *Estudo* delimita um corpo de mulher e manifesta ostensivamente o sentido escultórico da pintura namoriana, como já vimos em outro lugar (Ferreira 2018: 26) e, pelo seu lado, *Auto-retrato* trata de fazer uma aproximação identitária de/a Fernando Namora, em que reverbera exemplarmente a lenda fixada por Plínio no que à origem da pintura respeita, ou seja, a recordação de uma ausência; eis que vemos formuladas séries também emparelhadas de pensamento(s).

Como se o feminino fosse resistência e classicismo em face da escorrência expressionista do masculino, introduzindo-nos na difícil relação entre essência e identidade; sobretudo se pensarmos numa identidade em termos modernos, que faz da viagem exploratória o seu paradigma, peregrinação que não chega (quase) nunca ao lugar sagrado e, se o vislumbra, contorce-se o iniciado em dúvida metódica prudente. Em face da alucinação identitária, eis que a mulher parece permanecer como “real” resistente, consistente na sombra da(s) memória(s).

Cabe aqui fazer reparar que existem duas perspectivas diferenciadas de continuidade/descontinuidade: uma subterrânea ou lunar/nocturna, outra aérea ou solar/diurna. A primeira é feminina e a segunda masculina; a primeira relaciona-se com um caudal de passagem da carne e frisa, simultaneamente, a esperança fundada na família romântica timbrada pela mulher, a mesma que faria renascer a herança dos antigos, por contraponto à decadência cultural; a segunda relaciona-se com o céu das ideias e letras e frisa, simultaneamente, a capacidade disruptiva do saber cumulativo, passível de infirmar as teorias por ele mesmo laboriosamente fabricadas. A primeira é regida pela arte, a segunda pela ciência.

Nestes termos, aparece-nos *Estudo* para a primeira, como *Auto-retrato* para a segunda. Repare-se que a mulher de *Estudo* é um bloco maciço; repare-se que Fernando Namora, em *Auto-retrato*, é uma experiência, tanto do ponto de vista pictórico, como existencial. O que foi certamente exploratório em *Estudo*, já na obra final, a que se nos dá a ver, assume a permanente postura clássica; o que é a construção de si em *Auto-retrato* permanece, todavia, em abertura no quadro. A discrepância não deverá

sobressaltar-nos, no seguinte sentido: é como se Fernando Namora confessasse a sua não capacidade de aceder, por dentro, ao feminino, tornando-o bloco resistente à revelação do mistério que é, afinal, o mistério da própria diferença.

José-Augusto França avisou-nos que o quadro, com a modernidade, foi perdendo os olhos com que fitava o/a espectador/a, tornando-se paulatinamente película ou rio de tinta, aquilo a que chamou “pintura de pintura” (França 1958: 49-50). Todavia, Fernando Namora, em *Auto-retrato*, olha-nos sem equívocos, fita o/a observador/a em desafio, interpelando, exigindo mesmo, a sua participação na completude da obra. Em *Estudo*, e diferentemente, uma mulher, que representa na obra pictórica namoriana, sem dúvida, o feminino, ajoelha-se e coloca a sua cabeça à mercê de todo/as nós.

Por tal, será então importante distinguirmos agora a pintura da escultura; como já se manifestou, *Estudo* está para a escultura, como *Auto-retrato* o está para a pintura. Uma recuperação imediata da escala valorativa renascentista, em que na pintura avulta *cosa mentale* e na escultura o árduo trabalho das mãos, poderia bastar para associar a primeira aos écrans projectivos da mente, e a segunda ao corpo presente. Todavia, se a “pintura de pintura”, a mesma que José-Augusto França lamentou ter-se cegado, algo demonstrou, foi exactamente o esforço para se “fazer corpo” e “tornar-se presente”. Donde, Fernando Namora, em *Auto-retrato*, explode na pintura, mostra-se por fora, tanto quanto a mulher, em *Estudo*, implode em escultura, fixando-se por dentro. Neste sentido, a pintura é agora o reverso, o interior está no exterior; tanto quanto a escultura, pese embora o fazer através da pintura, mantém a opacidade na pele, seja a do próprio quadro, seja a do corpo feminino.

Lembremo-nos, agora da imagem de perseguição e fuga; apenas uma conclusão se afigura possível: feminino e masculino são estranheza e desconcerto, mas também abertura, logo, (re)começo eterno da dança.

Notas

* Cláudia Ferreira é doutorada em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra, mestre em Estudos Sobre a Mulher - As Mulheres na Sociedade e na Cultura pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa e licenciada em História/var. História da Arte pela FLUC. Publicou nas *Faces de Eva*, na *Algar*, entre outras circunstâncias, escreve na revista *Mutante* sobre (obras de) arte e deteve-se na “fase negra” de Manuel Filipe.

¹ Cf. Barthes 1987: 71, nomeadamente quando afirma: “é necessário que o crítico seja justo e que tente reproduzir na sua própria linguagem, segundo ‘uma qualquer encenação espiritual exacta’, as condições simbólicas da obra, sem o que não pode, precisamente, ‘respeitá-la’”.

² Cf. Agamben 2013: 123.

³ Cf. Benjamin 1992: 181, nomeadamente quando afirma: no “domínio da linguagem, só o nome tem esse sentido e significados incomparavelmente elevados: ele é a essência mais íntima da linguagem. O nome é aquilo através de que nada mais se comunica e, no qual, a própria linguagem se comunica, em absoluto. No nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem.”

⁴ Cf. Pessoa/ Leone/ Rodrigo 1998: 39-57.

⁵ Cf. Jacinto 2019.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2013), *A Potência do Pensamento. Ensaios e Conferências*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Relógio D'Água.
- Barthes, Roland (1987), *Crítica e Verdade*, trad. Madalena da Cruz Ferreira, Lisboa, Edições 70.
- Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto, Lisboa, Relógio D'Água.
- Pessoa, Miguel/ Leone, Palmira/ Rodrigo, Lino (1998), “Caminhos de vida, caminhos de pintura”, in AAVV, *Fernando Namora: nome para uma vida*, Castelo Branco, Câmara Municipal de Castelo Branco.
- Ferreira, Cláudia (2016), “Entre giestas, ruas e retratos: da penumbra”, *Algar. Revista de Cultura*, Casa Museu Fernando Namora, nº3.
- (2018), “Do Estudo, ou de como olhar a(s) mulher(es)”, *Algar. Revista de Cultura*. Casa Museu Fernando Namora, nº4/5.
- (2019), “Auto-retrato”, *Algar. Revista de Cultura*, Casa Museu Fernando Namora, nº6.
- França, José-Augusto (1958), *Situação da Pintura Ocidental*, Lisboa, Edições Ática.
- Jacinto, Rui (coord.) (2019), *Fernando Namora. Itinerário de uma Vida, Geografia de uma Obra*, Condeixa-a-Nova, Câmara Municipal de Condeixa.
- Levinas, Emmanuel (2010), *Ética e Infinito*, trad. João Gama, Lisboa, Edições 70.
- Lisboa, Eugénio (1999), *O Objecto Celebrado* (Miscelânea de Ensaios, Estudos e Crítica), Coimbra, Universidade de Coimbra.
- Miranda, J. A. Bragança de (1998), *Traços. Ensaios de crítica de cultura*, Lisboa, Vega.

Fernando Namora: autoscopia e pena-estetoscópio¹

Fernando Batista

ESJGZ - ILCML

Resumo: Neste ensaio, perspectiva-se a atividade médica de Fernando Namora como uma fonte de matéria literária. Daquela o escritor absorve as vivências quer dos doentes quer do próprio médico, o qual tende, catarticamente, para a confissão e a autoscopia. Discorrendo sobre a vasta obra do romancista, o texto apresenta os modos como o autor de *Retalhos da vida de um médico* expressa a vida, a sua e a dos outros, sempre a partir do confronto com o mundo, bem como os diálogos constantes do intelectual com a sua época, os quais seriam, em boa parte, catalisadores da evolução da ficção portuguesa coetânea.

Palavras-chave: Prática clínica, mundo, ficção, diálogos, catarse

Abstract: In this essay, Fernando Namora's medical activity is seen as a source of literary material. From that, the writer absorbs the experiences of both the sick people and the doctor himself, who tends, cathartically, to confession and autoscopia. Discussing the vast work of the novelist, the text presents the ways in which the author of *Retalhos da Vida de um Médico* expresses life, always from the confrontation with the world, as well as the constant dialogues of the intellectual with his time, which would, in large part, catalyze the evolution of contemporary Portuguese fiction.

Keywords: Clinical practice, world, fiction, dialogues, catharsis

No ano do centenário do nascimento de Fernando Namora, impõe-se revisitar a obra literária de um dos nomes maiores do século XX português. Trata-se de uma obra que adquire uma dimensão e um significado superiores quando perspectivada no seu conjunto. “Tal como uma vida uma obra é um todo”, escreveu o próprio num

importante prefácio de um dos seus livros (Namora 1990: 22). É ainda mais explícito num outro lugar: “Parece-me arriscado dizer que este ou aquele livro me poderá definir melhor como escritor e como homem. Será o conjunto da obra a definir-me” (Namora 1980: 11). Julgo perceber-lhe os motivos e corroboro-os nesta reflexão. Intersecciono três prismas de análise para revisar esta obra multimodal. Conferirei centralidade às relações que a obra estabelece com a biografia do autor, com o seu tempo histórico-cultural e com a atividade clínica do escritor-médico.

*

O “espaço autobiográfico” da obra namoriana torna-se um aspeto incontornável nesta abordagem crítica, não por uma opção metodológica historicista, mas porque a receção sempre tendeu a reconhecer “esse espaço” e a conferir-lhe significado hermenêutico. Disposições extraliterárias e enquadramentos paratextuais munem, certamente, o leitor de informações que potenciam uma acareação entre as andanças do homem e a obra do escritor. A legitimação é feita pelo próprio: “Os meus livros representam quase um itinerário de geografia humana, por mim percorrido” (Namora 1990: 18-19). Confessa num outro lugar: “Os meus livros traçam com fidelidade a jornada do homem. (...) Tenho escrito, enfim, o que vou experimentando” (1998b: 26-27).

Na realidade, Namora, partindo do mundo que o confronta, nunca deixou de expressar a vida, a sua e a dos outros. Esta tendência de escrever sobre o que ia vivendo e sobre o que muito bem conhecia confere “autenticidade” à obra e cria, então, com recurso a estratégias narrativas que o potenciam, uma espécie de “pacto autobiográfico” com o leitor. A busca de uma autenticidade sem máscaras é, com efeito, uma temática transversal à sua obra, a qual não deve, todavia, ser perspectivada como um relato da experiência de vida do seu criador. Num já referido prefácio da novela *Casa da malta*, o autor propõe-se esclarecer que a obra frutifica da realidade, conquanto não a espelhe.

Entenda-se (...) que experiência, coisa vivida, não quer dizer osmose passiva do real para o que é descrito. (...) Daí, por certo, a duplicidade traiçoeiramente sedutora que alguns têm apontado, com tolerante censura, num ou noutro dos meus livros: um meio termo entre memórias e narrativas, que tem simultaneamente o engodo do facto acontecido e a aliciação do veículo literário. (1990: 23)

Verdadeiramente, trata-se de um escritor que privilegia, na sua escrita, a ver-tente confessional. Dos aspetos ocultos e camuflados da realidade social até ao âmagos mais recôndito do seu ser, brota uma escrita cujo “principal objetivo é ver-se a si próprio com clareza, livrar-se de uma carga de simulações” (Namora 1988b: 218), como o próprio confessa num dos seus mais belos romances.

Os seus primeiros livros – *Relevos*, *Mar de sargaços* e *Terra* (poesia) e *As sete partidas do mundo* (romance) – dão voz ao adolescente, de origens pequeno-burguesas e rurais, que se olha no confronto com a vida sociocultural e económica dessas suas origens e com a sua vida de imberbe estudante em choque com o mundo. Nos tempos de universitário em Coimbra, cujo ambiente entre alguns estudantes era caracterizado por discussões sobre novas mentalidades e concepções artísticas mais conservadoras, bem como por troca de argumentos teórico-literárias entre o Segundo Modernismo e os apologistas de um novo realismo, Fernando Namora publicou *Fogo na noite escura*, romance que recria também esta realidade coetânea do escritor.

Nesta obra, o ainda estudante realçava a importância de os intelectuais conhecerem empiricamente a realidade do povo, e não se limitarem a gritar de longe, algo pelo qual se batiam os jovens protagonistas deste excelente romance, nos seus tempos de academia coimbrã. Sobre esses tempos académicos do final dos anos 30 e início dos anos 40, escreveria na sua *Autobiografia*:

Quanto fiquei a dever a esse convívio! O tempo passa e, quando nos reencontramos, parece que nos separámos na véspera. Uma véspera em que houve a morte e houve a vida. (...) Arminda, minha primeira mulher, falecida numa Casa de Saúde (que designação macabra!) de Coimbra, deixando-me com uma filha, a Minducha, disputada por todas as minhas mães. A frase do Torga lá do fundo da escadaria, na mansão do Cochofel: “Você nasceu com uma estrela na testa”. Que estrela, Torga? Há momentos em que o desespero nos arranca de nós próprios. (Namora 1987: 29)

Afortunado ou predestinado, a “estrela na testa” seria uma espécie de fotóforo que iluminava tudo para onde ele se voltava, indicando os caminhos que pretendia seguir e que, de algum modo, guiaria os da sua geração que na sua barca literária se reviam.

*

A obra namoriana representa uma espécie de “pacemaker” da evolução literária portuguesa do seu tempo. Desde a sua participação no *Novo Cancioneiro* (1941), Fernando Namora deu um considerável contributo não só para solidificar mas também para renovar o neorrealismo. Foi uma espécie de “presença motora no neo-realismo” (Gonçalves 1988: s/p). De facto, com um lúcido conhecimento da sua época, Namora andou um passo à frente dos movimentos que naqueles tempos se foram afirmando. O autor de *Estamos no vento* (ensaio literário-sociológico onde isto é bem visível) nunca temeu novidades nem mudanças. Compreendendo a inexorável mutabilidade da realidade, sempre dialogou com o que o confrontava, aderindo ou recusando, mas sem lhe ser indiferente.

De algum modo, a cultura neorrealista, com a qual amadureceu intelectualmente

e que assentava numa valorização dialógica do estatuto da arte, estruturava-se a partir do constante acompanhamento da realidade e do conhecimento que dela se tinha, bem como a partir do pensamento que sobre ela se formulava e da expressão que dela se manifestava.² Os intelectuais humanistas voltaram-se, de facto, para a realidade humana e social e, conciliando ciência, cultura e arte, procuraram sempre promover a sua compreensão e, mais imediata ou muito longinquamente, melhorá-la. Fernando Namora aderiu à perspectiva neorrealista, mas andou quase sempre à frente dos da sua geração. O autor de *O Homem Disfarçado* mudava de época antes que outra verdadeiramente tivesse começado.

Neste sentido, é também pertinente perspetivar a sua obra como paradigmática do seu tempo, podendo ser olhada como um *painel* – sobretudo da vida portuguesa – da sua época, sem que isto obnubile o reconhecimento desta como o produto de várias e ricas contradições do autor, postas em termos confessionais e narrativos.

Na realidade, Namora foi atendendo constantemente às novas conquistas coetâneas – sociais, filosóficas, culturais e literárias – e foi-se construindo enquanto escritor num permanente e vasto *diálogo* e assentando em sínteses literárias. O autor de *O rio triste* abrange a história contemporânea do romance, dialoga com a evolução do pensamento do século e é a expressão da consciência de meio século de História (com os seus efeitos nas sociedades e nos indivíduos), sendo uma testemunha privilegiada, a qual procurou sempre *viver* a sua época situando-se *dentro dela*, como o próprio reconhecia (Namora 1995: 17). Foi, porventura, o escritor que mais rigorosamente acompanhou a evolução da vida portuguesa das décadas da sua produção literária. O estudo integral da sua obra, reconhecendo-lhe a estética realista e atendendo aos múltiplos *diálogos* que estabelece e às conceções literárias que veicula, pode contribuir para a compreensão do *novo realismo* português. Mário Braga, uma voz interna a este movimento literário, homenagearia Fernando Namora considerando-o o “principal e tenaz inventor de uma maneira de estarmos no mundo” (1988: s/p). Em carta aberta a Alves Redol o próprio escritor reconhece: “Escrevemos como o tempo manda, mas se em nós há um apelo veraz, a que damos a resposta requerida, escrevemos sem trair a fidelidade a nós próprios” (Namora 1998: 276). Neste sentido, acrescentava sobre a geração neorrealista: “foi das raras que pôde proceder a uma *síntese* entre o que começou por ser e aquilo que lhe foi oposto” (Namora 1998a: 283). Desta forma, poderá olhar-se para o realismo do século XX como uma *trajetória* – de certo modo prevista por teóricos neorrealistas dos primeiros anos. O pensamento dialético não se adequava a um realismo condicionado a cânones imutáveis.

Nos primeiros passos literários da juventude, reconheceu a pertinência da literatura realista nos tempos que se viviam. A arte e a sua estética também se constituíam voltadas para a realidade, e comunicando nos dois sentidos. Se não voltava costas aos menos protegidos socialmente, também não deixava fora de perspetiva o papel dos

intelectuais e artistas. Valorizar o conhecimento e a comunicação com a realidade (revelando-a nas suas dimensões humana e social e sugerindo relações entre fenômenos e essência) era a bandeira da geração neorrealista colocada no campo intelectual a “exigir” dos pensadores uma posição respeitante às suas concepções socioculturais.

Na verdade, nos anos 30 e 40, começou por se fazer mais a apologia de uma “renovada” classe intelectual do que de uma “nova” classe popular. Impunha-se um revisionismo da História, uma reflexão sobre os contextos sociopolíticos da época e uma assimilação das novas tendências filosófico-artísticas que despoletavam pelo mundo. Com efeito, esta desejada consciencialização, conquanto viesse a perspetivar também as classes populares, começou por ser dirigida à própria *intelligentsia* da nação.

Fernando Namora (con)viveu (com) esta luta por uma transformação na cultura, na mentalidade e na arte. Numa altura em que as manifestações desta luta eram essencialmente teóricas, Namora escreveu, como referimos, *Fogo na noite escura* (1943), o romance da geração universitária de Coimbra coetânea do autor, no qual confronta, literariamente, os ideais meramente teóricos de alguns intelectuais com a luta prática de outros e ainda materializa ficcionalmente, num excelente romance, muitas das posições teórico-literárias do neorrealismo. Logo neste primeiro romance da coleção *Novos Prosadores* o autor valoriza a estética realista, faz a apologia do romance, denuncia o formalismo excessivo, rejeita o bucolismo tradicional e contesta a *inutilidade* artística. Dialoga com as heranças histórico-literárias (sobretudo do romantismo e do realismo do século XIX, não recusando, porém, o modernismo do século seguinte), bem como com as relações internacionais coetâneas. Evidencia-se o compromisso com a vida, a abordagem de problemáticas sociais, o mergulho no interior das personagens e a perspetiva de novas formas literárias, mediante a superação de preconceitos e convenções genológicas.

Com efeito, ao longo de uma obra múltipla e fecunda, o autor deu voz ao homem coetâneo feito de constrangimentos vários, socioculturais e económico-políticos, e ao modo de ser do homem português, mesmo quando escreve relatos híbridos de viagens que ele próprio fizera ao estrangeiro e crónicas romanceadas sobre assuntos de discussão mundial. O olhar era o de um homem concreto que sabia lucidamente de onde olhava para a natureza do homem e do mundo. Neste sentido, afirmava: “O papel do intelectual terá sido sempre o mesmo: testemunhar uma consciência colectiva através de uma consciência individual” (Namora 1998b: 139).

Na sua obra, encontram-se, naturalmente, algumas recorrências temáticas: o olhar social para o campo e para a cidade ou para os camponeses e para a elite intelectual; a opressão socioexistencial, exercida sobre os trabalhadores na engrenagem da sociedade capitalista ou sobre as mulheres, social e culturalmente oprimidas; a inautenticidade humana e a sua solidão, transversal a todos os grupos e ambientes. No entanto, estes temas surgem sem estatismos literários. O

autor dialoga incessantemente com o mundo que lhe é dado viver, mudando, sem incoerências, certas inquições e estratégias narrativas. *Pensar* uma época e o homem que a vive é também pensar a linguagem e as formas que os representam.

A sua produção literária pauta-se, pois, por pluralidade, originalidade, recusa de estagnação e pela crescente maturidade intelectual e literária de um escritor que apenas se *comprometeu* com a sua vida, com o seu humanismo, com as suas ideias, com o seu povo e com o seu tempo. Neste sentido, num ininterrupto *fluir* (como um rio), a sua obra acolhe heranças literárias sem nunca estagnar enquanto absorve e transforma em matéria literária a vida do intelectual e do médico.

*

Se o conhecimento empírico dos artistas foi valorizado pela teoria do movimento cultural neorrealista, ele foi catalisador da escrita do autor de *Retalhos da vida de um médico*. Fernando Namora escreveu sobre o que conheceu intelectual e empiricamente, nomeadamente recriando na ficção, em géneros distintos, o exercício da atividade clínica, tanto no meio rural como na cidade. A interação desta atividade com a obra literária foi um dos elementos que mais potenciou o referido “pacto autobiográfico”.

Até abandonar a prática clínica, o que acontecerá em 1965 (a partir daqui qualquer perceção de estreita relação entre a obra e a antiga prática clínica será residual), o exercício da medicina, torna-se, de facto, fonte de matéria literária. No início da sua carreira, a passagem pelo interior rural do país gera novas vivências e potencia temáticas próprias. Do enquadramento do homem que vive da terra, da falta de informação generalizada, da imaturidade intelectual, da doença do corpo e da alma, da própria paisagem germinam narrativas de uma crueza e de uma aparência de realidade empírica tocantes. Na verdade, um processo análogo de recriação da sua atividade acontecerá, *mutatis mutandis*, nos anos 50 e 60, quando, já na capital, assume funções no Instituto Português de Oncologia.

De facto, terminado o curso, o médico foi exercer para aldeias da Beira Baixa e do Alto Alentejo. Todas as obras que o escritor escreveu nesta fase da vida têm ambiências rurais como fundo (*Casa da malta*, *Minas de San Francisco* e *Retalhos da vida de um médico*). No entanto, nem todas as obras espelharão a sua atividade profissional, pois só com *Retalhos da vida de um médico* essa relação é realmente evidente. “Com vinte quatro anos medrosos e um diploma de médico, tinha começado a minha vida em Monsanto”, assim se inicia a primeira narrativa deste livro (Namora 1989: 17).

Seria, de facto, entre as duas séries dos *Retalhos da vida de um médico* (1949-1963) que a experiência profissional (exercício da medicina) se sentiria mais intensa. Este período, no qual se recria a forma como a doença se vive, pelo doente e pelo médico, inclui o conjunto de biografias romanceadas Deuses e demónios da

medicina (1952) e os romances *O homem disfarçado* (1957) e *Domingo à tarde* (1961). Este período corresponde, *grosso modo*, à fase da vida em que o médico exerceu a atividade clínica (1943-1965), da qual fez, verdadeiramente, uma fértil “reserva de emoções literárias” (Lourenço 2000: 21).

Com efeito, em Namora, medicina e literatura, durante longos anos, constituíram um “território partilhado”. Esta partilha da atividade clínica com a arte, a qual “lhe formula e ilumina uma condição de homem colocado numa zona privilegiada de convívio” (Namora 1990: 29), potenciou, simultaneamente: uma visão genuína sobre o indivíduo, uma acareação entre a auscultação do outro e a autoscopia e ainda um olhar clínico circunvagante.

Contrariamente ao que acontecia em obras de outros escritores neorrealistas coetâneos e mesmo nas obras de fundo rural anteriores do autor, nas quais predominavam as relações entre o indivíduo e o grupo próximo, nas narrativas de *Retalhos da vida de um médico* predominam relações mais individuais, entre o médico e o doente. Na verdade, a prática médica é essencialmente uma relação entre pessoas. É no doente que o médico procura diagnosticar a doença, procurando, naturalmente, pelo conhecimento desta e pelos sintomas naquele, perceber-lhe as causas e adequar tratamentos, se os houver. A relação estabelecida (e que o escritor ficcionalizaria) era, pois, entre indivíduos e bastante próxima.

Neste sentido, o efeito físico e psicológico da doença no indivíduo é o fulcro do diagnóstico do médico e, na realidade, o alvo da reflexão do escritor. Fernando Namora expôs sobretudo o doente – mais do que a doença – e sempre buscou em toda a sua escrita mais o indivíduo do que, na realidade, o coletivo, ou melhor, sempre buscou fundamentalmente o indivíduo que o coletivo potencia.

Na obra, o doente e o médico, mais do que lutarem contra a doença, vivem-na: “Precisava de persistir. E entreguei-me a cada doente que me procurava com um ardor desesperado. Dias e noites, a horas escusas, faminto de êxito e simpatia, ia rondar o sofrimento, animar os impacientes, oferecer-me inteiro à vida alheia” (Namora 1989: 82). Na realidade, o médico não só narra a luta contra a doença, conta sobretudo como a vive. Sobre o contacto com a doença e o sofrimento humano, Eduardo Lourenço, no prefácio de *Retalhos da vida de um médico*, escreve que os clínicos, sempre “em unísono com as dores do mundo” (2000: 22), tendem a experimentar, “com uma sensibilidade de esfolados vivos, a sua inegável fragilidade ontológica” (Lourenço 2000: 12).

Em qualquer das edições do livro, Fernando Namora confessa-se em função da realidade que o provoca. Reconhece-se o fenómeno de autoscopia do médico-escritor. A autoconfissão surge, então, associada a todo o tipo de obstáculos com os quais o médico rural se depara: interiores (como a inexperiência e a insegurança profissional) e exteriores, no confronto com uma significativa diversidade de causas sociais.

Nas narrativas que recriam o início da atividade do clínico, o médico confessa a sua in experiência e expõe as dificuldades de afirmação que daí advinham: “Aquele povo soturno, endurecido a subir e descer abismos, frutificando uma terra alheia, pressentiu o perigo da minha in experiência. Os camponeses vinham ao consultório fechados em meias palavras, avaliando os meus dotes de mágico, e nas suas faces obstinadas havia apenas desconfiança e desafio” (Namora 1989: 17). O olhar dos doentes sobre o médico e a descrença sobre a ciência eram obstáculos a uma desejável relação de confiança: “os médicos envenenam as pessoas” (Namora 2000: 64).

O soturno e endurecido povo atuava perante a doença recorrendo a mezinhas e terapias populares:

- Tirem esta porcaria de cima dos lençóis. (...)

A “porcaria” era uma pele de borrego, tingida e encrespada de urina; serve de arrastadeira e de amparo para os recém-nascidos” (...)

- Sei lá, Sr. Doutor. Há quem diga que são pragas, que alguém passou com um anel pela minha barriga. (Namora 1989: 173-175)

Este ambiente sociocultural era, naturalmente, propício à existência de curandeiros, que, nas narrativas namorianas de fundo rural, têm presença considerável:

O Sr. Ernesto era um ramo decadente duma família de curandeiros (...). Era a época dos emplastros, da medicina misteriosa; um aventureiro de meias frases, sentenças indecifráveis, tinha o povo na mão. (...) Nenhum doente entregava a receita na farmácia sem a aprovação do Sr. Ernesto; enquanto ele escanhoava os fregueses, uma fila obediente esperava a sua vez. À tarde, corria os lugarejos mais próximos, corrigindo preceitos médicos, receitando, consolando - e sempre bêbedo. (...) É o virtuoso. Nasceu com um sinal na língua, diagnosticado pelas velhas entendidas, profetizou acontecimentos, fez previsões familiares - tem alguma coisa de bruxo ou de santo. (1989: 120-122)

No entanto, a fragilidade do médico num contexto tão carente de meios de atuação também potencia reflexões autoanalíticas e confessionais: “Que podia eu fazer de verdadeiramente útil àquela comunidade de doentes? (...) Que frágeis éramos todos! (...) Eles eram frágeis e não ocultavam. Mas eu, que mascarava a minha incapacidade com uma insuficiência que os iludira (...) eu, que terrível farsa estaria ali a representar?” (Namora 2000: 252). Procurando, todavia, opor à ignorância e à mitificação o seu conhecimento científico, o médico da aldeia sente-se frequentemente em conflito interior, devido à consciência da sua “(...) inutilidade de médico de aldeia, longe de tudo, sem laboratórios, sem remédios, salvando o que a morte despreza, remediando o que a natureza resolveria sozinha” (Namora

1989: 139). O conhecimento não basta se não houver meios de atuação. Na escrita, o clínico assume, por vezes, a “vulnerabilidade” da sua atuação, reconhecendo desalentadamente que, em alguns casos, os médicos apenas poderão ter efeitos balsâmicos. Restam a esperança e o amor, que, por vezes, se impõem como os únicos lenitivos. No fundo, nas narrativas de ambiência rural, “o médico é uma espécie de parceiro de Deus, na cura e na compaixão” (Braga 1988: s/p).

Os episódios narrados, a partir de consultas médicas, resultam, de facto, frequentemente em autoanálise e confissão. Urbano Tavares Rodrigues considera, com efeito, que “Namora quis falar dos outros, do mundo dos outros, e falou de si através deles” (1993: 128). João José Cochofel destaca também, a par da humanidade, o tom confessional das narrativas de *Retalhos*:

uma das mais curiosas facetas desse livro consiste (...) precisamente no seu tom tão desnudamente confessional, na humildade com que Fernando Namora se olha e surpreende sentimentos contraditórios, erros e remorsos, nascidos das próprias determinantes que regem as circunstâncias em que a vida e a das suas personagens se encontram e entrelaçam. A inexperiência do jovem acabado de sair da faculdade; (...) o sentimento de culpa perante o reconhecimento da sua inutilidade, do seu comodismo ou dos seus caprichos; a tenacidade, as lutas, as alegrias e os triunfos; a compaixão, o enternecimento e a revolta cruzam-se para imprimir uma profunda humanidade a *Retalhos da Vida de Um Médico*. (1950: 115-116)

A confissão e a autoscopia do médico poderão eventualmente ter um efeito catártico. Na verdade, se nos identificarmos na posição freudiana de que algumas curas podem ser, em certa medida, “curas pela fala”, poderemos reconhecer que o médico (e o escritor) precisa desta catarse literária. A escrita torna-se o lugar onde o espírito se confessa, onde busca, solitariamente, tratamento e alívio para as feridas que sangram com os outros.

Além da autoscopia, o médico ausculta, naturalmente, o outro, o doente, reconhecendo a impossibilidade deste, pelo menos temporariamente, viver em pleno. Assim, o seu objeto, no qual reconhece o efeito da doença, é individual, porém, ao efeito segue-se a causa, na sua avaliação diagnóstica, chegando à doença e às suas condicionantes sociais. Neste sentido, o olhar sociocultural, que por vezes se percebe, para tudo aquilo com que o médico se confronta não tem de ser perspectivado como um apagamento do olhar do clínico por sobreposição da perspectiva analítica do intelectual. É, pois, perfeitamente natural que, na primeira série de *Retalhos*, a pobreza e a ignorância, observadas nos momentos trágicos da doença humana, sejam expostas cruamente e, de alguma forma, relacionadas com a realidade social de desigualdades e padecimentos vários do Portugal rural da sua época.

Podemos, então, refletir sobre os motivos essenciais que terão levado o médico-

-escritor, na 1ª série de *Retalhos* (1949), a convocar a realidade histórica e cultural daquele meio rural, onde a doença ceifa inelutavelmente muitas humildes vidas. Se o contexto histórico-literário e a adesão a um movimento que pretendia denunciar iniquidades sociais o apelariam, é também verdade que a profunda honestidade intelectual do médico-escritor, que convive empírica e sofridamente com estes carentes enfermos de uma pequena sociedade também ela com enfermidades várias, o exigiria. A 2ª série (1963) é uma síntese, temática e técnico-narrativa, da 1ª edição e dos romances que as intervalam.

Com efeito, entre as duas séries, o médico, em 1950, passaria a exercer clínica no IPO de Lisboa. Dessas vivências empíricas resultarão os romances *O homem disfarçado* (1957) e *Domingo à tarde* (1961). Neles o escritor ficcionaliza o hospital da cidade, no qual os médicos se enredam em problemas profissionais, sociais e existenciais. Em *O homem disfarçado*, a figura do médico é alvo de um (pessoalmente difícil) processo de “desmascaramento” por parte do escritor. Trata-se de um médico rico e reconhecido na cidade que se encontra nauseado de si, das suas máscaras e da sua *convivência* com a degradação. Vítima e comparsa de uma sociedade que o ensinou a fingir, tenta, numa crise de consciência, procurar uma clareira onde, sem disfarces, possa encontrar um sentido para a vida e uma oportunidade de solidariedade humana. Não mostra, todavia, capacidade para se recuperar. *Domingo à tarde* é uma obra de cunho introspectivo que apresenta as experiências diárias de um “azedo e solitário” médico, caracterizado por um “cepticismo agressivo” (Namora 1993: 13) e descrente da eficácia dos recursos disponibilizados pela ciência da época para o tratamento de pessoas portadoras de cancro. O clínico é distante e pouco comunicativo: “os diálogos com os doentes, em regra, exigiam-me pouco mais do que resmungos e acenos breves de cabeça (...)” (Namora 1993: 68). As suas características surgem estreitamente associadas ao facto de pertencer à ala das doenças oncológicas do hospital que, nos pobres doentes, provocam um “devoção aterrorizada” (1993: 55). O próprio justifica a auto-imagem: “(...) o horror dos meus ofícios se apossara da minha personalidade, desfigurando-a (...)” (1993: 18).

Na realidade, em qualquer destes romances, o escritor não deixará de se confessar em função da realidade que o provoca. No entanto, o contacto com os doentes permitiu-lhe tocar o mais fundo e verdadeiro da alma dos homens, a partir do acesso privilegiado aos recônditos que se escondem nas relações sociais e que emergem com o desespero. A tendência para o rasgar das máscaras é, de facto, característica, por um lado, das personagens doentes que têm consciência do seu estado grave e, por outro, dos médicos protagonistas destes dois romances. Mais tarde, em *Estamos no vento* (1974), o escritor reconhecerá a ótica dramaticamente privilegiada que a sua atividade lhe permitia: “(...) a medicina continua a não se bastar com os manuais, indo sempre mais dentro do homem para o entender na saúde e na doença, sabendo que esta, por lhe afrouxar as resistências, não raro desvenda o que até aí se dissimulara em disfarces” (Namora 1995: 207).

O homem, constantemente vigiado pelo olhar do Outro, enquanto doente passará a sobrevalorizar o seu olhar interno. A doença devolve o homem a si, à sua pureza, pondo cobro à mentira das relações sociais epidérmicas em que vivemos. Em *Domingo à tarde*, perante o desespero da “morte marcada por um despertador que, uma vez que lhe foi dada corda, ninguém o fará parar” (Namora 1993: 149), os doentes deixam de competir com o mundo e passam a ter o contendor dentro de si; o inferno são eles próprios, a sua existência humana. Recordo a este propósito palavras de Lars Gustafsson, em *A morte de um apicultor*: “A dor dá-me novamente um corpo. Desde a puberdade que não tinha uma sensação tão forte de ter corpo, estou intensamente preso nele” (1992: 43).

Colocados perante a doença, os doentes, e os médicos que com eles lidam, imergem para lá do superficial. É ao interior (personalidade, caráter) das personagens e às consequências psíquicas e morais da sua existência física e social que escritor presta atenção clínica. Reconhecendo, então, que, por si só, a ciência médica não garante nem a cura de todas as doenças nem a felicidade dos homens, o escritor confronta-se com o sofrimento dos homens, quando lhe vê a dimensão das feridas, e aprofunda a autenticidade humana. Neste sentido, ao apresentar-nos as figuras enfermas dos romances, vemos mais o efeito do que a causa das enfermidades.

Refira-se, no entanto, que o mergulho no interior humano que o escritor efetua é, não raramente, uma imersão em si próprio. Deparamo-nos, então, com o fenómeno de “autoscopia”. Não deixa de ser um fenómeno semelhante quando, através de “alter egos”, nos deparamos com a “confissão” das figuras médicas, apresentando-se ao espelho e interrogando-se dramaticamente. A autoscopia do médico-narrador permite-lhe “(...) desnudar a magra verdade que se escondeu por detrás do (...) amor-próprio” (Namora 1993: 15). O escritor, literariamente, desnuda o médico, como profissional e como homem. O olhar para o interior de si, acareando aparência e autenticidade, precisa do confronto com o olhar do outro. Em *Domingo à tarde*, o “eu” narrador confronta-se com o olhar da doente terminal (cujo estado lhe fez rasgar as máscaras) e, em *O homem disfarçado*, o confronto do olhar do protagonista é com o olhar do amigo de juventude, a única idade onde o disfarce parece não comprometer as relações próximas.

A confissão do médico-narrador resulta sobretudo no reconhecimento da sua máscara, a qual é, no fundo, uma estratégia para adquirir prestígio dentro do hospital. No entanto, se exteriormente o clínico tende a revelar uma indiferença para com os pacientes, ao “espelho” confessa compaixão: “(...) por debaixo desta crosta enfatuada sangrava a minha tímida adesão aos dramas que me rodeavam” (Namora 1993: 36). O médico sabe que os doentes esperam que a doença deles esteja ao alcance das suas mãos; sabe que o seu papel é reconhecido pelos impotentes e suplicantes doentes, destituídos de qualquer poder e entregues às suas mãos, como é o caso da doente Clarisse de *Domingo à tarde*: “Não me deixes morrer” (1993: 193). Porém, o clínico sabe também que muitas vezes não estava nas suas mãos, não estava nas mãos da medicina... nem a cura nem a eliminação da causa.

Nestes romances de fundo hospitalar, perspectiva-se tanto o doente como o tratamento (protagonizado pelo médico) dentro de uma engrenagem. Neste sentido, no olhar sociocultural (que também existe) não se exclui o próprio médico como alvo, apresenta-se o olhar do exterior (do Outro) para a própria atividade médica. Ao aca-rear a sua perspectiva com o olhar do Outro, os médicos dos romances namorianos não podem deixar de reconhecer as máscaras que usam.

No entanto, em *Domingo à tarde*, sentem-se o “eu” autêntico a desprender da autoimagem de objeto do superficial olhar social e a privilegiar o olhar autêntico e humano; contudo, não para dentro, como tende a fazer o doente, mas fraternalmente para a realidade humana e social dos outros. Parece sentir-se que só o amor lhe tirará a máscara e não o aprisionará. Neste sentido, a doença é o inferno, como o olhar do outro. Apenas o olhar altruísta pode ser a “cura” para o malogro existencial.

Verdadeiramente, um certo distanciamento da causa sociocultural e uma significativa aproximação do efeito humano da doença (não só biológica como também sociocultural) têm certamente uma motivação nas vivências do escritor no Instituto Português de Oncologia, a par dos diálogos coetâneos que Fernando Namora estabeleceu com o existencialismo que então se afirmava.

Em suma, nunca deixando de falar de si, do que vivia e do que conhecia, expôs como ninguém as feridas físicas e psicológicas, tanto as suas como as dos homens que lhe pediam auxílio. Este desígnio de compreender doentes e diagnosticar doenças não estava distante da sua vida intelectual nem desfasado de uma ambição que o próprio Namora reconhecia ao neorrealismo literário, que desejava ser “capaz de dar uma visão total da realidade” (Namora 1941: 285). Ao romancista “exigia-se”, pois, o dever de não “atraíçoar a realidade”, entendendo-se por esta, naturalmente, “não apenas a manifestação carnal dos indivíduos, mas também a manifestação, resultante ou não da carne, que se traduz nos espíritos” (Aragão 1948: 9).

Na realidade, Fernando Namora nunca alinhou na mera documentação sociológica de comportamentos grupais. No entanto, também não isolou o homem dos seus ambientes geossociais. Sempre mostrou sentir um gosto intelectual em penetrar na psicologia dos ambientes que o rodeavam, para poder inferir daí uma “ciência da vida”. A imersão nos homens doentes fê-la o médico e a imersão na sua dimensão existencial fê-la o escritor. Na verdade, a “ciência da vida” que Namora, em anos de afirmação neorrealista, procurou nunca esqueceu a psicologia das personagens e dos ambientes e brotou invariavelmente da realidade concreta, nunca sendo apresentada como tese importada de outros lugares e sem qualquer pulsão de vida humana – o que muitos delatores do neorrealismo nunca quiseram reconhecer. No fundo, tratava-se de expressar uma compreensão da “existência” de fenómenos da vida individual e pessoal a partir da sua “sintomatologia”.

Entre as obras literárias nas quais a prática clínica tem mais relevância, a 1ª série de *Retalhos da vida de um médico* é aquela em que se observam frequentemente

as circunstâncias geográficas, económicas e socioculturais do sofrimento do doente; nos romances seguintes e na 2ª série de *Retalhos*, desvenda-se essencialmente a profundidade do sofrimento das vítimas e dos que lidam com a doença. Regista-se, pois, que das obras dos anos 40 até meados dos anos 60 o realismo do autor, que inicialmente expressava sobretudo o socialmente típico e paradigmático, evoluiu para uma tendência de aprofundamento, não excluindo o que socialmente poderia ser menos visível, como o invulgar e o insólito.

Na realidade, nestes romances, o escritor, que se identifica com o médico no esforço de diagnosticar, recorrendo ao conhecimento, o que está errado, também desejaria provavelmente contribuir para alterar o que no corpo social impedia a justiça, a liberdade e a felicidade, todavia, reconhecendo que não seria possível, pelo menos naquele tempo, sarar as “enfermidades” de que padecia o homem contemporâneo, não teve a ilusão de dar à pena a função de bisturi, mas também nunca desistiu de expressar algum otimismo, apesar do ceticismo com que se debatia. Na verdade, a ténue esperança na cura de alguns dos seus doentes oncológicos parecia menor do que a viabilidade da extinção de algumas causas sociais de diversas doenças dos seus pacientes da aldeia. Assim, nos romances citadinos dos anos 50 e 60, o ceticismo era maior, a revolta menor. O silêncio e a solidão ocuparam o espaço da antiga vigorosa vontade de rejeição do ambiente rural daquela ostracizada e retardada noite escura.

Nota

* Fernando Batista é Mestre em Educação pela Universidade do Minho e Doutor em Literatura Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo apresentado uma tese sobre a obra literária de Fernando Namora, publicada em 2016 com o título “Fernando Namora - retratos ficcionais de um país real”. Atualmente leciona na Escola Secundária João Gonçalves Zarco, em Matosinhos, e colabora, como investigador, no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da FLUP. A investigação sobre a obra de Fernando Namora, sobre a literatura em geral e sobre as relações desta com a medicina tem resultado em participações em congressos e em publicações em livros e revistas nacionais e internacionais.

Bibliografia

- Aragão, C. Teixeira de (1948), “O romance – documentário da vida”, in *Seara Nova*, 1083, Lisboa, p. 9.
- Braga, Mário (1988), “Principal e tenaz inventor de uma nova maneira de estarmos no mundo”, in AAVV, *Fernando Namora – 50 anos de vida literária*, Estoril, Estoril-Sol S. A., Galeria de Arte do Casino do Estoril, s/p.
- Caraça, Bento de Jesus (1939), “Cultura e realidade nacional”, in *O Diabo*, nº 224, 7/1/1939.
- Cochofel, João José (1950), “Retalhos da vida de um médico por Fernando Namora”, in *Vértice*, 78, Coimbra, pp. 115-116.
- Gonçalves, Egit (1988), “Observador sagaz, comprometido com a sua época” in AAVV *Fernando Namora – 50 anos de vida literária*, Estoril, Estoril-Sol S. A., Galeria de Arte do Casino do Estoril, s/p.
- Gustafsson, Lars (1992), *A morte de um apicultor*, Porto, Edições Asa.
- Lourenço, Eduardo (2000), “Prefácio – Escrita e doença na obra de Fernando Namora”, in *Retalhos da vida de um médico – 2ª série*, Mem Martins, Europa-América.
- Namora, Fernando (1941), “Fernando Namora e os novos pouco sérios”, in *Seara Nova*, nº 734, p. 285.
- (1974), *Estamos no vento*, Mem Martins, Europa-América.
- (1979), *Deuses e demónios da medicina*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (1980), “Fernando Namora”, in *Silex*, nº 3, pp. 9-12.
- (1984), *Nome para uma casa*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- (1987), *Autobiografia*, Lisboa, Edições O Jornal.
- (1988a), *Fogo na noite escura*, Mem Martins, Europa-América.
- (1988b), *O homem disfarçado*, Mem Martins, Europa-América.
- (1989), *Retalhos da vida de um médico – 1ª série*, Mem Martins, Europa-América.
- (1990), “Prefácio” a *Casa da malta*, Mem Martins, Europa-América.
- (1991), *O trigo e o joio*, Mem Martins, Europa-América.
- (1993), *Domíngos à tarde*, Mem Martins, Europa-América.
- (1998a), *A nave de pedra*, Europa-América.
- (1998b), *Encontros*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (2000), *Retalhos da vida de um médico – 2ª série*, Mem Martins, Europa-América.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1993), *A horas e desoras*, Lisboa, Edições Colibri.

“Balada de maus pensamentos” e outros poemas

João Luís Barreto Guimarães
médico e escritor

Resumo: Este contributo responde, de forma criativa, à problematização das relações entre a literatura e a medicina. Conjugando a experiência da medicina e o exercício da escrita literária, os poemas selecionados dão conta da interrupção da vida pela poesia, por um lado, e da contaminação da poesia pela morte, a doença, a dor e o envelhecimento, por outro.

Palavras-chave: morte, doença, dor, envelhecimento, medicina, poesia

Abstract: This piece of writing answers creatively to the question of how literature and medicine can be interrelated. Combining medical practice and poetry writing, the selected poems address the interruption of life through poetry, on the one hand, and the contamination of poetry by death, illness, pain and aging, on the other.

Keywords: death, disease, pain, aging, medicine, poetry

Cortejo fúnebre

Quando o carro fúnebre passou a morrer
frente ao Café
enterrei a atenção num jornal receando conhecer
aquele nome ao comprido no seu
último passeio pela vila. Os mais velhos
no Café

ousaram até à vidraça comentando
circunstâncias sobre a vida que o
morto tinha. O
sino da torre da igreja soava
tão alto lá fora
os acordes pareciam flechas
alvejando o salão. A
morte não é tudo
na vida pelo que no instante seguinte
todo o povo dispersou e os mais velhos
no Café
voltaram ao dominó
cotejando entre si a última ida ao médico
o mais recente sinal ou
sintoma de doença.
Espreitei a rua para ver se a
morte já ia longe
ainda sentia o sino a latejar na cabeça
dessa vez
(tive a certeza)
tentou ver se levava alguma
coisa de mim.

de *Rés-do-Chão* (2003)

Nota para Marc Tardue

Alguma dor em teu gesto nos fez a
todos recear pudesse ter sido Dvořák
o teu último concerto. *Rien*.
Niente.
Nada disso. Distante da tua orquestra (a solo
num novo mundo) conseguiste conduzir
dedo indicador em riste toda
a sorte de monitores

(allegro molto vivace)

pela pauta do coração. Cuidaste que
 não tinhas conserto? Pois esta noite lá estarás
 em São Bento da Vitória. Virás
 lá detrás dos arcos
 para dentro de uma ovação. Para junto da tua gente.
 Percorrerás todo o palco até ao centro do claustro
 tentarás dividir aplausos (estes serão
 só para ti). À dorsiflexão da batuta
 (vemo-la como um sinal) saberás retribuir com a
 mais pura das artes. Bem mais vadia é
 a poesia.

de *Luz Última* (2006)

Um carro para Eugeniu Cercavski

Sob o signo do torpor deixou-se o Honda vermelho
 a um médico moldavo próximo
 de meu irmão. Trezentos e poucos contos
 (isto em cheques divididos)
 nem a mãe fica a doer (forrando em
 mágoas e óleo) nem se
 engodou o colega que ainda há dias me saudou
 no seu português *pefeito* entre
 uma hérnia
 e um enfarte. Acontece-me
 agora estar sempre a figurar meu pai
 cada dia aparcado sob uma copa diferente.
 Nunca me cruza com ele
 (teremos percursos diferentes) dizem-me:
 agora habita onde o
 próprio Deus habita
 (Deus e o
 meu pai morreram no mesmo dia). Quanto a

Eugeniu Cercavski
com gosto lhe firmo a mão
foi preciso ele chegar de Chişinău
na Moldova para alguém o trazer de volta aos dias -
à idade.

de *A Parte pelo Todo* (2009)

Bom dia, a Barbara Marzec

Quando Barbara entrou na Pequena Cirurgia
(para resolver a lesão da hemiface esquerda)
ninguém contava que eu lhe pedisse para
dizer
Wisława Szymborska. Era
uma mancha disforme de
tantos por tantos centímetros
cuja excisão resultou
(graças a Deus?)
completa. Barbara levantou a voz e nisto
todos estacaram -
eu senti-me transportado pelo afã do asfalto
(o cheiro a anestésico qual
odor a gasolina). De modo que estou a contar
(compreendo perfeitamente) ser
chamado à Direcção. E ainda que tenha seguido
a elegância dos livros
(um *Vycril* 4-0 para os pontos invertidos
Monocryl 5-0 para a cesura da pele)
não espero senão
a expulsão.

de *A Parte pelo Todo* (2009)

Botox®

Procura as minhas mãos uma mulher
nos quarenta
pedindo que lhe atrase o Outono dos
olhos
cansados: «Só queria perder dez anos.» E
penso no que de amargo possa ter acontecido
para a ter a desejar punir
um decénio à idade -
dou comigo a lamentar não saber delir
memórias somente
rugas e rídulal (ruínas
pouco marcadas). Na armadilha do tempo
ninguém tomba por engano: não
se expurga a pele por décadas quanto muito
dano a
dano.

de *A Parte pelo Todo* (2009)

História clínica

As mamas da Dona Ana eram um sítio maravilhoso. Maduras (qual par de mangas) de entre elas saíam coisas extraordinárias (notas de 5 para os netos lenços bordados no Minho) uma ou outra *medalha* do mau-génio do marido. Dessa vez veio à cidade e o doutor ficou com uma - ela deixou de poder encravar no meio delas tudo aquilo e os santinhos (deste lado uma colina alta e generosa desse um prado dividido). Num ano levou-lhe a outra e outra levou-lhe o marido (ainda há mulheres com sorte:) está enfim livre de perigo.

de *Você está Aqui* (2013)

Confissão a Hipócrates de Cós

Lembro-me daquela vez em que tratei
um carpinteiro. Sobre a mesa de operar nada
mais que o habitual -
quem nos visse a trabalhar (à
minha colega e a mim) diria
que a dança técnica seguia na perfeição
(os dedos da
mão doente tanta vez tão maltratados:
eram mais os que faltavam do que os dedos
por ceifar)
nunca mais aquela mão havia de pedir boleia
celebrar uma vitória
cursar com o dedo do meio.
Debaixo da mesa porém dava-se o
que vou contar: o
joelho dela ficou por entre
os meus joelhos e (escutem:)
tenho a certeza
(bem sei que foi um instante mas tenho
quase a certeza) algo em mim parecia vivo
(o lume daquele instante ainda hoje o sinto)
perdidos vão tantos anos ainda arde
a sua ausência como o rapaz diz que sente (e
acreditem que acredito:)
a ponta dos dedos ceifados.

de *Mediterrâneo* (2016)

Balada dos maus pensamentos

As
perucas das senhoras em quimioterapia uma
vez por semana fogem para o
cabeleireiro. As donas
calvas
das perucas têm que ser pacientes -
sair de lenço à cabeça
(ocultando a alopecia)
passeando o infortúnio até a noite baixar.
Há que dar tempo às perucas. Mais que
nunca estão exaustas da doença prolongada
e não prescindem do ensejo de
lavar e pentear até
se sentirem refeitas. Há que apoiar as perucas
nesta fase complicada. Não é fácil
escutar as donas o dia inteiro
a ter tão
maus pensamentos.

de *Mediterrâneo* (2016)

Aula de anatomia do Professor Karl Breuing

Envolta em panos cirúrgicos (um cheiro intenso a formol) esta mulher desconhece o que lhe fazem ao corpo.

«Mrs. Riley are you there? May I call you Mrs. Riley?»

Um cadáver não responde. Nem este nem nenhum dos outros que doados à ciência vão permitir avançar de onde esta vida parou. *«Are you still there Mrs. Riley? May we call you Mrs. Riley?»*

Mrs. Riley já não está. Para trás deixou o corpo à guilda de cirurgiões (não para dissecar um membro como usava Dr. Tulp) antes recriar o seio que a doença levou. No teatro anatómico da Universidade de Bristol a memória dos mortos está na atenção dos vivos. *«Are you still there Mrs. Riley? Shall I call you Mrs. Riley?»*

Num instante Mrs. Riley estará de novo completa – nas mãos do Professor Breuing será como repetir Deus.

de *Mediterrâneo* (2016)

O cheiro do corredor

O
corredor de hospital onde se aguarda a notícia é
escuro
e abafado. As cadeiras de plástico (polidas e
pacientes) aceitam familiares com
um único objectivo: «positivo
ou negativo?» O medo
bebe um cigarro
(fuma o terceiro café)
julgando furtar-se ao cheiro que habita
o corredor -
um cheiro iniludível que invade a memória
acerbando a angústia que antecede
o veredicto: «negativo
ou positivo?» As mãos
tecem litanias
algemadas a um terço (a esperança é o nervo
quando a crença é o músculo) e o
cheiro do corredor fica colado à resposta que
chega pelo fim do dia
devolvendo ordem ao mundo: «Negativo.»
«Negativo?»
«É negativo.»

de *Nómada* (2018)

Nota

* João Luís Barreto Guimarães (Porto, 1967) é médico e escritor. Divide o seu tempo entre Leça da Palmeira e Venade. Publicou 10 livros de poesia, os primeiros sete reunidos em “Poesia Reunida” (2011), a que se seguiram “Você está Aqui” (2013), “Mediterrâneo” (2016), que recebeu o Prémio Nacional de Poesia António Ramos Rosa e foi publicado em Espanha/México e em Itália, e “Nómada” (2018). Em 2019 foi publicada a antologia *O Tempo Avança por Sílabas* que reúne 100 poemas escolhidos pelo autor dos 10 livros de originais que publicou até ao momento.

Desvendar, esclarecer - Literatura e Medicina em Fernando Namora

José Manuel Mendes

Presidente da APE e escritor

Resumo: Partindo do “livro” *Deuses e demónios da medicina*, de Fernando Namora, explora-se neste ensaio o diálogo crítico entre o autor/médico e a sua obra, procurando interseccionar, de forma ampla, os campos da medicina e da literatura. Discorrendo, pela via da analogia ou da dissonância, acerca de diversos livros do autor, releva-se a unidade que subjaz a um percurso evolutivo de grande coerência. As vinte e uma “biografias romanceadas” de médicos, que constituem o referido livro, atestam um modo efabulatório de narrar, que se reencontra na totalidade da obra do escritor, médico e intelectua.

Palavras-chave: biografias, efabulação, diálogo, unidade, evolução

Abstract: Through a study of the “book” *Deuses e demónios da medicina*, by Fernando Namora, this essay explores the critical dialogue between the author/doctor and his works, seeking a broad convergence between the fields of medicine and literature. The discussion of several books by the author, by way of analogies or dissonances, will highlight the unity that underlies his evolutionary path as one of great coherence. Accordingly, the twenty-one “romanticized biographies” of doctors, which constitute the referred book, testify to particular plot building strategies which can be found in the entire work of the writer, doctor and intellectual.

Keywords: biographies, plot building, dialogue, unity, evolution

Quando surge, em 1952, *Deuses e Demónios da Medicina*,¹ Fernando Namora é um escritor reconhecido pelo percurso que, da poesia inicial aos romances, novelas e narrativas, se destacara já no contexto cultural. A 1ª série de *Retalhos* e os títulos que a precederam, tal como o que se lhe seguiu, tinham colhido uma recepção crítica assinalável, interesse em crescendo dos leitores, o prestígio do insubmisso conferindo à arte a energia de um humanismo não desvinculado de exigências formais nem da densidade do vivido. Jacinto do Prado Coelho dirá adiante,² em tempos de estruturalismo e correntes conexas: “Com teóricos e ensaístas (...) aprendi que o autor fora da obra não interessa ao estudo do texto (...); que é o acto da escrita, não o autor, quem faz a literatura; que sentimentos, ideias, propósitos nada têm que ver com a literariedade e a qualidade, o valor literário. Sei tudo isso; mas, ao falar de Namora, algo existe de muito profundo que me obriga a não dissociar a obra escrita do autor cuja mão a escreveu. Impõe-se-me como evidência não só a unidade do conjunto da sua produção literária como a solidariedade entre esta e um pensamento vindo das entranhas, um modo pessoal de ver, de sentir, de se comportar na vida. Namora é das raras e mais perfeitas encarnações do *clerc* na literatura de hoje.”

É acima de tudo o intelectual, admirado nos jornais e ensaios, médico, quem Livros do Brasil convida a elaborar, dentro de moldes e prazos apertados, um volume para a colecção *Vidas Célebres* que programara. Não iam longe os anos da Faculdade, Coimbra, em que a História sumária do exercício clínico e dos inventos e lições a ela associados – com inscrição curricular – lhe merecera peculiar apreço, acabava de ingressar no Instituto Português de Oncologia ao abrir da década e motivações subjectivas se reuniam para assumir o projecto, cedo considerado “um desvio que talvez se não repita”, “apaixonante embora” (*Dois Palavras*, prefácio à edição inaugural). E isto porque “um livro digno” da admirável “gente” escolhida “pediria” o que não obteve: “meses ou anos de consultas, de pacientes pesquisas (nada fáceis e nada acessíveis neste caso particular (...)) para terminar num agradável trabalho de recriação; de outro modo, como é o caso presente, por razões várias, tivemos que reduzir as ambições” a um labor “de compilação, despersonalizado, em que se arrumaram ou resumiram dados dispersos, que o leitor teria certamente dificuldades em coligir.”

Só a 3ª edição, “refundida e ampliada”,³ apagaria o travo – apesar do êxito que até então se consolidara. Na nota introdutória (*Dois Palavras Reincidentes ao Leitor Desprevenido*), Fernando Namora previne, com excesso de escrúpulo porventura: “Na metamorfose que ora vem a lume, mais avantajado – obrigando a dois tomos –, mais sereno e também com recheio de outra monta, nem por tal cerzidura *Deuses e Demónios da Medicina* deixa de ser um livro novo de pano velho.” O próêmio será retirado a partir da reedição de 1977⁴: a anamnese do empreendimento estava feita, aos leitores dar-se-ia um percurso de paisagens existenciais e científicas dos 21 protagonistas seleccionados,⁵ de Hipócrates, Galeno, Paracelso e Laennec a Virchow, Koch, Ribeiro Sanches (o único português na *Enciclopédie*), Mesmer, Freud ou Fleming, sem colocar nenhum em zona de sombra.

Biografias, portanto.⁶ Sondagens, rastreio de fragmentos vindos da tradição validada e dos arquivos documentais, desenho de retratos em que a mão pictórica se não exacerba nem oculta. Desde a crisálide, sob forte tempero romanesco. O que não afasta duas observações: a opção pelas estratégias do ficcionista, fora de quaisquer constricções, vincula-se à premência e verdade dos factos; a uma tal via são alheios os terrenos de matriz ou deriva hagiográfica, fantasiosa, denegatória, frequentes na produção (só distanciadamente) congénere.

Um parêntese para recordar uma certa a-canonidade das indicações genológicas que acompanham a bibliografia de Fernando Namora: narrativas (*Retalhos*), narrativa literário-sociológica (*Estamos no Vento*), crónica romanceada (*Diálogo em Setembro*), crónica (*URSS Mal Amada, Bem Amada*), cadernos (para os diversos *Cadernos de um Escritor*), divertimento (*Resposta a Matilde*), como se, num espaço de atrito, jogo, dúvida e desafio, seguindo um propósito fusional, deixasse ao critério do intérprete a decisão adequada. Ou, afinal, lhe dissesse à maneira de Shakespeare: *As you like it*, sustentando todavia, numa direcção não difluente: “A delimitação entre géneros literários tornou-se difusa ou estilhou-se”.⁷ Uma tal infixidez, transumância se se quiser, avulta nesta passagem de *O Rio Triste*: “Devo ponderar um pouco mais em tudo isto, o Faria Gomes é uma personagem, é todo um núcleo de uma Lisboa a pedir cronista. Quem sabe se tenho nas mãos um romance?”

O travejamento eleito não padecerá, no transcurso das unidades agregadas, arritmias hiper-factualistas, quebras na fluidez compositiva, desequilíbrios tensoriais do verificável com o imaginário, impasses, desacertos no doseamento dos ingredientes convocados. Existem personagens vigorosas e secundárias, actantes, no entrecho, efabulação, conflito, descrições e lugares, marcadores espaço-temporais, variabilidade de ritmos e recursos discursivos, diálogos que são interagentes ou tradutores das rudes atmosferas sócio-psicológicas em que toda a ousadia criadora se insere. Estes homens, quase sem excepção, provaram a garra das incompreensões e dos anátemas. Porque puseram em causa o inquestionável e predicaram relevantes isotopias do futuro.

A talhe de foice (como ainda se dirá), transcrevo, leio:

- “Os filósofos gregos que se foram interessando pela medicina estabeleceram uma ponte entre a medicina mais rudimentar da época de Homero e a medicina do tempo de Hipócrates. Na escola de Tales, e sob o estímulo desses filósofos, pela primeira vez se investigam na natureza as motivações dos fenómenos que alteram a harmonia do organismo e se procuram as leis que os regulam, descobrindo-se entre os vários ramos da ciência uma íntima correlação.” Um tónus informativo, síntese e nudez expositiva.
- “Chegara o momento de Galeno [‘médico das grandes personagens de Roma’], vaidoso e arrogante] ter de pagar um tributo quase inevitável e exigido em todas as épocas aos triunfadores: a perfídia dos medíocres, a aleivosia orquestrada dos profissionais da insí-

dia, o surdo despeito dos amigos. A cada passo se lhe atravessava o rancor daqueles que sentem na popularidade alheia uma afronta pessoal.” Seguem-se, narração desveladora e judicativa, sequências que caracterizam o meio, nos planos social e de classe sem emulação sadia, antes da viagem a Chipre.

- “Bárbara noite de S. Bartolomeu. (...) O rei aconselhara Paré [barbeiro e ‘primeiro cirurgião do mundo’⁸] a fazer-se católico sem demora, a fim de o precaver contra a violência de qualquer antagonista obcecado.

- Pela luz de Deus, *sire*, eu penso que estais lembrado da promessa de nunca me ordenardes quatro coisas: reentrar no ventre de minha mãe, encontrar-me a um dia de distância de uma batalha [em numerosas se notabilizou], deixar o vosso serviço e ir à missa.

O rei mostrou-se agitado. E numa voz em que mal dissimulava a insónia e a inquietude desses dias, remordido por um sentimento de culpa, confessou:

- Não sei que se passa comigo. Acho-me perturbado de corpo e de espírito, como se tivesse febre. E parece-me a todo o momento, quer desperto quer a dormir, que esses corpos massacrados me procuram de faces horrendas e cobertos de sangue. Eu bem desejaria que neles não se incluísem os pobres de espírito e os inocentes.” E a trama não prescindirá, neste como nos demais lances, dos mecanismos ficcionísticos que absorvem, aprofundam, iluminam a inervação dos dados coligidos.

- “Deparou-se-lhe um velhinho respeitável [comissário de polícia, que o chamara], que o recebeu friamente e, sem mais preâmbulos, o fez passar a outro aposento, onde lhe mostrou o cão que fora operado [e era seu].

- Conhece-o? - e um dedo justiceiro do beleguim apontava a torturada vítima.

Claude Bernard, refeito da surpresa, anuiu:

- É, de facto, o cão que se escapou do laboratório. E confesso-me muito satisfeito em reencontrar a minha cânula [de prata], que supunha perdida.

A desfaçatez da resposta indignou o comissário.” O confronto não durará, serenado o homem da farda com a certeza de que o animal ficaria sem sequelas. Cães-cobaías, a vivissecção, os avanços nos desvendamentos fisiológicos, e o leve humor do relato.

- “No meu laboratório passou-se algo de curioso: temos em cultura um fungo que mata os estafilococos. Não quererá ensaiá-lo?

O cirurgião[Craddock] anuiu em que se cobrisse a superfície da amputação com uma compressa do filtrado, mas o efeito foi nulo, pois a infecção [septicemia] generalizara-se. O malogro não poderia desanimá-lo. O que precisava era de obter o princípio activo numa forma concentrada e estável. (...) Recorreu improvisadamente a Ridley, um moço com pendor para trabalhos desse género [bioquímicos]; talvez que ele, com a colaboração do seu devotado Craddock, conseguisse desembaraçar a substância das proteínas estranhas causadoras de acidentes anafilácticos, de modo a poder ser utilizada em injeção, e conseguisse extraí-la e concentrá-la para o mesmo efeito.

- Que nome havemos de dar à nossa substância, Craddock? - E sem esperar por um alvitre, acrescentou: - Mas o nome é óbvio: penicilina. Vamos a isto.” Investigação, experi-

mentalidade, epifania decerto. O registo estético, consciente do seu engenho revelador, confere a este passo decisivo a marca das conjunções multidisciplinares que amiúde, nos obscuros e frescos pretéritos como no presente, determinam a constituição do arsenal terapêutico para combate às patologias e mitigação dos transtornos e sofrimentos de quem as contrai.

Os extractos transcritos, acabados de ler, expõem a construção fabular, a ductilidade dos processos enunciatórios e a linha de subtileza no esculpir de figuras em que os contrastes afloram – talento, brilho ou insegurança, ousadia, aprumo cívico, desregramento, egoísmo, acção solidária, pertinácia na superação do adverso como na conquista do impossível. Mas o médico Fernando Namora, com uma argúcia e competência além dos manuais, não esteve ausente desta “maravilhosa aventura humana”.⁹ Impressionam a vastidão dos seus saberes específicos, a limpidez dictiva (que, dirigida ao leitor comum, não abdica do rigor técnico – em traços gerais como nos pormenores), a pulsão inclusiva e formadora. De Hipócrates (o juramento que lhe fixou indexado subsiste como pauta deontológica, entendida vezes sem conta na base de um literalismo anacrónico), Galeno ou Avicena, cujas intuições e regras também cruzaram séculos, a disciplinas em embrião ou aprimoramento. Umas quantas, no meio de individualidades exaltantes, conduzem-nos ao desbravar de trilhos anátomo-fisiológicos, cirúrgicos, diagnósticos, à hematologia, aos estudos e realizações da saúde pública, da psiquiatria, da oncologia ou dos instrumentos terapêuticos pré e pós-farmacológicos. A aura de Paracelso (um pseudónimo universalizado), Paré, Virchow, Koch, Mesmer, Freud, Fleming, não menorizando os seus pares neste painel, pela axiologia – a adstrição ao bem, à verdade, em instâncias de auto-superação nos trajectos vital e científico, por uma simbiose de inventiva e audácia na descoberta de contributos fulcrais, interceptam as apetências do “médico prático”¹⁰ Fernando Namora, acutiladas, enriquecidas no desempenho funcional, os as áreas do convívio historicista e teórico tão a seu jeito.

A medicina como matéria da literatura, a literatura como uma das ferramentas da medicina. (Nesta, a história clínica e os modelos narrativos adquiriram ênfase imposterável, mesmo na contemporaneidade das híper-especializações e nano-ciências.) Intercomunicação de galáxias, à margem da atrofia identitária ou dos mecanicismos, estimuladora numa contextura de fluxos autónomos. E livres. Não, como se depreende das vulgatas a respeito, dependência e bilateral pauperização – arredando temáticas outras, multímodas em Fernando Namora.

As biografias romanceadas de *Deuses e Demónios* cabem numa réplica do Autor a Baptista-Bastos¹¹: “Todos os livros que venho publicando são de um ficcionista.”¹² Ou incluem novelas e contos ou são literariamente organizados segundo os habituais ingredientes romanescos: personagens, lances, situações efabuladas, textura narrativa ficcional, etc. Não sucederá isso em *Diálogo em Setembro, A Nave de Pedra, Estamos*

no Vento, Cavalgada Cinzenta?” São, nesta conformidade, apenas um elo da cadeia de contactos entre a ficção e a medicina, despontada em *Fogo na Noite Escura*, assídua no decurso da bibliografia que *Jornal sem Data* e *Dispersos* culminam – ora enquanto diegese sob impulso vivencial, mas não autobiográfico *stricto sensu*, sublinhe-se (*Retalhos da Vida de um Médico, O Homem Disfarçado, Domingo à Tarde, Cadernos* [“A Vacina”, “A Consulta”]¹³), ou reflexão teórico-procedimental,¹⁴ extensível à enfermagem,¹⁵ ora em asserções avulsas, ditadas por circunstâncias evocativas¹⁶ ou por injunção de ofício.¹⁷

Biografias, reconformar de vidas que foram únicas, irredutíveis – dissipando brumas enredadas na lenda, no abscondito, nos silêncios pardos das lápides, nas fuligens da irrelevância. Vidas à mercê, aqui, de um denso caudal novelístico. Não excurso científico-técnico por mapas de cometimentos, impasses, sucessos no âmbito da historiografia medical. Por isso, Pedro Nava pôde exarar, no *Jornal do Brasil* (17): “Estamos lendo não a anedota (...), o acaso, a contingência ou o acidente de uma vida humana, mas o largo e extenso romance de uma das mais prodigiosas aventuras da inteligência.” Ou, entre nós, Alberto Ferreira (17): “A caminhada da medicina desde Hipócrates (...) é tão magistralmente traçada, tão dramaticamente narrada, que acaba por se cristalizar num livro de um humanista, de um pedagogo.” E, para restringir as nótulas críticas, Taborda de Vasconcelos (18): “A leitura de *Deuses e Demónios da Medicina* – o que o título tem de significativo a ninguém escapa – assemelha-se quase à visita a um museu de raridades, povoado de animadas figuras, buliçosas e atrevidas em seus desígnios e processos, carreando para o rol das maiores aquisições humanas o seu grão de areia.”

Mário Sacramento intitulou assim o VII capítulo da sua monografia sobre Fernando Namora: *De médico-escritor a escritor-médico*. A transição permite conceber ténues fronteiras: entre 1942 (licenciatura, consultório em Condeixa) e 1965 (termo do cargo de assistente do IPO), período do esculápio, nas Beiras e em Lisboa – que não inclui, como deverá, a juvenília (*Cabeças de Barro*, com Carlos de Oliveira e Artur Varela, *Relevos, As Sete Partidas do Mundo, Mar de Sargaços*), e se manifesta discutível, pese embora a operatividade das demarcações cronológicas; entre temários mais propiciados pelo mister da *bata branca*, de que *Domingo à Tarde* seria a empresa derradeira, e os que buscaram, ampliando, horizontes inabordados de “inventariação do homem português”, nos arredores e seguimento de *Diálogo em Setembro*, 1966; entre a prevalência do vocacional – varrido o turbilhão do ingresso na Universidade²¹ –, vivenciado, imperativo, e os destinos (audácia, complexidade) de quem se implicou numa safra gnosiológica, no descriptar de mudanças da tecidura humano-política advinda com o Estado Social, na percepção da “era do vazio”²² e das novíssimas narrativas, afluentes ou não da era pós-moderna. Colocada a questão, que continuará em aberto, vale, sem submissão a qualquer paradigma autoral-normativista, ouvir Fernando Namora. Dois instantes somente:

- “O mais certo é o médico ter influenciado o escritor tão vincadamente como o escritor influenciou o médico. Mas, em termos existenciais, digamos assim, suponho que, dessa influência mútua, perdurou o médico. A medicina (...) marca-nos a fogo”.²³ Em termos existenciais, precise-se - franqueando a porta a conclusões diferenciadas, por ele admitidas e aceites, *u.g.* no campo da exegese literária. Eduardo Lourenço, que subscrevo: “Si le métier lui fut une occasion de remettre en cause l’existence même du médecin, la maladie et ses fantômes arrachèrent l’écrivain au piège du contentement mortel de soi. À la surface de ce trouble des profondeurs, une étrange et rassurante présence demeure: celle de l’écriture”.²⁴

- “A medicina, mesmo aos retraídos como eu era ou sou, predispõe à receptividade, ao solidarismo activo, e entrega-nos as chaves que abrem os esconderijos menos acessíveis, lá onde o homem é verdadeiramente o que é. Porém, esse jogo ambíguo e difícil de prolongar, ser médico para servir o escritor, teria de chegar a um termo”.²⁵

Do *Relatório da Casa do Povo de Tinalhas*, nos primórdios da carreira (1943), incisivo desnudamento sócio-antropológico da aldeia numa perspectiva de saúde pública²⁶ às meditações contidas em *Jornal sem Data* e *Dispersos*, dos artigos de especialidade a *Retalhos da Vida de um Médico*, 1ª e 2ª série, *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde*,²⁷ sobre os quais me não deterei - deduzo que o farão Fernando Batista²⁸ e Júlio Machado Vaz - irão distâncias apreciáveis, de índole, execução e crescente esmero formal, mas não se turva a incindibilidade rastreada, patente inclusive nas projecções autobiográficas e, com menor incidência, homo-autorais nos últimos quatro livros arrolados.

João Eduardo e Jorge, como o narrador de *Retalhos* ou Zé Maria (*Fogo na Noite Escura*) não emanam de uma pulsão especular, uma receita egográfica do homem-médico, cidadão, prosador Fernando Namora - que havia cinzelado trajectórias de confluência: empirismo e solta invenção, exame dos detalhes férteis e dinâmicas da representação tipológica (insubjugável a ditames veristas e afins); plasma memorial e quanto o excede e demuda. Num (neo)realismo lavrado pelo acentuar das encruzilhadas do eu (escrutínio, libertação), sob incentivo existencialista, estas duas personagens²⁹ não se confundem, anulam ou contaminam, partilhando, contudo, crestas afectivas, solitudes, “vidas secas”³⁰ pela teia do banal e da incomunicação numa comunidade de ilhas sem arquipélago gregário.

João Eduardo, adormecidos ou em eclipse os ideais da juventude, sofre, no vértice da reputação, duros embates introspectivos e ético-profissionais (a cena da criança entalada no elevador, defronte da sua inércia, e o serão em casa do professor Cunha Ferreira não se esquecem), algures incaucionando o baronato corrupto, o visco das rotinas, as redes de cupidez em riste, a alienação da tribo por consultórios, clínicas, hospitais debaixo de azorrague estatístico e desumanizante, algures assentindo

com a lisura de Medeiros e a honorabilidade resgatadora de Jaime, cujo perecimento reacende o gume imperioso de uma viragem: o rasgar das máscaras que envergava, um re-apego aos princípios que o afeiçoaram, a abolição da indiferença, dos embustes, das simulações, uma revalorização do desvalido.³¹

Jorge, “le cynique, qui tous les jours côtoie la mort”,³² por seu turno, emergindo de um magma de dissimulações, disputas, renúncias, perda da alteridade (sem a qual a *praxis* médica se desnatura), ocupa o centro de um abalo ontológico, induzido por Clarisse, a doente que uma leucemia devasta. Ao longo do enlace amoroso de ambos, ela viverá a própria morte – da negação à revolta, dos cromatismos negociais à voracidade de um ocaso a plenos haustos, fendido inexoravelmente pela agonia,³³ e confrontará o “tipo insociável”, brusco, neurasténico, petulante, roído de descrença, sem armas para derrotar o cancro, com a consciência em crise, elidível ou atenuável por translação humanística. Jorge será outro, rente ao que fora ou entretanto a nascer, feita a ruptura com os automatismos (auto-defensivos) da desistência, “possuído por uma estranha e revelada tranquilidade”: “Les patients de Jorge, au terme de cette expérience, ne seront plus des morts-vivants, des incurables, mais ces vivants condamnés à mort qu’au bout du compte nous sommes tous”.³⁴ Les patients: “cemitério de vivos”; mortos-vivos, vivos-mortos. “Eram já mortos? Ainda eram vivos?” (Vladimir Jankélévitch numa proposição oblíqua: “C’est la présence latente de cette mort qui fait des grandes existences, qui leur donne leur feueur, leur ardeur, leur tonus. On peut donc dire que ce qui ne meurt pas ne vit pas.”) E, no entanto, Clarrise - na fase da irresignação: “Morte, morte!, foi a única palavra que lhe ouvi dizer! Já ninguém sabe, aqui, falar de outra coisa?”

João Eduardo, Jorge, o narrador de *Retalhos*: a periferia dos “casos clínicos”, para subscrever Óscar Lopes, diante de agudos “casos de consciência”, pujantes de implicações nas esferas privada e relacional dos heróis ficcionados, e, com inusitado bisturi, as castas de diversiva etiologia, os pobres, a iniquidade dos tempos opressivos.

O bosquejo não escarpeliza, reafirme-se, preservando eu o norte magnético do tema, a riqueza, espessura, capilaridade de domínios (nunca se tinha ido tão ao cerne na dissecação dos “meios médicos e hospitalares³⁵), profundidade de diagnose psico-social inscritas nas recensões, peças académicas, abordagens que as obras sindicadas espoletaram. Teve em vista, *ante omnia*, esclarecer que não há nestas, as obras, um clínico prototípico, muito menos decalcado na tarimba do autor por colmeias rurais (onde foi e não foi João Semana³⁶) ou ambiências citadinas, e, de acordo com o que pude extrair da conferência durante a manhã proferida pelo meu dilecto António Pedro Pita, na parte referente a quanto se segue a Diálogo em Setembro, dilucidar uns tópicos finais:

- A medicina, quer num entalhe praxológico, quer extensão do concreto sob reparos, actualizações, inconformismos, quer recorrência memorizável, amiúde se nos depara nas

páginas dos Cadernos, cronísticas e romanescas que vão até Dispersos³⁷ – como, ademais, o “olho clínico” (focagem pontual ou insight) e o léxico que nos acolhe em inúmeras latitudes: certo “dedo virulento”, “um perturbante parentesco entre (...) aparelhos [cibernéticos] e o sistema nervoso humano”.³⁸

Suspendo no átrio a digressão que planeava. Com a travessa melancolia de ter preterido, pela pragmática do Colóquio, sulcos e incisões curiais. Fiquemos nesta pedra corroída, sub tegmine fage – Fernando Namora, no prefácio a Casa da Malta, de 1961, a tantos níveis saliente: “O médico não foge para a arte: antes a procura como irrefreável instrumento da sua densa experiência, e procura-a porque ela lhe formula e ilumina a sua condição de homem colocado numa zona privilegiada de convívio. Assim, medicina e arte completam-se: uma, desvenda, fornece a matéria prima e a temperatura emocional: a outra, o esclarecimento.” Alhures nos reencontraremos. Bem hajam.

Notas

* José Manuel Mendes, professor universitário reformado, Visiting Professor da Escola de Medicina da Universidade do Minho, cujo Conselho de Curadores integra. Autor de extensa bibliografia em diferentes domínios. Presidente da Associação Portuguesa de Escritores. Membro de júris literários internacionais, com relevo para os Prémios Reina Sofía (poesia), Fernando Namora e Agustina Bessa Luís (narrativa), DST (poesia e narrativa) e Vasco Graça Moura (cidadania cultural). Sócio de diversas instituições, entre as quais a Academia das Ciências de Lisboa.

¹ A revista *Clínica Contemporânea* (Tomo V – Nº 8 – Outubro de 1951) insere, em pré-publicação, a versão primeva da biografia de *Ambroise Paré*. Em nota, logo na página 427, a de abertura do texto, lê-se: “Do livro *Vidas de grandes Médicos*, no prelo.” Foi este um título inicial, provisório, de *Deuses e Demónios da Medicina*.

As obras de Fernando Namora mencionadas, bem como os fragmentos transpostos, reenviam para a edição do Círculo de Leitores, Lisboa, *Obras Completas*, saída entre 1996 e 1999.

² Jacinto do Prado Coelho, *Ao contrário de Penélope*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1976.

³ Editora Arcádia, Lisboa, 1963.

⁴ Círculo de Leitores, edição de novo refundida, profusamente ilustrada, em dois tomos de formato álbum. Na colecção *Obras de Fernando Namora* (Editorial Caminho), *Deuses e Demónios da Medicina* será pela primeira vez publicado num só volume.

⁵ Outros perfis de médicos, portugueses em geral, percorrem as páginas de alguns *Cadernos*: Francisco Gentil (*Um Sino na Montanha*), Fernando da Fonseca (*A Nave de Pedra*), e Egas Moniz (*Jornal sem*

Data), por exemplo. Fernando Namora chegou, de resto, a considerar a hipótese de um terceiro andamento da jornada principiada no dealbar da década de 50.

⁶ Philippe Lejeune (*Le Pacte Autobiographique*, Seuil, 1975; *Signes de vie*, Seuil, 2005; *Les bouillons de soi*, Seuil, 1998 [as datas reportam-se às edições compulsadas]); Clara Rocha (*Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Almedina, Coimbra, 1992); Paul John Eakin (*Fictions in autobiography. Studies on the art of self-invention*, Princeton University Press, 1985) e André Maurois, escritor, biógrafo (Alain, Voltaire, Proust, Turguéniev, Byron ou, não sendo exaustivo, George Sand) e ensaísta (*Aspects de La Biographie*, Grasset, Paris, 1928; *L'art de vivre*, Plon, Paris, 1939) estruturarão, nesta sequência, a matriz, os elementos configuradores e modos de apuramento do género – ou sub-género? – em análise (na base da distinção a fazer entre autobiografia e biografia), icebergue que, na economia desta comunicação, mal se divisará.

⁷ *Encontros*, entrevistas. (1ª edição, Editora Nova Crítica, Porto, 1979)

⁸ *Ambroise Paré – de Barbeiro a Primeiro Cirurgião do Mundo* foi título da publicação inicial (Clínica Contemporânea, acima referenciada [1]).

⁹ Na dedicatória a partir da 3ª edição:

“À Zita, que colaborou na primeira versão deste livro;

à Minducha, que nele entrevistou o significado e as peripécias da medicina;

à Margarida, que o leu como *maravilhosa aventura humana*.” (itálico meu)

¹⁰ Médico prático era designação corrente à época do quotidiano profissional de Fernando Namora, que só em 1965 abandona para prosseguir, quase a tempo inteiro, a obra literária. Acresce que a usou com propriedade, quando necessário, sobretudo nos escritos técnicos. Um exemplo, aliás notável: *O médico prático perante o cancro do pulmão* - Clínica Contemporânea - Volume VI, N.ºs 1 e 2 - Julho 1952.

¹¹ *Encontros*, entrevistas. (1ª edição, Editora Nova Crítica, Porto, 1979)

¹² O enquadramento temporal, 1978 (40.º aniversário de *As Sete Partidas do Mundo*), e o fio do diálogo escolheram a narratividade como predominância na escrita do entrevistado. Não estranha o apartamento dos livros de poesia – sobre a qual, também num dos *Encontros*, faz incidir visões assertivas. Como esta: “Foi o poeta que, com frequência, abriu o caminho ao prosador e lhe anunciou algumas viagens, como sucedeu com livros como *Terra e Marketing*”. A que importa juntar, não obstante as atmosferas memoriais e intimistas, *Nome para Uma Casa*, 1984, precedente e coetâneo, nos tempos da consecução, de *Resposta a Matilde*, 1980, e *O Rio Triste*, 1982.

¹³ *A Vacina – Um Sino na Montanha*, 1968. *A Consulta – A Nave de Pedra*, 1975.

¹⁴ *O doente, nosso hóspede*, *A Nave de Pedra*, secção *A Medicina e a Vida*. *Jornal sem Data*, 1988 – o texto de abertura.

¹⁵ *Enfermagem, profissão indesejada – A Nave de Pedra / A Medicina e a Vida*.

¹⁶ Mestre Francisco Gentil, *Um Sino na Montanha*. Fernando da Fonseca, *A Nave de Pedra*. Numa linha-gem confluyente, *Dispersos/2 – a Autobiografia*, que antes fundara (1987) a Colecção “Autobiografias” das Edições “O Jornal”.

¹⁷ Fernando Namora deixou esparsos centenas de artigos, nunca coligidos por expressa vontade sua, em publicações do foro profissional, com destaque para Boletim do Instituto Português de Oncologia (onde publicou, em 1951, *Memórias Imaginárias de um Médico*, cedo abandonadas, como abandonados

foram os *Arquivos Implacáveis de João Condê* e *Jornal do Médico*.

¹⁸ Badanas da 6ª edição de *Deuses e Demónios da Medicina*, Livraria Bertrand, 1979.

¹⁹ Badanas da 6ª edição de *Deuses e Demónios da Medicina*, Livraria Bertrand, 1979.

²⁰ *Apud* Mário Sacramento, *Fernando Namora – Colecção A Obra e o Homem*, Arcádia, Lisboa, 1967.

²¹ *Autobiografia*: “Eu teria preferido o curso de Arquitectura, meus pais teimavam na Medicina. Como protesto, uma decisão inesperada: apresentei-me a exame de admissão a Engenharia. Meu pai veio a Coimbra dizer-me que a minha mãe estava enferma, desgostada da minha teimosia. Fui vencido.”

²² Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, Paris, 1983.

²³ *Encontros*, entrevistas. (1ª edição, Editora Nova Crítica, Porto, 1979)

²⁴ Fernando Namora, *Les Journées d'un Médecin – Avant-propos*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974. Referencie-se uma edição anterior de *Retalhos da Vida de um Médico*, 1ª série: *Carnet d'un médecin de campagne*, Nouvelles Éditions Latines, *Les Maîtres Étrangers*, Paris, 1955.

²⁵ *Encontros*, entrevistas. (1ª edição, Editora Nova Crítica, Porto, 1979)

²⁶ Do Relatório: “Nas tentativas de legislação da assistência nos meios pequenos, é preciso considerar o rural não como uma coisa, mas como um ser humano.” Ou, apesar da amálgama de “conflitos pequenos e da insuficiência de meios técnicos e materiais”, das “desinteligências da política local”, impor-se-ia a “criação de ‘coisas reais’, maternidades, lactários, creches”, “o povo estaria pronto a colaborar e a ceder” nas desconfianças, nos ressentimentos, no apego a credices ancestrais.

²⁷ Sobre *Retalhos da Vida de um Médico*, *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde* escrevi peças crítico-ensaístas à espera de refundição e (im)provável regresso editorial. Nelas pretendi, designadamente, na linha do que agora sustento, refutar teses no sentido da congenialidade do espaço autobiográfico e da ficção do autor. Mesmo *Retalhos*, com todo o peso da coisa vivida ou observada na nascente (nem sequer, amiúde, tão prevalente como se ajuizou), exubera de indicadores categoriais da narrativa enquanto reconfiguração, metamorfismo e arte do imaginário. [Estas são obras que, entre outras, anualmente trabalho com os alunos da Escola de Medicina da Universidade do Minho, actividades na vertente de Ética e Literatura no âmbito da Área Científico-Pedagógica “Humanidades em Medicina”].

²⁸ *Ler*, de Fernando Teixeira Batista, Fernando Namora – *Retratos Ficcioneis de um País Real*, Edições Húmus, 2016.

²⁹ Personagens *principais* no desenvolvimento dos romances em que se integram. Ver Vítor Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Almedina, Coimbra, 1986.

³⁰ Título do romance de Graciliano Ramos, Portugália Editora, Lisboa, 1960.

³¹ Tradução francesa: *L'Homme au masque*. Sobre a temática da tradução, coonestando esta nótula, ver, nomeadamente, Umberto Eco, *Dire quase la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2016, e Hans-Georg Gadamer, *Warheit und Methode*, Tübingen, 1960. Da edição italiana (*Verità e método*, Bompiani, 1995), a que agora utilizo: “La traduzione, come ogni interpretazione, è una chiarificazione enfaticamente”. Ainda: a incidência introspectiva foi sempre averbada na recepção ao romance, no país e fora dele, sem prejuízo das suas dimensões crítico-insurgentes (*) ou atinentes à solidão e desfiguramento do homem nas sociedades da anonímia.

– Urbano Tavares Rodrigues (vd. nota 20): “*O Homem Disfarçado* é talvez a mais funda e complexa descarnação de uma consciência que o nosso século viu em Portugal. (...) Abre uma perspectiva ter-

rível – terrível é a palavra – sobre os meios médicos e hospitalares, num corte vertical das vísceras e dos espíritos.”

– Europe, Paris (vd. nota 19): “Um brilhante romance psicológico.” Ou (Les Nouvelles Littéraires, Paris: “A psicologia é de uma profunda verdade.”

– Jean Espichel, recensão que acompanha o romance a partir da 3ª edição, na sobrecapa e, depois, como prefácio: “Uma evolução radical como esta, a passagem da pintura rústica à análise psicológica da condição humana sob um plano universal (...) representam uma raridade na literatura lusitana moderna.”

(*) Tais dimensões eram axiais à escrita de Fernando Namora, mesmo que um cepticismo radical lhes latejasse na base. Leia-se, num lugar confinante, Gregorio Marañon, Prólogo a *Escenas de la vida de un médico*, Libros de Bolsillo Noguer, segunda edición, 1976: “El médico que no tenga el espíritu rígido y momificado por la pedantería y el dogmatismo, el médico que considere su saber con el debido, con el entrañable escepticismo, y, a través de este escepticismo, contemple y juzgue el inmenso espectáculo del mundo y del hombre que su práctica le proporciona, no podrá menos de sentirse trascendido hasta la medula de los huesos por la tremenda tragedia del vivir.”

³² André Bay, *Dimanche après-midi*, Préface, Plon, Paris, 1966.

³³ Fundamental a este respeito: Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying*, Macmillan, New York, 1969.

³⁴ André Bay, *Dimanche après-midi*, Préface, Plon, Paris, 1966.

³⁵ vide nota 31.

³⁶ João Semana é uma figura de Júlio Dinis, com a sua aura de romantismo e bravura, impolidez e solitudine, acudindo à doença em lugarejos a que chegava, pelos idos de oitocentos, montado num animal fraterno, sem propósitos de índole antropológica ou interferência sócio-política. Não assim o protagonista de *Retalhos*, não assim os clínicos do legado de Fernando Namora que, no entanto, aqui e além (cumplicidade forjada nos anos de montanha agreste?) para si quis, guardadas as dissimilitudes, a designação popular.

“João-semana, s.m. Fig. Médico, especialmente o médico de aldeia, de costumes simples, um pouco rude.” – José Pedro Machado, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Sociedade de Língua Portuguesa, Amigos do Livro, Lisboa, 1981.

No sentido acima expresso, ver, v.g., Alexandre Pinheiro Torres, *O Neo-Realismo Literário Português* (numa sequência polémica com António José Saraiva: *O povo do Neo-Realismo não é o de Júlio Dinis*), Moraes Editores, Lisboa, 1976.

³⁷ *Jornal sem Data*, corroborando: “Em medicina, o que será fundamental? Umas generalidades bem sólidas, bem arrumadas, das ciências afins – mas não há solidez sem simplificação (*). Depois, sim, carregar a fundo, a anatomia, a fisiologia, a patologia geral todas elas sem uma página em branco. O bom médico é o que observa um corpo um corpo e o vê, inteirinho, a funcionar – percebendo-lhe a teia dos nexos e o porquê de cada avaria, mesmo se lhe desconhece o nome apropriado.

Havia na minha terra um mecânico, homem de poucas falas. Vestia o fato-macaco como se fosse a sua segunda pele, nem o largava nos dias domingueiros. Chamavam-no para uma encrenca, ele punha o motor a trabalhar e, sempre sisudo, testa baixa, escutava as arritmias da máquina durante um bom pedaço. Depois, mais uns minutos de reflexão. E o diagnóstico não falhava, até da cidade vinham automobilistas confiar-lhe as carripanas empalamadas. Muitas vezes, nas minhas atribulações de João Semana,

evocava o mestre Carniceiro a penetrar, sem ferramental que se visse, nos segredos dos motores (**).”
 (*) - Onde iríamos se este excuso hermenêutico se deslocasse agora para a orografia estilística de Fernando Namora e a “difícil simplicidade” que sempre perseguiu.

(**) João Semana, aí o temos. No trajecto que vai de Condeixa ou Tinalhas a Monsanto, “nave de pedra”, e, pouco, ao Alentejo (Pavia), já singularizado quando amadurecem os alicerces de *O Trigo e o Joio*.

³⁸ Ao acaso, nos *Cadernos*, uma vez que o índice de recorrência do vocabulário médico é, naturalmente, mais elevado nos escritos de especialidade, contos e romances como os preferidos na exposição oral. “O homem, esprevidado com o analéptico, pôs-se a esbracejar.” - *URSS Mal Amada, Bem Amada*.

“Um país em que a concorrência da mão-de-obra estrangeira, onde ela é escassa e cara, reacende abcessos que se supunha extintos.” - *Os Adoradores do Sol*.

“Uma espécie de paranoia a que as tensões sociais podem, em muitos casos, oferecer um estandarte? - *Estamos no Vento*.

“Muito pintada, a pintura escarnecia esses olhos embaciados pelos anos e pelo vício, essa boca lúbrica que o bânson ensanguentava, a lembrar os bordos de uma ferida que não cicatriza.” - *Diálogo em Setembro*.

“Creio que será sempre com um sentimento de perplexidade, de estranheza, e até de pudor violentado, que um autor se vê posto numa mesa anatómica, com as tripas de fora.” - *Jornal sem Data*.

E também: “sem precisar de sinais prodrómicos, de repente, ‘sente-se’ [a velhice]”. *Idem*

“Aqui, em Francoforte, ou seja onde for, podemos identificá-los [“terceiras pessoas” às ordens de um empresário editorial] por sintomas ilusórios: uma distante condescendência no trato, um apuro formal de ministro em dia de inauguração, o gesto lento num ar de mercê que desvaloriza a vassalagem que lhe é tributada.” - *Dispersos I*.

- Fernando Namora, para quem a vocação comunicacional da linguagem na literatura era axial, afastou da sua escrita os alardes de tecnicidade terminológica e, como tal, sem perda da pertinência na definição de patologias e respectivas manifestações clínicas, optava em regra por léxico ajustado ao contexto (fabulatório ou informativo, embebido nas elocuições correntes. Abundam os testemunhos, das páginas primígenas - com destaque para *Retalhos*, por terras do interior beirão - a *Jornal sem Data*, colectânea de papéis avulsos e obra-chave, de que vale transpor uma frase auto-dirigida sem transe nem ademanos emotivos: “Disseram-me, com gravidade acusadora e apreensiva, que eu tinha doença ruim”.

Doença ruim, falar comum da aldeia. Ou dessa aldeia grande que a cidade é. Não a etiologia e prognose do cancro intestinal, com cópia de detalhes identificadores que tão-só a um restrito círculo se destinaria. Opção deveras congruente com o homem e autor que foi.

Dois médicos na marginal de Gaia

Júlio Machado Vaz

médico psiquiatra e escritor

Resumo: O autor reflecte sobre os seus sublinhados em *Estamos no Vento*, de Fernando Namora. Sublinha-lhes a actualidade, numa breve análise da sociedade contemporânea. Daí parte para um diálogo com o médico/ escritor/artista Namora, tendo o Porto em pano de fundo, numa deriva que desagua no amor partilhado pela obra de Serge Reggiani.

Palavras-chave: Literatura, medicina, Porto, sociedade, *Estamos no Vento*

Abstract: The author reflects on his underlines in *Estamos no Vento*, by Fernando Namora. It underlines their timeliness, in a brief analysis of contemporary society. It follows a dialogue with the physician/ writer / artist Namora with Porto in the background, in a drift that flows into the love shared by the work of Serge Reggiani.

Keywords: Literature, medicine, Porto, society, *Estamos no Vento*

Literatura e Medicina. O temor reverencial perante a primeira, a busca interminável da coerência no exercício e ensino da segunda. Namora... A culpa por regresso há muito adiado, meu pai franziria o sobrolho, citando académico francês - “*je ne lis plus, je relis*”. Eu ainda leio, mas sobretudo no âmbito da profissão; coxeio, rabugento, na pegada de artigos que brotam como cogumelos, todas as manhãs me sinto um pouco mais desactualizado. E contudo a Inteligência Artificial não resolverá o problema, a medicina como a entendo não se faz apenas da acumulação de dados e sua articulação, precisa de os integrar no nosso vivido, a consulta é um encontro de dois Sujeitos pensantes e com memórias genuínas.

O caos ordenado das minhas estantes, o primeiro que atrair o olhar... “Estamos no vento”. A ironia do encontro, sinto-me cada vez mais parado, cabeça e joelhos esforçam-se por não vergar. Manuel Alegre adulterado, pergunto ao vento que passa por sonhos e genica, ele cala a desgraça; nada me diz; quem cala, consente. Revejo os meus sublinhados, é sempre instrutivo perceber quais persistiram à voragem dos anos. Ele - “Que olhos tem um homem de cinquenta anos para ver a nova face do mundo?” E uma paleta de hipóteses: passivos, ressentidos, ferozes, receosos, eufóricos... O conselho sábio - “...pois um frutuoso meio de permanecer dinâmico é pôr-se em causa incessantemente, é o gosto de ir em diante agindo, já que o fazer modifica o ser, reconstruindo-o, reanimando-o”.

Maldigo acaso e tropeço do olhar, mesmo com a desculpa de carregar mais vinte anos às costas a frase provoca-me um desconforto revestido a angústia. Fazer batota e escolher outro livro. O mal está feito, mesmo com a memória em 33 rotações não vou esquecer - ponho-me em causa incessantemente e quanto a “permanecer dinâmico...” e “ir em diante agindo...”, estamos conversados e assustados; tenho dúvidas. Quão ambicioso devo ser? Já me bastaria não desmerecer a confiança em mim depositada, articular Namora com um cisco do meu trabalho, não envergonhar os versos do João Luís, que me antecede na ordem de trabalhos.

(Raio de sorte!, falar a seguir a um poeta, essa raça que nos oferece a pérola sem obrigar a parto da ostra. Na Idade Média, clérigos nos seus *scriptoria* e delírios disseram o mesmo de Maria, Jesus nascera sem gemido, esgar ou latejo da Mãe. São Bernardo horrorizado por assim lhe roubarem a humanidade, como poderia Ele ser filho de Deus e do Homem se a mulher que o embalara tanto diferia das outras, aquele afã de pureza sem igual manchava o estatuto do Salvador.)

Divago, como sempre, o que vou dizer sem ofender a poesia?

Segundo sublinhado - “Cidades sem tom nem som, ia a dizer. O fenómeno da urbanização acelerada, com subúrbios-dormitórios que não param de crescer, gerou desequilíbrios sociológicos e morais até agora só parcialmente rastreados. Sob o caudal de arribadiços, que se desconhecem e continuam a desconhecer-se, que vêm para competir, a que as próprias imposições da concorrência instilam a instabilidade, hoje num bairro, amanhã noutro, assiste-se ao desaparecimento dos grupos que constituíam a colmeia de outrora, com os seus locais de convívio, a taberna, o café, a família prolongada nos vizinhos, nos amigos e a todo o passo imaginando pretextos de se intercomunicar. A juventude, aliás, reage a seu modo a esta dissolução, criando as suas redes privadas de companheirismo, porém mais efémeras e superficiais”.

A tentação. Ressuscito Namora e a curiosidade pelo seu mundo circundante e o que viria; retalho o parágrafo, cubro de véus plagiados as palavras do médico/analista social – pois não é o plágio uma forma de admiração e homenagem? –, liberto-o ao vento contemporâneo. A ele e aos seus olhos, vou(o) à sua boleia e custa, faço minhas preocupações velhas de quarenta e cinco anos, declaro-as – e bem! – apeadeiros na viagem da Antropologia Médica. O que ainda melhor mascara roubo com tanto de descarado como de clandestino, eis-me saído em segurança aliviada do meu (estranho) destino. Sim, porque o ditado diz que todos os caminhos a Roma vão dar, mas eu sou português e sedento de descentralização, aqui tudo desagua em Lisboa. Ora o Encontro é no Porto, quando me telefonaram pensei que se tratasse de engano, não querem lá ver estes tripeiros a levantar a grimpá, honra lhes seja?

Devagarinho; com cautela e tecla do *delete* ao dedo de semear, não seja necessário esconder o crime. Namora com cinquenta hoje. As cidades. A minha. A perder habitantes, demandada manhã cedo por gente trabalhadora que à noite vai embora, não dorme cá (vou ter de arranjar outra expressão, esta é prima direita dos “subúrbios-dormitórios” dele...). Invasa por turistas que deixam dinheiro precioso, mas sem perceberem incitam ao assédio às habitações – perdão!, aos lares – de gente envelhecida e solitária, não menos valiosa do que os cifrões. Sem dinheiro a cidade passa mal, sem as pessoas deixa de existir, lembro queixume de taxista – até as listas dos restaurante vão ficando todas iguais; sem alma própria.

Evito os desequilíbrios morais, areias movediças, até a Igreja neles se atola, acaba de se declarar “imprudente” por apelar ao voto num partido populista de Direita. O mal está feito, mas é apagado, por razões estratégicas à esquerda ninguém acende a voz da indignação, a Direita lamenta baixinho, todos rumam à feira seguinte em busca de votos, numa estratégia eleitoral paleolítica. Fico-me pelos terramotos sociológicos. Gente que procura na cidade algum desafogo, outra dela expulsa por alugueres incomportáveis, ambos os grupos deixaram locais de convívio, redes de suporte social de valor inestimável para saúde inteira – aqui posso citar estudos sobre mortalidade que não existiam no tempo dele... – e mergulham em ritmo e competição infrenes, vivemos tão depressa que não agimos; reagimos. Não conhecemos os outros; passamos por eles. Nas ruas e praças, nos elevadores, “vive cá ou é visita?”, pouco importa, nenhum de nós vai parar.

(Posso até ensaiar um *petit jeu* de mots com os arribadiços, troco-os pelos arrivistas que ele tão bem conhecia e se vêm multiplicando, terreno fértil e sementes de ambição desmedida; não sou especialista em agricultura, mas desconfio que são possíveis várias colheitas ao ano.)

Importante será sublinhar que a desagregação das tribos se agravou de um modo trágico, ele tinha razão em escrever “a família prolongada nos...” ...Outros!, ligados por afectos e solidariedades, se calhar resisto a dizer que o sangue não garante nada, há mais de trinta anos que massacre audiências com a evidência que todos já experimentaram na pele. Também não digo que um dos meus netos perguntou há muito tempo o que era uma tertúlia e eu imaginei o calafrio de meu Pai no Céu laico dos republicanos. Facto é que essas cumplicidades asseguram a persistência da memória – podia mostrar o quadro de Dalí, mas receio que fosse interpretado como novo-riquismo cultural –, não na sua vertente “fotográfica”, de resto enevoadá por falhas mnésicas e sentimentos metedidos, mas na de fundação radicular que permite as costas direitas da árvore da identidade e a tecedura que assegura a sobrevivência das lendas familiares e culturais. Sem essa base o futuro será órfão; incerto; perigoso.

E o futuro está nas mãos dos jovens. Alguns fazem greves salientando a inércia dos mais velhos face às modificações climáticas – chama-se a isto falta de solidariedade vertical... –; outros bebem shots que possibilitam o aparecimento de cirroses alcoólicas antes dos trinta, idade inimaginável há um par de décadas; muitos adaptam-se a geografias familiares pós-modernas ou a “lares” em que reinam silêncios pesados; não poucos têm sexo mais fácil e continuam a experimentar a agonia de paixões derreadas antes das outras. Todos são chamados de adolescentes por uma sociedade que cada vez mais justifica o mesmo adjetivo, os neurologistas já colocam a fasquia da maturidade nos 24, os psis desesperam com a sua ausência em não poucos sexagenários.

Os mais velhos... Olhados com indulgência e até desprezo pelos que manejam sem problemas Excel ou Smartphones e idolatram tudo o que cheira a juventude, desde o ritmo de vida à beleza física. A sociedade de consumo percebeu-o e não nos ensina a envelhecer bem, tenta vender-nos ideologia e produtos que mascarem o passar dos anos, o elixir da eterna juventude é o Santo Graal à venda em lojas de cremes, ginásios e sessões de *coaching*. Sageza é palavra que não tem lugar entre as da moda – pró-actividade; resiliência; adrenalina; inteligência emocional. Para muita gente não envelhecemos; somos velhos. E por isso destinados ainda a *tricot*, dominó ou, quando muito!, a ser motoristas de netos tão afogados em actividades extra-curriculares que perderam o hábito de brincar.

Felizmente, ele não partilhava um pessimismo que sinto crescer dentro de mim e combato o melhor que posso, rosno que “*c’est bien plus beau lorsque c’est inutile*”, como bramava o louco de nariz e alma grandes. Ouçamos Namora: “Para concluir, Miguel: lembraste que, numa noite, uma estrela se riu *de* ti. Teria preferido que dissesse que essa estrela se rira *para* ti. Em 1033, uma vez apagados os receios do fim do mundo no ano 1000 (os tais milenaristas), também Raoul Glaber escrevia: “O céu começará a rir-se, a aclarar-se e animar-se-á de ventos favoráveis”.

Num céu que ri, são esses os ventos que vos anuncio”.

Como tinha razão! Nem estrelas nem seres humanos deveriam jamais rir de..., mas para... e com..., não é só na Medicina que a capacidade de empatia se transformou em grave problema. Quanto aos *millennials* de agora, também chamados nativos digitais, não anunciam o fim de um mundo porque já nasceram noutro. Têm o globo inteiro ao alcance de uma tecla e, às vezes, o fim do mês a anos-luz de distância, de tão mal pagos.

Céus risonhos, ventos fagueiros, aliso o cenho, junto-me a ele, atravessamos a ponte, quedamo-nos, deliciados na contemplação do Porto, do Douro e dos que nos continuam,

“Gaspar e Tiago!!!!,
deixo-vos um livro do bisavô, o autor pregava a esperança.”

Missão terminada, que não cumprida; ele perdoa. Recordo-lhe o seu prémio de pintura em 1938 e ofereço-lhe por modelo a Pena Ventosa e com ela a cidade - granítica, banhada por uma luz que vem do Norte como o vento, jamais traindo quem adoptou, mas implacável para os que a abandonam por ambicionarem côdeas do poder que caíam de mesas do Terreiro do Paço. Ele enxota o desafio com gesto distraído, “Machado Vaz, agradeço-lhe a oportunidade de regresso breve aos sentidos, mas por isso mesmo lhe peço que me deixe gozá-los em paz. Aceite um conselho - faça-o também, não escreveu um dia que morrer é não parar?”. Quando desperto de surpresa encantada - conhece um texto meu, os desígnios do Acaso e da Bondade são imperscrutáveis! - ele trauteia melodia a ambos querida, sorri e junta-lhe os versos majestosos, poema feito para a sua idade de então e agora, “*on arrive à la Cinquantaine/ moitié sage, moitié fou...*”.

Precipito-me sobre a oportunidade de parecer menos soturno e entoo os versos finais, “*Et on repart vers la centaine,/Un demi-siècle dans les reins/Avec tout juste la moyenne/À notre devoir de terrien/Comme elle est lointaine, la rive/Ôu l'on se couchera un jour/Il reste tant et tant à vivre/Qu'on pourra faire un long détour/Si tu veux, mon amour*”.

E alucinando a voz de Reggiani, continuamos este diálogo em Setembro, numa cumplicidade silenciosa que me honra.

Ele não chegou aos setenta por uns meses, a mim faltam-me alguns para os atingir, nenhum de nós será centenário. Mas ambos continuamos disponíveis para desafiar a linha recta e o tempo dos relógios para nos perdermos por atalhos com nomes apelativos - Justiça, Solidariedade, Futuro.

Ou amor. Com minúscula. Por ser real; vivido; nosso.

Nota

* Júlio Machado Vaz Médico psiquiatra e professor universitário aposentado do ICBAS, onde regeu Antropologia Médica. Participou em vários programas de televisão e de rádio, desempenhando um importante papel na luta contra a discriminação, a homofobia e muitos outros preconceitos enraizados na sociedade portuguesa. Mantém há anos, com a jornalista Inês de Menezes, o programa de rádio *O Amor é...* (Antena 1). É autor de um vasto conjunto de obras que vão desde ensaios no âmbito da psiquiatria e sexualidade a textos literários de natureza diversa, desde o romance e a crónica a narrativas de teor (pseudo)autobiográficas).

O cinema de Fernando Namora¹

Leonor Areal

Instituto de História Contemporânea (Nova FCSH)

Resumo: Este artigo foca a longa relação de Fernando Namora com o cinema, procedendo a uma inventariação e estudo de nove projectos de cinema em que o escritor esteve directamente envolvido no papel de argumentista. Embora não tenham sido concretizados, devido a problemas financeiros, de censura e outros, estes projectos atestam a importância do cinema, e da linguagem cinematográfica, na obra de Namora, de que o guião para *O Rio Triste* (a anteceder o romance) é um importante exemplo. Além destes, Namora teve, em tempo de vida, seis longas-metragens adaptadas ao cinema ou televisão e foi alvo de cinco documentários.

Palavras-chave: Cinema português, argumentos, censura, neo-realismo, Manuel Guimarães

Abstract: This article focuses on Fernando Namora's long relationship with cinema, carrying out an inventory and study of nine film projects in which the writer was directly involved as screenwriter. Although they have not been produced, due to financial issues, censorship and other problems, these projects attest to the importance of cinema, and of film language, in Namora's work, of which the script for *O Rio Triste* (preceding the novel) is a major example. In addition to these, Namora has had, during his lifetime, six feature films adapted to cinema or television, and he was the subject of five documentaries.

Keywords: Portuguese cinema, screenplays, censorship, Neo-Realism, Manuel Guimarães

Fernando Namora não foi o primeiro nem o único escritor neo-realista a interessar-se pelo cinema em complemento da sua actividade literária. Mas foi, em Portugal, aquele que, em vida, mais obras teve adaptadas ao cinema. Talvez porque sempre persistiu nesse interesse e na convicção de que a arte cinematográfica era um meio privilegiado de chegar a um público alargado; mas sobretudo pelo reconhecimento de que o cinema continha em si possibilidades de expressão igualáveis às das outras artes, como revelou por diversas vezes. Para evidenciar a sua fé, digamos assim, no cinema, podemos lembrar, na mesma época, outro escritor igualmente empenhado na

escrita de filmes – Alves Redol – que acabou por se desiludir e abandonar os projectos de cinema.² Tal não aconteceu com Namora, cuja relação com o cinema começou cedo e se manteve viva por mais de três décadas. A sua filmografia – enquanto autor adaptado e também argumentista – atinge seis títulos. Mas vários outros projectos – escritos e planificados – ficaram por concretizar.

Primeiro projecto: *Minas de San Francisco* (1952)

Data de 1952 o anunciado projecto de filme que marca o início de uma longa relação entre Namora e Manuel Guimarães, quando ambos são fotografados durante as filmagens de *Nazaré* (Fig.1), segunda longa-metragem do cineasta em parceria criativa com Alves Redol. Entrevistado, Namora revela que, com realização de Guimarães, tenciona adaptar a cinema um romance seu: “Arrancar às *Minas de San Francisco*³ uma história vibrante. O cinema entusiasma-me pelo seu dinamismo”.⁴ Conheceram-se havia pouco tempo, já que, numa crítica publicada na revista *Imagem* nº 13, em Janeiro de 1952, dedicada ao filme *Saltimbancos*,⁵ a primeira longa-metragem de Guimarães e primeira obra neo-realista do cinema português, Namora relatava o seu primeiro contacto:

nessa noite em que, numa salazinha gelada do Lumiar, fui assistir com uma boa dose de cepticismo a uma sessão privada de *Saltimbancos*, desconhecia inteiramente as pessoas que o tinham concebido e corporizado, a odisseia espantosa, a roçar pelo inacreditável que a obra representa e muitas outras coisas que fazem deste empreendimento um caso romanesco do nosso cinema; apesar disso, contudo, apesar de ir ali como um “estranho” e estranho desconfiado, o poder emotivo do filme e a sua dignidade, tão inesperada no nosso meio cinematográfico, anularam desde logo todas as minhas intenções de imparcialidade.



Figura 1 - Recorte de *Actualidades*, 1952.

Assim conquistado e saudando o realizador no título “Bravo, Manuel Guimarães!”, Namora tece-lhe um elogio incondicional, obrigado pelo filme a “aceitá-lo com esta adesão sentimental que repele as objecções e as perguntas”. Apesar de algumas reservas apontadas, Namora conclui afirmando que “Manuel Guimarães conseguiu restabelecer-nos a confiança numa altura em que o cinema da nossa terra acabara por ser uma cidadela de analfabetos e comerciantes, por assim dizer inexpugnável”.

Nesse mesmo ano, Namora e Guimarães foram elaborando a sequência e a planificação⁶ do novo filme *Minas de San Francisco*. A história de um ganhão que chega às minas, “seduzido, como muitos outros camponeses sem terras, pelo mítico eldorado do volfrâmio”, na ilusão da “promoção social prometida pela actividade mineira no período da segunda guerra mundial” (Viçoso 2007: 112). Pela revista *Imagem* n.º 18, de 10 de Abril de 1952⁷, sabemos que “a planificação literária de *Minas de San Francisco* encontra-se pronta” e manterá o título do livro, embora tivesse sido já anunciado o título *Oiro Negro*.⁸ “Os trabalhos preparatórios começarão dentro de três meses, após a feitura de *Nazaré* e as filmagens estão projectadas para Agosto e Setembro!” O escritor fala da sua estreia como argumentista, considerando que “o nosso cinema nasceu pretencioso”, pois

quási dispensou a colaboração do seu melhor auxiliar – a literatura. Os argumentos de que vivia e que são a base de toda a obra cinematográfica, eram historietas que sòmente serviam as vaidades de alguns. E daí resultou, decorridos 30 anos de produção, uma tentativa frustrada, uma obra que não adquiriu universalidade. Os nossos cineastas não quiseram começar pelo princípio.

Um ano mais tarde, em 17 de Fevereiro de 1953, o jornal *Cartaz* anuncia que “Manuel Guimarães tem quase completo o elenco de *Minas de S. Francisco*”, mas que tencionava desistir e “abandonaria o cinema, para se dedicar novamente à sua profissão inicial: pintor”. “A notícia correra célere, dos bastidores para o domínio público” e “como é natural, o assunto levantou efervescência”. Questionado, Guimarães confirma: “Sim, é verdade. Não posso lutar contra tantas incompreensões e vejo que o melhor caminho a seguir é abandonar o cinema...”. Decisão que não parece “irrevogável” nem “definitiva e elucidativa”, pois, na semana seguinte, Guimarães conta que “as coisas estavam mais harmonizadoras”, em conversa que o jornal reproduz em discurso directo:

- O que há?
- Olhe, há que eu não posso fugir a “isto”. O cinema conquistou-me definitivamente. E como estou habituado a enfrentar dificuldades, embora as de agora sejam difíceis de suportar, reconsiderarei e vou tentar mais uma etapa. Além disso estou comprometido a dirigir *Minas de San Francisco* e não posso faltar ao prometido.
- De modo que...
- ...estou mais calmo e resolvido a começar depressa as filmagens.

Em seguida revela alguns nomes do elenco e o director de fotografia, que seria Aquilino Mendes, o mesmo de *Vidas sem Rumor*, que o cineasta começara a rodar ainda em 1952 e, nesta época, estaria possivelmente em fase de montagem. Portanto, anunciar que iria desistir parece ligeiramente um capricho para chamar a atenção... para o filme que se propunha rodar: “talvez nos estúdios da Lusitânia-Filme. Mas só o indispensável. Porque continuo a adoptar o sistema de ir focar os acontecimentos no ambiente natural. *Minas de San Francisco* decorre quase todo na região da Panasqueira e portanto será aí e perto de Viseu que a minha equipa se alojará” durante “um ou dois meses”, estando a partida prevista para fins de Fevereiro. No espólio do cineasta encontrámos três exemplares da “sequência cinematográfica”, num dos quais o realizador anotou algumas alterações, marcando o princípio do filme na cena 7 (Fig. 2).⁹ Mas a produção não avançou, ponto.¹⁰

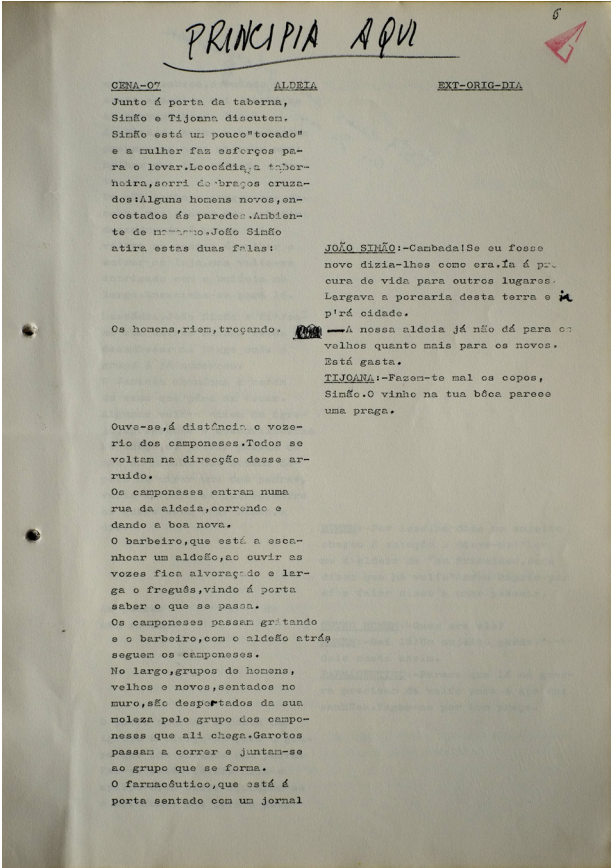


Figura 2 - Sequência cinematográfica de *Minas de San Francisco*, anotada pelo realizador.

Segundo Projecto: *Aldeia Perdida* (1953)

Os autores não desistiram nem perderam tempo e logo puxaram da manga mais um projecto, a adaptação ao cinema de *Retalhos da Vida de um Médico*, o livro mais famoso de Namora, contando várias histórias vividas na pele de um médico na província. O filme chamar-se-ia *Aldeia Perdida* e é enviado à Censura para aprovação prévia, com “Argumento, Sequência e Diálogos” de Fernando Namora e Manuel da Fonseca, “Planificação e Realização” de Manuel Guimarães, numa produção PRÓfilme. Em 20 de Agosto de 1953, o argumento é aprovado embora com alguns cortes.¹¹ E em 30 de Outubro o filme é candidatado ao Fundo do Cinema Nacional,¹² em cujo processo se encontra uma planificação completa (Fig. 3), assinada por Manuel Guimarães, e um mapa de rodagem (Fig. 4).

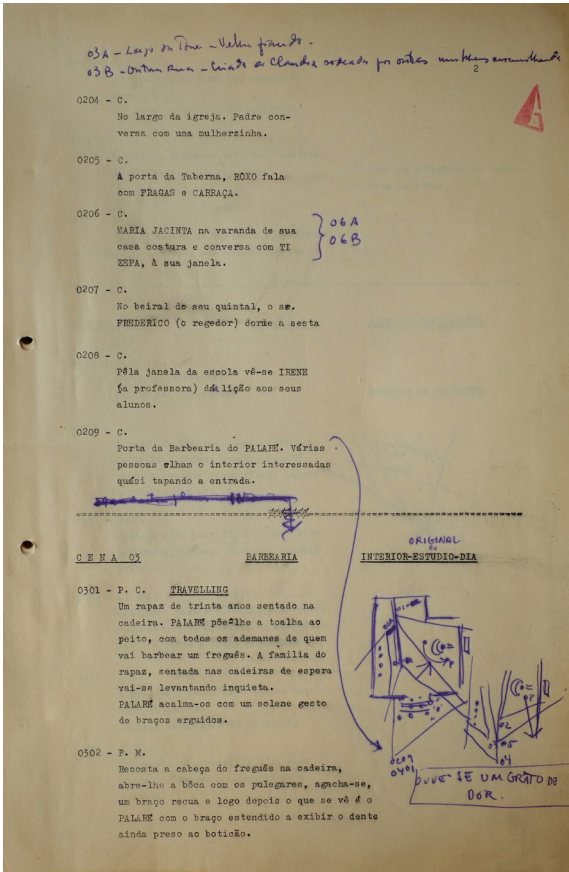


Figura 3 - Planificação de *Aldeia Perdida*, 1953.

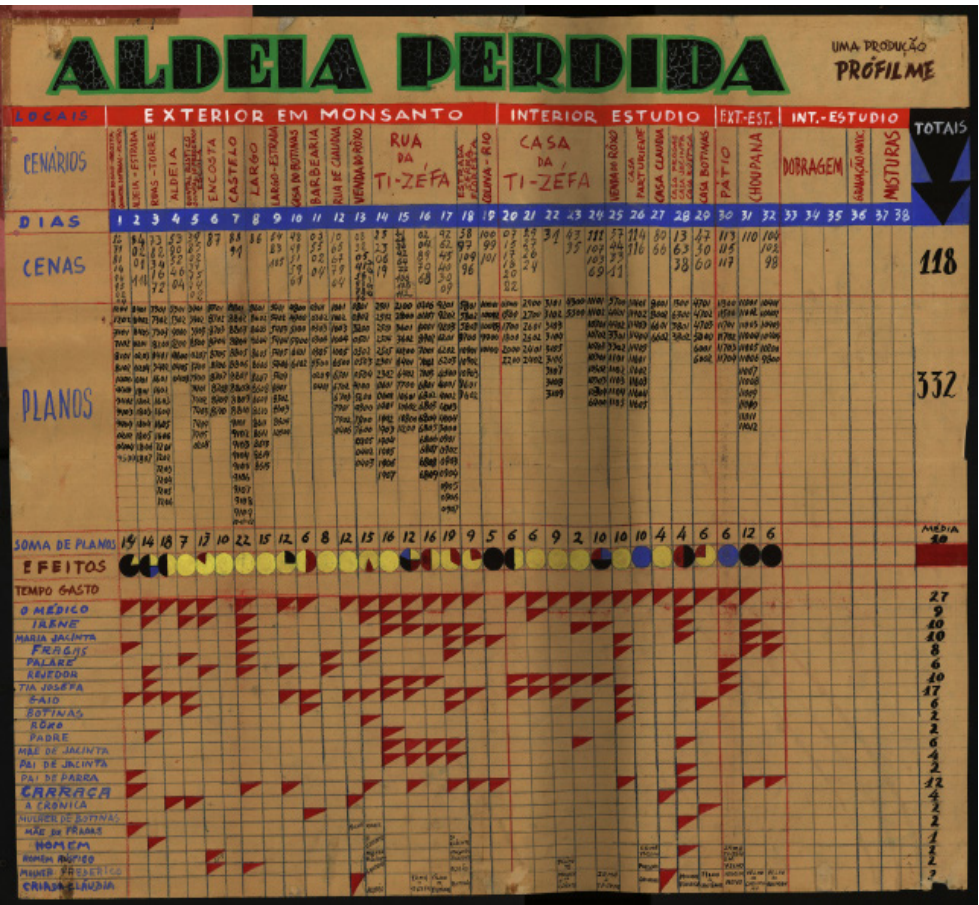


Figura 4 - Mapa de rodagem de Aldeia Perdida, 1953.

Nele se estreariam como atriz principal a “sedutora alentejana” Maria do Crato e como actor o escritor Manuel da Fonseca, que também colaborava no argumento (Fig. 5). A acção decorreria inteiramente em Monsanto da Beira, a “aldeia mais portuguesa de Portugal” (segundo o galardão de 1938 em que ganhara esse predicado), aldeia onde Namora trabalhara como médico entre os anos 1944 e 1946. A imprensa noticia o arranque das filmagens, em Monsanto, desde o início de 1953. O certo é que a produção não avançou e mais uma obra-prima se perdeu.



Figura 5 - Artigo sobre *Aldeia Perdida*, 1953.

Não custa supor que, se já em 1951 Namora fora proibido pela PIDE de comentar um filme nas “Terças-feiras clássicas do Tivoli”,¹³ o regime não tivesse simpatia por apoiar a cinematização dos seus romances. Tanto mais que, nesse mesmo ano, Namora assinara um comunicado reclamando a extinção imediata da censura, comunicado que a censura obviamente não deixou sair para os jornais. Como relata Paulo Marques da Silva, “em 4 de Novembro, foi entregue um comunicado à imprensa, pela denominada Comissão Pró-Liberdade de Expressão, onde os intelectuais portugueses reclamavam a extinção imediata da censura em Portugal”:

Os abaixo assinados, intelectuais portugueses, jornalistas, escritores, cientistas e artistas, considerando que a existência, há um quarto de século, da Censura à Imprensa, à Literatura e à Arte, em Portugal, constitui uma violação dos mais sagrados direitos da pessoa humana, tão claramente expressos na Declaração Universal dos Direitos do Homem, da ONU, e ainda da própria Constituição Portuguesa, violação essa que ultraja muito especialmente os trabalhadores intelectuais que são a consciência e a inteligência da Nação e, portanto, o mais seguro penhor da continuidade, pela Cultura, do contributo histórico do Povo Português na Marcha da Civilização, - vêm, perante o País, tornar público o seu veemente protesto, e reclamar do Governo a extinção imediata da Censura em Portugal. (Silva 2009: 124-125)

Quatro projectos

Por essa época, reuniam-se os intelectuais em tertúlias congregadas em diversos cafés, como descreve Namora na sua *Autobiografia* publicada em 1987: “Tertúlias em dias certos da semana, como a Suprema dos sábados e domingos, ou em certas horas do dia, como o Palladium, a Riviera, a Veneza, o Café Chiado” (Namora 1987:37).¹⁴ No Palladium, paravam os cineastas:

Estes, pareciam apicultores à espera que um enxame erradio passasse. Não havia dinheiro para mandar cantar um cego, mas, no dia em que um produtor menos reticente caísse na rede, a primeira coisa a organizar era uma opípara jantarada. De repente, ficava tudo rico, deixava de ser preciso o isco da vedeta de físico atiradiço a correr certas portas. Era a euforia, a festa, a abundância. E também uma solidariedade tribal de emoções à flor da pele. Frágil mas intensa. Como ouvi a um realizador: “Neste ambiente de precariedades, as pessoas mudam de pele e apaixonam-se umas pelas outras.” Assim sucedia. De uma vez, consegui interessar um aficionado do Porto a financiar o projecto de um amigo: que metamorfose! Encomendou-se mariscada de imediato, e aquilo que, até aí, fora desalento e humildade, passou a ser autoritarismo ou pimponice. Um cineasta à espera de ocupação à mesa de um café nada tem que ver com o seu homónimo que, no estúdio, se senta na cadeira do “director”. Falo desses tempos picarescos (quantos anos passados!), não nos actuais, que mal conheço. Às tais mesas das tertúlias se forjavam enredos, sim, mas também se inventavam obras-primas do cinema, da edição, das artes plásticas, mil iniciativas que eram o sal das nossas vidas. (*idem*: 39-40)

É precisamente no café Palladium que o escritor é entrevistado por um jornalista:

Não tem havido desinteresse dos nossos romancistas pela arte cinematográfica. Sendo o cinema a expressão mais dotada e de maior capacidade de comunicação de todas as artes, embora também a mais fruste, a que menos resiste ao desgaste do tempo, e verificando-se ainda entre nós, como em toda a parte, um apaixonado desejo de renovação, de

transmitir ao público, por todos os meios de linguagem, terras e ambientes que dantes se consideravam incompatíveis com a estética, seria impossível que a literatura não ambicionasse colaborar com o cinema, tanto mais que mutuamente se valorizam. O problema, porém, não tem sido apenas uma desoladora inexistência de argumentos (e sem uma boa história não se faz um bom filme) nem uma deficiência de técnica ou interpretação; - O problema está na confusão entre a negociata fácil e o cinema. Os oportunistas transformaram aquilo que poderia ser, ou chegar a ser, o cinema português num comércio que nada tem que ver com a mais elementar expressão artística. As raras exceções servem, como sempre, para confirmar a regra.¹⁵

Referindo “atropelos inconcebíveis” feitos “em nome de meia dúzia de receitas”, fracassadas apesar de se terem por “comerciais”, Namora conclui que “temos ludibriado o público, temos cansado o público e também a boa fé de muitos que arriscaram o seu dinheiro num negócio que devia ter e tem todas as probabilidades de êxito”. Assim, avisa:

No dia em que os produtores portugueses compreenderem a lição que nos tem vindo lá de fora, meditem no carinho do nosso público por todos os filmes estrangeiros que aliam a coragem e o génio à simplicidade, no dia, enfim, em que eles procurarem de mãos lavadas os nossos escritores, estou certo que encontrarão um entusiástico apoio. Literatura e cinema terão dado entre nós, se esse dia chegar, um passo decisivo na sua universalidade. E só então, por outro lado, se poderá falar do cinema português como negócio.

E como “o autor da *Noite e a Madrugada* parece ter muito a dizer sobre a situação do nosso cinema”, Namora prossegue:

É de certo modo lógico que os filmes excepcionais tivessem começado por ser obras literárias ou argumentos do mesmo modo invulgares. Não há cinema, é um lugar comum dizê-lo, sem uma boa raiz literária. Mas suponho exagero e injusto supor-se que a qualidade desses filmes deva tudo ao mérito da obra literária que os inspirou. Literatura e cinema são linguagens diferentes, embora se permitam mútuas e profíguas sugestões. Um estilo e uma construção romanesca poderão ser traduzidas pelo cineasta, a literatura pode fornecer, clima, personagens, intriga, veracidade – peças fundamentais, sem dúvida – mas a primeira qualidade está no seu ritmo, na maneira como a história é contada cinematográfica e pessoalíssima,¹⁶ enfim, o movimento e o valor expressional da imagem estão para o cinema como o “tempo” está para a literatura.

Questionado sobre se “gostaria de ver outros livros seus adaptados ao cinema”, Namora responde: “Certamente. Essa idéia é particularmente grata a todo o escritor. Já há muito que tenho planificado o meu livro *Fogo na Noite Escura*, situado no

ambiente académico de Coimbra, por encomenda de uma empresa cinematográfica que foi dissolvida”. Efectivamente, deste romance de 1943, existe uma adaptação escrita para cinema, actualmente exposta na Casa Museu Fernando Namora¹⁷ em Condeixa-a-Nova, onde o escritor nasceu em 1919.

A entrevista prossegue: “Mas, acima de todos, seduzia-me a adaptação de *A Noite e a Madrugada*. É quanto a mim o meu melhor livro e aquele que suponho possuir um ambiente mais caracterizado e uma maior riqueza plástica”. O romance, publicado em 1950, “é um estudo da vida dum agrupado raiano da Beira-Baixa, com seus costumes rudes e bravios, traçado dentro dos cânones naturalistas mas sem qualquer demasia de ordem pornográfica, imoral ou política”, no parecer do censor que em 1953 julga, “com a obra impressa e a circular há 3 anos”, “não haver motivos ou razões bastantes para proibir o livro” (Azevedo 1997: 190).¹⁸ Todavia, este romance sofreria a proibição de adaptação ao cinema, como relata o escritor em entrevista no estrangeiro, dando como exemplo da actuação da censura “a proibição de que o romance *A Noite e a Madrugada* fosse cinematizado (por António Macedo), conquanto estivessem concluídos os trabalhos preparatórios”.¹⁹

Com estes filmes no rol dos projectos futuros, a conversa conclui-se por um apelo do articulista a que “os nossos produtores procurem de mãos lavadas os nossos escritores para que possamos produzir filmes que transcendam o mau gosto que tem servido os argumentos dos nossos filmes”.

Em 1958, quando já Manuel Guimarães capitulara aos interesses comerciais - com o mal afamado *A Costureirinha da Sé*, que ele sempre enjeitou como um filho bastardo (no sentido que se lhe dava antigamente) - outro projecto se levantava que teria realização sua: a adaptação do romance de Namora publicado em 1954, *O Trigo e o Joio*, com sequência cinematográfica de Orlando Vitorino e Manuel Guimarães (Fig. 6), projecto apresentado por Produções Bohémia com pedido de financiamento (subsídio e empréstimo) ao Fundo do Cinema Nacional, em 1958 e em 1959, requerimento por duas vezes recusado pelo Conselho do Cinema.²⁰

Em 1962, o produtor Felipe de Solms consegue apoio financeiro do Fundo do Cinema Nacional para a produção de *Retalhos na Vida de um Médico*, que seria realizado por Fernando Lopes. Todavia, este “pede escusa do cargo”, em carta de 5 de Março de 1962, “em virtude estar neste momento a trabalhar na adaptação do último romance de Fernando Namora” - presumimos *Domingo à Tarde* (1960) que viria a ser realizado mais tarde por António de Macedo - e “dada a circunstância de se tratar do mesmo autor, e dado, também, o facto de, entretanto terem decorridos vários meses desde o projecto inicial até ao vislumbre de uma concretização”; carta que, em 26 de Abril, o produtor remete, junto com a proposta de “confiar a direcção do filme a Jorge Brum do Canto”, ao Conselho do Cinema, que autoriza a substituição, em 17 de Maio.²¹

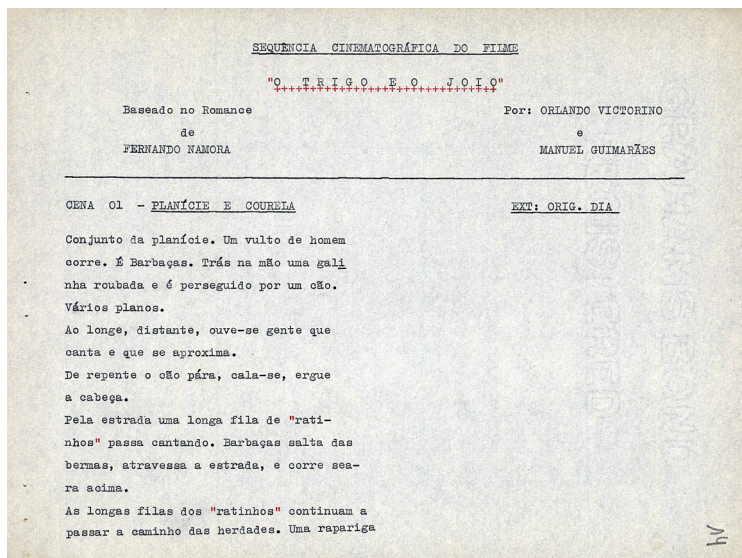


Figura 6 - Sequência cinematográfica de *O Trigo e o Joio*, 1958.

Primeiro filme: *Retalhos na Vida de um Médico* (1962), de Jorge Brum do Canto

Ao cabo de uma década de projectos, Namora veria uma história sua no grande ecrã. *Retalhos na Vida de um Médico* seria finalmente realizado em 1962, numa outra versão, com argumento, sequência, planificação e realização de Jorge Brum do Canto, que aglutina várias histórias: alguns episódios (ou contos) do livro do mesmo título (a primeira série de 1949); e a novela *O Homem Disfarçado* (1957), resultando num “filme que apresenta as vivências de um médico no interior de Portugal e que evidencia os dramas sociais e humanos de um povo que se resigna à miséria e à doença contra as quais pouco ou nada fazem devido ao seu obscurantismo” (Batista 2017: 158).

Retalhos é um filme que nasce serôdio. Se os tempos do primeiro neo-realismo já haviam passado, novos ventos de realismo se faziam sentir no início dos anos 60, em obras também viradas para a realidade quotidiana e para os problemas das pessoas comuns. Brum do Canto, um veterano do cinema português, não era, nem seria, um neo-realista, apesar de no seu filme *A Canção da Terra* (1938) se encontrarem aspectos precursores desse realismo. Assim, faz a honrosa tentativa de passar ao ecrã uma história e um autor de sucesso, com um conteúdo social na linha das tendências realistas que haviam marcado o cinema internacional desde o pós-guerra. Sem se afastar muito da sua perspectiva de aristocrata, o realizador dá-nos uma obra onde, creio, “a atitude do médico é a bitola pela qual o mundo se organiza”; ponto de vista que “exclui outros aspectos da vida campesina”, o que “assim o distancia duma atitude neo-realista, onde seria dado algum privilégio à vida popular”; “todo o filme

se preocupa mais em mostrar a ignorância e a miséria do povo do que as causas do seu atraso” (Areal 2011: 361). Filme bem intencionado, mas conformista, vem a ganhar dois prémios do SNI²² - Grande Prémio e Prémio para a Melhor Adaptação - sendo seleccionado para o festival de Berlim no ano seguinte (Batista 2017: 158).

Segundo filme: *O Trigo e o Joio* (1965), de Manuel Guimarães

Finalmente em 1964, uma segunda versão de *O Trigo e o Joio*, também ele se-ródio, consegue passar à produção, e sem subsídios. Tentaram apoio financeiro do Fundo do Cinema, mas a resposta foi negativa, alegando que tendo a rodagem já começado o filme não poderia ser apoiado.²³ A produção foi viável graças a uma iniciativa colectiva e independente, em modo cooperativo, solução *sui generis* já encontrada por Guimarães para conseguir produzir os seus três primeiros filmes na década de 50;²⁴ desta vez tendo como investidores principais o escritor, o actor Igrejas Caeiro e a colaboração de António da Cunha Telles, que já tinha produzido *O Crime de Aldeia Velha*, realizado por Guimarães no ano anterior.

Com esta obra, “primeiro hino ao sofrimento da população alentejana e descrição da sua estrutura social e laboral”, “Guimarães consegue reconstituir, quase etnograficamente, um quotidiano de resistência à adversidade, onde se evidenciam os protagonistas mais marginais, os rendeiros pobres, os malteses, os trabalhadores à jorna e sazonais, os capatazes, os ciganos, os feirantes, assim como o lavrador abastado, o autarca e a guarda republicana - inseridos num modo de organização social do trabalho rural, e particularmente descrevendo as migrações sazonais de trabalhadores do norte para ceifar as searas” (Areal 2015: 136-137).

A finalização do filme teve um percurso sofrido e massacrado, que conhecemos através da correspondência de Manuel Guimarães com Namora e Caeiro. Aconteceu que Guimarães tivera uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estagiar seis meses em Itália, bolsa que adiará para concluir *O Crime de Aldeia Velha* e depois *O Trigo e o Joio*. Não podendo esperar mais, deixa o acabamento da montagem entregue aos seus amigos e técnicos e sai do país para fazer um estágio junto de Pietro Germi e outros realizadores,²⁵ técnicos e produtores que iria conhecer em Roma. Enquanto isso, ajustes na montagem, etalonagem, cópias, legendagem, etc. iam-se fazendo a distância, através de cartas trocadas com Fernando Namora, Igrejas Caeiro e outros colaboradores, que tinham assumido o comando das operações técnicas e de produção. Foi a partir destas cartas recebidas por Guimarães que tivemos conhecimento dos problemas que o filme atravessou. Pena é que não tenhamos encontrado - ainda - as cartas do cineasta dirigidas a Namora, a Caeiro e ao actor Mário Pereira - cartas que nos revelariam, sim, as suas reflexões, intenções e decisões.

A certa altura, aproveitando a estadia de Guimarães em Itália, decidiram inscrever o filme no festival de Veneza. Notícias e boatos corriam por Lisboa e chegavam uns dias depois a Guimarães, como o assassinato de Humberto Delgado,²⁶ notícia de pri-

meiras páginas em Itália, ou o “assalto” da PIDE às Publicações Europa-América, como conta Dórdio Guimarães a seu pai em carta de 11 de Julho de 1965:

A semana passada levantou-se o boato de que a PIDE tinha capturado o negativo do *Trigo...* e o havia destruído. Aflito, pus-me em contacto com o Caeiro que, pouco depois, constatava não ser verdade. Foi um momento de grande aflição. Pela Europa-América que foi, essa sim, assaltada e esmagada pela PIDE, soube que o *Domingo à Tarde* (filme) está proibido e o mesmo se prepara quanto ao *Trigo...* até porque os livros estão “prisioneiros”... Diz-me, meu pai, o que devo fazer para ajudar o teu filme a sair daqui!

Mas ocorreram sucessivos atrasos e problemas técnicos, até que Namora escreve a Guimarães, em 21 de Julho de 1965:

Caro Manel: Calculo o seu interesse, o seu alvoroço e também a sua impaciência. Mas, por mim, não posso fazer mais. Rasgo-me por dentro e por fora, visto que o meu empenho não é menor do que o seu, mas as circunstâncias têm mais força. Em resumo: é melhor não pensar mais no Festival. Seria impossível. É impossível. Digo-lhe isto de coração a sangrar. E olhe que o Caeiro tem tanta mágoa como nós. Resta-nos apresentar a fita na exibição comercial.

Curiosamente, sabemos hoje que tiveram um pequeno subsídio da Gulbenkian, mas clandestino, ou seja, não podia ser revelado, conforme conta Igrejas Caeiro por carta de 11 de Agosto de 1965:

Recebi finalmente a carta da Fundação em que nos comunica o subsídio de 150 contos, embora com a obrigação de fornecermos 75 contos de bilhetes para estudantes, durante as exposições em Lisboa, Porto e Coimbra. (...) A carta da Fundação é muito agradável para nós, ao sublinhar “*atendendo, porém, a que o filme “O TRIGO E O JOIO”, como obra de arte cinematográfica, revela, objectivamente, uma dignidade e um seriedade que merecem ser tidas em especial consideração, foi resolvido premiar o esforço da cooperativa de artistas e intelectuais que produziu o filme com um subsídio único de 150.000\$00. Este subsídio não se destina especialmente, nem à produção do filme, nem a apresentação do mesmo em qualquer festival, mas tão somente, repete-se, a manifestar, à pessoas que o conceberam e realizaram, o nosso apreço pela difícil obra em que se empenharam. (...) Para avaliar da excepionalidade do subsídio, devo informá-lo do carácter secreto da dádiva com a recomendação expressa de que o facto não deverá ser anunciado.*”²⁷

Em 25 de Agosto há uma projecção privada da cópia zero no cinema Monumental, relatada na imprensa do dia seguinte e dando conta da discussão que promoveu acerca do filme. No dia seguinte, António da Cunha Telles levava esta cópia

clandestinamente para Veneza onde iria apresentar *Domingo à Tarde* de António de Macedo, também adaptado de Fernando Namora. Essa cópia não censurada de *O Trigo e o Joio* ficou por Roma em parte incerta, segundo deduzimos das tentativas posteriores e vãs de Guimarães para a encontrar. Mas ainda não seria a versão do realizador.

O filme seria concluído, após o regresso de Guimarães, passando por numerosas vicissitudes com a censura onde seria “impiedosamente retalhado” (Cf. Areal 2015: 319-323). Sobre este processo, Fernando Namora, em carta a Joaquim Namorado, diz ter sido “uma odisseia trágica e bárbara”, contando que “algumas cenas foram filmadas oito dias antes da estreia para tapar brutais mutilações. Um horror” (Silva 2009: 92).²⁸ Sobre a censura, Namora falará aos jornalistas estrangeiros: “Não existem justificações válidas que imponham uma “norma” à criação artística; o critério, chamemos-lhe assim, pertence ao artista, responsável perante si próprio, os outros homens e o tempo. Estes o julgarão” (*idem*: 94). Em entrevista concedida ao *Diário Popular*, perguntado se “Manuel Guimarães deve sentir-se satisfeito com os resultados do seu trabalho”, Namora responde:

Penso que não. O sonho, na arte como na vida, surge por vezes ensanguentado e empobrecido quando as realidades se atravessam na sua concretização. E o cinema, arte-indústria, e arte em que muitos intervêm e que alguns não sabem respeitar, encontra-se particularmente exposto a desfigurar-se ao longo da dura jornada que tem de percorrer. Isto é, o filme, tal como o ides ver, ficou aquém do sonho e ninguém lamenta mais isso, decerto, do que quem o delineou. Mas nem por tal o poderemos confundir com essa chusma de produções cinematográficas irresponsáveis que, sob o apoio de tantos, tem enxovalhado e desacreditado o nosso cinema.²⁹

Noutra entrevista, face à acusação de ser o filme *O Trigo e o Joio* “pura e simplesmente, uma traição ao cinema”, Namora declara-se “em desacordo quanto a esse juízo severo e preconceituoso”, porque “eu conheço o filme tal como Manuel Guimarães o realizou; o público conhece-o tal como foi exibido”, referindo-se às “desfigurações a que o realizador foi alheio”, que se entendem serem as da Censura. Mas não esconde que, mesmo descontando esse factor, “a extrema dificuldade de cinematização daquele livro comprometeu o empreendimento e (...) ficou aquém do que se desejava. O realizador é o primeiro a ter consciência desse facto”. E acrescenta:

Suponho que, na fase actual do nosso cinema, ávido de uma renovação formal e de uma ousadia que o libertem do provincianismo e da mediocridade (...), somos inclinados a uma atitude impiedosa em face de obras que se desinteressam de uma busca de linguagem. Mas cada realizador tem os seus processos e cada texto pede o seu estilo. O que importa é averiguar-lhes os recursos e a autenticidade.³⁰

Terceiro filme: *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo

1965 foi um ano cheio de cinema para Fernando Namora, que em simultâneo vê dois romances seus transpostos para a grande tela. *Domingo à Tarde*, adaptado e realizado por António de Macedo, é a história de um médico dilacerando entre a morte no quotidiano e o amor a uma doente que não conseguiu salvar. Um filme com uma narrativa experimentalista, tanto a nível sensorial como por um “processo de descontinuidade do tempo” e ainda por um simbolismo inusitado e subversivo. Entrevistado na revista *Plano 4* sobre o filme, Namora diz:

António de Macedo deu a sua interpretação do romance. Ou, por outras palavras: baseou-se num texto para realizar o seu filme, em vez de transcrever por imagens uma narrativa literária. O conceito de “fidelidade”, quando se trata de uma recriação, não pode ter a rigidez que habitualmente lhe atribuímos.³¹

Questionado acerca da personagem de Clarisse, Namora precisa: “Voltamos ao mesmo problema: não podemos esperar que o realizador, como artista que é, seja um intérprete passivo. Ao inspirar-se num livro, ele adapta-o ao seu temperamento, à sua visão do mundo, faz dele o seu testemunho”. Frisando ainda: “sempre apoiei António de Macedo nas suas louváveis audácias e sempre lhe respeitei a liberdade criadora, mesmo quando as suas soluções não coincidiam com as que me seriam mais caras”. Sobre a adaptação das suas obras ao cinema, Namora explica:

Em nenhum desses três filmes tomei a responsabilidade da adaptação. Aliás, o autor não me parece o mais indicado para a tarefa e a experiência já mo evidenciou, em algumas tentativas que logo revelaram quanto somos viciados por uma perspectiva preconcebida e por soluções de cariz literário que nem sempre o cinema admite. Creio que uma adaptação, pelo menos num país, como o nosso, tão pobre de guionistas, terá de ser um trabalho colectivo.

Sobre as relações entre literatura e cinema, Namora tece outras considerações:

O escritor dificilmente resiste ao interesse em verificar como a sua obra é interpretada e vertida numa outra linguagem. Esta sedução, contudo, tem os seus riscos, sobretudo quando de cinema se trata, pois a imagem é usurpadora e inscreve uma realidade definitiva, que, se incorrecta ou malograda, não poupa a obra em que se inspirou. (...) Ora a imagem destrói a surpresa e invalida a descoberta. Os heróis do livro deixam de ser como os desejou o escritor e como os viu o leitor. A imagem impôs-lhes um modelo. (...) Mas, repito, trata-se de um desafio fascinante.

Domingo à Tarde conseguiu ser aceite no festival de Veneza desse mesmo ano, como relata o realizador:

Nessa época, o Festival de Veneza era o grande festival de cinema – Cannes ainda não tinha o prestígio que passou a ter mais tarde. Talvez por ter à frente da sua Direcção o conceituado crítico comunista Luigi Chiarini, o Festival de Veneza recusava sistematicamente filmes de países fascistas, como Portugal e Espanha (...). Portugal vira recusados, em anos anteriores, e sucessivamente, o *Acto da Primavera* (1962), de Manuel de Oliveira, e *As Ilhas Encantadas* (1964) de Carlos Villardebó. O Cunha Telles, porém, que é teimoso e quase tão louco como eu, decidiu levar o meu filme clandestinamente a Veneza, com as latas dentro de um saco de roupa, e mostrou-o ao Chiarini. Grande bomba: o *Domingo à Tarde* foi seleccionado para a secção competitiva! (...) Quando se soube cá a notícia, percebi que o seu efeito foi assinalável no alto departamento censório. Devido ao isolamento internacional em que Portugal se encontrava em consequência da política do “orgulhosamente sós”, paradoxalmente o regime salazarengo adorava que as “nossas” coisas brilhassem lá fora, para que se dissesse que afinal de contas o regime não era assim tão mau, ainda deixava que se fizessem umas obras “ousadas”. Aproveitei a onda e interpus recurso à censura, mas a resposta nunca mais vinha. O festival correu, a oportunidade da estreia passou (o filme só viria a ser estreado no cinema Império em Abril do ano seguinte) e a resposta continuava sem vir. (Macedo 2007: 27-28)

As peripécias com a Censura são de seguida contadas pelo realizador no livrinho de cordel intitulado *Como se fazia cinema em Portugal – Inconfidências de um ex-praticante*. Mas se *Domingo à Tarde*, o filme, consegue vingar, o romance em que se baseou, publicado em 1960, seria nesta altura apreendido pela PIDE, conforme atrás referido por Dórdio Guimarães e como se pode verificar pela cópia da carta do editor Francisco Lyon de Castro dirigida ao Director dos Serviços de Censura, em 24 de Junho de 1965:

Ontem, 23, apresentaram-se nos nossos escritórios de Lisboa e de Mem-Martins, brigadas da Polícia Internacional e de Defesa do Estado que tinham a incumbência, segundo reza o auto de apreensão de “fazer uma busca a fim de apreender livros ou quaisquer documentos sobre os quais, pelos assuntos tratados ou pelo seu teor, se impõe um exame ulterior tendente a determinar se podem ou não ser objecto de transacção, distribuição ou circulação”.³²

Das obras apreendidas constava *Domingo à Tarde*. Explica o editor das Publicações Europa-América que “a apreensão global de todas as referidas obras representa a suspensão da venda de milhares de escudos por dia e uma imobilização de valores que sobem a mais de 1000 contos. A explicação dada pela PIDE é que as referidas obras não estão autorizadas pela Censura”. O que o editor desmente com alguns

exemplos, entre eles *Domingo à Tarde* que “tem o prémio José Lins do Rego; foi publicado inicialmente pela editorial Livros do Brasil e foi reeditada agora por nós em 5ª edição”. Prosseguindo:

Talvez não valha a pena referir outros exemplos mas bastará assinalar o facto de que a proibição abrangeu 23 títulos, 22 dos quais constituem pura e simplesmente a totalidade das novidades ou reedições publicadas por esta editorial nos últimos meses e até fins de Maio. Quer dizer que a proibição foi feita indiscriminadamente, incluindo, por exemplo, um livro científico sobre espeleologia. (...) Com efeito, a proibição simultânea de vinte e duas obras, todas de publicação recente, representa uma medida que pela sua latitude, carácter indiscriminatório e repercussão financeira a ninguém deixa dúvidas sobre as suas consequências económicas e necessariamente sobre a estabilidade e o futuro da empresa.

Presumimos que a proibição tenha sido levantada, com base num relatório da Censura, com despacho de 8 de Julho de 1965, onde o capitão José Brandão Pereira de Mello considera que “Não há no romance (escusado seria dizê-lo) qualquer nota ou descrição imoral nem inconveniência alguma, sob os pontos de vista político e social. Parece-me ser de autorizar, como o foram os outros livros do A. já apreciados por estes Serviços”.³³

Nesse mesmo ano, a participação pública de Fernando Namora em diversas iniciativas da oposição democrática, “irão fazer dele um alvo da censura e também da PIDE, nos anos que se seguem”. No início de 1966, “*Rádio Portugal Livre* emite a 23 de Janeiro a notícia de que haviam sido proibidas as reedições das obras de Fernando Namora, que vivia apenas da escrita, depois de, em 1965, abandonar a Medicina, deixando lugar de assistente no IPO”.³⁴ As represálias continuam no ano seguinte: em Janeiro de 1967, “a PIDE quer saber quais são as suas fontes de rendimento e se algum desse rendimento provém de algum organismo do Estado”, o que não se verifica. Uma notícia publicada no *Portugal Democrático*,³⁵ jornal oposicionista editado no Brasil, refere que “a imprensa está proibida de publicar a mínima palavra, a mínima nota, sobre os seus romances, ou mesmo sequer, fazer publicidade de qualquer dos seus livros. O nome de Fernando Namora é até proibido de figurar em anúncios de obras de que é co-autor” (Silva 2009: 166-169).

Sétimo projecto: *Emigrantes* (1965)

Não cessariam os projectos nem os malogros cinematográficos de Namora e Guimarães, testemunhando o seu apeço mútuo. Já durante a estadia de Guimarães em Roma, a correspondência trocada revela que Namora preparava um argumento de filme designado “*Emigrantes*”, mas ainda elocubrava e não tinha o projecto suficientemente delineado. Em 10 de Maio de 1965, escreve a Guimarães:

Emigrantes: ainda bem que você esteve com eles.³⁶ Eu estou a trabalhar no material. Neste momento, tenho 100 páginas de apontamentos! Só de apontamentos. E também (na cabeça) um esboço de personagens e de história. Você ser-me-á muito útil para abrir uma clareira nesta selva de sugestões. Logo que V. chegue e se desembarace do *Trigo e o Joio*, temos de trabalhar em comum, a sério, de dentes cerrados. Aliás, estou a fazer um tratamento à depressão e já começaram os efeitos: canso-me menos, tenho mais entusiasmo pelas coisas.³⁷

Guimarães insistia em receber já o argumento, para poder começar a avançar com a sua parte - que seria a planificação e a orçamentação, necessárias para solicitar financiamento, passo prévio e indispensável em cinema. Em 17 de Maio, em carta a Namora, dizia:

Recebi a sua carta que agradeço, mas confesso que me senti um pouco desamparado com o que me diz sobre os possíveis “Emigrantes”. Contava ir trabalhando aqui com o material que me mandasse. O problema é que eu necessitava de chegar a Lisboa com qualquer coisa positiva na mão, para pôr de pé rapidamente. Sabe que terei de não ter pontos mortos, para não cair novamente em situações monetárias degradantes. A preparação (e negociações) dum filme levam tempo e eu não tenho disponibilidades para as aguentar. Quando faço um filme ganho apenas para me sustentar durante ele. Razão deste desabafo. Mas compreendo que será melhor trabalharmos juntos, tanto mais que se trata dum tema importante e que eu mesmo necessito de chegar a conclusões consigo, de ordem temática. Tenho falado aqui com algumas entidades sobre o caso, que lhes tem interessado vivamente. Não compreendem é que tal assunto possa ser em Portugal realizado. Falei com o Pietro Germi. Conte-lhe algumas coisas sobre o que pensávamos ser o filme. Disse-me que considerava o tema superior ao seu *Caminho da Esperança*! Tenho tido ótimos contactos aqui. Tudo, de repente, me parece mais fácil, sem barreiras. A co-produção é possível desde que seja tomada a sério, sem aldrabices, sem aventuras “Telesticas”! Eles não pedem muito e creio que este pouco será possível por nós. Começo a estar mais animado e a sentir forças novas. Terão continuidade?...³⁸

Noutra carta, de 21 de Maio, Namora tece algumas reservas em relação ao modo de trabalho em cinema:

Compreendo a sua inquietude e o seu desejo de renovação, ou melhor: de realizar aquilo que, afinal, esteve sempre de si à espera de uma oportunidade. O cinema, porém, tem um perigo: sendo uma engrenagem, uma soma de tantos elementos fortuitos que nem de todas as vezes se podem dominar, todos os dias empurra as intenções para compromissos e para improvisação, que a própria engrenagem não deixa corrigir.

V. tem carradas de razão quando me confessa a sua surpresa pelo meu deixar-andar. E, por isso, peço-lhe que se sinta livre, libérrimo, para caminhar sozinho no seu projecto ou para procurar outro companheiro. A verdade é que se vai prolongando esta minha maré de falta de chama para as coisas, por isso eu dizia que me seria útil a sua presença. No entanto, a sua carta foi, creia, um aguilhão: hoje mesmo vou recomeçar de dentes cerrados – o não que obsta, repito, a que V. se decida a tentar outra solução. Assentemos nisso. Tenho algumas ideias esboçadas, é certo, quase uma trama que ligue o material, mas quebro sempre quando encontro dificuldades. Os meus nervos (ou os problemas que os esfarrapam) partiram-me a espinha.³⁹

Três meses passados, em 21 de Agosto, Namora volta a falar no projecto a Guimarães:

Nestes últimos dois dias tenho estado com um casal de emigrantes que me deu mais material. Estive a ler-lhes (e à minha mulher) os apontamentos que tenho e gostaram. Encorajou-me a reacção da minha mulher. Estou a precisar de si para seleccionarmos tantos factos que acumulei. A estrutura tenho-a na cabeça. Tudo se passará num dia, através do qual o herói vai recordando.⁴⁰

Uma carta para Guimarães do fotógrafo João Martins, de 27 de Agosto, refere que “consta, ou constou, na *Plateia*, que o Guimarães já não faz a fita sobre a emigração clandestina. É pena se isto isto for verdade, pois é um assunto de palpitante interesse e actualidade”.⁴¹ Abandonado o projecto, sabemos, da biografia do escritor, que em 1966 “começa a preparar um romance sobre a emigração com o título provisório *As Formigas do Inverno*. Para o efeito desloca-se a várias regiões do país e ao estrangeiro” (Namora 1987: 60).

Oitavo projecto: *Minas de San Francisco* (1966)

Entretanto, em 1966, Guimarães, tenta obter apoio do FCN com outro projecto, a segunda versão de *Minas de San Francisco*, agora com argumento conjunto de Namora, Igrejas Caeiro e Manuel Guimarães.⁴² O requerimento apresentado pela Tobis Portuguesa seria indeferido pelo Conselho do Cinema.⁴³ Aliás, como já vimos, no final de 1966, Fernando Namora veria “interdita a reedição de todas as suas obras e a proibição de qualquer referência a si ou às suas obras na imprensa” (Silva 2009: 75).

Primeiro documentário: *Fernando Namora* (1969), de Manuel Guimarães

Os dois homens não desistem. Com produção de Ricardo Malheiro, Guimarães realiza um documentário sobre Fernando Namora. Neste documentário, percebe-se bem a convivência do escritor nesse retrato de si próprio, que ajuda a criar como um perfeito actor da sua imagem. Afinal, tratava-se da homenagem de um amigo muito

próximo. Sem abandonar a inevitável *voz off*, este filme usa alguns processos expressivos inovadores à época, de certa forma o respirando o ar das novas vagas que perpassaram na série “Artes e Letras” produzida por Cultura Filmes.

Nono projecto: *O Rio Triste*

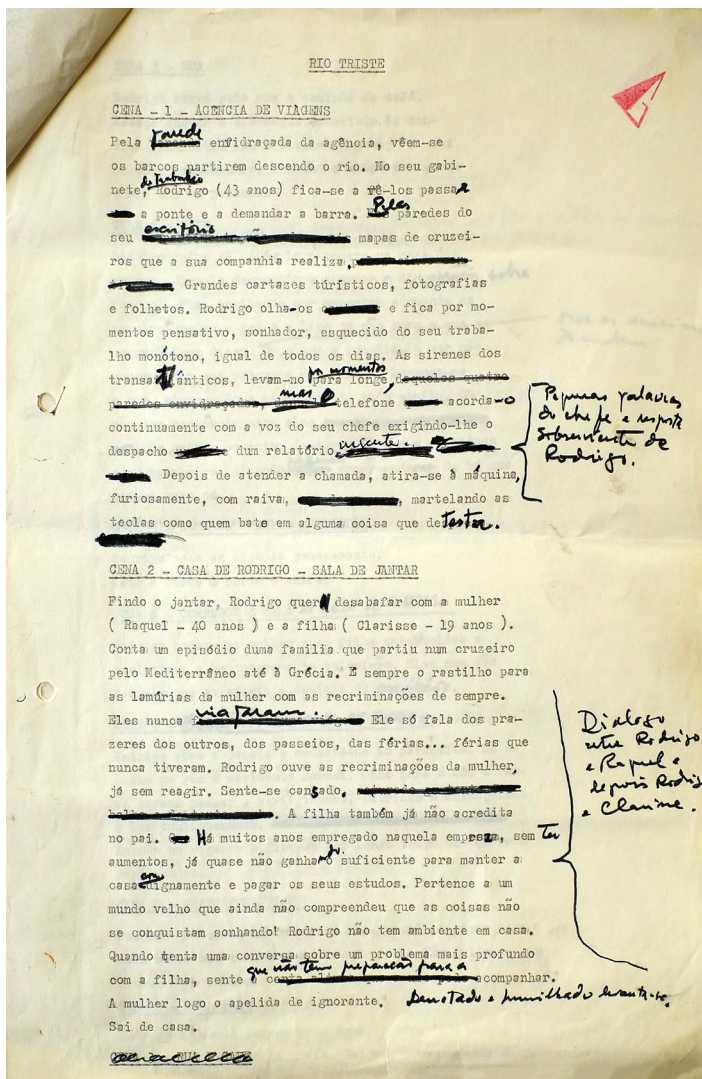
Sobre a influência da linguagem cinematográfica, dissera Namora: “Se o cinema tem influenciado o meu estilo? Muito provàvelmente. As artes interpenetram-se, enriquecem-se mutuamente, ainda que nem sempre o artista se dê conta dessa osmose ou queira aceitá-la”.⁴⁴ Isso mesmo se sente no projecto que vem a seguir: “O Rio Triste ou Ao Terceiro Dia”,⁴⁵ de cuja primeira página retiro este fragmento:

Sonha que está em casa do patrão, na noite de fim do ano em que este reúne os empregados mais categorizados para uma festa de confraternização. No sonho vê-se o patrão no átrio, por detrás de uma mesa de jogo, a receber os abafos das pessoas que vão entrando e o cumprimentam com uma saudação servil. A cada um dos empregados, ele entrega uma ficha metálica depois de receber o casaco, o sobretudo ou a gabardina. Os empregados aceitam a ficha e põem uma gorgeta em cima da mesa. A gorgeta é sempre a mesma. As moedas vão formando rima. Só ele, Rodrigo, quando chega a sua vez, entrega uma moeda maior. Espanto entre os presentes. O patrão parece vexado e olha-o, assim como os outros, com recriminação. Rodrigo fica embaraçado, procura em alguém um apoio que não encontra, e tenta retirar a gorgeta excessiva. Mas o patrão impede-o com o braço e diz-lhe, em ar de sentença que deverá reparar a falta, que escreva um soneto.

Tanto quanto sei e descobri, depois de “Emigrantes”, “O Rio Triste”, que podemos datar provisoriamente de 1967,⁴⁶ é o segundo projecto de Namora especialmente escrito para cinema e com uma narrativa adaptada a este meio de expressão. No espólio do escritor na Biblioteca Nacional, além do resumo do argumento, encontra-se uma carta de duas páginas, em envelope endereçado a Namora, sem data, onde um anónimo relata o desaparecimento de um homem, segundo fonte da Polícia Marítima,⁴⁷ ocorrido em 11 de Novembro de 1960 no Rio Tejo, evento no qual o escritor se terá inspirado para este projecto. No espólio de Manuel Guimarães, encontrámos a sequência cinematográfica de “Rio Triste” designada como “Uma história de Fernando Namora adaptada ao cinema por Manuel Guimarães”⁴⁸ e anotada a caneta pela mão de Guimarães (Fig. 7). Uma carta de Namora para Guimarães, em 15 de Outubro de 1972, ainda refere o projecto:

Verifico, pois, que ainda continua fiel à ideia de cinematizar “O Rio Triste”. Mas como a história foi em mim evoluindo, talvez fosse útil um encontro prévio, antes de V. e o Lauro António trabalharem no projecto. V. já sabe que eu só concordarei em se levar por diante a cinematização no caso de a adaptação corresponder ao que eu pretendo testemunhar com o livro.⁴⁹

Mais um projecto abandonado, mas que Fernando Namora viria a converter em livro, *O Rio Triste*, seu último romance, de 1982. As diferenças entre guião e texto literário seriam interessantes de analisar, já que se trata, efectivamente, de uma adaptação inversa, do cinema para a literatura, um género de conversão talvez pouco praticado; e que só um autor versátil, clarividente, universalista na sua vocação, podia arriscar.



Filmes em liberdade

Após 1974, ultrapassadas as restrições, as penalizações e todo o tipo de censuras e boicotes ao cinema, embora não todas as dificuldades, a liberdade conquistada veio criar novas oportunidades. Em 1975, Sérgio Ferreira realiza um segundo documentário, para a RTP: *Fernando Namora - Vida e obra*.⁵⁰ São diversas as aparições do escritor na televisão, algumas das quais estão actualmente acessíveis no Arquivo digital da RTP. Em 1980, Artur Ramos e Jaime Silva⁵¹ realizam a série televisiva *Retalhos da Vida de um Médico*, em 12 episódios,⁵² segunda versão do famoso romance de Namora, com adaptação e diálogos de Bernardo Santareno, Carlos Coutinho, Olga Gonçalves, Urbano Tavares Rodrigues e Dinis Machado.⁵³ Quinto filme: em 1983, Artur Ramos⁵⁴ inicia a rodagem de *A Noite e a Madrugada*, na zona de Castelo de Vide, história de contrabandistas num filme de época “nunca claramente sinalizada mas que o próprio Ramos situou no final dos anos 30, ‘entre o fim da Guerra Civil Espanhola e o começo da II Guerra Mundial’”, descrevendo a “situação dos camponeses cujas terras e casas se encontram ameaçadas” pois “um descendente do antigo proprietário quer reaver a posse das terras”;⁵⁵ filme que seria terminado em 1985. Sexto filme: em 1986, Artur Ramos realiza, com adaptação de Dinis Machado, para a RTP, *Resposta a Matilde*, a partir do romance de 1980. Um terceiro documentário foi exibido na televisão, em 1983, no programa “O escritor e a sociedade” de Álvaro Manuel Machado, com realização de José M. Caixeiro.⁵⁶ A última entrevista filmada do escritor seria integrada nos documentários *Fernando Namora (Post-Scriptum)*,⁵⁷ exibido na RTP em 31 de Janeiro de 1989, data da sua morte, e *Fernando Namora (Retalhos da Vida de um Escritor)*,⁵⁸ ambos com realização de Dórdio Guimarães.

Notas

* Leonor Areal tem trabalhado na convergência interdisciplinar das áreas de Literatura, Comunicação, Educação e Cinema. No âmbito do mestrado em Comunicação Educacional Multimedia (Universidade Aberta, 1997), concebeu software educacional actualmente vertido no duplo portal arquivopessoa.net/multipessoa.net. Realizou diversos documentários, sendo o último “Nasci com a Trovoada - Autobiografia póstuma de um cineasta” sobre Manuel Guimarães. Em 2009, concluiu doutoramento em cinema, na FCSH-NOVA, com a tese intitulada “Um País Imaginado - Ficções do real no cinema português”, publicada em 2011. Como bolsista da FCT, desenvolveu investigação de pós-doutoramento sobre censura ao cinema português. Desde 2009, é professora-adjunta convidada na ESAD-CR, Escola de Artes e Design das Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria.

- ¹ Texto elaborado no âmbito de investigação financiada pela FCT: BPD 66609/2009. A autora segue a ortografia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990, mantendo nas citações a ortografia original (salvo lapsos), embora uniformizando as referências.
- ² O interesse de Alves Redol pelo cinema é conhecido desde 1946, quando conviveu em Paris com o realizador Louis Daquin, ao mesmo tempo que revela ter dois projectos de filme, que não chegaram a realizar-se. Depois de se iniciar no cinema com uma colaboração nos diálogos do filme *Bola ao Centro* (1947) de João Moreira, escreve com Manuel Guimarães os argumentos de *Nazaré* (1952) e de *Vidas sem Rumor*; (1952-56); filme este que seria censurado, cortado e refilmado, tendo Alves Redol assumido apenas os diálogos e retirado o seu nome como argumentista, desistindo do cinema. Vide Leonor Areal (2017), “O “trabalho de campo” na génese do argumento do filme *Nazaré* (1952)”, *Nova Síntese* nº12, Lisboa, Colibri, pp-107-151.
- ³ Romance publicado em 1946, teve segunda versão refundida em 1952.
- ⁴ “Fernando Namora visto por Manuel Nascimento”, in *Actualidades*, s.d., recorte no espólio do escritor na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) com a cota E63/cx. 61.
- ⁵ Com argumento de Leão Penedo, a partir do seu romance *Circo* (1945).
- ⁶ *Sequência* designa o argumento, já dividido em cenas, indicando os diálogos e geralmente organizado em duas colunas (imagem e som), tarefa de concepção literária; a *planificação* já integra indicações visuais, como a numeração e escala dos planos, sendo da concepção do realizador. Nas produções mais antigas, muitas vezes, estas funções são ocupadas por diferentes pessoas: argumento (resumo da acção), sequência (de cenas), diálogos, planificação, realização.
- ⁷ “Literatura e cinema podem dar, entre nós, um passo decisivo na sua universalidade... declarou à *Imagem* o romancista Fernando Namora”, *Imagem* nº 18, 16-4-1952; transcrevemos a versão corrigida pelo escritor sobre recorte s.d. no espólio de Fernando Namora (F.N.) na BNP, E63/cx. 61.
- ⁸ Noutros recortes de jornal, não datados, no espólio de Manuel Guimarães (M.G.) na Cinemateca, aparece associado a este título o nome da actriz principal Maria Dulce. A sua preparação vai sendo noticiada desde 1952, bem como o início da rodagem na zona das Minas da Panasqueira.
- ⁹ As três cópias idênticas da “sequência cinematográfica” estão anotadas: a primeira com letra manuscrita que não pertence nem a Namora nem a Manuel Guimarães, mas a alguém que se prestou a comentar o argumento e que no fim assina (ilegível): “Com um abraço do coração vão estes reparos do instinto...”; a segunda com algumas anotações manuscritas, creio que de M.G. (“Principia aqui”); a terceira, com anotações manuscritas, creio que de M.G., indicando cenas, locais e personagens. Espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.
- ¹⁰ Uma quarta cópia idêntica do mesmo argumento encontra-se na Torre do Tombo, na capa indicando a autoria da sequência de Abílio Fernandes, constando do projecto apresentado em 1966, como veremos adiante. ANTT-SNI-IGAC, cx. 686, proc. 1.
- ¹¹ Indicações do censor Gouveia: “eliminando-se a cena 85, reduzindo-se ao mínimo necessário a “sangria” da cena 104 e a “operação” da cena 110 e respondendo afirmativamente (na realização) à pergunta (Padre?) na cena 68” - aprovado em censura prévia com alguns cortes, em 20-8-1953 - Espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 507.
- ¹² Por requerimento de 30-10-1953, que solicita um subsídio de 500 contos (500 mil escudos) e um em-

préstimo de 600 contos. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. ANTT-SNI-IGAC, cx. 684, proc. II.

¹³ “Fernando Namora é impedido de comentar o filme *Um Barco e Nove Destinos*”, de acordo com relatório policial de 7-II-1951 que “dá conta da reacção de insatisfação do público quando tal lhe é comunicado”: “O comentário habitual que seria feito por Fernando Namora, não foi autorizado pelos Serviços de Censura, pelo que, ao ser comunicado no alto-falante, grande parte da assistência assobiou e mostrou o seu descontentamento batendo com os pés, manifestando-se ruidosamente”. Relatório citado por Paulo Marques da Silva (2009), *Fernando Namora por entre os dedos da PIDE – A repressão e os escritores no Estado Novo*, Coimbra, Minerva, pp. 123-124; e reproduzido integralmente, pp. 216-217.

¹⁴ “Na Pastelaria Suprema, aos fins-de-semana, com Alexandre Cabral, Aquilino Ribeiro ou Rogério de Freitas; no Café Chiado, com Villaverde Cabral ou Baptista Bastos, entre outros. O Palladium, a Riviera, a Veneza, frequentada por Arlindo Vicente, são também locais de encontro” (*ibidem*).

¹⁵ Entrevista assinada por C. B., *Imagem* nº 18, 16-4-1952; recorte corrigido pelo escritor constante do espólio de F.N. na BNP: E63/cx. 61.

¹⁶ O recorte anotado pelo escritor apresenta um ponto de interrogação na margem.

¹⁷ Casa Museu Fernando Namora (CMFN), Reg: 4761.

¹⁸ Parecer homologado por despacho de 24-8-1953. Cândido de Azevedo (1997), *Mutiladas e Proibidas – Para a história da censura em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho, p. 190.

¹⁹ Citação proveniente de “uma miscelânea de entrevistas a jornalistas estrangeiros, publicadas em jornais de vários países, nos anos 1963, 1964, 1965”, in Namora 1998: 38-39; *apud* Silva 2009: 95. Na Torre do Tombo, encontrámos a referência à reprovação do projecto de filme *A Noite e a Madrugada*, “por considerá-lo com implicações sociais e em desacordo com os critérios usados por esta Comissão” (Acta da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos (CECE) nº 323, de 16-10-1963, livro 29).

²⁰ Os produtores Orlando Vitorino e Joaquim Azinhal Abelho solicitavam um subsídio de 30% da verba orçamentada, cerca de 1700 contos, e a concessão de um empréstimo de 300 contos (trezentos mil escudos). Em 18 de Junho de 1960, o Conselho do Cinema indeferiu o pedido, “por não julgar que o financiamento pedido esteja de acordo, quer com as possibilidades do Fundo do Cinema, quer com o tema do filme”. ANTT-SNI-IGAC, cx. 687, proc.I.

²¹ O Conselho do Cinema, “na sua sessão de 26 de Fevereiro de 1962, resolveu conceder ao Senhor Felipe de Solms dois subsídios de duzentos e cinquenta mil escudos, destinados à produção de dois filmes de grande metragem intitulados “O Milionário” e “Retalhos na Vida de um Médico”, num total de quinhentos mil escudos. Achando-se apenas disponível, da verba do Fundo do Cinema Nacional, a quantia de cento e cinquenta mil escudos, foi solicitado de Sua Excelência o Ministro de Estado autorização para que a parte restante – trezentos e cinquenta mil escudos – seja despendida pela verba cativa dos exercícios económicos findos do Fundo do Cinema Nacional, o que foi concedido por despacho de 3 de Abril corrente”. Se já é surpreendente a atribuição de dois subsídios em conjunto ao mesmo produtor, e ainda a cativação de verbas dos anos anteriores, registe-se que estes filmes se integravam numa única proposta de “Produção de Ensaio”, “preparada como uma única produção”, pois “só assim se concebe a possibilidade de apresentar um pedido de subsídio tão baixo para 4 filmes. – (250.000\$00 por filme) e trata-se de realizações caras. –”. Efectivamente, das quatro longas-metragens, duas delas foram recusadas: *Os Pescadores* de Raul Brandão, a realizar por Varela Silva; *O Barão* de Branquinho

da Fonseca, a realizar por Artur Ramos; tendo alguém dos serviços oficiais riscado, sobre a proposta, os nomes dos dois escritores, bem como o de Artur Ramos e o de Baptista Bastos que participaria na adaptação do livro de Namora. Assinale-se ainda que a proposta incluía ainda a produção de 4 documentários, oferecidos pelo produtor, visto que “sempre que se faz um filme de fundo é preciso fazer ou adquirir complementos para o programa”. Foi aprovado, com a condição de que o “pagamento, porém, apenas será feito depois dos filmes concluídos e aprovados pelo Conselho do Cinema”. ANTT-SNI-IGAC, cx. 679, proc. 4.

²² Secretariado Nacional da informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

²³ Requerimento apresentado por Manuel Guimarães em 24-7-1964, pedindo apenas empréstimo de 150.000\$ do Fundo do Cinema; apoio recusado “em virtude da rodagem do filme já ter sido iniciada”, segundo despacho de 29-9-1964 assinado por B. Júdice da Costa. ANTT-SNI-IGAC, cx.693, proc. 8.

²⁴ *Salimbancos* (1951), *Nazaré* (1952); *Vidas sem Rumo* (1952-56); solução semelhante seria encontrada por José Ernesto de Sousa para produzir *Dom Roberto* em 1963, criando uma Cooperativa do Espectador que funcionava numa forma aparentada de subscrição pública ou do actual *crowdfunding*.

²⁵ Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Alessandro Blasetti e Elio Petri, segundo relatório apresentado na Fundação Calouste Gulbenkian. Areal 2015, p. 20.

²⁶ Assassinado em 13-2-1965 pela PIDE em território espanhol.

²⁷ Carta manuscrita no espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.

²⁸ Silva 2009: 92, citando carta datada de 6-3-1965, constante do espólio de Joaquim Namorado no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira.

²⁹ *Diário Popular* de 9-11-1965. A mesma entrevista encontra-se dactilografada e rasurada na CMFN.

³⁰ “Entrevista com o escritor Fernando Namora” na revista *Plano 4 - Cadernos Antológicos de Cinema e Teatro*, Porto, s.d.

³¹ *Ibidem*.

³² Documento do acervo de Francisco Lyon de Castro disponível em casacomum.org, pasta 02968.036.022; referência: (1965) Sem título, Fundação Mário Soares / DLC - Documentos Francisco Lyon de Castro, disponível em http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_150881.

³³ Documento acessível no arquivo Ephemera: ephemerajpp.com/2010/11/09/censura---despachos-da-direccao-dos-servicos-da-censura-relativos-a-livros-de-fernando-namora/

³⁴ A Rádio Portugal Livre emitia clandestinamente em onda curta de Bucareste, Roménia, onde fora instalada pelo Partido Comunista Português em 1962.

³⁵ *Portugal Democrático* nº 115, Fevereiro-Março de 1967.

³⁶ “Eles” seriam pessoas reais cujas histórias de emigração concorreriam para o argumento do filme, ou refere-se aos produtores contactados por Guimarães? Não temos sobre “eles” nenhuma pista.

³⁷ Carta manuscrita no espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.

³⁸ Documento no espólio de F.N. na BNP, E63/cx.16.

³⁹ Carta manuscrita, datada de 21-05-1965, no espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.

⁴⁰ Carta em papel timbrado dactilografada, datada de 21-08-1965, no espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.

⁴¹ Carta manuscrita no espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.

⁴² Processo existente na Torre do Tombo, incluindo argumento (na capa indicando a autoria da sequência de Abílio Fernandes), ficha artística (nos principais papéis, Mário Pereira, Igrejas Caeiro, Clara Rocha, Barreto Poeira ou Carlos Wallenstein, Armando Ferreira, Carmen Dolores, Simone de Oliveira ou Clara d'Ovar, etc.) e ficha técnica (argumento de Fernando Namora, Igrejas Caeiro e Manuel Guimarães; administrador e director de produção Igrejas Caeiro, director de fotografia Aquilino Mendes, etc.). ANTT-SNI-IGAC, cx. 686, proc. 1.

⁴³ Ofício de 31-5-1966, em resposta ao requerimento ao Fundo do Cinema Nacional de 31-3-1966. ANTT-SNI-IGAC, cx. 686, proc. 10.

⁴⁴ Mesma entrevista na revista *Plano 4*.

⁴⁵ Documento com 10 páginas dactilografadas na BNP, E63/cx.39.

⁴⁶ A datação provável advém de uma carta de Guimarães para Vergílio Ferreira: “P.S. Há uma história original do Namora que ele me deu já há uns três ou quatro anos e que li agora novamente. Interessava-me bastante e está dentro do que me é possível para já. Mas, creio que ele não me vai consentir a sua adaptação, até porque sabe que eu estava todo entregue antes de tudo, agora, à *Alegria Breve*. E eu nem tenho, por isso, coragem de lhe falar no assunto. Sei como ele é”. Carta de 28-8-1971, no espólio de Vergílio Ferreira na BNP, E31/4797.

⁴⁷ BNP, E63/cx.39.

⁴⁸ Espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 506.

⁴⁹ Espólio de M.G. na Cinemateca, cx. 509.

⁵⁰ Arquivo digital da RTP na Internet: arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-namora-parte-i/ e arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-namora-parte-ii/

⁵¹ Os episódios I, 2, 9, 10, 11 e 12 têm realização de Artur Ramos; os demais de Jaime Silva. Encontram-se actualmente acessíveis no Arquivo digital da RTP: arquivos.rtp.pt/conteudos/a-prima-claudia-parte-i/ e seguintes.

⁵² I - A Prima Cláudia; II - Um Começo de Vida; III - História dum Parto: Monsanto 1943; IV - Cardos, Cardos na Floresta: Monsanto 1944; V - Reputação: Penha Garcia 1946; VI - Uma Menina Perfeita: Pavia 1947; VII - Ana Maria: Pavia 1947; VIII - Um Homem do Norte: Pavia 1951; IX - Daisy: Lisboa 1952; X - Juanito: Lisboa 1955; XI - Dois Casos Bícudos: Lisboa 1957; XII - O Rapaz do Tambor: Lisboa 1955.

⁵³ “agora com inclusão de narrativas da segunda série literária e do livro *Cidade Solitária*” (Batista 2017: 157).

⁵⁴ Argumento de Artur Ramos e Carlos Coutinho.

⁵⁵ Luís Miguel Oliveira, Textos CP (Cinemateca Portuguesa), sessão de *A Noite e a Madrugada* em 31-1-2020.

⁵⁶ Arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-namora/

⁵⁷ Arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-namora-post-scriptum/

⁵⁸ Arquivos.rtp.pt/conteudos/fernando-namora-retalhos-da-vida-de-escriptor-parte-i/; ...-parte-ii; ...-parte-iii.

Bibliografia

- Areal, Leonor (2011), *Cinema Português - Um país imaginado*, Vol. I, Lisboa, Ed. 70, p. 361.
- Areal, Leonor (org.) (2015), *Manuel Guimarães, Sonhador indómito*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.
- Areal, Leonor (2017), “O “trabalho de campo” na génese do argumento do filme *Nazaré* (1952)”, *Nova Síntese*, nº12, Lisboa, Colibri, pp-107-151.
- Azevedo, Cândido de (1997), *Mutiladas e Proibidas - Para a história da censura em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa, Caminho.
- Batista, Fernando (2017). “Fernando Namora - Do novo realismo ao cinema novo”, *Nova Síntese* nº12, Lisboa, Colibri.
- Macedo, António de (2007), *Como se fazia cinema em Portugal - Inconfidências de um ex-praticante*, Lisboa, Apenas.
- Namora, Fernando (1987), *Autobiografia*, Lisboa, O Jornal.
- Namora, Fernando (1998), *Encontros*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Silva, Paulo Marques (2009), *Fernando Namora por entre os dedos da PIDE - A repressão e os escritores no Estado Novo*, Coimbra, Minerva.
- Viçoso, Vítor (2007), “A ficção narrativa no movimento neo-realista: as vozes sociais e os universos da ficção”, in David Santos (org.), *Batalha pelo Conteúdo*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo.

Inspiração e transfusão

Miguel Miranda

médico e escritor

Resumo: Neste ensaio, partimos da experiência de escritor médico, para uma reflexão sobre os modos como a literatura e a medicina se complementam no entendimento dos seres humanos. Afirma-se o pendor humanista da Medicina, não obstante a parafernália tecnológica e burocrática da atividade médica actual. E propõem-se respostas para muitas das questões que o tema suscita: o que leva os médicos a escrever, sobre o que escrevem eles, de onde lhes vem a inspiração. No final, uma conclusão irrefutável: Medicina e Literatura são duas das mais belas artes do mundo.

Palavras-chave: literatura, medicina, vida, humanismo, beleza

Abstract: In this essay, we consider the experience of a doctor/ writer, thinking through the ways in which literature and medicine complement each other for an enhanced perception of human beings. The humanist dimension of Medicine is thus stressed, despite the technological and bureaucratic paraphernalia of current medical activity. Several answers are suggested for many of the questions that such topic raises: what makes doctors write? What do they write about? Where does their inspiration come from? In the end, an irrefutable conclusion is reached: Medicine and Literature are two of the most beautiful arts in the world.

Keywords: literature, medicine, life, humanism, beauty

A inspiração é o que é, apenas metade do processo. Nada vale sem a competente expiração. Na literatura como na vida, o que nos mantém vivos é o vento da respiração, esse movimento de maré entre memórias, algumas ainda nem sequer registadas, apenas efabuladas. Esse moto contínuo de inalação (absorção) e exalo (emissão), é a base da criação literária.

O escritor é um ser transfuso, mete para a veia tudo o que o cerca: ambientes, épocas, paletas de cores, gente, personagens, vozes, tiques, histórias. Assim transfundido, é capaz de inventar histórias e deitá-las de borco num texto na impunidade da criação literária.

O processo de criação literária é misterioso e controverso. A criação poderá surgir do nada, à custa de imaginação pura – o que poderá ser um processo aparentado dos delírios dos psicóticos. Deste ponto de vista, a semelhança entre o escritor e o louco é patente, diferindo apenas no grau de controlo e consciência dos delírios de um e de outro.

Adaptando a lei de Lavoisier sobre a conservação da matéria, no que se refere à matéria literária, diria que: “No universo da literatura, nada se cria, nada se perde, tudo se transfunde”.

Já que falamos de leis da Física e a sua correlação com a literatura, lembremos Newton, que descobriu e postulou que a atração entre dois corpos varia na razão inversa do quadrado da distância. Na literatura esta lei de Newton tem sábia aplicação, que o digam os lábios dos amantes.

Na criação literária os conceitos de Lavoisier, Newton, a constante de Planck e o princípio de incerteza de Heisenberg existem em sentido figurado, são corvos pendurados nos ramos do pensamento, à espera. Do momento e da luz.

Há um momento e uma luz para desencadear a escrita dentro do escritor. Um momento mágico, de espanta-corvos.

O escritor, assim iluminado, usa a efabulação para transgredir todas as leis, regras, distâncias ou arcos temporais. Os textos saem-lhe transfundidos, ou mais propriamente, refundidos: são feitos de uma amálgama mental, cujas características são:

A escrita é feita com meia de memória, três quartos de imaginação, tudo batido ao ritmo de inspiração e expiração, até ganhar ponto, usando uma base de transpiração. Depois, serve-se a gosto.

A memória não tem uma localização cerebral única. As memórias vagueiam entre o córtex e o hipocampo, e são barro pronto a ser moldado. O escritor ao usar a memória para escrever, usa várias assoalhadas do seu cérebro. E ainda lhe acrescenta a imaginação, indispensável ao processo da criação literária. Não se sabe se a imaginação e a memória estão localizadas nos mesmos locais do cérebro, pensa-se que não, embora haja relação entre elas. O local mais literário do cérebro, o hipocampo, parece ter papel fundamental neste processo de organização do pensamento em que consiste a criação literária.

É bom de imaginar a imaginação a cavalgar memórias no hipocampo, partindo à desfilada pelos circuitos neuronais até formarem histórias e mundos no ecrã do pensamento do escritor. Se não for assim que as coisas acontecem, no meu mundo literário, passam a ser.

Literatura e Medicina

Literatura e Medicina são duas formas de entender o homem, as relações humanas e o Mundo.

Os médicos possuem o poder de curar, de salvar as pessoas da morte, da doença e do sofrimento.

Os escritores estão investidos do poder da imortalidade, do poder de fazer regressar os mortos à vida, de viajar no tempo e de viajar para qualquer lugar do Mundo ou do universo a uma velocidade superior à da luz.

Quando estas duas condições se reúnem num só ser (médico e escritor) este poderá ser elevado à condição de divindade.

Na realidade, as coisas não se passam assim. Veremos mais à frente que estes casos de dupla personalidade e duplicidade de funções, são mais deletérios e menorizadores do indivíduo, do que elevadores.

A profissão médica é a mais bonita do mundo. Digo isto fazendo uma declaração de interesses: sendo médico e amando a minha profissão, é natural que esta minha afirmação seja hiperbólica e deva sofrer algum desconto. Mas que é a mais bonita, é. De tal modo isto é verdade que nem necessita de demonstração.

Por outro lado, ser escritor é professar a arte mais bonita do universo - aquela que se superioriza a todas as outras. Afirmo isto, fazendo outra declaração de interesses: sendo eu escritor e não tendo qualquer jeito, apetência, pulsão ou habilidade para outra arte, desde a música, à pintura, escultura ou outras, digo o que digo, valendo o que vale. A minha inaptidão para outras artes para além da escrita foi comprovada desde muito cedo: no ensino secundário, consegui a proeza de ter nota negativa a Desenho e fa façanha inigualável de ter explicações a essa disciplina, que é uma coisa difícil de imaginar. A minha incursão no mundo da música, não foi melhor: tentei aprender acordeão, quando tinha uns nove anos. Tenho gravadas na memória duas cenas altamente marcantes: quando me instalaram no meio do palco do teatro S. João, de acordeão em riste, para tocar uma peça musical, na festa de fim de ano do colégio. Olhei o público, sedento de música, e as mãos encravaram no teclado, os braços gelaram no fole do acordeão, nada me saiu. Foi preciso fechar o pano do palco e levar-me dali para fora, em estado de algidez.

De outra vez, estava uma trupe de ciganos romenos a tocar acordeão na Ribeira, com uma ranchada de miúdos a pedir dinheiro com caixas de esmolar improvisadas com garrafas de água cortadas a meio. Eu disse que não mereciam uma moeda, pois a tocatina era má, ou dito sem rodeios, era mesmo péssima. O cigano estendeu-me o acordeão, com um olhar desafiante. Eu sentei-me no banco e comecei a tocar, mal, como sei, mas ainda assim, soando como um virtuoso à beira dos gitanos romenos Tangido pelo orgulho, esgalhei Hey Jude, dos Beatles. Eles olharam para mim com um olhar estranho, entre testemunhas de acidente e génios de lâmpada. Foi um instante mágico, uma espécie de iluminação; logo de seguida, puseram-se em movimento e

começaram a pedir esmola à minha volta. Algo de poderoso e encantatório tem a música, eu pecador me confesso, pois não consegui parar, por respeito à melodia, ao quarteto de Liverpool, ou por qualquer outro fenômeno cerebral convulsivo do domínio da epilepsia. Num instante, estava eu a arranhar HeY Jude na baixa do Porto, com uma trupe de ciganos a pedir dinheiro, uma cena pela qual eu podia ser chantageado, case alguém a tivesse registado para memória futura.

Hoje em dia, o acordeão serve-me de espanta-lapas: quando os amigos em fim de jantar alapam no sofá e nunca vêm a hora de ir embora de casa, eu vou buscar o acordeão, ameaço tocar, e a coisa resolve-se: tudo parte em debandada, pretextando uma pressa súbita, um ataque agudo de sono, a necessidade imperiosa de levantar muito cedo, ou qualquer outra desculpa para meter os ouvidos a salvo.

Tudo isto para dizer da minha absoluta inépcia para a música ou outras artes para além da escrita, esta arte maior.

Todas as artes se explicam e se socorrem da literatura e/ou da palavra.

A imortalidade dos textos, a parca necessidade de meios para criar para além da mente do escritor, a ubiquidade da literatura, a dimensão ilimitada do seu alcance, conferem-lhe essa superioridade que eu lhe atribuo.

Falando de Médicos:

Os médicos são imbuídos dos poderes de Esculápio, o deus grego e romano da medicina e da cura. (Também conhecido por Asclépio)

A versão mais corrente do mito de Esculápio refere que era filho de Apolo, um dos deuses que acumulava mais ministérios no Olimpo, e Corónis, uma mortal. Terá nascido de cesariana (após a morte da mãe) e terá sido levado pelo centauro Quirón, que o criou e educou na caça e na arte da cura, através do poder curativo das ervas e da cirurgia. Adquiriu tal habilidade na arte de curar, que conseguia fazer regressar os mortos à vida, o que causou grande ciúme em Zeus. O deus dos deuses tratou de o matar com um raio, acabando assim com a concorrência.

Esculápio curava os aleijados, os paralíticos e os que eram doentes de nascença. Feitos que mais tarde seriam também atribuídos a Jesus. Há estudos, como o de Gerald Hart, que traçam um paralelo entre a vida de Esculápio e a de Jesus: eram ambos filhos de um pai divino e uma mãe mortal e virgem, ligadas a maridos mortais, e foram ambos acusados por práticas e manifestações sobrenaturais.

O bastão de Esculápio, com uma serpente enrolada, ainda hoje é o símbolo dos médicos.

A relação de Esculápio com a serpente vem de uma lenda associada ao seu mito. Chamado a socorrer Glauco, que fora morto por um raio, uma serpente penetrou no aposento e Esculápio matou-a com o seu bastão. Nesse momento uma segunda serpente apareceu, trazendo um feixe de ervas na boca que depositou na boca da serpente morta, fazendo-a voltar à vida. Esculápio colocou as ervas boca de Glauco, que

também ressuscitou. Desde esse momento, Esculápio fez da serpente o seu animal tutelar.

Há também interessantes artigos que apresentam uma explicação mais terrena para o bastão de Esculápio: a serpente tratar-se-ia não de uma víbora mas de um verme - o *Dracunculus medinensis*, conhecido por verme da Guiné, um parasita que na altura infestava com frequência os humanos. Encontraram-se infestações de dracunculose (ou dracunculíase) em múmias egípcias, o que atesta a prevalência desta parasitose na idade antiga. Ora o método de extração do verme do corpo humano, consiste em, quando o verme surge à pele numa bolha, enrolá-lo numa vara até o retirar do organismo.

Ainda hoje, esta e outras filaríoses cutâneas são endémicas em África - A filariose Loa Loa, a Oncocercose ou cegueira dos Rios, por exemplo.

Realidade ou ficção, a verdade é que o bastão de Esculápio com a serpente enrolada tornou-se o símbolo da Medicina em todo o Mundo e está presente na bandeira da Organização Mundial de Saúde.

As reflexões sobre a simbiose entre Medicina e Literatura são profusas e recorrentes.

Parecem basear-se na falácia seguinte:

Há muito médicos escritores.

Nada de mais enganoso e ilusório. Demonstra-se com facilidade que esta premissa não corresponde a qualquer realidade factual. Na realidade, há poucos médicos escritores.

Esta ilusão reside no facto de conseguirmos facilmente nomear, no passado, vários bons escritores que eram médicos.

Surgem logo, para início de conversa, os nomes de Tchekov e Guimarães Rosa; e os nacionais: Amato Lusitano, Manuel Laranjeira, Júlio Dinis, Bernardo Santareno, Fernando Namora, Miguel Torga, Fialho de Almeida, João de Araújo Correia, Bento da Cruz, Lobo Antunes. O próprio Camilo Castelo Branco cursou Medicina, embora a sua boémia militante não lhe tivesse permitido acabar o curso. Restou da sua passagem pela Faculdade de Medicina do Porto, no seu museu Maximiano Lemos, um exemplar dos óculos de Camilo que ficaram por lá enquanto o escritor cabulava, nunca tendo passado dos primeiros anos do curso. Este vestígio não é original, pois há uma profusão de óculos de Camilo semeados por vários locais onde ele se despojava de adereços para atividades que não se conhecem ao certo, mas se imaginam, dada a propensão libidinosa do escritor.

Se olharmos para o panorama literário actual, quantos são os escritores ficcionistas que estão presentes no mercado, nas editoras e livrarias tradicionais, e que são médicos em plena atividade clínica?

Contam-se pelos dedos de uma mão e sobram dedos.

Salta logo à liça o nome de António Lobo Antunes. Acontece que deixou de exercer Medicina desde 1985 – há 34 anos.

É também conhecido Daniel Sampaio – mas a sua obra é de ensaio, muito sobre o âmbito da sua actividade como psiquiatra. Não é propriamente um ficcionista.

Temos também dois grandes poetas – Jorge Sousa Braga e João Luís Barreto Guimarães. Dois grandes vultos da poesia portuguesa contemporânea. Jorge Sousa Braga é especialista em Ginecologia e Obstetrícia, especializado em infertilidade, fertilização in vitro, inseminação artificial, e João Luís Barreto Guimarães é especialista em Cirurgia Plástica e Reconstructiva. Estes dois casos devem ser considerados à parte, por reunirem características especiais: Não são ficcionistas, são poetas puros e dedicam-se a especialidades de alta tecnologia e sofisticação, o que não é muito usual acontecer quando falamos de escritores médicos – é mais frequente serem oriundos de especialidades mais globais, holísticas, como a Medicina Geral ou a Psiquiatria.

Esta seria uma discussão interessante: haverá alguma razão para que os escritores médicos ficcionistas sejam das especialidades médicas que vêm o doente como um todo, e os poetas médicos sejam oriundos de especialidades muito técnicas, que se especializam só num órgão ou sistema?

Não temos casuística que escore esta tese, pode e deve tratar-se de uma coincidência e de estarmos a falar de uma amostra de pequenos números.

Temos também o caso de Júlio Machado Vaz, psiquiatra com várias obras de ficção publicadas. Um excelente ficcionista.

Há também José Luís Pio Abreu, psiquiatra, com algumas obras de ficção publicadas.

Há ainda José Alves, pneumologista, que tem também alguns romances publicados.

Há também o caso do autor desta comunicação, que exerce Medicina Geral e publica ficção regularmente desde 1992.

Estes são os casos mais salientes de exercício em simultâneo das atividades de médico e de escritor, publicados em editoras do mercado e falados pela crítica.

Porque escrevem os médicos?

Essa é uma interrogação recorrente. Parte-se do princípio que há uma razão oculta e insidiosa que impele um médico a dedicar-se à literatura, no ramo de escritor. E que essa pulsão secreta terá forçosamente uma conexão de causa-efeito com a sua arte médica.

Este é um preconceito como outro qualquer.

Porque escrevem então os médicos?

De onde lhes vem a inspiração?

A escrita sai-lhes à custa de inspiração ou de transpiração?

A inspiração de um médico, enquanto escritor, será mais um caso de transfusão

(dos universos que toma conhecimento, para o tubo de ensaio da escrita)?

Esta trasfega de mundos e vivências resume o processo criativo do escritor enquanto médico? Será possível ou desejável resistir ou ceder a este transvase?

Afinal, por qual motivo obscuro os médicos escrevem?

Podemos listar algumas hipóteses de razões que impelem os médicos a escrever:

Por catarse?

Por fuga a um quotidiano tedioso ou violento?

Por necessidade de relatar ao mundo um quotidiano demasiado rico para não ser partilhado?

A definição mais interessante que encontrei, embora não concorde com ela, é de um médico brasileiro, que diz o seguinte:

Como os médicos são uns perdedores, escrevem livros para criar pessoas imortais; porque as que tratam, morrem.

Supor que um escritor, se trabalha como médico, tenderá a exercer por via da escrita uma catarse das vicissitudes, anfractuosidades e traumas da sua vida clínica, é uma presunção sem qualquer base.

Como arte de fuga a um quotidiano tenso e de pressão, a profissão de escritor é pouco eficaz. A dedicação a atividades físicas como desportos vários, o mergulho com garrafas, a corrida e o ténis, ocorrem com muita frequência entre a classe médica – de forma exponencialmente mais frequente que a dedicação à escrita. E dentro das artes, há uma profusão de pintores, escultores, músicos e cantores, que suplantam em número de muito longe os que se dedicam à atividade da escrita.

A explicação para a maior apetência para outras artes e atividades em detrimento da escrita, deve estar na vontade de evasão do quotidiano. Se atentarmos no que é hoje a profissão médica, que passa a maior parte do seu tempo sentado, a escrever no computador, perante o doente, ou a atualizar-se, sentado ao computador, percebemos que são raros os que fazem da sua segunda vida sentar-se de novo ao computador a escrever, horas a fio.

Eu suponho que os médicos que são escritores, se dedicam à escrita porque gostam mesmo muito de o fazer – descobriram dentro de si esse dom e gostam de o trabalhar e aperfeiçoar. Ponto final parágrafo.

Todas as outras explicações e ilações são fantasias falaciosas, alicerçadas no tal erro de paralaxe causado por haver um punhado de bons escritores, com grande destaque, que eram médicos.

E na tal presunção da tal superioridade da Medicina, que supostamente confere poderes paranormais aos médicos. Então, se aceitaria que a propensão para a escrita faria parte destes superpoderes. É obviamente uma conclusão abusiva.

A Medicina é a mais humanista das ciências e a mais científica das Humanidades – dizia o filósofo Edmund Pellegrino.

Quem professa e exerce Medicina, já terá provavelmente um pendor humanista dentro de si. E em alguns, também uma tendência para a expressão artística.

Não é a Medicina que leva à escrita. Mas a Medicina, enquanto ciência humanista (às vezes descrita como Arte Médica) coabita frequentemente com várias formas de expressão artística, entre elas a escrita. O conhecimento do indivíduo e do mundo que a Medicina proporciona, poderá ter um efeito de indução ou potenciamento de dons artísticos pré-existentes dentro do clínico. É fácil de aceitar que assim seja.

O que já não é aceitável é inferir que o exercício da profissão médica, se o médico também for escritor, o fará atingir os mais altos voos.

Atente-se neste facto:

A academia sueca atribui o prémio Nobel da Literatura desde 1901. Ao longo destes anos, de entre os 115 laureados não há um único médico e escritor.

A maior aproximação é o caso de Camilo José Cela, laureado com o Nobel da Literatura em 1989, que começou o curso de Medicina na Universidade Complutense - mas não passou do 1º ano. Trabalhou como jornalista.

Esta constatação vale o que vale, mas é uma realidade factual que merece reflexão.

Quando os médicos escrevem, o que escrevem?

Há quem divida o campo em escritores médicos e médicos escritores.

É mais uma divisão artificial que confunde mais do que esclarece.

Parece-me mais adequado falarmos de médico e escritor, quando nos referimos a alguém que possui estas duas actividades. Sem dar primazia a qualquer delas.

Mas há dois grandes grupos em que podemos dividir os que acumulam estas duas funções:

- Há alguns clínicos que escrevem textos do tipo “retalhos da vida de um médico”. Mais ou menos ficcionados, são textos de testemunho, com pendor auto-biográfico, que poderão ter algum interesse antropológico mas cujo voo literário é habitualmente curto, salvo raras e honrosas exceções.

Estando já este estilo esgotado nos “Retalhos da vida de um médico”, que tão bem foram escritos por Fernando Namora, visitar o género torna-se deslocado e redundante. O que poderia ser de alguma riqueza, revela-se por vezes empobrecedor e limitado.

- E há outros escritores simultaneamente médicos cujo universo ficcional nada tem a ver com a sua prática clínica. Este último grupo é aquele a que se apropria mais a definição de **escritor** e **médico**, não escritor médico ou médico escritor.

Há outra ideia feita que convém desmontar:

Há uma vantagem para o escritor, se este for médico

Este postulado baseia-se nestas suposições:

Como médico, o escritor tem acesso a múltiplas histórias de vida: dramas, paixões,

vinganças, ódios. Casamentos e divórcios atribulados, casos de estupro, violência doméstica, amor incondicional; Conhece vidas, famílias. Este material servir-lhe-á para alimentar os textos literários, sem precisar de grande pesquisa ou imaginação.

Como médico e escritor tem uma visibilidade e aprovação social que lhe garantirá pelo menos, meio sucesso mediático, como escritor.

Nada de mais enganoso.

Na verdade, há uma grande desvantagem para o escritor, se este for médico.

Tendo, na realidade, acesso a um manancial de histórias pessoais de muito interesse, o que acontece é que este, sendo médico em plena atividade clínica, não as pode contar ou reproduzir – por uma questão de ética médica e por respeito à privacidade dos seus doentes. Se um doente reconhecesse a sua história íntima descrita em livro pelo seu médico, enquanto escritor, seguramente trataria de o processar. Ao médico e escritor está vedado contar histórias que conhece e que às vezes são prodigiosas, e mereciam fazer parte de um romance, pela limitação ética da profissão médica. Isso não aconteceria se o escritor não fosse médico, se tivesse outra profissão qualquer ou fosse só escritor.

Por isso, compreende-se que por esta limitação há mesmo uma desvantagem para o escritor, se este for médico.

Mas o médico e escritor, juntando em si o melhor destes dois mundos, não terá, só por esta associação virtuosa, o sucesso garantido na Literatura, e até na Medicina?

Mais uma vez, trata-se de uma falácia.

As duplicações de funções são menorizadoras, não elevadoras.

A profissão médica é marcante na vida de um indivíduo. Quando ele é também escritor, é difícil ser levado a sério, nos primeiros tempos. Por isso lhe chamam médico escritor – é um médico que também escreve nas horas vagas. Escreve umas coisas...

Não faltarão quem diga: ele é bom médico. Escreve umas coisitas, mas não sei se...

O contrário também acontece. Dirão: é um bom escritor. Mas como médico, não sei, não... Sempre com a cabeça noutro lado, a pensar nos livros, não deve ser grande médico.

Fiquem-se com esta certeza: ser médico e escritor é mesmo difícil. E ser levado a sério em cada uma destas artes quando esta duplicação se verifica, também o é.

Para Torga, Namora e João Araújo Correia, o tempo da Medicina escorria mais lento do que hoje em dia. A evolução tecnológica da Medicina tem sido galopante.

A evolução das técnicas de diagnóstico e terapêutica, a profusão de artigos de investigação sobre as mais diversas áreas da ciência médica, obrigam a constante actualização. É a área profissional que sofre a mais acelerada transformação do seu «modus operandi». Compare-se, por exemplo, a evolução (ou falta dela) na Engenharia Civil e na Medicina: a técnica de construção de uma casa ou prédio hoje não difere muito das técnicas de construção de há cinquenta anos, enquanto que na Medicina, tudo mudou: atente-se na Cirurgia Cardíaca, no tratamento e o diagnóstico precoce

do cancro, da hipertensão arterial, da Diabetes ou de qualquer outra doença, que sofreram uma evolução galopante. Os exames complementares de diagnóstico e terapêutica sofreram uma autêntica revolução. Os exemplos desta diversidade, multiplicidade e evolução galopante são tão bastos que se dispensa a sua enumeração (Gamagrafia, elastografia, Pet Scan, cápsula endoscópica, colangio-pancreatografia retrógrada endoscópica, ecocardiograma trans-esofágico, termografia, são alguns dos novos palavrões do léxico médico). Esta evolução científica constante obriga os médicos a grande esforço de actualização permanente.

É mesmo um milagre que um médico em plena actividade clínica consiga ser simultaneamente um escritor em plena pujança literária. É uma quase impossibilidade física, devido às imensas sobrecargas de trabalho e de tempo que é preciso dedicar a estas duas actividades.

Infelizmente esta parafernália diagnóstica e terapêutica, além de obrigar a um esforço olímpico de actualização, retira cada vez mais tempo ao médico para estar com o doente – ouvi-lo, percebê-lo, fazer-se ouvir e entender.

O médico dos dias de hoje além do acrescido trabalho de formação contínua, nas mais diversas áreas, tem de fazer em cada consulta o esforço não menos olímpico para ter o tempo certo de que cada pessoa doente necessita – e de que ele necessita para entender o doente.

Os médicos de hoje são funâmbulos, equilibrando o tempo na corda tensa de uma consulta.

Estão longe, muito longe, os médicos João Semana que não tinham estes espartilhos de tempo, nem a vertigem da evolução médica.

Eu tenho o privilégio de exercer estas duas artes: a Medicina e a Escrita. São coisas diferentes e estanques, uma não depende da outra, não se condicionam nem conflituam. Contaminam-se na medida em que o fator é o mesmo, e lá haverá um cunho pessoal em uma e outra.

Costumo dizer que sou médico de dia e escritor de noite. É uma simplificação, condenada a ser desmentida. Representa, além da dissociação temporal destas duas artes dentro de mim, um ritmo circadiano, uma bipolaridade, um alter-ego. Em semiologia clínica, esta coisa do alter-ego poderá ser uma entidade patológica e tratar-se de um distúrbio dissociativo de personalidade. Visto à luz da literatura, torna-se benigno e criativo.

Não me queixo desta falta de tempo que atrás referi, embora a observe e por vezes a sinta. Se tivesse mais tempo, não escreveria mais nem melhor. Viajaria mais e talvez isso rasgasse outros horizontes literários e me inspirasse.

Não é fácil vestir estas duas peles – de médico e de escritor. Se é fácil despir a pele das personagens literárias, a pele de médico não descola do escritor. Viver com duas peles e duas vidas é ter um gêmeo siamês colado a nós, inseparável.

As minhas inspirações e transfusões vêm das minhas vivências, das viagens, do

que ouço, vejo e sinto. Como médico, lido com muitas pessoas de todas as classes sociais, visito-lhes o interior da casa, da família, da mente e do corpo. Por restrição ética, estou impedido de contar o que me revelam no confessional do consultório. Mesmo assim, sinto-me autorizado a roubar um nome, um tique, um olhar. Que me lembre em todos os livros que escrevi (uns 23) apenas 3 histórias foram importadas do universo dos meus doentes: dois contos e um romance. E há também dois nomes roubados. Isto não só pela castração da ética médica, mas também porque gosto mais de construir histórias e personagens novas, diferentes. Não me satisfaz apenas importá-las da realidade. Estatisticamente falando, o peso relativo do meu universo médico na minha escrita é muito pouco relevante. Mas existe. Sobretudo nos meus livros policiais, onde a profissão médica me é muito útil para inventar processos de assassinato quase perfeitos.

A inspiração (ou a transfusão) vem de todo o lado. O escritor é um predador, cleptomaníaco, em permanente trabalho de escuta. No que me diz respeito, posso recordar-me de uma conversa com o João Luís Barreto Guimarães, ao jantar, que resultou num romance. E uma conversa líquida com o Manuel António Pina a celebrar o prémio Camões (que é um prémio líquido, bebe-se bem) que resultou em outro romance. E o manancial de histórias ouvidas à minha sogra em relatos de volframistas e retratos pícaros de aldeia, que resultaram em outro romance.

Termino, com um aviso:

Os médicos e escritores são seres raros e estranhos. Se virem um, observem-no com cuidado, a confortável distância. Nunca se sabe do que são capazes. Tanto nos podem descobrir uma doença, como num ápice, meterem-nos dentro de um livro, dando corpo a uma personagem.

Por isso, todo o cuidado com eles, é pouco.

Nota

* Miguel Miranda é um escritor português, médico de profissão. Nasceu na cidade do Porto. Escreve contos, romances e livros policiais. Recebeu vários prémios literários, como o Grande Prémio do conto APE, o Prémio Caminho de Literatura Policial, o Prémio Fialho de Almeida em duas edições. Foi finalista do Prémio PEN de Narrativa e finalista do Prémio Violeta Negra do Festival de Literatura Policial de Toulouse. Está editado em França, Itália, Brasil e México. O humor, a ironia, o insólito e algum surrealismo são marcas da sua escrita. A sua escrita é marcada pelas reflexões sobre a sociedade do tempo presente ou do passado recente - desde os retratos de um certo Portugal (*O Rei do Volfrâmio*, *O Silêncio das Carpideiras*) - aos retratos de um certo Mundo, formando segundo o Autor, uma «Trilogia do Caos» (*A Paixão de K*, *Todas as Cores do Vento* e *Demasiado Mar para Tantas Dúvidas*).

Em abril de 2019 assinalou-se o centenário do nascimento do escritor Fernando Namora (1919-1989), um dos vultos incontornáveis da literatura portuguesa do século XX. Este acontecimento foi o ponto de partida, pela via da homenagem ao autor, para a organização de um Colóquio dedicado à interface entre a Literatura e a Medicina e às suas raízes profundamente humanistas. [...]

No século XXI, outros médicos-escretores portugueses têm contribuído, em obras de caráter muito diversificado, para uma aproximação entre a chamada “cultura científica” e as Humanidades. O encontro permanente com o “Outro”, que a prática médica implica, é propício à inquietação e a múltiplas interrogações sobre a condição humana. Entre a osmose e a ausência de “vestígios”, as relações entre literatura e medicina manifestam-se de formas muito variadas e em graus diferenciados. [...]

Alguns textos [publicados neste e-book] enquadram-se, genericamente, nos estudos da obra namoriana, outros, respondendo ao repto lançado, refletem sobre aspetos globais das relações entre a literatura e a medicina, constituindo importantes testemunhos diretos sobre a experiência pessoal do exercício da medicina e da escrita literária.

Libretos



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA