

OS MODOS DE VER NA OBRA DE FERNANDO NAMORA: RESSONÂNCIAS ENTRE A LITERATURA, A PINTURA E O CINEMA

THE WAYS OF LOOKING IN FERNANDO NAMORA'S WORK: RESONANCES BETWEEN LITERATURE, PAINTING AND CINEMA

Karina Frez Cursino¹

RESUMO

Fernando Namora dedicou aproximadamente cinquenta anos de sua vida ao fazer literário, deixando uma obra significativa e com muitas faces, pois escreveu poemas, contos, romances, ensaios, relatos de viagem, dentre outros trabalhos. Além disso, o escritor pintava, fazia esculturas e escrevia roteiros de cinema, demonstrando um olhar atento para as diversas manifestações artísticas. Dialogando com essas inclinações, mas não se limitando a transpor a experiência vivida para a obra, é possível perceber que sua escrita se comunica com outras artes, permitindo que o leitor tenha uma experiência interartística ao se deparar com certas composições. Esse olhar múltiplo deixa transparecer em alguns de seus textos o observador e amante que foi, especialmente, da pintura e do cinema. Partindo desses encontros da literatura com outras produções artísticas e destacando, principalmente, a criação de imagens por meio das palavras, o presente artigo tem o objetivo de refletir sobre alguns momentos da produção do autor em que o encontro interartístico ressoa em seus textos, trazendo para a literatura marcas e recursos de outras artes.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Namora. Interartes. Pintura. Cinema.

ABSTRACT

Fernando Namora dedicated approximately fifty years of his life to literary work, producing a significant work with many faces, as he wrote poems, short stories, novels, essays, travel reports, among other works. In addition, the writer painted, made sculptures and wrote movie scripts, demonstrating an attentive look at the various artistic manifestations. By dialoguing with these inclinations, but not limited to transposing the lived experience to the work, it is possible to realize that his writing is sometimes crossed by other arts, allowing the reader to have an interartistic experience when coming across some of his compositions. This multiple view reveals in some of her texts the observer and lover who was, mainly, of painting and cinema. Starting from these encounters between Literature and the other arts and highlighting, mainly, the creation of images through words, this article aims to reflect on some moments of the writer's production in which the interartistic encounter resounds in his texts, bringing to Literature marks and features other arts.

KEYWORDS: Fernando Namora. Interarts. Painting. Cinema.

FERNANDO NAMORA E AS ARTES

“Nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, são levitas do mesmo templo.”

(Étienne Souriau)

Fernando Namora foi um escritor português, autor de uma vasta obra, muito divulgada e traduzida nos anos 1970 e 1980, que dedicou 50 anos de sua vida ao fazer literário. Cursou medicina, mas a paixão pela literatura fez com que desistisse de atuar como médico e se dedicasse exclusivamente aos livros. Além disso, ele pintava, fazia esculturas, escrevia roteiros para cinema e participava como argumentista em projetos cinematográficos. Dialogando com essas inclinações, mas não nos limitando a apenas relacionar a experiência vivida com as obras, temos por objetivo demonstrar determinadas produções literárias que são atravessadas por outras artes, permitindo que, através desses encontros, o leitor tenha uma experiência interartística. Sua criação literária foi muito significativa e com muitas faces, pois escreveu poemas, contos, romances, ensaios e relatos de viagem. Além disso, ainda publicou textos nos quais teorizou sobre literatura e outras áreas. A medicina, por exemplo, sempre encontrou lugar em suas palavras, considerando sua atuação como médico. O cinema e a pintura também eram assuntos constantemente abordados pelo autor em jornais e revistas da época.

Namora transitou por gêneros literários diversos, mas cabe apontarmos que ele inicia sua trajetória na literatura a partir da poesia. Por mais que tenha sido reconhecido internacionalmente por sua prosa, não podemos

esquecer a importância de sua faceta de poeta em sua caminhada literária. A primeira publicação assinada somente por ele foi *Relevos*, livro de poemas publicado em 1938, obra que marca sua estreia no universo literário português. Vale referirmos que antes de *Relevos*, o autor publica *Cabeças de Barro*, juntamente com Carlos de Oliveira e Artur Varela, em 1937. Tal volume reúne novelas dos três escritores e ao fim traz dois poemas, um de Namora e outro de Carlos de Oliveira. Essa primeira participação já evidencia o caminho multifacetado que o escritor viria a trilhar, pois em sua aparição inicial já demonstra uma inclinação para a prosa e para a poesia. Sua obra costuma ser dividida pelos estudiosos em três ciclos: um primeiro momento em que participa efetivamente da afirmação dos ideais neorrealistas, um segundo ciclo marcado pela presença da paisagem rural e um terceiro no qual prevalece o cenário da cidade de Lisboa.

Para percorrermos a proposta que busca refletir sobre alguns momentos da produção de Namora em que o encontro interartístico ressoa em seus textos, consideraremos, sobretudo, o que Étienne Souriau propôs em *Correspondência das artes: elementos de estética comparada* (1983). Para o filósofo, apesar de apresentarem traços diferentes e movimentarem sensações diversas, as artes estabelecem comunicação entre si, gerando uma troca extremamente produtiva:

Poesia, arquitetura, dança, música, escultura, pintura são todas atividades que, sem dúvida, profunda, misteriosamente, **se comunicam ou comungam**. Contudo, quantas diferenças! Algumas destinam-se ao olhar, outras à audição. Umas erguem monumentos sólidos, pesados, estáveis, materiais e palpáveis. Outras suscitam o fluir de uma substância quase imaterial, notas ou inflexões da voz, atos, sentimentos, imagens mentais. Umam trabalham este ou aquele pedaço de pedra ou de tela, definitivamente consagrados a determinada obra. Para outras, o corpo ou a voz humana são emprestados por um instante, para logo se libertarem e se consagrarem à apresentação de novas obras e, depois, de outras mais (SOURIAU, 1983, p. 16, grifo nosso).

Namora dialoga com essa ideia, desenvolvida por Souriau, quando em entrevista para a *Revista Plano 4 – Cadernos Antológicos de Cinema e Teatro* reconhece a importância do cinema e das artes para sua obra: “Se o cinema tem influenciado o meu estilo? Muito provavelmente. As artes interpenetram-se, enriquecem-se mutuamente, ainda que nem sempre o artista se dê conta dessa osmose ou queira aceitá-la.”² Tendo em vista esse enriquecimento mútuo advindo dos diálogos interartes e pretendendo pensar nas ressonâncias que sua obra pode estabelecer com outras artes, partiremos de alguns de seus primeiros poemas, procurando evidenciar o quanto a criação de imagens e a aproximação, principalmente com a pintura, é possível através de sua produção poética. A partir dos poemas, pretendemos ir ao encontro de algumas narrativas que continuam esse entrelaçamento com outras expressões artísticas, especialmente, o cinema.

ENTRE VERSOS E PINCÉIS

Rosa Maria Martelo (2007) demonstra o significativo interesse pelo universo das imagens expresso pelos poetas do século XX, observado pelo trabalho imagético que esses escritores passam a desenvolver de maneira progressiva. A autora destaca que tem muito de Cesário Verde nessa influência, pois ele ensinou aos seus leitores, entre eles os poetas portugueses, que era possível “observar em verso”, revelando assim a importância das imagens, advindas da percepção. Dessa forma, as imagens observadas que ganham lugar nos poemas de Cesário passam a ser inspiração para os poetas de tradição moderna que o seguiram. Fernando Namora mostra-se herdeiro dessa plasticidade, construindo em seus poemas conjuntos imagéticos que ora dialogam mais diretamente com a pintura, ora com o cinema. Segundo Martelo (2007), os traços das outras artes também são fruto do lugar de espectador que o escritor pode ocupar ao assistir um filme ou apreciar um quadro, guardando na memória uma sucessão de imagens, que por vezes tende a influenciar, mesmo indiretamente, a realização de suas obras literárias.

O olhar inaugural que Cesário Verde dedica aos elementos/imagens do cotidiano, transformando objetos não líricos em líricos, torna-o uma figura singular, uma referência a ser revisitada por poetas posteriores. Em sua poesia, os marginalizados passam a ser matéria para os versos, tais como os operários, o camponês, o pequeno proprietário, dentre outros, projetando na literatura portuguesa uma nova perspectiva de observar e descrever os espaços, em especial, o da cidade. Apesar de não ter sido compreendido e reconhecido enquanto vivo, a partir da leitura que Fernando Pessoa fez de Cesário, sua voz passa a ecoar em muitas outras vozes posteriores. Os escritores neorrealistas, por exemplo, trouxeram novamente para a cena literária esses indivíduos marginalizados, destacando os camponeses. Sabemos que Namora foi de singular importância para o movimento neorrealista, sendo inicialmente muito ligado ao mesmo, sobretudo no momento de sua afirmação. Porém, posteriormente, ele passa a seguir um caminho que o afasta de tal corrente, colocando-o num lugar bem singular e próprio na cena literária portuguesa.

Fernando Namora é claramente leitor de Cesário, não apenas por conta de sua faceta neorrealista, pois mesmo após não estar mais diretamente relacionado ao movimento, notamos a influência de Cesário em seus escritos, principalmente no que tange ao modo de ver a cidade. Seguindo a ideia proposta por Silvio Renato Jorge (2020), percebemos que o escritor acompanha o olhar angustiado a respeito da cidade de Lisboa, iniciado na Literatura portuguesa por Cesário Verde em *O Sentimento dum Ocidental* e continuado por Fernando Pessoa, em especial, pela voz de Álvaro de Campos.

Para abrirmos nossa análise, consideraremos a leitura de *O sentimento dum ocidental* e uma pintura do Namora como norteadores para refletirmos sobre alguns ecos visuais observados em seus primeiros poemas publicados. Muitos dos elementos visuais produzidos nos versos que traba-

lharemos estabelecem diálogo com algumas de suas pinturas que evocam a cidade, a rua, a noite e a escuridão. Notamos ressonâncias diretas entre suas telas e seus versos. A pintura “árvores”, feita em 1964 e reproduzida a seguir, marca um símbolo recorrente da obra namoriana: a árvore nua, sem folhas e frutos, cercada pelo concreto da cidade. Tal cenário é frequentemente trabalhado pelo autor, ressoando em alguns de seus poemas e em muitos romances do ciclo urbano:



Figura 1: Árvores, 1964 – Pintura de Fernando Namora.

Fonte: Imagem disponível no texto: *Breve reflexão em torno da pintura de Fernando Namora* em Edição de comemoração dos 50 anos de Vida Literária de Fernando Namora.³

Levando em consideração essa imagem da árvore na paisagem citadina, revelada pela pintura, escolhemos alguns poemas das duas primeiras obras poéticas do autor para pensarmos a respeito da construção de imagens sobre a cidade. É importante destacarmos que, para a análise proposta, adotamos a coletânea intitulada *As frias Madrugadas*, publicada em 1959. Tal obra reúne três livros de poesia do autor: *Relevos* (1938), *Mar de Sargaços* (1939) e *Terra* (1941). Interessa-nos os dois primeiros, pois o terceiro é o livro que inaugura o *Novo Cancioneiro*⁴, estando em total sintonia com o neorrealismo que naquele momento Namora ajuda a afirmar, trazendo o cenário rural como principal motivador dos versos. Optamos por utilizar a

edição citada por facilitar o cotejo dos dois primeiros livros em um único volume e também por ser uma proposta de publicação guiada pelo próprio escritor, na qual ele divulga os poemas revisados ao longo dos anos: “Nesta colectânea se reúnem, na sua maioria revistos ao longo dos anos, os versos publicados nos livros *Relevos*, *Mar de Sargaços* e *Terra* e ainda algumas poesias ulteriores que, por pertencerem a uma fase poética mais conforme com *Mar de Sargaços*, nele serão incluídas” (NAMORA, 1959, p. 43).

Relevos, primeiramente publicado em 1938, marca sua estreia poética por meio dos 26 poemas que compõem a obra, exibindo uma face juvenil do poeta, na qual ele apresenta versos em sua maioria curtos e irregulares, despreocupado com rimas e métricas. O volume como um todo evoca uma sensação de descontentamento e inquietação. Neste artigo nos importam de *Relevos* os poemas: “Cenário”, “Nocturno” e “Passeio nocturno” nos quais a inquietude se constrói por meio da percepção visual da paisagem da cidade, transportando para o verso o olhar atento para as imagens citadinas. Seguindo Cesário em *O Sentimento dum Ocidental*, Namora explora a noite na cidade, trazendo para os poemas uma ambiência noturna e decadente, capaz de intensificar a aflição do sujeito poético. É pela noite afora que o indivíduo perambula, partilhando consigo mesmo suas angústias e frustrações, conforme desenvolve Helder Macedo quando analisa o caminhar do sujeito de *O sentimento dum ocidental*: “seu passeio não é apenas um movimento no espaço das ruas da cidade; é também um processo no tempo, uma viagem para dentro da noite durante a qual o narrador penetra e confronta o mundo simbólico de sombras reais que é a cidade nocturna” (MACEDO, 1975, p. 221).

Os versos de “Cenário”, “Nocturno” e “Passeio nocturno” revelam ecos de *O Sentimento dum Ocidental* ao evocarem um eu-lírico que atravessa a cidade de Lisboa durante a noite dando conta do que vê, sente e ouve. Na opinião de Alexandre Pinheiro Torres, “em *Relevos* o poeta pinta sempre um setting noturno” (TORRES, 1981, p. 15). Namora convoca Cesário, movimentando, principalmente, a terceira parte de *O sentimento dum ocidental*, iniciada pelo verso: “E saio. A noite pesa, esmaga” (VERDE, 1987, p. 27). Em “Cenário” percebemos o peso da cidade sobre o sujeito poético logo na primeira estrofe, construída a partir de imagens distorcidas e pesadas, evocadas pelos vocábulos: “turvo” e “chumbo”. O poeta-pintor que foi Cesário Verde inspira Namora na construção de quadros urbanos, e no caso dos versos a seguir, o rompimento com o conceito de harmonia também é enfatizado pela menção ao cubismo, colocando a rua como um quadro cubista:

Estas horas, no **cenário turvo** da minha rua,
pesam-me
como badaladas de chumbo.
As horas são almas, as horas são coisas
Inchando no ventre dos sinos.
E a rua é um quadro cubista
Pintado no azedume das vigílias

(Não há moças nem risos às janelas.) (NAMORA, 1959, p. 50, grifo nosso).

O poema prossegue invocando Cesário ao trazer as figuras de um submundo da cidade, observadas pelo olhar do sujeito poético enquanto caminha pelas ruas de Lisboa durante a noite. Os figurantes que inspiram os versos são os cães, os gatos e as peixeiras que retomam as varinas, de Cesário: “E num cardume negro, hercúleas, galhófeiras,/ Correndo com firmeza, assomam as varinas” (VERDE, 1987, p. 26):

Cães uivam dentro da noite
despertando **faces opadas**
para lá dos **vidros foscos**.
Roupa já no fio baloiça
nos enxugadoiros das janelas
olhando os gatos e as peixeiras que passam na calçada
- figurantes de sempre para completar a nota...

E é nesta fantochada de vida
que eu escrevo poemas - estrelas enregeladas
ao sopro das frias madrugadas (NAMORA, 1959, p.50).

Nesses versos, observamos a construção de sentido realizada pelo despertar de múltiplos sentidos do eu-lírico, seja ouvindo o uivo dos cães, sentindo o vento que balança as roupas ou vendo os indivíduos que compõem o cenário da rua. Martelo (2017) destaca a maneira que Cesário jogava com os sentimentos e sensações: “Cesário Verde sugeria sentimentos fazendo-os passar muito subtilmente entre as sensações (**visuais acima de tudo**, embora não só) que combinava de modo inesperado. Talvez por isso, tem versos de um **cinematismo** que nos comove desprevenidamente” (MARTELO, 2017, p.180, grifo nosso). Susana Margarida Rosa (2010), em “A visão mais clara das coisas”, também desenvolve a esse respeito: “Cesário descreve paisagens citadinas, redigindo todas as percepções que os espaços lhe sugerem, quer seja em movimento, cor, som, cheiro ou forma” (ROSA, 2010, p.6).

Em “Nocturno”, Namora continua oferecendo as impressões de um sujeito solitário que percorre as ruas lisboetas colocando-se diretamente em contato com os elementos da paisagem urbana que o cerca, dando ainda destaque aos personagens de um submundo citadino. Esses indivíduos que foram trazidos para a lírica portuguesa pelo olhar de Cesário aparecem em Namora caracterizados pela forma desumana que vivem, algumas vezes contrastados com as figuras ricas, dando ainda mais ênfase de como estão à margem. Mais uma vez é pela noite adentro que as percepções ocorrem:

Noite.
Nesta rua onde me deslasso,
filósofo estremunhado,
há uma luz baça
que, ébria, tropeça
na calçada.
Naquela casa alta
(tão alta que faz medo)

um homem rico
vomitou esmeraldas de uma janela
... e arrotou, por fim.

...enquanto nos portais
Um garoto mendigo
Devora o bolor de esmolas e ri
sem saber o motivo (NAMORA, 1959, p. 65-66).

Seguindo a trilha da solidão noturna e citadina temos ainda “Passeio noturno” no qual os versos continuam estabelecendo ressonâncias com Cesário Verde a partir das construções visuais da paisagem e da descrição dos indivíduos que transitam e ocupam tal espaço. Martelo (2017) atenta que Cesário, à primeira vista, descreve um espaço exterior ao sujeito, um espaço urbano que age sobre o indivíduo; porém, posteriormente, ganha lugar uma experiência subjetiva do observador. A partir da terceira estrofe de “Passeio noturno”, ganham destaque o gato, as cadelas no cio, a mulher perdida e o policial, seguindo a tradição de Cesário, dotando de lirismo objetos até então não explorados no campo poético. Tais elementos, em primeiro momento, parecem alheios ao eu-lírico, mas logo percebemos como o meio se entrelaça ao corpo que relata tais experiências. Seguindo as ideias de Martelo (2017), as inquietações dos versos de Cesário, demonstradas por sucessivas descrições da paisagem urbana, reforçam a inadaptação do sujeito ao contexto observado. Tal sensação de deslocamento é retornada por Namora:

Andavam gatos nos beirais
e cadelas com cio
por essas ruelas além;
uma mulher perdida,
com fogo nos cabelos,
chamava por alguém.

Era noite. Chovia.
Eu ia bêbedo de sonhos
e apertava uma estrela em cada mão.
E quando cheguei a casa
encontrei tudo fechado;
apenas um polícia debochado
adormecera
(de vinho ou solidão?)
... e roncava como um odre velho
no saguão (NAMORA, 1959, pp. 14-75).

Sua segunda obra poética foi *Mar de sargaços*, publicada pela primeira vez em 1940, e reeditada em *As frias madrugada*, em 1959. *Mar de sargaços* possui trinta e cinco poemas, organizados em cinco seções, exceto o poema que abre o livro, pois o mesmo não está inserido em nenhuma das seções. No que se referem à estrutura, assim como em *Relevos*, os versos apresentam extensão variável e despreocupação estrófica, rimática e métrica.

As seções ou capítulos são construídos da seguinte forma: “Geografia” com oito poemas; “Longos Braços da Noite” com quatro poemas, “Roteiro” constituído por nove poemas, “A Estrela do Norte” composto por três poemas e, por último, “Ressaca” com doze poemas.

Em *Mar de sargaços*, notamos uma tentativa de abandono da noite e das lamentações que prevaleceram em *Relevos*, porém alguns poemas ainda trazem a ambiência da frustração citadina revelada pelo deambular noturno. São esses poemas ainda ligados a *Relevos* que examinaremos agora. O título “Nocturno”, presente primeiramente em *Relevos*, é repetido em *Mar de Sargaços* na seção “Longos Braços da Noite”, novamente sugerindo uma imersão do sujeito poético pela noite nas ruas da capital portuguesa. Interessam-nos, principalmente, as duas estrofes que oferecem uma sequência de construções imagéticas sob o olhar desse indivíduo que percorre e observa atentamente a cidade. Novamente, assim como em Cesário, múltiplos sentidos são convocados para percebermos essa cidade dos marginalizados, tais como no poema abaixo: “as mulheres feias e belas, e a velha cauteleira despenteada como os loucos e os poetas”:

Cidade que dormes sob o hálito da noite,
que a noite ensurdeça os ouvidos que te escutam
e ceguem os olhos que insistem
em remover os teus lodos.
Cidade que dormes, ou finges
- rio parado, de espanto, junto ao mar,
ou corcel refreado, de crinas hirtas,
e, como ele, de raiva hirta
correndo por dentro,
como o mundo da Lua vive e corre
no espelho das águas
de um rio coagulado, com nódoas de luar.
Âncora dos meus olhos que desvendam
as falsas tréguas desta noite súbita
e espreitam as caravanas
à luz de estrelas;
cidade que dormes, ou finges,
cascos de navios que a noite fez enormes,
olhos de marinheiros falando
de cascos de navios enormes,
numa taberna qualquer, de uma rua qualquer,
de mulheres, facadas e viola,
ruas com o espelho da chuva
e a perversa luz de velas com mulheres
feias e belas,
e a velha cauteleira despenteada como os loucos e os [poetas
(NAMORA, 1959, p. 111).

No poema acima, percebemos a criação de imagens a partir do olhar do eu-lírico sobre a madrugada: “Âncora dos meus olhos que desvendam / as falsas tréguas desta noite súbita / e espreitam as caravanas / à luz de estrelas”.

As cenas da rua são ainda motivo para mais um poema de *Mar de sargaços*. Dessa vez a própria pintura é evocada no título do poema, enunciando mais um enquadramento da rua pelo olhar do eu-lírico:

PINTURA

Ficou esta mão abraçada, com angústia, à esquina
[da rua.

A rua com um arco por cima, furtando o sol.
Passou o homem das castanhas, passou a perdida.
Mas a mão ficou ainda na esquina.

O meu olhar a reteve: ela exprime a alma da rua
(NAMORA, 1959, p. 166, grifo nosso).

As imagens construídas nos poemas analisados revelam um Fernando Namora que leu e seguiu Cesário Verde, autor em quem se espelhou para pintar telas com as palavras. Conforme observamos, assim como em Cesário, esses conjuntos imagéticos são essencialmente urbanos.

ENTRE TEXTOS E CENAS

Em ensaio intitulado “uma nota sobre romance e filmes”, Susan Sontag (2020) traça analogias entre o cinema e o romance. Longe de igualar as duas artes, nem mesmo analisá-las pelos mesmos termos, ela desenvolve aproximações que nos permitem pensar por quais vias essas duas esferas podem se encontrar. De acordo com Sontag (2020), a tradição dominante no cinema se concentrou no desenrolar de um enredo e de uma ideia, mais ou menos à maneira do romance, utilizando personagens altamente individualizados, situados num contexto social específico. A ensaísta continua tecendo alguns pontos de contato que podem ser observados entre as duas manifestações artísticas, tal como o papel do diretor (no cinema) e do escritor (no romance) que guiam os espectadores/leitores para a direção escolhida por eles. No cinema, nosso olhar é conduzido a partir do movimento da câmera, e na narrativa seguimos a sequência de pensamentos e de descrições escolhidas pelo autor.

Conforme já apontado, não pretendemos estabelecer um diálogo pautado na transposição direta entre a vida e a obra de Namora, o que acabaria por reduzir a relação do escritor com as manifestações artísticas em questão apenas pela linha das experiências vividas. Nosso objetivo maior é evidenciar quando as artes se encontram por meio de suas criações. Durante essa busca, vida e obra por vezes se mesclam, por isso não estamos deixando de apontar quando fatos biográficos podem ser relevantes para a discussão aqui proposta.

Namora estabeleceu uma longa relação com o cinema, assim como muitos escritores relacionados ao movimento neorrealista. Ele esteve envolvido em diversos projetos cinematográficos, na maioria como argumentista. Colaborou ainda quando algumas de suas obras foram adaptadas

para as telas. Embora muitos projetos dos quais participou tenham sido abandonados, principalmente pela falta de financiamento e pela repressão da censura, eles apontam a importância da linguagem cinematográfica em sua produção literária.

Em “O cinema de Fernando Namora”, Leonor Areal traz as palavras do autor para demonstrar seu interesse pela dinâmica advinda da arte cinematográfica: “O cinema entusiasma-me pelo seu dinamismo”⁵ (AREAL, 2020, p.76). É muito desse dinamismo que ele transporta para algumas de suas obras, especialmente para certos romances. Talvez pelo movimento que ressoa em vários de seus escritos, com trechos propícios a serem transformados em cenas, alguns diretores viram em sua obra uma oportunidade de criação cinematográfica. Foi o caso, por exemplo, dos livros *Retalhos da vida de um médico* (1962), *O trigo e o Joio* (1965) e *Domingo à tarde* (1965) que ganharam espaço nas telas.

Nos livros citados, vemos a obra literária sendo adaptada para o cinema. Mas sua relação com a sétima arte era tão forte que ele também percorreu o caminho inverso. Seu último romance publicado, *O Rio Triste*, em 1982, foi primeiramente escrito em forma de roteiro, tendo sido pensado e elaborado para o cinema, em 1967. Porém, o projeto acabou não sendo concretizado para as telas, reaparecendo, em 1982, como narrativa. Essa conversão na qual um guião se torna um texto literário não era muito praticada, sendo tarefa apenas para escritores que gostavam de arriscar em sua versatilidade, assim como Namora. De fato, o *Rio Triste* pode ser considerado o romance do autor com mais características da linguagem cinematográfica, sobretudo pela forma fragmentada pela qual foi construído, permitindo que o leitor perceba um entrelaçamento entre a literatura e o cinema.

Maria Emilia Miranda de Toledo (2012) reflete sobre a predisposição que o cinema possui para dialogar com outras produções artísticas em sua realização, tais como a música, as artes plásticas, a literatura entre outras. Seguindo essa linha da relação que pode ser estabelecida entre as artes, observamos que o romance também apresenta meios de correspondências com outras manifestações artísticas. Pensando nessa abertura da narrativa para o diálogo interartístico, compartilhamos com Toledo (2012) a ideia de que o *Rio Triste* apresenta um cinematismo em sua própria construção, considerando a forma de narrar os fatos e a consequente criação de cenas.

O romance começa com uma notícia de jornal de novembro de 1965 que descreve o desaparecimento de Rodrigo na cidade de Lisboa. Desde o início, ainda na primeira página, o narrador permite que fantasiemos acerca do sumiço do lisboeta, considerando que as provas não levam ao fechamento do caso: “Vale a pena esmiuçar, e sobretudo fantasiar (já que as pistas concretas de que dispomos não nos levariam longe)” (NAMORA, 1982, p. 7). A partir do fato exposto nessa notícia, muitos personagens começam a entrar em cena, contando o que sabem e procurando incessantemente pelo desaparecido, principalmente sua esposa, Tereza, e sua filha, Cecília. O romance

dá voz a muitas figuras que vão cruzando esse emaranhado de informações. O leitor conhece Rodrigo pela voz e pela percepção dos outros. O tempo da narrativa avança e recua, de acordo com as memórias que são evocadas.

Quando o narrador descreve as buscas realizadas para encontrar Rodrigo, percebemos a utilização de recursos linguísticos que nos transportam para cenas de um suspense policial, o que acaba criando a sensação de que estamos acessando o *script* que deu origem ao romance. A sequência de inquéritos entre os policiais e a esposa do desaparecido, por exemplo, são momentos em que cenas de um filme investigativo podem ser visualizadas pelo leitor. O desaparecimento de Rodrigo vai e volta na teia narrativa. Em algumas dessas retomadas, a fala do narrador é repleta de imagens que poderiam facilmente ser transformadas em cenas no cinema:

Dessa vez, fora a própria polícia a contactar os jornais. Havia um caso bicudo, era preciso dar-lhe relevo. **Um homem desaparecido, telefonemas misteriosos, uma gabardina deixada no cacilheiro.** O homem que a vestia (ou que, nesse dia, não chegara a vesti-la) **fora vista num dos barcos que fazem a travessia do Tejo, encostado ao gradeamento da amurada, sozinho, num modo de quem não se sentia muito bem.** Mesmo pondo em dúvida o rigor destas minúcias, a verdade é que o homem chamara as atenções da pessoa que ocasionalmente o observara e que, no fim da viagem, ao reparar que o enigmático passageiro deixara a gabardina esquecida no banco, fora sobre ele para o advertir, porém sem resultado, pois **sumira-se entre a massa de gente que se dirigia para o ancoradouro** (NAMORA, 1982, p. 97, grifos nossos).

O resumo da suposta última vez que Rodrigo foi visto sugere uma adaptação cinematográfica, tendo a travessia de barco pelo rio Tejo como o cenário principal. O próprio fluxo do rio sugere um deslocamento da câmera que permite captar os movimentos dos transeuntes ficcionais quando, por exemplo, Rodrigo “**sumira-se entre a massa de gente que se dirigia para o ancoradouro**” (NAMORA, 1982, p. 97, grifo nosso).

Durante o romance, nos deparamos com muitas passagens descritivas, seja do cenário ou dos personagens, o que acaba contribuindo com a criação de sensações, sobretudo visuais, que o texto é capaz de provocar. O Tejo é um elemento que ganha ainda mais visualidade durante o desenrolar do enredo. Tal cenário aparece na obra do início ao fim, manifestando sua importância no romance desde a sugestão no título, que faz referência ao rio e o coloca como um elemento triste da cidade, pois o mesmo parece refletir os sentimentos dos personagens. É no rio que o casal tem o primeiro encontro, é nele que acreditam que Rodrigo foi visto pela última vez, e é ainda no Tejo que seu provável cadáver é encontrado. Em muitos momentos, o rio é trazido para a narrativa a partir da sugestão de imagens: “O Tejo a derramar pelas margens cintilações afogueadas, a cidade extasiada, uma poalha fumarenta sobre o casario — Lisboa a banhar-se no antecipado crepúsculo” (NAMORA, 1982, p. 46).

Além da visualidade criada em determinadas partes da narrativa, também podemos observar o uso de vocabulário próprio do cinema na obra literária em questão. Conforme indica Toledo (2012), é possível perceber sugestões cinematográficas em várias passagens de *O Rio Triste*, indicadas pelo próprio narrador quando trata o romance como se fosse um filme ou ainda quando usa os vocábulos “câmera” e “sequência” para se referir ao enredo da narrativa:

Até que chegou o dia 25 do mesmo mês de Novembro, em que quase **todos os evasivos enredos que vimos descrevendo em câmera lenta, tiveram praticamente o seu brusco epílogo.** Mas, antes de darmos conta desse remate, convirá decerto relatar alguns breves antecedentes e, ainda, algumas ocorrências coincidentes (NAMORA, 1982, p. 193, grifos nossos).

Na citação acima, o narrador convida o leitor a refletir sobre as várias situações que já foram por ele narradas. Notamos que quando dialoga com o leitor/espectador mostra que descreveu fatos em câmera lenta, como se estivesse rodando um filme. Em outros momentos, quando novamente chama o leitor, o romance é outra vez relacionado a uma película: “Vamos **projetar o filme** mais uma vez ou, pelo menos, algumas **sequências**” (NAMORA, 1982, p. 231, grifo nosso) e “Fico por aqui - ponho **o filme** de lado” (NAMORA, 1982, p. 234, grifo nosso). Nos exemplos destacados foram usados termos próprios do cinema: “projetar”, “filme” e “sequências”, estabelecendo dessa forma uma aproximação da narrativa com o universo cinematográfico.

Além desses apontamentos na linguagem, destacamos que o romance é composto de um modo fragmentado, criando uma sensação de alternância de cenas ou mesmo de uma montagem de filme. O enredo é contado por mais de um narrador, uma oscilação de olhares que gera movimentos de avanço e recuo, de afastamento e aproximação, sugerindo o deslocamento de uma câmera. Assim como a presença de muitas vozes também observamos mais de um plano temporal, que nos faz viajar rapidamente entre presente, passado e futuro.

No que se refere ao diálogo entre literatura e cinema em *O Rio Triste*, acreditamos que o fato de o texto literário ter sido antes elaborado como um roteiro de cinema deixou impressões dessa arte na narrativa, ao evidenciar mais uma vez o quanto Fernando Namora foi atento e ligado a diversos campos artísticos, sempre tentando colocá-los em diálogo em suas produções literárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a breve exposição teórico-literária, desenvolvida no presente artigo, concluímos que o nosso interesse foi destacar a comunhão produtiva entre a literatura, a pintura e o cinema, suscitada através de algumas produções literárias de Fernando Namora. Visivelmente atento a seu

tempo e relacionado a vários movimentos culturais, Namora demonstrou muito apreço pelas artes, principalmente pela pintura e pelo cinema. Tal afeto transpareceu nas obras brevemente analisadas, marcando momentos em que o encontro da literatura com os pincéis e com as telas de cinema ganharam espaço em seus textos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AREAL, Leonor. O cinema de Fernando Namora. In *Medicina e Outras Artes: Fernando Namora no Centenário do seu Nascimento*, 73-101. Porto, Portugal: ILC Livros Digitais - ILCML, 2020.

JORGE, Silvio Renato. Pelas Ruas de uma cidade triste: Lisboa e as imagens da solidão. In: ALVES, Ida (Org.); CRUZ, Carlos Eduardo da (Org.). *Paisagens em Movimento: Rio de Janeiro & Lisboa, Cidades Literárias - Volume 3*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2021.

MACEDO, Helder. *Nós: uma leitura de Cesário Verde*. Lisboa: Plátano Editora, 1975.

MARTELO, Rosa Maria. Poesia, imagem e cinema – “Qualquer poema é um filme?”. In *Cadernos de literatura comparada: Poesia e outras artes: do modernismo à contemporaneidade*. Volume 17. Porto: Instituto de Literatura Comparada / Afrontamento, 2007, p. 195-213.

MARTELO, Rosa Maria. Entre a realidade e a realidade (Cesário Verde, José Miguel Silva, Manuel de Freitas). In: *Poesia contemporânea e tradição: Brasil – Portugal / organização Solange Fiuza, Ida Alves*. – 1. ed. – São Paulo: Nankin, 2017, pp. 175-190.

NAMORA, Fernando. *As frias madrugadas*. 7. ed. Amadora: Bertrand, 1981.

NAMORA, Fernando. *O Rio Triste*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.

ROSA, Susana Margarida. “A visão mais clara das coisas”. In: *LL Journal*. Vol. 5. *Nova Iorque*, 2010. Disponível em: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/a-visao-mais-clara-das-coisas/>>. Acesso em 15 de jul. 2021.

SONTAG, Susan. Uma nota sobre romance e filmes. In: *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SOURIAU, Étienne. *Correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

TOLEDO, Maria Emília Miranda de. O Rio Triste e sua sugestão cinematográfica. In: Benilde Justo Caniato; Elisa Guimarães; Maria Lúcia Pimentel Sampaio Góes; Maria dos Prazeres Mendes. (Org.). *Linhas e entrelinhas: homenagem à Nelly Novaes Coelho*. 1ed. São Paulo: Casemiro, 2003, v. 1, p. 192-196.

VERDE, Cesário. *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

VERDE, Cesário. O sentimento dum ocidental. In: *Poesias Completas de Cesário Verde*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1987.

Recebido para avaliação em 11/06/2022
Aprovado para publicação em 13/08/2022

NOTAS

1 Doutoranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense (CAPES/UFF) sob orientação do Prof. Dr. Silvio Renato Jorge. Mestre em Estudos Literários - subárea Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal Fluminense (CAPES/UFF). ORCID: 0000-0001-8571-1706.

2 “Entrevista com o escritor Fernando Namora” na *Revista Plano 4 – Cadernos Antológicos de Cinema e Teatro*, Porto, s.d.

3A imagem que reproduz a pintura está disponível no texto: *Breve reflexão em torno da pintura de Fernando Namora* em Edição de comemoração dos 50 anos de Vida Literária de Fernando Namora. Estoril Sol S.A. Galeria de Arte do Casino Estoril. Primavera. 1988. Edição ilustrada com fotos de arquivo e de Zita Namora, Eduardo Gageiro, Vitor Palla e Gustavo de Almeida Ribeiro.

Os trechos da obra podem ser acessados através do Blog sobre Fernando Namora: <http://fernando-namora.blogspot.com>

4 O *Novo Cancioneiro* foi a primeira coleção que visava afirmar o Neorrealismo como movimento. Foi organizado em dez livros de poesia de diferentes poetas, sendo o livro de abertura, *Terra* (1941), de Fernando Namora. Nestes poemas, encontramos as ideias defendidas pelos jovens neorrealistas. Segundo Alexandre Pinheiro Torres (1981), o *Novo Cancioneiro* de Coimbra foi a verdadeira carta de alforria do Neorrealismo poético português.

5 “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.