

FERNANDO NAMORA: O HOMEM PELA VOZ DO ESCRITOR

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Orientadora: Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2016

FERNANDO NAMORA: O HOMEM PELA VOZ DO ESCRITOR

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Orientadora: Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Examinada por:

---

Presidente, Profa. Doutora Monica do Nascimento Figueiredo

---

Profa. Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ

---

Profa. Doutora Mônica Genelhu Fagundes – UFRJ

---

Profa. Doutora Ida Maria Santos Ferreira Alves – UFF

---

Prof. Doutor Sílvio Renato Jorge – UFF

---

Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva – UFRJ, Suplente

---

Profa. Doutora Michele Dull Sampaio Beraldo Matter – CEFET-RJ, Suplente

Rio de Janeiro  
Fevereiro de 2016

## FICHA CATALOGRÁFICA

Ferri, Ana Carla Pacheco Lourenço.

Fernando Namora: O homem pela voz do escritor / Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri - Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras, 2016.

x, 126 f.; 31cm.

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Tese (Doutorado) – UFRJ/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2016.

Bibliografia: f.[119] – 126.

1. Namora, Fernando, 1919-1989. 2. Literatura portuguesa. 3. Literatura do século XX. 4. Realismo na literatura. 5. Literatura humanista. I. Figueiredo, Monica do Nascimento. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

Para Antonio e Lia, meus amados pais,  
pela preocupação e pelo carinho de sempre; por serem minha referência  
primeira de afeto, de proteção, de pertencimento.

Para Renata, minha filha tão amada,  
pelo incentivo seguro dos últimos meses, pela confiança, pela amizade; e  
porque, juntas, aprendemos diariamente que o amor também se fortalece com  
as diferenças.

Para Geraldo, meu querido marido,  
pelo incentivo e pelo otimismo constantes, pelo cuidado, pelo apoio firme e  
carinhoso nos momentos de maior angústia; enfim, pelo amor e pela história  
que escolhemos construir juntos.

Para Monica Figueiredo, minha estimada orientadora,  
por não ter deixado de acreditar e por ter procurado sempre dar um norte a este  
trabalho.

## Agradecimento Especial

À minha orientadora, Monica do Nascimento Figueiredo, pela forma generosa e afetuosa com que me acolheu, pela paciência e pela disponibilidade para apontar os caminhos. Agradeço a amizade e o grande privilégio do convívio sensível e inteligente, um convívio que por vezes me foi transformador.

## Agradecimentos

À minha família, pelo apoio e pela presença amiga nos momentos mais importantes.

Aos amigos do Colégio Estadual São Bernardo, pela convivência sempre agradável e pelo incentivo.

À minha companheira de jornada Maíra, pela amizade e pela cumplicidade.

À amiga Michele, pelo carinho e pelo incentivo desde os tempos do Mestrado.

A todos que de alguma forma me apoiaram nesta caminhada.

Às professoras do Doutorado, Monica do Nascimento Figueiredo, Luci Ruas, Ângela Beatriz e Elódia Xavier, pelas valiosas aulas.

Aos professores da Graduação Beatriz de Jesus Lanziero, Denise Salim Santos, Waldemar Pedro Antônio e Paulo César Silva de Oliveira, pelo diálogo estimulante e carinhoso. Em especial à Beatriz Lanziero, pela forma como me apresentou à literatura portuguesa.

À direção e coordenação pedagógica do Colégio Estadual São Bernardo e à direção do Polo Cederj – Belford Roxo, pela compreensão e inestimável ajuda na reta final deste trabalho.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação, pelo atendimento sempre solícito.

“Há a beleza e há os humilhados”, observou Albert Camus em 1953 [...] “Ainda que isso possa ser difícil, eu não gostaria de ser desleal quer à primeira, quer aos outros”. Só se podia acrescentar, a essa profissão de fé, que tentar a deslealdade seletiva seria uma condenação, como dificilmente pode haver qualquer beleza sem a solidariedade com os humilhados.

(Zygmunt Bauman – *O Mal-Estal da Pós-Modernidade*. “Posfácio”, 1998, p. 257)

[...] Sou ou desejaria ser um homem fraterno. (Quanta fraternidade se esgota com a intenção!) Esse solidarismo espontâneo e árido, sem o qual a vida é o leito de um rio que secou, queria-o eu bem vivo no que escrevo.

(Fernando Namora – *Encontros*, 1981, p. 31)

## RESUMO

## FERNANDO NAMORA: O HOMEM PELA VOZ DO ESCRITOR

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Resumo de Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Este trabalho pretende observar o processo de evolução da obra do escritor português Fernando Namora. Uma obra que parte de um contexto humanista mais voltado para o coletivo, afetado pela urgência de uma arte mais interveniente no tocante aos problemas sociais, até chegar a uma fase em que se volta mais para si como estrutura estética, seguindo uma linha mais subjetiva que refletiu as mudanças no contexto histórico, a partir da década de 1950, em Portugal e no mundo. Para isso, o trabalho propõe cotejar cenas de narrativas de cariz mais social, tendo como eixo norteador o romance *Fogo na Noite Escura* (1943), que marca a convergência do autor ao Neorrealismo, e cenas de perfil mais psicológico, tendo como principais referências *O Homem Disfarçado* (1957), romance de viragem para uma sondagem mais subjetiva na escrita do autor, *Domingo à Tarde* (1961) e *O Rio Triste* (1982), seu último romance. A análise das diversas passagens narrativas intenciona demonstrar que, independente das vertentes ideológicas com as quais dialogou, Fernando Namora soube manter uma postura autônoma, construindo uma escrita que jamais se descuidou da forma nem tão pouco obliterou suas preocupações com o resgate da dignidade humana e de tantos outros valores iminentes ao homem: liberdade, solidariedade, fraternidade, o desejo de pertencimento.

Palavras-chave: Fernando Namora, Neorrealismo, narrativa portuguesa do século XX, humanismo.

## ABSTRACT

## FERNANDO NAMORA: THE MAN THROUGH THE WRITER'S VOICE

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

This work aims to observe the evolution process of Fernando Namora's work. His work part of from a humanistic context concerning about the collective aspects, affected by the urgency of a more active art with regard to social problems, to reach a stage that turns to himself as an aesthetic structure, following a more subjective line which reflected the changes in the historical context that occurred in 1950 in Portugal and worldwide. To reach this aim, the paper proposes contrasting scenes of social -oriented narratives, with the guiding principle the novel *Fogo na Noite Escura* (1943), which marks the author's convergence to neorealism, and psychological scenes, to this the main references are *O Homem Disfarçado* (1957), the turning point, a novel that shows a change to subjective on author's writing, *Domingo à Tarde* (1961) and *O Rio Triste* (1982), his latest novel. The analysis of these narrative passages intends to demonstrate that, regardless ideological aspects that was present in his works, Fernando Namora managed to maintain an independent posture, developing a way of write that never neglected the form nor obliterated their concerns with the recovery of human dignity and so many other values inherent to mankind: freedom, solidarity, brotherhood and the desire of belonging.

Key-Words: Fernando Namora, Neorealism, Portuguese narrative of the twentieth century, humanism.



## RESUMEN

## FERNANDO NAMORA: EL HOMBRE POR LA VOZ DEL ESCRITOR

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Resumen da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa).

Este trabajo pretende observar el proceso evolutivo de la obra del escritor portugués Fernando Namora. Una obra que parte de un contexto humanista vuelto al colectivo, afectado por la urgencia de un arte interviniente en el tocante a los problemas sociales, hasta llegar a una fase en que se vuelve más para sí mismo como una estructura estética, siguiendo una línea más subjetiva que refleja los cambios en el contexto histórico, a partir de la década de 1950, en Portugal y en el mundo. Para eso, el trabajo se propone a carear escenas de narrativas de cariz más sociales, teniendo como eje central el romance *Fogo na Noite Escura* (1943), que marca la convergencia del autor al Neorrealismo, y escenas de perfil más psicológico, teniendo como principales referencias *O Homem Disfarçado* (1957), romance de viraje para un sondaje más subjetivo en la escrita del autor, *Domingo à Tarde* (1961) y *O Rio Triste* (1982), su último romance. El análisis de los diversos pasajes narrativos intenta demostrar que, independiente de las vertientes ideológicas con las cuales dialoga, Fernando Namora supo mantener una postura autónoma, construyendo una escrita que jamás se ha descuidado de la forma ni tampoco olvidó sus preocupaciones con el rescate de la dignidad humana e de tantos otros valores inherentes al hombre: libertad, solidaridad, fraternidad, el deseo de pertenencia.

Palabras clave: Fernando Namora, Neorrealismo, narrativa portuguesa del siglo XX, humanismo.

## SUMÁRIO

1- UM REENCONTRO NECESSÁRIO .....	11
2- A EXPERIÊNCIA NEORREALISTA: DA EMERGÊNCIA DO “NÓS” À NECESSIDADE DO “EU” .....	24
3- DE ESTUDANTE A MÉDICO: UMA ESCRITA DE ADESÃO E SOLIDARIEDADE .....	42
4- DE MÉDICO-ESCRITOR A ESCRITOR: A OPÇÃO PELA LITERATURA .....	86
5- UM PERCURSO DE HUMANISMO, FORMAÇÃO E PERTENCIMENTO.....	112
6- BIBLIOGRAFIA .....	119

## 1- UM REENCONTRO NECESSÁRIO

Como sabemos, na área universitária brasileira, desde meados dos anos 60, Fernando Namora tem sido um dos escritores portugueses mais lidos e estudados. E, o que é mais importante, dos mais admirados ou amados, não só devido ao fascínio de sua palavra transfiguradora, mas também pela densidade e verdade emocional das experiências humanas, que essa palavra amalgama em matéria ficcional, poética, cronística ou ainda memorialística.<sup>1</sup>

(Nelly Novaes Coelho)

Esta tese tem como objetivo observar a evolução da obra do escritor português Fernando Namora. Uma obra que parte de um contexto humanista, afetado pela urgência de uma arte mais interveniente no tocante aos problemas sociais, até chegar a um momento em que se volta mais para si como estrutura estética, seguindo uma vertente mais subjetiva que refletiu as mudanças do contexto histórico, a partir da década de 1950, em Portugal.<sup>2</sup> Através do recorte de algumas narrativas, pretendo delinear um perfil para o trabalho literário de um escritor que soube conciliar importantes momentos da literatura portuguesa: o momento em que houve uma maior demanda social e o momento em que se impôs uma maior demanda particular. Esta tese resulta da ampliação de um estudo iniciado com a pesquisa de Mestrado – concluída em 2008, com a dissertação *Uma História de Pequenos Heróis: Uma Leitura de O Trigo e o Joio, de Fernando Namora* –, em que privilegiei a análise do romance *O Trigo e o Joio* (1954). Inquieta-me, desde essa época, saber que um dos principais e mais populares escritores portugueses do século XX, reconhecido pela crítica literária nacional e internacional – como tão bem afirmava, na década de 1980, Nelly Novaes Coelho –, encontra-

---

<sup>1</sup> Extraído do texto com que a autora participou da mesa-redonda em homenagem a Fernando Namora, promovida pelo XII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa, realizado na Universidade de São Paulo, em abril de 1988. Ressalvo que a citação foi escolhida propositadamente no sentido de mostrar que, até os anos 80 do século XX, Fernando Namora ainda podia ser considerado um autor *lido e estudado*.

<sup>2</sup> A literatura portuguesa desse período, além de um natural refinamento estético, apresenta gradual deslocamento de uma perspectiva social para uma perspectiva mais subjetiva, correspondendo às necessidades do novo contexto histórico a partir do início da Guerra Fria e do recrudescimento da repressão salazarista – esse novo contexto histórico de certo modo gerou um clima de pessimismo em relação às lutas sociais e fez com que o indivíduo se voltasse mais para si.

se hoje praticamente esquecido pelo meio acadêmico. Considero que o silêncio em torno da obra de Fernando Namora, além de injusto e inexplicável, contribui para o empobrecimento dos estudos literários de língua portuguesa.

Nascido em Condeixa, uma vila do distrito de Coimbra, em 1919, Fernando Namora morreu em Lisboa no ano de 1989. Desde as publicações do livro de poemas *Relevos* e do romance *As Sete Partidas do Mundo*, no ano de 1938<sup>3</sup>, foram cerca de quarenta livros publicados entre os gêneros poesia, narrativa, ensaio e biografia. Conquistou grande projeção internacional para sua obra, tendo sido um dos escritores portugueses mais traduzidos em todo o mundo.<sup>4</sup> Uma projeção tão significativa que, por ocasião das homenagens aos cinquenta anos de vida literária de Fernando Namora, o escritor David Mourão-Ferreira chegou a ressaltar que a expansão internacional da obra do autor de *O Trigo e o Joio* precede de muito o sucesso alcançado pela obra de Fernando Pessoa:

Sublinhe-se, a propósito, que Fernando Namora, no respeitante à expansão internacional da sua obra, em nada se beneficiou, como com outros felizmente vem acontecendo, do sulco aberto pela justa internacionalização da obra de Fernando Pessoa. Pelo contrário: de muito a precedeu; e resta aliás saber se em certos casos para ela não terá contribuído, ainda que mais ou menos indiretamente. Seja como for, de tal modo contrastam, e se complementam e completam, estes dois grandes homônimos das letras portuguesas deste século que de bom augúrio será sem dúvida a circunstância de por ambos se ter iniciado a promissora projeção no estrangeiro da nossa literatura novecentista. (MOURÃO-FERREIRA, 1988, p. 15)

A importância de Fernando Namora na história da literatura portuguesa do último século, especialmente por sua ativa participação na consolidação do movimento neorrealista – movimento que teve o mérito de, ao se preocupar efetivamente em interpelar e procurar

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que a primeira publicação de Fernando Namora foi aos 18 anos, com o volume coletivo *Cabeças de Barro* (1937), em parceria com Artur Varela e Carlos de Oliveira. O pequeno volume inclui três contos de cada um dos autores e mais dois poemas: “Pântano”, de Fernando Namora, e “Lamentação”, de Carlos de Oliveira. Os dois jovens escritores tornar-se-iam, alguns anos mais tarde, dois dos principais nomes da literatura neorrealista portuguesa.

<sup>4</sup> Fernando Namora teve livros traduzidos para idiomas como francês, inglês, alemão, castelhano, catalão, polaco, checo, russo, sueco, romeno, italiano, holandês, búlgaro.

modificar uma realidade histórico-social injusta e cerceadora, acabar por também promover através das obras que se impuseram pelo cuidado com a forma uma mudança estética na literatura de então –, bastaria, a meu ver, para justificar a revisão crítica de sua obra. Mas entendo ser o caráter humano dessa obra o que a torna mais relevante para os estudos literários contemporâneos. E, quando falo de caráter humano, refiro-me a valores e ideais humanos que perpassam a escrita de Fernando Namora, tais como a solidariedade, a fraternidade, o desejo de pertencimento. O desejo de pertencimento entre os personagens de Namora é recorrente, por isso será de grande valia o trabalho de Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*. No livro, Anderson historiciza de maneira competente o conceito de nação como uma comunidade política imaginada e nascida a partir do surgimento de grupos formados por indivíduos distintos, mas unidos por um sentimento de pertencimento e de solidariedade. Sentimento despertado pelo fato de habitarem o mesmo lugar, por falarem a mesma língua e dividirem a mesma cultura ou partilharem os mesmos ideais.

Vivemos em uma contemporaneidade fluida, de incertezas e de desconfianças, em que as relações humanas estão cada vez mais efêmeras e carentes de empatia. No entanto, muitos teóricos da pós-modernidade<sup>5</sup> apostam na força de valores humanos como a solidariedade para a melhor qualidade da vida em grupo: “a solidariedade [é] a condição necessária e a contribuição coletiva essencial para o bem-estar da liberdade e diferença” (BAUMAN, 1998, p. 256). Por isso, vejo como necessária a releitura da obra de um escritor que procurou “a íntima coerência (o rasgar da máscara), o apelo à dignificação da existência, o apelo a tudo o que [pudesse] resgatar os humilhados e os atormentados, a descida aos abismos da solitude” (NAMORA, 1981b, p. 31), mesmo antes de o conceito de pós-modernidade estar consolidado.

---

<sup>5</sup> Optei por empregar o termo pós-modernidade para fazer referência ao período compreendido entre as últimas décadas do século XX e os dias atuais por ser o preferido pelos teóricos cujos estudos são referenciais para minha pesquisa.

O percurso literário de Fernando Namora, assim como o de outros escritores da Geração de 40, foi marcado também pela resistência. Uma resistência que foi ideológica e, sobretudo, em favor da liberdade estética, pois sempre defendeu a premissa de que para o engajamento social “não é necessário amesquinhar a arte nem recusar-lhe as seduções” (NAMORA, 1978, p.24). Penso ser de grande justiça afirmar que essa geração de escritores fez do seu trabalho de escrita o espaço de compromisso ético com o homem. A fim de observar como a solidariedade humana e a resistência contra a coerção estética se fizeram presentes na produção literária de Fernando Namora, pretendo recortar e cotejar cenas de narrativas representativas da fase em que o escritor se volta mais para as emergências sociais – que compreende basicamente narrativas de ambiência rural –, assim como, da fase em que dá maior ênfase aos problemas subjetivos – em que são predominantes as narrativas de ambiência urbana.

Ao observar o perfil das narrativas de Fernando Namora que têm um cariz mais social, não posso prescindir de passagens que considero significativas em um romance ambientado na cidade. Refiro-me a *Fogo na Noite Escura* (1943), que retrata a rotina dos jovens acadêmicos de Coimbra e foi considerado por Mário Sacramento “um depoimento inestimável em torno das coordenadas coimbrãs da Geração de 40” (1967, p. 75). O livro sinaliza com cores fortes a futura convergência do autor para o Neorrealismo, em suas páginas podemos ver os conflitos de uma geração de jovens intelectuais que tomou para si a responsabilidade de iniciar um movimento artístico, principalmente literário, que estivesse voltado para a luta pela transformação político-social de seu país.

Com o romance *O Homem Disfarçado* (1957), o autor retoma a paisagem urbana, predominante em seus primeiros livros, e explicita mais claramente a passagem de um

contexto humanista social, hegemônico nos romances do ciclo rural<sup>6</sup>, para um contexto mais subjetivo, em que o “eu” se encontra perdido e sufocado pelas falsas relações sociais, “expressão corajosa de certa crise de consciência enfrentada pelo homem contemporâneo” (COELHO, 1973, p. 121).<sup>7</sup> Uma crise que Fernando Namora continua evidenciando em trabalhos como *Domingo à Tarde* (1961) e *O Rio Triste* (1982), seu último romance.<sup>8</sup> Neste livro, o escritor traça um painel da sociedade portuguesa da época, com todos os seus problemas políticos e sociais, e mais uma vez denuncia o esfriamento das relações humanas. Fernando Namora reflete ainda sobre o próprio ato de escrita em *O Rio Triste*, que, para Roxana Eminescu, “talvez [seja] o mais completo documento para alicerçar um ponto de vista numa teoria do romance português atual” (1983, p. 29), referindo-se, é claro, ao panorama literário existente em Portugal, na década de 80 do século XX.

Interessa-me recortar cenas das narrativas namorianas que possam mostrar como o autor focaliza as questões sociais sem negligenciar as necessidades e angústias do “eu” – na fase mais voltada para uma literatura interveniente no contexto coletivo –, assim como se volta para as questões do “eu” sem que o social deixe de ser problematizado – quando sua escrita está mais voltada para as questões subjetivas. Em síntese, quero comprovar a opção do escritor por discutir tudo o que possa afetar a dignidade e o convívio humanos.

A exploração analítica de diversas narrativas de Fernando Namora pode constatar o processo de amadurecimento por que passou o autor e sua escrita. Nesse sentido, estou

---

<sup>6</sup> Fazem parte do chamado ciclo rural do escritor Fernando Namora os livros *Casa da Malta* (1945), *Minas de San Francisco* (1946), *Retalhos da Vida de um Médico* – primeira e segunda séries de narrativas (1949/ 1963), ressalto que a segunda série do livro também inclui histórias ambientadas na cidade –, *A Noite e a Madrugada* (1950) e *O Trigo e o Joio* (1954). A maioria da crítica costuma dividir a obra de Fernando Namora em quatro ciclos: o estudantil, com livros sobre as experiências vividas no Liceu e na Universidade; o ciclo rural, focalizando a vida nas aldeias portuguesas; o ciclo urbano, com as narrativas escritas a partir da mudança do escritor para Lisboa; e o quarto ciclo, representado pela série *Cadernos de um Escritor*.

<sup>7</sup> Meu trabalho não deixa de averiguar quais as relações mantidas por essa emergência do “eu” e a literatura existencialista que começa a ganhar força nesse período. Lembro que os estudos de Luci Ruas Pereira e Rosa Maria Goulart sobre Vergílio Pereira fundamentam de maneira competente esse conceito de existencialismo na literatura portuguesa. O segundo capítulo deste trabalho perpassará a questão.

<sup>8</sup> Desde a publicação de *O Rio Triste* até o ano de sua morte (1989), Fernando Namora escreveu e publicou volumes de contos, poesia, crônicas, ensaios e autobiografia.

mesmo pensando, guardadas as devidas singularidades, no conceito alemão de autoformação, *Bildung*. Jorge Vaz de Carvalho – ao analisar o romance *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena – explica que o conceito alemão de autoformação se define como um processo que conduz à busca pelo equilíbrio entre os anseios individuais e as urgências sociais:

Este processo não é conduzido a partir de fora, pela educação familiar ou pelas instituições sociais: trata-se de uma aprendizagem de auto-(trans)formação, alentado pela livre vontade de o indivíduo ampliar o conhecimento de si e do mundo a partir da diversidade das experiências e da reflexão crítica sobre elas; e de se elevar humanamente, investindo numa cultura conciliadora do conjunto das suas faculdades intelectuais, espirituais, morais e estéticas, com a finalidade de alcançar o equilíbrio entre os desejos pessoais e as responsabilidades para com a comunidade [...]”. (CARVALHO, 2010, p. 30)

Desde *Fogo na Noite Escura*, que apresenta a escrita influenciada pelo ímpeto das ebulições revolucionárias do ambiente acadêmico, passando por *O Homem Disfarçado*, em que a ética campesina do médico-escritor denuncia corajosamente um sistema de saúde corrompido, até chegar a *O Rio Triste*, romance que contempla todo o refinamento e competência estética de Fernando Namora, há um processo evolutivo de sua escrita. Pretendo, com meu trabalho, mostrar as transformações mais representativas da obra desse autor; um autor que fez sua opção pela literatura por ser “um homem que se confessa pela escrita” (NAMORA, 1979a, p. 7).

Para a análise das cenas recortadas, tenho como referência a leitura que fiz de *O Trigo e o Joio* em minha dissertação de Mestrado. A escolha desse romance como referencial não só se justifica por ser uma narrativa que comprova toda a qualidade da escrita de seu autor – em que o conteúdo ideológico não oblitera os valores subjetivos nem tão pouco, a criação estética –, mas, sobretudo, por ser *o meu* livro de estreia como leitora de Fernando Namora, por ser o livro cujo “encantamento” da narrativa me seduziu a mergulhar cada vez mais fundo nesse universo literário.



Considero que na releitura de uma obra como a de Fernando Namora seja possível encontrar uma resposta para a crise humana apontada pelos teóricos da pós-modernidade, uma vez que significa uma obra de resistência contra a efemeridade das relações humanas e a fragmentação do tempo. Fernando Namora investiu no resgate de valores humanos de que a sociedade contemporânea se ressent para enfrentar o esfacelamento das relações entre os indivíduos. A fim de comprovar a atualidade dessa obra, pretendo cotejá-la – especialmente na leitura das cenas recortadas das narrativas do ciclo urbano – com os estudos de teóricos que se preocuparam em investigar os problemas da pós-modernidade. São referenciais os trabalhos de Zygmunt Bauman e Marshall Berman, que denunciam um mundo de relações líquidas, um mundo carente de solidariedade. Para o autor de *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, caracteristicamente, a sociedade pós-moderna tem apostado no esquecimento, a memória do indivíduo vem se tornando cada dia mais efêmera assim como sua identidade, mais predisposta à rasura:

Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores –, uma série de “novos começos”, que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma identidade de palimpsesto. Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação /.../. (BAUMAN, 1998, p. 36)

Do mesmo modo, Berman salienta que a sociedade começa a sofrer com a falta de “visões e iniciativas generosas” na última década de 1970, e que o silêncio intelectual em torno desse problema favoreceu o fortalecimento de pequenos espaços fechados e o enfraquecimento de um espaço maior voltado para o bem comum. Em síntese, “significou a destruição de uma forma vital de espaço público. Acelerou a desintegração do nosso mundo em um aglomerado de grupos de interesse privado, material e espiritual, vivendo em mônadas sem janelas, ainda mais isolados do que precisamos ser” (BERMAN, 2000, pp. 32-33).

É também de grande importância para meu estudo a problematização de leitura que o ensaísta Ronaldo Lima Lins fez sobre o conformismo e a indiferença presentes em muito do que a pós-modernidade produziu. Para ele, falta à arte pós-moderna o ímpeto e mesmo a ingenuidade de movimentos de vanguarda que lutaram por uma sociedade mais solidária e menos desigual. Na contemporaneidade,

aboliram-se os manifestos radicais. Não importa que desfrutemos ainda de heranças de suas contribuições. A postura mudou. Quem desferia um golpe contra o *status quo* não agia apenas por irreverência, muito menos por oportunismo, no afã de chocar. Agia por uma convicção que tocava em cordas sensíveis, com vistas a uma sociedade melhor, numa perspectiva, portanto, de solidariedade – e simpatia. (LINS, 2006, p. 106)

Se por um lado afirmo que a indiferença e a dissolução do “eu” pós-moderno criam a necessidade de retomada de um autor cuja obra representa a memória de uma escrita que apostou num primeiro momento numa certa linearidade para narrar e nos valores humanos; por outro, ousou dizer que essa memória continua a ser recuperada por uma estrutura narrativa fragmentada e introspectiva como tão bem comprova *O Rio Triste*. Estou sugerindo que, ao jogar luz sobre personagens marginais e oprimidos, Fernando Namora – assim como outros escritores portugueses da sua geração – já antecipava, nos anos de 1940 e de 1950, uma tendência seguida pelos futuros exemplos de metaficção historiográfica<sup>9</sup>, apontada por Linda Hutcheon em *A poética do Pós-Modernismo* (1991). O que hoje a pós-modernidade portuguesa elege como base do exercício narrativo, sem dúvida muito deve aos escritores portugueses e brasileiros das gerações de 30-40-50. Como afirma Hutcheon,

/.../ os protagonistas da metaficção historiográfica podem ser tudo, menos tipos propriamente ditos: são os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional /.../. Até os personagens históricos assumem um *status* diferente, particularizado e, em última hipótese ex-cêntrico: /.../ A metaficção historiográfica

---

<sup>9</sup> Essa é a já tão conhecida denominação dada por Linda Hutcheon aos romances que procuram “desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz[em] tanto em termos temáticos como formais” (1991, p. 145). Para minha tese, interessa especificamente a questão da heroicidade marginal ou “ex-cêntrica” tratada pela teórica, mas reconheço que trabalhos como os de Fredric Jameson e Terry Eagleton seriam passíveis de diálogo.

adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença /.../. (1991, p. 151)

As palavras de Linda Hutcheon encontram ressonância no trabalho de Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*, uma vez que o filósofo, ao debater sobre as maneiras de fazer arte e sobre as formas de visibilidade dessas maneiras, reserva um espaço relevante para a questão da representação e da focalização da “nova história”, concluindo que:

Não foram o cinema e a fotografia que determinaram os temas e os modos de focalização da “nova história”. São a nova ciência histórica e as artes da reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução estética. Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstruir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de científico. (RANCIÈRE, 2009, pp. 48-49)

Fernando Namora sempre foi avesso a rótulos e a amarras, dizia-se, por exemplo, *convergado* e não *enfileirado* ao Neorrealismo: “Usei atrás uma frase bem ponderada: ‘*A minha convergência numa corrente*’.<sup>10</sup> Tentei, assim, esquivar-me à eficácia contagiosa do lugar-comum, parceiro do rótulo, que teria decerto preferido enfileirar em vez de convergir” (NAMORA, 1978, p. 16).<sup>11</sup> No entanto, seu nome está fortemente ligado a esse movimento, uma vez que sua produção literária nos anos de 1940 e no início dos anos de 1950 foi das mais importantes para o processo de consolidação e posterior apuramento estético da escrita neorrealista. Por isso, um dos objetivos deste trabalho é averiguar como Fernando Namora se apropriou desse movimento e como isso refletiu em sua obra. Para tanto, são muito importantes os trabalhos de críticos que fizeram a revisão teórico-literária do movimento a partir dos anos de 1970, como Alexandre Pinheiro Torres, Carlos Reis, Urbano Tavares Rodrigues, e daqueles que foram tão importantes na fundamentação teórica do Neorrealismo,

<sup>10</sup> A preferência de Fernando Namora pela expressão “convergado” é bastante significativa, uma vez que a ideia de convergência sugere uma aproximação por afinidade, por coincidência de pensamentos em determinado momento. Não tem a acepção de subjugação a uma imposição doutrinária e ortodoxa que a ideia de enfileiramento pressupõe.

<sup>11</sup> As citações de texto que faço de Fernando Namora com data de 1978 são referentes ao prefácio à quinta edição de *Casa da Malta*. As citações do romance serão feitas com a abreviação *CM*.

como Mário Dionísio, Mário Sacramento, entre outros. Assim como é imprescindível observar como o próprio Namora e escritores como Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires, Manuel Gusmão e outros teorizaram sobre o movimento. Dos críticos brasileiros que se dedicaram a estudar o Neorrealismo português, serão preciosos os textos de José Carlos Barcelos, Nelly Novaes Coelho, Fernando Mendonça, Cleonice Berardinelli (autora de criterioso estudo sobre o romance *O Trigo e o Joio*). Todos esses críticos notaram a evolução estética de um movimento cujo propósito de conscientização político-ideológica não suplantou, em boa parte de sua produção, o trabalho com a linguagem nem a subjetividade. Até porque “a escrita totalmente neutra constituía não só, em certa medida, uma limitação da militância pressuposta no citado empenhamento literário, como sobretudo a expressão verbal do fenômeno literário inviabiliza, desde logo, um discurso desprovido de subjetividade” (REIS, 1981, p. 15).

Dos trabalhos críticos voltados especialmente para a obra de Fernando Namora, é norteadora a biobibliografia feita por Mário Sacramento, que abrange a produção literária do escritor até meados da década de 1960. Ao final do inventário que faz sobre a vida e a obra de Fernando Namora, Sacramento conclui que a escrita do autor de *O Trigo e o Joio* é marcada por suas experiências vividas; ou seja, “longe de ser o tipo de romancista a quem a imaginação supre a experiência, é desta que se nutre aquela, no seu caso” (1967, p.177). Outro estudo significativo, para esta pesquisa, é o de Pierrette e Gérard Chalendar, que percorre os temas abordados por Fernando Namora e a estrutura de sua obra. Os críticos reservaram uma parte do trabalho para um exame da produção neorrealista portuguesa e observam, assim como Sacramento já havia notado, que “Fernando Namora realizou /.../ uma renovação no plano do conteúdo literário”. Para o casal de críticos franceses, é neste sentido

que se tornam mais claras as palavras de Namora no prefácio à *Casa da Malta*, de que “o objetivo do neo-realismo<sup>12</sup> foi ‘um projeto transformador’” (CHALENDAR, 1979, p. 154).

Este trabalho não passa ao largo das questões sócio-histórico-culturais portuguesas e são muito valiosas as reflexões – nem sempre concordantes – de Eduardo Lourenço e Boaventura de Souza Santos. Também invisto nos já clássicos e incontornáveis estudos do crítico brasileiro Antonio Candido, porque entendo a literatura como um texto capaz de inscrever o contexto. Certamente também interessa muito à minha pesquisa a crítica de Candido sobre o romance brasileiro de 30, uma vez que para os jovens escritores neorrealistas portugueses:

O acontecimento mais saliente da última temporada literária foi, sem dúvida, a descoberta do Brasil realizada através dos seus jovens romancistas. /.../ O novo romance brasileiro enquadra-se, na sua melhor parte, dentro deste movimento [neorrealista], respondendo por isso às necessidades orgânicas (espirituais, também) da mais jovem geração portuguesa.<sup>13</sup> (apud DIONÍSIO, 1999, p. 17)

Trago ainda como referenciais teóricos os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a função do enredo; as considerações de Walter Benjamin acerca da relevância do narrador; e, obviamente, ao analisar a obra de um escritor que apostou no poder da literatura para se libertar da opressão político-ideológica, conto com os estudos de Roland Barthes sobre linguagem: “/.../ Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*” (2004, p. 16).

Proponho-me a analisar a trajetória literária de um escritor cuja obra é permeada de experiências humanas. Para tanto, considero necessário o levantamento do conceito filosófico do Humanismo, observando sua evolução histórica e sua relação com a literatura, mais especificamente a do século XX. São de grande relevância os estudos de Martin Heidegger,

<sup>12</sup> Optei por manter a ortografia e a pontuação dos textos originais em todas as citações.

<sup>13</sup> Declaração escrita pelo poeta neorrealista Joaquim Namorado em *O Diabo*, no ano de 1938.

Jean-Paul Sartre e Hannah Arendt, entre outros mais recentes como o de Edward Said. Esses estudos, por mais que apresentem concepções divergentes sobre o Humanismo, têm um cerne comum, a valorização do homem. E este sempre foi também o cerne do trabalho de Fernando Namora, um escritor que testemunhou diferentes momentos deste conceito filosófico, mas soube dar-lhe uma dicção muito particular, construída através do olhar atento sobre os seres humanos e sobre as relações sociais e humanas. O humanismo de Namora está alicerçado nos valores considerados imanescentes ao homem, mas de que há muito a humanidade se vem ressentindo: dignidade, liberdade, igualdade e solidariedade. Mais do que empreender uma leitura filosófica da narrativa de Namora – possibilidade de leitura crítica que aqui não será norteadora –, pretendo antes explorar como as linhas ficcionais foram capazes de criar um sistema de valores marcados pela preocupação com a condição humana, ou melhor, como a obra de Fernando Namora não se furtou de ser também uma forma de testemunho da demanda do homem diante do tempo histórico.

É sempre difícil e, por vezes angustiante, iniciar a construção de um discurso crítico, especialmente quando se espera que seja original, tendo como objeto de observação o percurso literário de um escritor que já foi merecedor da atenção e do interesse de grandes estudiosos da literatura portuguesa. No entanto, acredito que a “originalidade” de meu trabalho reside justamente no resgate dessa obra, na leitura cuidadosa e atualizada que pretendo fazer das cenas selecionadas, uma leitura que procura encontrar nesse universo ficcional a problematização de questões sempre tão emblemáticas para a sociedade.

Para Carlos Reis, “o limbo de um certo apagamento póstumo dura algumas décadas, para, algum tempo depois e pago esse preço, reencontrarmos o escritor, à luz de novas exegeses” (1999, p. 29).<sup>14</sup> Minha expectativa é de que este trabalho traga alguma contribuição para os estudos já realizados em torno da obra do autor de *O Trigo e o Joio*. É,

---

<sup>14</sup> A citação recorta uma parte do depoimento escrito por Carlos Reis para o catálogo de exposição *80 Anos de Fernando Namora*, organizado pela Câmara Municipal de Oeiras.

sobretudo, de que ajude a trazer o nome de Fernando Namora de volta para as discussões críticas do meio acadêmico, a fim de possibilitar o encontro de sua escrita com novos leitores, especialmente os brasileiros, uma vez que, para muitos, o escritor é hoje um completo desconhecido.

## 2- A EXPERIÊNCIA NEORREALISTA: DA EMERGÊNCIA DO “NÓS” À NECESSIDADE DO “EU”

A *humanitas*, o estudo apaixonado da substância humana do homem, penetra na essência de toda literatura, de toda arte verdadeira; por isto, a arte e a literatura autênticas são humanistas, não só por estudarem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua natureza humana, mas também por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, envilecem e adulteram. Grandeza artística, realismo autêntico e humanismo estão indissolúvelmente unidos.

(Georg Lukács)

Quando perguntado a Fernando Namora se seria justificado afirmar que o humanismo é uma marca em sua obra literária, o escritor respondeu que “a palavra ‘humanismo’ não tem para todos a mesma significação”, mas que certamente quem fala de “humanismo” em relação à sua obra quer exprimir que “nela se sente uma adesão pelos outros” (1981b, p. 215).

O autor de *O Trigo e o Joio* faz parte de uma geração de escritores que inicia sua trajetória literária numa época em que eclodiam por todo o mundo os ideais políticos e filosóficos de um humanismo de bases socialistas e materialistas, alicerçado no pensamento marxista de que através de ações coletivas e transformadoras seria possível construir um mundo melhor, em que o homem, especificamente o trabalhador, fosse capaz de vencer a alienação que o desumanizava. O conceito de humanismo tem apresentado diferentes acepções ao longo do tempo, variando conforme os diferentes contextos históricos e pensamentos político-filosóficos. Segundo Heidegger, entende-se por humanismo “o esforço tendente a tornar o homem livre para a sua humanidade e a levá-lo a encontrar nessa liberdade sua dignidade, então o humanismo se diferenciará segundo a concepção de ‘liberdade’ e de ‘natureza’ do homem” (1967, p. 36). Seguindo os passos do filósofo que defende o conceito de humanismo como sendo o de uma experiência intrinsecamente *do homem*, ainda que variável por estar diretamente ligada à forma de liberdade por ele experimentada, pretendo mostrar, a seguir, um breve panorama diacrônico do Humanismo, interessando-me de perto



pelos desdobramentos sofridos ao longo do século XX. Em *Humanismo e crítica democrática*, Edward Said destaca importantes estudos sobre o surgimento do Humanismo. Tais estudos demonstram que “as práticas do humanismo, celebradas como tendo origem na Itália dos séculos XIV e XV [...], começaram de fato nos *madaris*, faculdades e universidades muçulmanas da Sicília, Túnis, Bagdá e Sevilha ao menos duzentos anos antes” (2007, p. 77). O autor critica um pensamento ocidental, uma espécie de “eurocentrismo”, que apagou da memória as tradições humanistas de indianos, chineses, africanos, japoneses.

Numa perspectiva ocidental, o primeiro Humanismo surge em Roma, nos tempos da República Romana, mas é no Renascimento que a corrente humanista se torna mais expressiva. O Humanismo renascentista aparece como uma esperança de livrar o homem medieval da autoalienação imposta pelo Humanismo cristão, preocupado apenas com a salvação da alma humana. O homem medieval, principalmente o camponês, entendia a humildade, a subserviência ao senhor feudal e a obediência aos dogmas da Igreja como caminhos para garantir um lugar no paraíso celeste. Os primeiros sinais de emancipação do homem aparecem com o alvorecer da burguesia, quando o indivíduo começa a sonhar com uma vida livre para trabalhar com dignidade, fazer negócios, viajar, conquistar conhecimento científico. Do Humanismo renascentista ao Humanismo enciclopédico do século XVIII, a humanidade se modificou bastante, as aspirações estavam para além de libertar o homem do jugo feudal, aspirava-se agora a uma existência livre das crenças e dos dogmas medievais e, sobretudo, livre da ignorância. Porém todas as conquistas desse período beneficiaram privilegiadamente ao homem burguês, enquanto o homem do campo continuava longe de alcançar uma vida digna. Marcado pelo cientificismo positivista, o século XIX vivenciou o Humanismo social-cristão, “baseado em certezas absolutas, uma das quais era a crença de que o sistema criado pela tradição liberal-burguesa era o ideal e funcionava de maneira perfeita se os homens agissem bem ou de maneira justa” (COELHO, 1992, p. 89). Ao Humanismo

social-cristão não interessou acabar com o capitalismo, bastava diminuir as injustiças sociais mais chocantes – tão acentuadas por esse sistema econômico – através do espírito “generoso” dos homens de bem, especialmente dos mais ricos.

Uma das críticas que se faz à Filosofia, ou às correntes filosóficas em geral, é em relação ao seu caráter abstrato, ou seja, ao seu afastamento do mundo concreto, e ao fato de ignorar o homem real. O próprio Heidegger, ao falar sobre as ideias humanistas, faz uma crítica ao perfil metafísico de todas elas: “/.../ todo humanismo permanecerá sempre metafísico. Ao determinar a humanidade do homem, o humanismo não só não questiona a referência do Ser à essência do homem. Ele até impede tal questionamento uma vez que, devido à sua pro-veniência da metafísica, nem o conhece nem o entende” (1967, p. 37). A primeira metade do século XX foi extremamente difícil para a maior parte do mundo: duas guerras mundiais, revoluções violentas desestabilizaram partidos e ideologias, graves crises econômicas. Todo esse contexto de crise favoreceu o fortalecimento de governos fascistas, mas, por outro lado, fez com que diferentes segmentos da sociedade passassem a questionar de maneira mais pragmática os valores burgueses, vistos como os principais responsáveis pela desigualdade social. Dessa forma, e na esteira da Revolução Russa (1917), surge uma corrente humanista, influenciada de perto pelos valores marxistas, chamada Novo Humanismo, que se tornou a base da nova consciência intelectual, trabalhadora e artística das primeiras décadas do século XX. Partindo da realidade, ou seja, oriundo da concretude histórica, o Novo Humanismo prevê uma distribuição mais igualitária dos bens materiais por entender que o homem para se tornar livre precisa de ter atendidas suas necessidades naturais e materiais, como alimentação, moradia, vestuário, trabalho.

No entanto, as mudanças do contexto histórico, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria, indicavam que a sonhada revolução social se tornara uma grande utopia. O Novo Humanismo não conseguiu alcançar os resultados esperados,

possivelmente, pela demasiada preocupação com as necessidades materiais do homem e pela hegemonia do coletivo<sup>15</sup>, que recusaram os valores espirituais e subjetivos constitutivos da humanidade. O Socialismo acabou repetindo os erros dos regimes anteriores: ao combater a ditadura da propriedade, acabou criando a ditadura da coletividade: “O que será negado pela história é, não o reconhecimento do trabalho e do social como valores, mas a tentativa de projetar estes valores no absoluto e reduzir a eles a totalidade dos valores humanos” (BIGO, 1966, p. 183). As palavras do cientista político Pierre Bigo estão de acordo com o pensamento de Hannah Arendt, para quem o grande erro dos materialistas é ignorar as diferenças individuais:

O erro básico de todo materialismo político – materialismo este que não é de origem marxista nem sequer moderna, mas tão antigo quanto à história da teoria política – é ignorar a inevitabilidade com que os homens se revelam como sujeitos, como pessoas distintas e singulares, mesmo quando empenhados em alcançar um objetivo completamente material e mundano. Eliminar essa revelação – se isto de fato fosse possível – significaria transformar os homens em algo que eles não são; por outro lado, negar que ela é real e tem conseqüências próprias seria simplesmente irrealista. (1983, p. 196)

O novo contexto histórico e o clima de pessimismo que naturalmente se instaurou após a Segunda Guerra abriram espaço para uma nova corrente humanista: o Existencialismo. Segundo Sartre, há duas vertentes existencialistas, uma de cristãos, em que se inclui Jaspers; e outra, de ateus, de que fariam parte ele próprio, Heidegger e os existencialistas franceses. Interessa-me mais a vertente sartreana por considerar que foi a mais influente para a literatura portuguesa dos anos de 1950 e de 1960. O Existencialismo de Sartre recebeu muitas críticas daqueles que ainda defendiam os ideais marxistas, muitas vezes sendo acusado de isolar o homem no subjetivismo puro, o que seria um impedimento ao exercício da “solidariedade

---

<sup>15</sup> A História mostra ainda que o coletivismo pregado pelas revoluções socialistas tantas vezes sucumbiu diante da sede de poder de seus líderes. A título de exemplo de governos socialistas que falharam no propósito de igualdade de direitos e oportunidades, é possível citar o socialismo chinês de Mao Tsé-Tung, que enveredou pelo autoritarismo e chegou ao fim sem ter conseguido atender a todas às expectativas de crescimento coletivo, especialmente às dos camponeses. Não é demais lembrar que o primeiro país socialista do mundo, a Rússia, também foi governado de forma ditatorial por Lênin e Stálin entre 1917 e 1953 - líderes socialistas que optaram pelo recrudescimento da perseguição a seus opositores.

humana”. Desta acusação, o filósofo se defendeu, afirmando que somente através da realização pessoal “o homem se realizará precisamente como ser humano” (1973, p. 27), criando assim um dos mais importantes princípios do Existencialismo sartreano, que é o de o homem ser responsável por suas escolhas e por seus atos: “O homem faz-se; não está realizado logo de início, faz-se escolhendo a sua moral, e a pressão das circunstâncias é tal que não pode deixar de escolher uma. Não definimos o homem senão em relação a um compromisso” (SARTRE, 1973, p. 24).

De perto, interessa-me recortar as vertentes do Humanismo que predominaram no século XX: o Novo Humanismo e o Existencialismo. No entanto, é preciso ressaltar que Fernando Namora faz parte de uma estirpe de escritores que construiu sua obra “sob o signo da História” (PAIVA, 1984, p. 21). O olhar de Namora sobre o seu tempo histórico foi muitas vezes cético, mas isso não o fez perder a esperança de que através da intervenção de sua escrita poderia contribuir para a construção de um tempo mais justo e mais humano. Muitas questões abordadas em suas narrativas continuam atuais, por isso não posso prescindir do estudo de Edward Said sobre o Humanismo, em que discute o papel do intelectual humanista no século XXI. Said traz á tona o princípio de Vico, filósofo italiano que viveu entre os séculos XVII XVIII, de que “só podemos realmente conhecer o que fazemos” (SAID, 2007, p. 7). Para Vico, “o conhecimento histórico [está] baseado na capacidade do ser humano para criar conhecimento, em oposição a absorvê-lo de forma passiva, reativa e embotada” (2007, p.30). Entendo que, apesar de apresentarem muitos aspectos divergentes, o Humanismo trazido por Edward Said, com base no princípio do filósofo italiano, o Novo Humanismo e o Existencialismo convergem em um ponto: o homem responde por seu destino – seja através de uma consciência coletiva de que é preciso uma ação transformadora para vencer a opressão, seja através de uma consciência subjetiva sabedora de que as escolhas individuais interferem na vida de todos os homens.

O Novo Humanismo – movimento de raízes marxistas que pretendeu problematizar a alienação do homem e denunciar sistemas socioeconômicos opressores erguidos pela desigualdade criada pelo modelo social burguês – começou a se manifestar, em Portugal, no início dos anos de 1930 através da produção de intelectuais de esquerda, entre os quais Antonio Ramos de Almeida e Jofre Amaral Nogueira. A expressão artístico-literária do Novo Humanismo foi chamada em Portugal de Neorrealismo, que se consolidou por meio das obras dos escritores da chamada Geração de 40. O romance de Alves Redol, *Gaibéus* (1939), considerado a baliza inicial do movimento estético (mas também ideológico)<sup>16</sup>, traz para a boca de cena o drama dos pequenos plantadores de arroz emparedados pela alienação do vinho e pelos desmandos do senhor da terra, herança feudal que emperra o sonho de uma revolução social. Resguardada a importância e o valor inaugural de *Gaibéus*, vale notar que, no início dos anos trinta, Ferreira de Castro já apresentava em suas obras uma tentativa de “consciencialização de alguns problemas sociais” (SERRÃO, 1972, p. 28). É significativo lembrar também que o jovem escritor Carlos de Oliveira publicou, em 1937, o conto “Terra Alheia” – inserto no volume coletivo *Cabeças de Barro* –, que expunha “a noção concreta da alienação camponesa” (TORRES, 1977, p. 74).

Além da orientação ideológica marcadamente marxista, os escritores neorrealistas portugueses receberam influência do romance brasileiro de 30 e também do romance americano de Steinbeck, Caldwell, Faulkner, Hemingway e outros. As proximidades culturais existentes entre Brasil e Portugal favoreceram a maior repercussão dos livros brasileiros entre os escritores portugueses, sobretudo quando o Neorrealismo ainda principiava em terras lusas. Mário Dionísio, no prefácio do livro de José Cardoso Pires, *O Anjo Ancorado*, fala dessa influência, durante a eclosão do movimento, sugerindo que o entusiasmo dos neorrealistas portugueses pelo romance brasileiro de 30 resultou, em parte, do

---

<sup>16</sup> Cabe aqui lembrar a dubiedade de objetivos inscrita no famoso pórtico do romance, que se quer *antes* como um documento: “Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem”.

clima de clandestinidade que envolveu a leitura desses livros e da semelhança entre os problemas ficcionalizados pelos escritores brasileiros e os vividos pelo povo português:

Mais voltados para Amado ou para Lins do Rego, para Veríssimo ou para Amando Fontes, menos talvez para Graciliano Ramos, em que Carlos de Oliveira descobriu logo com razão o maior de todos, a eclosão do romance neo-realista português fora profundamente marcada por esses livros, que se compravam às escondidas, se passavam de mão em mão, versavam problemas semelhantes aos nossos e podiam terminar assim: “Porque a revolução é uma pátria e uma família”. /.../ E, apesar das enormes diferenças que entre eles há, é-me difícil admitir a possibilidade de *Gaibéus* (39) sem o *Cacau*<sup>17</sup>, conhecido entre nós em 34. (DIONÍSIO, 1999, p. 18)

Ainda sobre a marcante influência brasileira, Fernando Mendonça afirma que o romance neorrealista português passou desde o seu limiar por um processo de bifurcação, que muito se deve ao romance brasileiro de 30. Para Mendonça, os escritores portugueses se dividiram entre duas vertentes estilísticas desse romance do Brasil: uma mais pragmática, liderada por Jorge Amado; e outra, em que se percebe um maior trato com os estados psicológicos dos personagens, representada por José Lins do Rego:<sup>18</sup>

Os neo-realistas portugueses vergavam-se à influência avassaladora de duas linhas de força do romance do nordeste: a de Jorge Amado e a de José Lins do Rego. E foram justamente estas duas linhas de força que apontaram as diretrizes preferidas pelo romance neo-realista, praticamente a partir dos primeiros anos de existência. Se alguém desejasse nomes, bastaria citar dois: Alves Redol, na linha de força de Jorge Amado; Carlos de Oliveira na de Lins do Rego (e na de Graciliano também). Há ainda um terceiro, que foi desde o princípio uma espécie de *síntese geral*<sup>19</sup>: Fernando Namora. A partir das suas primeiras histórias, Namora implantou um homem existencial na conjuntura social e econômica que mobilizou a faixa da literatura dos anos 40. (MENDONÇA, 1973, p. 99)

Considero muito forte a expressão “vergam-se” para fazer referência à influência sofrida pelos neorrealistas portugueses, uma vez que nomes como Carlos de Oliveira, Fernando Namora, Manuel da Fonseca já demonstravam em seus primeiros trabalhos talento e certa independência estilística. Diria ainda que esses três autores, não somente Namora,

<sup>17</sup> Romance publicado por Jorge Amado em 1933.

<sup>18</sup> Considero pertinente lembrar que esse viés mais psicológico e subjetivo tem raízes na literatura norte-americana de escritores como Faulkner, por exemplo.

<sup>19</sup> Grifo nosso.

souberam mesclar o social com o subjetivo – poderia citar também, entre outros, um Vergílio Ferreira da fase neorrealista. De qualquer maneira, a citação me parece bastante pertinente ao chamar a atenção para as duas linhas do romance brasileiro de 30 que foram norteadoras do Neorrealismo português e, sobretudo, por destacar a capacidade que Fernando Namora tem de reunir em suas narrativas os conflitos sociais, marcados pelo substrato econômico, e os conflitos individuais, marcados pelos anseios psicológicos de cada personagem. O próprio Namora reforça essa opinião ao afirmar que “nas obras representativas de sua geração há homens e não títeres”:

A sondagem <<psicológica>> e a <<sociológica>> pertencem à mesma incessante tentativa de nos conhecermos, situados na circunstância que nos molda e condiciona. O que se verifica é um escritor interessar-se mais por uma dessas sondagens do que pela outra, ou escapar-lhe quanto ambas se interpenetram. Na nossa geração, o “social” apresentou-se-nos com mais premência e agudeza, mas nem por tal deixamos de considerar que nenhuma panorâmica gregária correcta pode ignorar a complexidade e as particularidades dos homens que a compõem. Por conseguinte quando o psicologismo nos serve para uma exploração mais esclarecedora do homem e da realidade, a ele recorremos, integrando-o numa visão dinâmica da vida, não o confinando, portanto, ao deleite da pesquisa mórbida, da excentricidade, do labirinto subjetivo de costas voltadas para o que o justifica. Nas obras da minha geração verdadeiramente representativas há homens e não títeres. (1981b, pp. 34-35).

As primeiras publicações de Fernando Namora – *Relevos* (poemas) e *As Sete Partidas do Mundo* (romance), em 1938, e *Mar de Sargaços* (poemas), em 1940 – refletem uma certa influência presencista<sup>20</sup>, que pode ser notada no tom confessional introspectivo. No entanto, já nessas obras é possível perceber as preocupações do autor em relação a questões que estariam presentes mais tarde no movimento neorrealista. O encontro do escritor-médico com a corrente neorrealista começa a se delinear a partir de 1941, quando inaugura com o livro de poemas *Terra* a coleção *Novo Cancioneiro*, “verdadeira ‘carta de alforria’ da geração” (TORRES, 1977, p. 83) neorrealista dos anos 40. Cabe aqui abrir um parêntese que atenta para a condição biográfica de Fernando Namora, uma vez que seu trabalho como médico

<sup>20</sup> Fernando Namora chegou a colaborar na última fase da revista *Presença*. Para o escritor, “o movimento europeizante da <<Presença>> [foi] despedado da realidade portuguesa mas de uma irreverência arejadora” (NAMORA, 1978, p. 31). Recuperarei esse ponto no próximo capítulo.

influenciou, de perto, uma obra ficcional que não partiu apenas da recriação da realidade social, mas, antes, foi também produto da memória construída por anos de experiência profissional, que aproximou o cidadão Namora da desalentada realidade portuguesa, adoecida desde sempre, aliás, como já havia sido diagnosticado por Afonso da Maia, personagem de *Eça de Queirós*.<sup>21</sup> Num depoimento emocionado, Urbano Tavares Rodrigues aponta:

Sim, humanista ele [Fernando Namora] o é pela curiosidade crítica dialogante que tem votado às coisas da medicina e das ciências humanas, da sociologia, da estética, da literatura. É-o plenamente na sua empresa de reinventar o mundo e de, em sua análise escrupulosa, por vezes acerba, dos seres humanos e das relações que entre eles se armam e entrecem sob a ação dos factores económicos e culturais, instilar centelhas de amor, disseminando nas criaturas e coisas mais comuns a máscara ternura pela vida que sempre o animou. (1988, p.11)

O *Novo Cancioneiro*, voltado exclusivamente para a poesia e com 10 volumes publicados até 1944, teve o mérito de ser a primeira coleção do Neorrealismo português.<sup>22</sup> Em *Terra*, Fernando Namora realiza – na opinião de Alexandre Pinheiro Torres – “o mais completo eclipse” (1990, p. 56) do eu na lírica portuguesa. Há na coletânea uma consciente ocultação do eu poético em favor do aparecimento de novos heróis: os trabalhadores rurais. Parece-me importante ressaltar que o escritor traz à tona esses heróis não como representantes anônimos de uma classe, mas como seres individualizados em demanda com a realidade social. Para Fernando Mendonça, Namora “compreendeu, como Manuel da Fonseca, que uma poesia que tinha raízes na terra, cujo telurismo era motivação poética, tinha de pôr em ação os animadores da paisagem próxima, protagonistas principais que eram do cenário neorrealista” (1973, p. 156). Na recolha de poemas *Terra*, a dura condição social do campesinato português chega ao leitor através da história singular do casal de camponeses Antonio e Cacilda, que, para além do sentimento amoroso – marcadamente ingênuo e quase juvenil –, só

<sup>21</sup> Diz Afonso da Maia, em *Os Maias* (1888): “Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar”.

<sup>22</sup> Alguns dos escritores que se reuniram em torno da criação desta coleção já tinham feito publicações poéticas de cunho social, porém foram publicações isoladas; o escritor Manuel da Fonseca, por exemplo, publicou o livro *Rosa dos Ventos* em 1940.



possuem mesmo os elementos da natureza como linguagem possível para seus sentimentos, como é possível comprovar neste poema, herdeiro direto das cantigas trovadorescas<sup>23</sup> – poema em que já transparece a veia prosadora de seu autor:

Cacilda esperava a noite e as sombras densas do quintal.  
 Abria-se a porta de mansinho e a avó dormia, dormia sempre.  
 Só a lua, as sombras e a noite afogueada.  
 – Segue o teu coração, rapariga!  
 Fruto que tem amargo tem sabor mais vivo.  
 A entrevista proibida te dará as canções de amanhã,  
 o banho suave para os seios,  
 o gosto para os lábios.  
 António não tem adega, nem arcas grandes,  
 nem jeiras nem nada.  
 Mas o seu coração é rico, Cacilda!  
 Escuta a voz de teu amor e chamado da noite:  
 Terás um amparo forte e querido na incerteza dos teus dias.<sup>24</sup>

O Neorrealismo português teve em sua fase inicial uma significativa produção poética, representada pelos trabalhos de poetas como Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Joaquim Namorado, Manuel da Fonseca e o próprio Fernando Namora. No entanto, é inegável que a necessidade de estabelecer uma comunicação discursiva mais objetiva com o leitor levou parte dos escritores neorrealistas a privilegiar as formas narrativas em detrimento da poesia.<sup>25</sup> A inclinação para a narrativa pode ser percebida até em importante parcela da produção poética do movimento, uma vez que “em coletâneas como *Terra* [de Fernando Namora], *Turismo* [de Carlos de Oliveira] e *Planície* [de Manuel da Fonseca] são muito evidentes impulsos narrativos, quer dizer, o afloramento de categorias como o tempo e a ação, a personagem de feição típica ou o espaço físico e social” (REIS, 1992, p.84). Para muitos críticos, o gênero narrativo se moldaria melhor às feições ideológicas e culturais do Neorrealismo, ou seja, “atenção privilegiada à camada popular, óptica da luta de classes,

<sup>23</sup> O poema remete principalmente às cantigas de amigo, por sua linguagem popular, pela ambiência rural e por falar do amor simples e cotidiano sob uma perspectiva feminina.

<sup>24</sup> NAMORA, [s.d.], p. 125.

<sup>25</sup> Fernando Namora, com o tempo, sentiu necessidade de dar mais espaço à ficção em sua produção literária, no entanto o escritor costumava ressaltar ter sido “o poeta que, com frequência, abriu o caminho ao prosador e lhe anunciou algumas viragens, como sucedeu com os livros *Terra e Marketing*” (NAMORA, 1981b, pp. 216-217).

solução ‘positiva’ ou de sentido ‘positivo’ dos conflitos num horizonte mais vasto que o dos simples indivíduos etc.” (LOURENÇO, 1968, p. 254).

O escritor João José Cochofel, que se dedicou apenas à produção lírica, chegou a reclamar de que o público cobrava dos poetas uma comunicabilidade que não é própria de seu gênero. A partir dos anos de 1950, momento em que a ficção se volta mais para o refinamento estético, a poesia começa a ganhar maior visibilidade com “o *Movimento Surrealista* e o surgimento dos grupos de poetas que se manifestam através das revistas *Távola Redonda* e *Árvore*” (COELHO, 1992, p.91). Visibilidade que se amplia no decorrer dos anos de 1970 com a conscientização por parte dos escritores de que a literatura pode ser atuante não só através da palavra gregária e revolucionária, mas através da palavra poética, lúdica. Os poetas neorrealistas (ainda que alguns o tenham feito através de recursos expressivos mais herméticos para um público desacostumado da leitura) permaneciam coerentes com o projeto ideológico do movimento. Afinal, pensando com Ida Maria Alves, tanto quanto os prosadores, esses poetas acreditaram na Arte como instrumento transformador da realidade:

sob a figura do narrador, está também o poeta, porque [...] ambos partilham um saber de experiências, atraindo os seus ouvintes pelo oferecimento de um contato humano sem contrapartida. Essa certeza revela a luta constante contra a banalidade da vida e os fracassos cotidianos, acreditando ainda que é possível, por meio da Arte, viver um mundo transformado, com outras possibilidades de vivência temporal e de enfrentamento dos conflitos reais. (ALVES, 2000, p. 34)

O romance *Fogo na Noite Escura* (1943) inaugurou a coleção *Novos Prosadores*, que se propôs a ser para a prosa o que foi a coleção *Novo Cancioneiro* para a poesia. Esse romance pode ser visto como um testemunho da rotina, das angústias e dos anseios vividos por uma geração de jovens universitários que daria ao movimento neorrealista não só as suas principais diretrizes como também os seus principais escritores e críticos literários. A meu ver, *Fogo na Noite Escura* tem a relevância de ser o romance germinador da obra de Fernando

Namora, pois esboça as linhas estético-ideológicas que o escritor amadureceria nos romances seguintes. As questões de cunho social presentes no romance foram aprofundadas nos romances do ciclo rural; e as questões subjetivas se tornaram mais flagrantes nas narrativas do ciclo urbano.

O espaço rural foi privilegiado pelo Neorrealismo português e esta característica contribuiu muito para que a fase literária de Fernando Namora dedicada às narrativas rurais tenha sido considerada a mais ajustada ao projeto político-ideológico desse movimento literário.<sup>26</sup> Um movimento que percebeu o homem como um ser ligado ao seu meio social, como um ser que é produto deste meio, mas também responsável por sua transformação. Isto talvez explique a preferência da maioria dos escritores neorrealistas pelo ambiente rural, pois era neste espaço onde se fazia mais necessária a transformação social. Portugal apresentava um sistema agrícola arcaico e desigual, que beneficiava o grande proprietário e consolidava a exploração e a opressão sobre os trabalhadores assalariados e os pequenos donos de courelas. Além disso, existe o fato de que o desenvolvimento industrial português era incipiente e, conseqüentemente, a classe operária reduzida. Todos estes fatores colaboraram para que o Neorrealismo português transferisse “a carga afectiva e ideológica ligada ao proletariado para as camadas rurais” (COELHO, 1972, p. 46).

Por todo esse quadro de urgências materiais, as narrativas de ambiência rural exigiram de Fernando Namora uma sondagem mais social. No entanto, em todas essas narrativas é possível perceber o cuidado com a forma e o cuidado em dar a cada personagem uma história própria, com seus dramas e seus sonhos individuais. Percebe-se ainda a profunda simpatia que o autor sente pelos mais humildes. Para Fernando Namora,

a realidade mais pungente, merecedora de uma reabilitação imediata, estava nos que apenas tinham servido como adorno aos solistas da prosa, que lhes aproveitavam a seiva das falas exóticas, o pitoresco dos hábitos, o verismo das situações. Os

---

<sup>26</sup> O próprio Fernando Namora costumava afirmar que sua convergência ao Neorrealismo se tornou mais nítida com a escrita de *Casa da Malta* (1945), a primeira narrativa de seu ciclo rural.

escritores do humanismo interferente sentiam-se mais fiéis à sua empresa, repita-se, ao auscultarem o povo. (1978, pp. 26-27)

*O Trigo e o Joio* (1954) foi o último romance do ciclo rural e é considerado um dos mais belos textos de Fernando Namora. Situado cronologicamente no período que se convencionou chamar de segunda fase do Neorrealismo português, *O Trigo e o Joio* harmoniza uma temática ortodoxamente neorrealista com um discurso que de perto se firmou como um requintado exemplo de literatura capaz de transformar a compra de uma burra numa metáfora de libertação. Como já tive oportunidade de defender em outra ocasião, os personagens principais desse romance, Loas, Barbaças e Vieirinha constituem uma tríade de pequenos heróis que se identificam com figuras emblemáticas da literatura ocidental: o pícaro, o sonhador e o malandro. Essas figuras, assim como os personagens de *O Trigo e o Joio*, estão ligadas pelo caráter marginal e, sobretudo, pela humanidade que os constitui (Cf. FERRI, 2008).

Apesar de muitos críticos e escritores considerarem incoerente atribuir fases a um movimento que, desde seu início, apresentou autores e obras de estilos bastante distintos, convencionou-se dividir o Neorrealismo em primeira e segunda fase.<sup>27</sup> A primeira fase tem seu início fixado no final dos anos de 1930 e esteve predominantemente mais voltada para os pressupostos ideológicos. Já a segunda fase começaria a partir de 1950, período em que o cuidado com a forma se sobrepõe, de maneira mais efetiva, às preocupações ideológicas.

Os neorrealistas da primeira fase foram, em sua maioria, acusados de dar uma grande ênfase aos pressupostos ideológicos em suas obras, relegando a último plano a elaboração formal. De fato, muitos escritores, no ímpeto de estruturarem as bases ideológicas do movimento para incuti-las no público leitor, acabaram restringindo o viés estético de seus

---

<sup>27</sup> Há ainda uma outra divisão, sugerida por E. M. Melo: Humanismo Dramático (1940-1950); Realismo Contraditório (1950-1960); Experimentalismo Polivalente (1960-1970). Essa classificação foi recuperada por Nelly Novaes Coelho “50 Anos de Neo-Realismo Literário em Portugal (do Humanismo Dramático ao Experimentalismo Polivalente)”, 1992.

textos. Como esclarece Mário Sacramento: “/.../ Ao mesmo tempo que cria literariamente, a geração [de 40] cria ideologicamente. E daí que tenda a submeter, por vezes, a literatura à ideologia, coarctando-a”(1967, p. 59). No entanto, o Neorrealismo, mesmo em sua primeira fase, soube brindar os leitores com obras que conciliaram a urgência de conscientização político-ideológica com o trabalho estético. Escritores como Fernando Namora, Carlos de Oliveira, entre tantos outros, entenderam desde muito cedo que “a forma e o conteúdo estão unidos no discurso” (BAKHTIN, 1988, p. 71).

Uma das grandes injustiças que parte da crítica faz ao movimento neorrealista é considerar como obras que o representam aquelas que obliteraram o trabalho estético<sup>28</sup>, diminuindo assim a importância de um movimento literário que, nas palavras de um de seus mais legítimos representantes,

trouxe não apenas renovo mas também arrojo à nossa literatura, impulsionado-a para temáticas e soluções formais (seria bom admiti-lo) que pareciam esgotadas ou lhe pareciam avessas, incluindo as de composição e arquitectura ficcionais e incluindo a recuperação de certos veios que nos identificam. No ajuizar de uma obra ou de uma literatura não podemos alhear-nos dos seus efeitos sobre a vida dos homens, sobre a ambiência em geral, em favor exclusivo dos méritos estritamente estéticos, e talvez a obsessão, por muito tempo orquestrada, de preconceituosamente desmerecer do neorealismo como <<escrita>>, traduza, afinal, o reconhecimento da sua grande influência na sociedade portuguesa, acelerando-lhe o processo histórico a que se refere. (NAMORA,1981b, p. 243)

Plantada a semente ideológica e ultrapassado o período de maior combate à controversa estética presencista de “arte pela arte”<sup>29</sup>, os escritores neorrealistas tenderam, no segundo momento, ao aperfeiçoamento estético, o que de maneira nenhuma significou voltar as costas às questões político-sociais, priorizadas na primeira fase. Para Fernando Namora, o Neorrealismo “não demorou /.../ a encontra[r] o equilíbrio, pois a arte, se quer merecer esse

<sup>28</sup> O crítico Gaspar Simões, por exemplo, quando precisou reconhecer o incontestável valor de alguns escritores neorrealistas, fez isso “afirmando que se as obras deles são boas, só o são na medida em que se <<afastam>> dos postulados dogmáticos do Movimento” (TORRES, 1977, p. 51).

<sup>29</sup> Para muitos críticos, a estética presencista acreditou ser possível o isolamento da criação literária dos fenômenos político-sociais e conferiu demasiada relevância à temática confessional, à problemática individual. Foi contra uma estética alheia às preocupações sociais de seu tempo e fechada em si mesma que se colocaram os neorrealistas.

nome e perdurar, não se nutre apenas de intenções” (1981, p. 43). Essa afirmação encontra eco nas palavras de Carlos de Oliveira:

Parece ocioso repetir que “fundo” e “forma” são indissolúveis, se determinam entre si no âmbito da linguagem. Parece, mas apenas à primeira vista. A guerra mítica entre eles persiste nos dogmas ferozes e é preciso repetir, repetir, que as verdades, as boas intenções, não fazem só por si a boa, a verdadeira literatura. (1979, pp. 68-69)

Observando a trajetória dos escritores neorrealistas, importa destacar que, alguns trilhando caminhos próprios e outros seguindo de maneira mais ortodoxa as propostas ideológicas do movimento, não perderam de vista que o artista e sua obra estão inseridos na sociedade. A produção literária neorrealista portuguesa esteve em consonância com a visão de teóricos, como o ainda atual Ernest Fischer, que acreditam no fato de toda a obra de arte ser um fenômeno social, veículo capacitado de transformação:

*/.../ A arte capacita o homem a compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social (FISCHER, [s.d.], p. 57).*

Costuma-se fixar o ano de 1950 como marco da passagem da primeira para a segunda fase neorrealista. A partir desse período, percebe-se certo afrouxamento no ímpeto ideológico resultante do natural amadurecimento estético, mas que também refletiu a perplexidade e a decepção com as mudanças do contexto histórico: a Guerra Fria trouxe um clima de frustração em relação aos ideais comunistas; as transformações sociais se estagnaram; em Portugal, há o recrudescimento da ditadura salazarista. O novo cenário histórico levou o indivíduo a uma sensação de desamparo, um mundo árido fez com que se refugiasse dentro de si mesmo.<sup>30</sup> Os valores subjetivos se sobrepõem aos objetivos e a problemática existencial, já

---

<sup>30</sup> Carlos de Oliveira traduz de maneira contundente esse sentimento de desilusão dos intelectuais de sua geração: “Não vai longe o tempo em que se mobilizou a consciência do mundo para a luta contra o fascismo. A guerra fez-se e acabou da única maneira concebível para a nossa dignidade. O que é, a vitória que prometia o crédito da cultura democratizada, marimbaram-se para ela os interesses materiais das classes dirigentes. Assim

dominante pela Europa, começou a ganhar espaço entre alguns escritores neorrealistas. Os comentários do crítico Fernando Mendonça acerca do romance *Uma Abelha na Chuva* (1953), de Carlos de Oliveira, reafirmam a maior preocupação dos escritores neorrealistas com valores existenciais, a partir da segunda fase do movimento:

/.../ Transpõe o círculo de giz do romance-testemunho e dá à invenção neo-realista a sua dimensão psicológica, ou, com maior propriedade, existencial. Foram, aliás, os romances de Carlos de Oliveira principais fautores de uma mudança que a partir dos anos 50 viria a observar-se na área neo-realista. Fernando Namora e Virgílio Ferreira, iniciados num realismo social de tendências acentuadamente participantes, acabam por desaguar no estuário da incomunicação, menos o primeiro que o segundo, virado definitivamente para o tema da aparição. Fernando Namora, ainda que também absorvido pelas perplexidades da relação humana, nunca perdeu de vista o significado geral *dos homens*. (MENDONÇA, 1973, p. 120)

Entre os portugueses, a corrente existencialista teve em Vergílio Ferreira o seu maior expoente. O escritor não ficou muito tempo alinhado ao Neorrealismo, apenas os primeiros livros são considerados mais ajustados à estética do movimento, e já nesse período foi possível perceber uma sensível propensão às indagações interiores do indivíduo. Bastante criticado pelo precoce distanciamento dos pressupostos literários e ideológicos dos neorrealistas, Vergílio Ferreira declarou que não renegava os ideais do movimento, apenas buscava ampliá-los:

Eu fui neo-realista, embora, como V. acaba de ler, haja alguém que afirme que eu não o entendi. Creio que o entendi tal como nós o praticamos. Simplesmente, hoje, a minha posição é diferente, não porque tenha renegado a posição assumida naquela altura. Entendo que o nosso ponto de vista era ou foi, talvez pelas circunstâncias do tempo, de algum modo limitado. Por isso, procurei alargá-lo. Se o meu ponto de partida era a defesa do humanismo, eu entendo hoje que o humanismo não se pode cifrar apenas a uma problemática sócio-econômica, mas que tem de se estender a outros aspectos. (*apud* PEREIRA, 1992, p.580)

---

mesmo. As almas de boa vontade e de boa fé debruçadas sobre os livros durante anos tremendos, amalhando o “verdadeiro capital”, devem ter pressentido o golpe e pensado: que ladrões. Foi sustida, é certo, a peste hitleriana (sentido literal, não literário) mas o espírito, os livros, esses papéis pintados (Fernando Pessoa), valiam menos afinal do que se imaginava. Letras, tretas [...]” (1979, p. 59).

Para Mário Sacramento, o Existencialismo, que chega a Portugal principalmente através das vozes de Sartre e Camus, retoma os valores subjetivos que predominaram com o primeiro e segundo modernismos, porém “não se trata já de questionar a morte de Deus e de a compensar de algum modo, mas de exprimir a radical solidão e liberdade do homem” (1967, p.137). *O Homem Disfarçado* (1957) – romance que marca a retomada da paisagem urbana nas narrativas de Fernando Namora<sup>31</sup>, reflete toda a problemática existencial então dominante, apresentando o personagem principal perdido em um mundo de relações sociais superficiais e inautênticas, travando uma luta solitária e angustiante em busca do próprio “eu”. Na opinião de Nelly Novaes Coelho, a partir de *O Homem Disfarçado*, percebe-se que:

*./../ a espécie da matéria trabalhada por Namora neste romance (bem como a de Cidade Solitária e de Domingo À Tarde que se seguiram em 1959 e 1961) pertence a uma camada diferente da que encontramos amalgamada em suas sagas rurais. Porém a natureza dessa matéria é uma só: é a condição humana empenhada em sua luta de realização. ./../ (COELHO, 1973, p. 122).*

Nos livros que escreve posteriormente a *O Homem Disfarçado*, o autor continua a denunciar o estilhaçamento das relações humanas, que faz com que o indivíduo se volte cada vez mais para dentro de si. No entanto, mesmo nas narrativas em que enfatiza a sondagem psicológica, num viés mais existencialista, Fernando Namora não perde de vista as questões de substrato socioeconômico que afetam os homens. A capacidade de conciliar o individual e o social é uma das principais marcas de sua escrita, já em seu primeiro romance de inclinação neorrealista, *Fogo na Noite Escura* (1943), Namora plantara a semente de um subjetivismo psicológico que aprofundaria em suas obras a partir de *O Homem Disfarçado*. É essa coerência na escrita de Fernando Namora que me permite procurar delinear um perfil para seu percurso literário através de suas diversas narrativas, muitas situadas tão distantes

---

<sup>31</sup> Repito que os primeiros romances de ambiência urbana foram *As Sete Partidas do Mundo* (1938) e *Fogo na Noite Escura* (1943).



cronologicamente. São as palavras do próprio Namora que me servem de síntese para explicar tal coerência:

*/.../ Aliás, o escritor, por muito que, aparentemente, sejam divergentes a sua problemática ou o seu estilo, escreve quase sempre o mesmo livro, o seu livro. Tal como uma vida, uma obra é um todo. Nós leitores, é que devemos ir procurar-lhe a sequência e a identidade, como se apreciássemos um filme interpretado por actores diferentes sem que, por isso, deixasse de ser um único filme, conduzido por um único director. (NAMORA, 1978, p. 25)*

O que a partir de agora pretendo é ser esse leitor atento, capaz de perceber os elementos que constituem a identidade da escrita de Fernando Namora. Uma escrita que, independentemente das correntes literárias com que flertou o seu autor, nasceu e se manteve sob o signo da humanidade.

### 3- DE ESTUDANTE A MÉDICO: UMA ESCRITA DE ADESÃO E SOLIDARIEDADE

Em vez dos sonhos e dramas de alguns, o artista era solicitado por uma realidade experimentada e sofrida pela maioria e esta descoberta estimuladora, cujo ardor mal doseado era uma espécie de rastilho da esperança, impelia a arte para os temas em que pudesse exercer, com mais eficácia, o seu papel reivindicador. Ora entre nós é o homem rústico que representa a panorâmica social mais caracterizável e mais urgente. (NAMORA, 1978, pp. 20-21)

Mesmo que hoje nos pareça romântico, ou utópico, é fato que o movimento neorrealista, desde sua gestação, procurou questionar e modificar realidades socioeconômicas injustas e opressoras. No Portugal agrícola da primeira metade do século XX, a situação mais urgente era a do espaço rural, pois havia um sistema agrícola que favorecia os grandes lavradores, soterrava os camponeses assalariados e os pequenos proprietários, que se viam, geralmente, obrigados a hipotecar suas courelas. Essa circunstância reforçava a afirmação de Fernando Namora de que as primeiras obras de modelo neorrealista foram fortemente marcadas por uma “atmosfera campesina, ou pelo menos popular” (1978, p. 26), justificando o fato de o escritor considerar que sua convergência ao Neorrealismo se consolidou realmente com a publicação de seu primeiro livro de ambiência rural, *Casa da Malta* (1945).<sup>32</sup> O início do ciclo rural da escrita de Fernando Namora coincidiu com suas primeiras experiências como médico de aldeia<sup>33</sup>, quando pôde ter contato mais efetivo com a gente humilde e conhecer mais de perto seus dramas e miséria.

---

<sup>32</sup> O livro foi escrito durante a passagem de Fernando Namora por Tinalhas, vila da Beira Baixa. Segundo o autor, *Casa da Malta* foi feito em oito dias e era como se já existisse dentro dele: “o único livro de ficção que, até hoje, escrevi de rajada. E, todavia, é de todos o mais tranquilo” (NAMORA, 1978, p. 40).

<sup>33</sup> Em 1942, Fernando Namora concluiu o curso de Medicina e abriu consultório em Condeixa, vila coimbrã onde seus pais moravam. No final de 1943, passou a clinicar em Tinalhas, vila da Beira Baixa. No ano seguinte, casou pela segunda vez e se mudou para Monsanto, aldeia raiana do distrito de Castelo Branco. Durante os dois anos em que viveu em Monsanto, viu nascer sua segunda filha, publicou *Casa da Malta* e escreveu Minas de San Francisco. No final de 1946, passou a ocupar o cargo de médico municipal de Pavia, no Alentejo, Évora. Vivendo em Pavia, escreveu a primeira série de *Retalhos da Vida de um Médico* e o romance *A Noite e a Madrugada*. No início dos anos de 1950, deixou a vida de médico de aldeia para assumir como assistente no Instituto Português de Oncologia, em Lisboa, onde escreveu os últimos livros de ambiência rural, *O Trigo e o Joio* e a segunda série de *Retalhos da Vida de um Médico* (série que mescla narrativas rurais e urbanas).

Segundo Namora, algumas obras de ambiência urbana ou universitária “assinalavam já uma viragem decisiva e nelas se iniciava o processo desmistificador do meio social português”, mas os escritores neorrealistas “sentiam-se mais fiéis à sua empresa [...] ao auscultarem o povo” (NAMORA, 1978, pp. 26-27). Apesar da convicção de Fernando Namora, concordo com os críticos que consideram *Fogo na Noite Escura* o romance com que o jovem escritor, ainda estudante do curso de Medicina, iniciou sua participação no movimento de que se tornaria um dos principais nomes. Escrito entre 1939 e 1942, publicado em 1943, *Fogo na Noite Escura* ainda faz parte do chamado ciclo estudantil de Fernando Namora, porém marca a passagem de uma escrita de tom introspectivo e confessional – predominante em *As Sete Partidas do Mundo* (1938), o primeiro romance do escritor, reconhecido pela crítica como influenciado de perto pela estética presencista<sup>34</sup> – para uma escrita que se volta mais para as questões exteriores, atento que estava seu autor ao que o social exigia. *Fogo na Noite Escura* acompanhará o processo de alargamento da percepção do artista, que ganha plenitude a partir de *Casa da Malta*:

Até este livro [*Casa da Malta*], o povo era para mim, adolescente universitário, uma memória da infância: moinhos, urzes, velhas guardadoras de rebanhos que me contavam fábulas, árvores antigas, misérias líricas. Memória que se ia abrindo, iluminando, à aproximação da medida exacta das coisas. Ela poderia exprimir-se comovidamente, tépida de sugestões, em versos como os do poema Terra, mas o prosador necessitava de ser mais experimentado, mais esclarecido – até que tema e escritor vestissem a mesma pele. (NAMORA, 1978, pp. 27-28)

O romance recria o cotidiano de jovens universitários que, na Coimbra de finais dos anos de 1930, começaram a pensar na necessidade de uma arte mais atuante e de uma universidade mais flexível às mudanças de costume e à revisão crítica da sociedade. Esses jovens se sentiam impelidos a contribuir para a construção de um mundo mais justo, ainda que a ação de muitos deles se devesse mais ao instinto de rebeldia, característico da juventude, do que a uma consciência ideológica. O narrador de Fernando Namora revê

---

<sup>34</sup> Fernando Namora chegou a ser um dos colaboradores da última fase da revista *Presença*.

criticamente este tempo em Coimbra ao afirmar que: “Escreviam apelos revolucionários nos muros e nas paredes das casas e esta necessidade de concretizar insatisfações, a ânsia de risco e martírio, eram muito mais importantes do que as idéias ainda confusas que as enformavam” (*FNE*, p. 216).<sup>35</sup> No início dos anos de 1960, em prefácio à quinta edição de *Casa da Malta*, Fernando Namora escreveu um depoimento esclarecedor sobre os sentimentos que eclodiam dentro dos jovens universitários que formariam a primeira geração de escritores neorrealistas, tão bem retratada em *Fogo na Noite Escura*:

/.../ o escritor vivia entretanto uma outra odisséia: a da sua própria geração, atormentada e insubmissa, que sofria uma guerra julgada decisiva sem nela intervir e que talvez por isso se mostrava impaciente em concretizar as suas ansiedades, ainda que para tanto, devesse sacrificar-se. (NAMORA, 1978, p. 28)

*Fogo na Noite Escura* pode ser considerado o primeiro romance de inclinação neorrealista de Fernando Namora não só porque reflete ficcionalmente as preocupações e as iniciativas de intelectuais e escritores que representaram esse movimento literário em Portugal (como a luta pela desalienação da população e a denúncia de um sistema político-econômico arcaico e desigual); mas também por já anunciar a clara adesão do autor a personagens que representam a gente humilde e oprimida – como o Sr. Lúcio, dono da pensão universitária que hospeda a maioria dos estudantes do romance, ou o Sr. Pádua, um advogado falido e simples empregado de repartição. Os tipos oprimidos ou marginais que, em *Fogo na Noite Escura*, aparecem como pano de fundo ou apenas como simples alusão – contrabandistas e ciganos, por exemplo – seriam os protagonistas de futuros romances do autor, especialmente os de

---

<sup>35</sup> Utilizo a décima segunda edição portuguesa de *Fogo na Noite Escura*: Amadora: Bertrand, 1979. Para as citações do texto farei uso da abreviação *FNE*, seguida do número de página. Cabe registrar que a primeira versão do romance (1943) foi revista e ampliada pelo autor para a publicação da segunda edição em 1956. As diferenças entre a 1ª edição e a edição refundida podem justificar algumas leituras díspares acerca do romance. Cito dois exemplos: João Gaspar Simões, em crítica à 1ª edição, chama o personagem Zé Maria de Luís Afonso; Yvonne David-Peyre, no seu competente ensaio “O Elemento picaresco em três romances de Fernando Namora/I” (1977), faz alusão a uma fogueira em torno da qual os estudantes se reuniam no romance, porém não há nenhuma referência a essa fogueira na edição refundida (a ensaísta não indica a edição que utiliza).

ambiência rural, mais ajustados aos princípios estéticos e ideológicos do Neorrealismo, porque estariam para fora daquilo que nossa contemporaneidade convencionou chamar de História oficial.<sup>36</sup>

No final da década de 1960, Mário Sacramento considerou *Fogo na Noite Escura* “um dos mais bem conseguidos romances da moderna literatura portuguesa” assim como, “o documento inestimável” (1967, p. 75) em torno das diretrizes dos jovens intelectuais coimbrãs da Geração de 40. Para Eugênio Lisboa, “o romance é um autêntico *tour de force* de maturidade precoce, como documento de um lugar (Coimbra) e de uma época (a segunda metade da década de trinta)” (1999, p.135). O fato de apresentar características de um romance *à clef* – vários personagens se identificam com pessoas reais que conviveram com Fernando Namora durante o período universitário – poderia restringir o alcance temporal e “geográfico” de *Fogo na Noite Escura*. No entanto, o romance chegou a mais de uma dúzia de edições portuguesas; foi traduzido e editado em outros países. Nelly Novaes Coelho, ao prefaciar a edição brasileira, afirmou que o romance não teria despertado interesse em públicos distantes da realidade portuguesa nele retratada “se Fernando Namora não houvesse ultrapassado o registro naturalista dos fatos, pessoas e conjuntura espácio-temporal, impregnando-os com a densidade humana que caracteriza sua palavra criadora” (1973, p. 10). As palavras de Joaquim Namorado no prefácio à décima segunda edição portuguesa podem justificar a grande projeção do livro (Namorado é possivelmente um dos amigos de Fernando Namora que serviram de inspiração para a construção de personagens de *Fogo na Noite escura*):

Não interessa que eu me reconheça ou não nessa figura, e que o mesmo suceda ou não com outros amigos a respeito dos quais se faz análoga suposição: não será esse reconhecimento particular, feito dentro de um círculo restrito de pessoas, que dará

---

<sup>36</sup> Todos esses tipos, que viriam a ganhar protagonismo em romances posteriores, sofreram um silenciamento até mesmo gráfico em *Fogo na Noite Escura*, pois nem ao menos são nomeados. Não seria natural, em relação ao tempo histórico do romance, que os estudantes de Coimbra convivessem com contrabandistas, ciganos. Júlio, um dos principais personagens do romance, é filho de um contrabandista, no entanto o jovem fala com pouco orgulho de sua origem. Algumas vezes faz referência a isso com a intenção de chocar os colegas.

autenticidade às personagens, verossimilhança aos fatos, peso às circunstâncias, <<verdade>> às situações. Para que isso suceda é necessário que as personagens tenham independência, vida própria, diante dos factos, nas circunstâncias e dentro das situações concretas da realidade romanesca – representação e não identidade da realidade social em que a acção se insere.<sup>37</sup> (NAMORADO,1979, p. 23)

A autenticidade de personagens como Júlio, Zé Maria, Luís Manuel e Abílio demonstra que Fernando Namora desde muito cedo buscou o equilíbrio entre “coisa vivida” e “coisa narrada”.<sup>38</sup> Embora escrevesse partindo de experiências que vivenciou ou testemunhou, deu a suas histórias “o engodo do facto acontecido e a aliciação do veículo literário”<sup>39</sup> (NAMORA, 1978, p. 33). Essa habilidade explica por que *Fogo na Noite Escura* continua despertando interesse por novas leituras mais de 70 anos depois de sua publicação. Explica a atualidade de um romance que já antecipava reflexões sobre a Universidade presentes na pauta das manifestações estudantis que agitaram diversos países pelo mundo em 1968.<sup>40</sup> Em *Fogo na Noite Escura*, os anseios dos estudantes ganharam eco no corajoso depoimento do assistente de um dos mais respeitados professores da universidade, o Dr. Cardo. A passagem que descreve tal depoimento deixa transparecer toda a adesão do narrador a esses anseios, levando o leitor a intuir que a renovação desejada é de perto subscrita pelo apoio do discurso indireto livre que, a certo momento, une personagem e narrador:

O assistente, no seu depoimento, declarava corajosamente que o ensino universitário necessitava de profunda remodelação, de um reajustamento às novas directrizes pedagógicas e às novas solicitações sociais. O lente tradicional, infalível e

<sup>37</sup> Entre os muitos intelectuais e escritores que serviram de referência para o autor de *Fogo na Noite Escura*, Joaquim Namorado cita o exemplo do poeta Afonso Duarte, que teria inspirado a criação do personagem Augusto Garcia (admirado pelos estudantes do romance pelo vigor e pela atualidade de sua poesia).

<sup>38</sup> Os personagens do romance são históricos, porque construídos a partir de uma referencialidade concreta, e ao mesmo tempo ficcionais, por serem absolutamente verossímeis com o tempo diegético.

<sup>39</sup> Dos livros ficcionais de Fernando Namora, *Retalhos da Vida de um Médico* (primeira e segunda séries) são considerados pela crítica como refinados exemplos da capacidade de seu autor de fundir a experiência vivida com a técnica de narrar. É o próprio autor quem explica que as histórias ali contadas, contrariando a grande maioria de seus leitores, não formam “um memorial de factos vividos pelo autor. Ou melhor: ele será autobiográfico no sentido em que certas obras o são, quando resultam de uma experiência intensa, de um desprevenido rasgar de entranhas, de uma fusão entre o narrador e aquilo que ele narra” (NAMORA, 1981b, p. 149).

<sup>40</sup> Destaco aqui algumas das muitas reivindicações que eclodiram nesse ano: na França, os estudantes brigavam contra a burocratização e o conservadorismo da academia e tiveram o apoio da classe operária que cruzou os braços por melhores condições de trabalho; nos Estados Unidos, os universitários se rebelavam contra a participação do país na guerra do Vietnã; no Brasil, estudantes lutavam contra a ditadura militar.

invulnerável, longe do aluno e dos problemas da sua época, tornara-se obsoleto. A universidade deixara não só de preparar homens abandonando os jovens a si próprios, às contradições e às perplexidades, mas nem já preparava profissionais. (FNE, p. 414)

O grande sucesso de *Fogo na Noite Escura* contrariou o malogro previsto por João Gaspar Simões na crítica que fez à primeira edição do romance logo em 1943.<sup>41</sup> Nela o crítico presenciista se ressentia de um herói que centralize as ações do romance e aponta falhas na caracterização dos personagens, afirmando que a falta de densidade deles impede que os leitores os fixem na memória: “As figuras que passam no romance não se nos vincam na imaginação. Falam, gesticulam e passam como sombras” (SIMÕES, 2001, p. 88). O que Gaspar Simões considerou um defeito, uma “técnica dispersiva”, foi visto por Nelly Novaes Coelho como uma denúncia de Fernando Namora a “um ambiente fechado aos gestos livres, [a] um sistema comunitário onde o homem ao nascer já encontra pré-determinados todos os pensamentos, passos e opções que todos esperam dele” (1973, p. 13). No tempo referencialmente histórico em que se passa a narrativa, ainda era vedado aos indivíduos a eclosão de seus desejos.<sup>42</sup> Uma narrativa que, para além do valor literário, tem o valor testemunhal de uma época precisa estar em consonância com a premissa de que: “/.../ a escrita da história realiza-se sempre num determinado presente, contingência ou conjuntura histórica:

---

<sup>41</sup> A severidade da crítica de João Gaspar Simões, um dos maiores detratores do Neorrealismo, parecia responder à forma exacerbada com que muitos escritores e teóricos neorrealistas atacaram o excessivo subjetivismo dos presenciistas. Com a clareza que somente o distanciamento temporal permite, é possível afirmar que as divergências entre presenciistas e neorrealistas foram inflamadas pela intolerância de seus representantes mais ortodoxos e apaixonados. Intolerância que os impedia de enxergar a importante contribuição dos dois movimentos para a literatura portuguesa. Faltou a alguns desses intelectuais a lucidez que transbordou em Fernando Namora, na década de 1960, quando procurou explicar as emergências de cada um desses dois movimentos artísticos: “A *Presença* significava juventude, dinamismo, afronta às fórmulas convencionais – e este aspecto formal não era menos aliciante do que a séria tentativa de europeização da nossa cultura, de tão decisivas repercussões, que a justificava. [...] Mas a influência presenciista, sobretudo evidente nos meios universitários, não poderia persistir. [...] Os jovens que ascendiam para a literatura eram chamados irrefreavelmente a interferir, tornando-se a arte uma voz directa e persuasiva dessa interferência. Interferência que correspondia a uma íntima inquietação, acentue-se, como o individualismo dos presenciistas correspondera a outra inquietação igualmente veraz e historicamente necessária, por ter contribuído para uma autenticidade artística” (NAMORA, 1979b, pp. 235-237).

<sup>42</sup> Mário Sacramento salienta que a névoa é “*leit-motiv* da escrita [neorrealista], contrapontando pelo real objectivo a opacidade subjetiva das personagens rústicas” (1969, p. 100). Esse comentário pode contemplar também os personagens de *Fogo da Noite Escura*, cuja existência é envolta por sombras e fantasmas do passado: “Por vezes, nos desvios das escadas, nos cantos sombrios, ouviam-se gemidos e surdas agonias; [...]. Mariana vinha da rua, do sol, e em transpondo a porta julgava penetrar num antro de assombrações, em que até os seres vivos pareciam cumprir um destino de fantasmas” (FNE, p. 104).

numa dada estruturalidade discursiva e epistêmica; e num dado quadro de relações de força, sociais e simbólicas (nomeadamente, ideológicas)” (GUSMÃO, 2011, p. 116). É possível constatar a atmosfera de cerceamento e de interdito às ações desejadas em várias passagens do romance, como nesta em que Júlio reflete sobre a hesitação dos amigos em relação às causas coletivas:

Cada um dos amigos, de facto, trazendo à superfície problemas pessoais complicativos, parecia receoso de se desprender de si próprio em favor de um risco comum, talvez porque lhes tivesse faltado, durante esses anos de morna maturação, um clima estimulador à interferência no viver gregário. *E Júlio queria vê-los fora dos seus casulos de reservas e precauções, que o seu agir resultasse de uma opção assumida em consciência e, por isso mesmo, firme e empolgante. É o ambiente, pensava.* E repetia para si o que intencionalmente dissera a Seabra: “Quem se habituou a um presídio, ainda mesmo que o mandem embora, ou que tenha conseguido evadir-se, à saída olha muitas vezes para trás, sem saber se deve regressar ou fruir a liberdade. [...]”<sup>43</sup> (FNE, p. 452)

Em um espaço cronológico de menos de um ano, é dado a conhecer ao leitor de *Fogo na Noite Escura*, através de um narrador extradiegético e onisciente, as aventuras e desventuras de Júlio, Zé Maria, Mariana, Abílio, Seabra, Luís Manuel, Eduarda, Dina, entre outros jovens universitários portugueses que vivenciam um período marcado por conflitos e discussões em torno da praxe acadêmica. Para além dos debates em torno da rotina universitária – colocando em xeque a atuação de líderes discentes e a prática conservadora de muitos professores –, há uma mobilização desses jovens que se reúnem fora do ambiente académico para refletir sobre o papel da arte e dos intelectuais diante dos fatos que acometem a Europa: o surgimento de organizações antifascistas, a Guerra Civil Espanhola, o apoio da classe média intelectual à causa proletariada. As notícias sobre as lutas contra o fascismo na Europa chegam aos estudantes por meio de publicações geralmente proibidas e estimulam uma minoria deles a participar dos “apelos revolucionários”. Júlio e Seabra são os primeiros a se envolver com esses apelos, depois Abílio, Zé Maria e até mesmo Luís Manuel, ainda visto

---

<sup>43</sup> Grifos meus.



com desconfiança pelos colegas por conta de sua confortável condição social. As reuniões em casa de Luís Manuel para apreciar boa música, comer boa comida e discutir sobre arte em geral começam a ser substituídas por encontros clandestinos em cafés e associações e as discussões vão se tornando políticas, extrapolando as querelas universitárias. No fundo, as discussões sobre a praxe acadêmica encobrem a vigilância sobre as agitações rebeldes: “a Pide<sup>44</sup> detinha estudantes sob o vago pretexto de uma denúncia que a prisão deveria confirmar, a cidade, enxameada de fardas, parecia mobilizar-se para um conflito próximo” (FNE, p. 217). Com o patrocínio de Luís Manuel e de Seabra, os mais abastados economicamente, os estudantes lançam a revista literária *Rampa*<sup>45</sup>, que logo é apreendida pela polícia. O clima de conspiração e de censura é cada vez maior, mas não impede Júlio de ir se tornando o líder dos estudantes antipraxistas e de comandar a greve universitária. O estudante é denunciado pelo irmão de Mariana – um jovem doente e recalcado que tiraniza a família com a benevolência da mãe –, mas a emboscada armada pela polícia fracassa por conta de ato heroico de Zé Maria, que finalmente compreende o seu papel na luta pela desalienação e por uma causa coletiva. O final em aberto da narrativa sugere que a luta dos estudantes apenas principiava.

O romance vai a cada página ganhando um tom mais dramático, desfiando um enredo voltado para a discussão das questões sociais, na contramão de uma visão cujas preocupações sejam excessivamente introspectivas, particulares ou subjetivas. Namora, neste livro, já rascunha o discurso de pertencimento e solidariedade com as linhas da ficção. Recorto uma cena de *Fogo na Noite Escura* em que se evidencia a urgência de uma intelectualidade interferente e solidária, preocupada com a causa dos mais humildes. Reunidos com o misterioso Marinho – um pintor vindo do Porto e sobre quem apenas Júlio, certamente,

---

<sup>44</sup> Polícia de Investigação e Defesa do Estado.

<sup>45</sup> O nome da revista é bastante significativo, pois sugere um trampolim para uma mudança de postura dos jovens intelectuais, mais atuantes e mais preocupados em fazer da arte e da cultura instrumentos de transformação social.

saberia detalhes das atividades artísticas subversivas de que fazia parte –, os estudantes discutem sobre uma poesia mais sólida, menos lírica, e confrontam literatura e pintura. A reação de Júlio, rematando a conversa, reflete o clima vivido por aquela geração, dividida entre a criação estética e a formulação de pressupostos teóricos de base ideológica:

- Não me falem mais de literatos. Falem-me de gente que não se furte à intervenção direta nas responsabilidades que lhe competem.
- É o que todos, incluindo os literatos, se estão esforçando para fazer – retorquiu Seabra, achando-se atingido. (*FNE*, p. 293)

No painel humano apresentado por Fernando Namora em *Fogo na Noite Escura*, não há um personagem que se destaque, todos têm seus dramas e seus desejos – nunca resolvidos ou saciados – postos no mesmo plano. No entanto, é possível recortar os perfis dos personagens Júlio e Zé Maria por reunirem características que melhor sintetizam, a meu ver, o projeto estético de Fernando Namora. Além disso, estão muito ajustados às propostas do movimento neorrealista, especialmente no que se evidencia no espaço diegético do romance: Zé Maria, por sua origem campesina e pelo caráter rebelde e instintivo: “/.../ um corpo de montanhês que ele exibia com uma satisfação que chegava a parecer narcisismo, /.../ a imaginação o compensava das humilhações que o esperavam lá fora” (*FNE*, p. 48); e Júlio, pelo espírito aventureiro, pela origem ligada à clandestinidade e pela consciência ideológica, ainda que por vezes contraditória: “– Algarvio, filho de contrabandista, sem mãe, etc. Nunca sonho, gosto de macarrão, dou voltas de noite na cama. A biografia serve?” (*FNE*, p. 47). Os personagens são ainda constituídos de grande subjetividade, hesitações e inconstâncias denunciadas pela voz narrativa, o que aproxima *Fogo na Noite Escura* de um viés mais psicológico que se tornaria mais evidente em futuros trabalhos do escritor, especialmente a partir de *O Homem Disfarçado*.

Zé Maria apresenta um temperamento impetuoso e é dono de uma ironia por vezes perversa. Ironia de que se arma para abafar seus conflitos interiores: sente-se culpado por

estar à vontade em ambientes confortáveis e onde a comida é farta, como a casa do amigo Luís Manuel, enquanto sua família passa por grandes sacrifícios na aldeia para mantê-lo estudando em Coimbra. Aos poucos vai descobrindo que pode encontrar seu caminho na luta por uma causa comum. Alguns críticos reconhecem em Zé Maria uma das mais importantes criações do autor de *O Trigo e o Joio*, “o aprofundamento de seu estudo, visando às ligações do meio camponês com a consciência revolucionária” em Portugal, “torna-a ainda mais rica e mais importante”, uma vez que sua trajetória de amadurecimento e consciencialização retrata “o processo de transformação das consciências que nesse setor se realiza” (NAMORADO, 1979, p. 25). A passagem em que Júlio conversa com Mariana sobre o comportamento dos colegas ajuda a compreender o quanto foi difícil para aquela geração de portugueses acreditar na luta pela transformação do cenário político-social, sobretudo para o homem do campo. O drama de Zé Maria, que Júlio parece não perceber, é o de ainda não saber qual o seu lugar de pertencimento.

– Eles preocupam-me – disse Júlio pensativo. – Sobretudo Zé Maria. Ele precisa de saber confiar em alguma coisa, mas hoje não é fácil confiar. É o problema da nossa geração. Para quê? Valerá a pena? Eis o que a maioria de todos nós pergunta, por muito que nos dinamize este ímpeto de derrubar os muros em volta. Fomos demasiadas vezes ludibriados. O desencanto vem mesmo antes de nos arriscarmos às desilusões. – Cruzara as mãos sob a nuca e parecia subitamente fatigado. – O homem deve sempre qualquer coisa a si próprio e aos outros homens, mas Zé Maria não descobriu ainda que espécie de dívida é a sua. Ou, então, finge que não a descobriu. Que te parece, Mariana? (*FNE*, p. 319)

Júlio é livre, não tem medo de se arriscar ou improvisar na vida. Talvez a origem ilegal de sua subsistência econômica – é filho de contrabandista – leve-o a certo desdém pelas preocupações materiais de alguns colegas: não compreende, por exemplo, que Abílio e Mariana se prendam ao que considera lugar-comum e vejam na universidade uma garantia de futuro melhor:<sup>46</sup> “–... Ganhar a vida? Estás certa disso? Júlio ia prosseguir, ia certamente

---

<sup>46</sup> Mariana pertence a uma família humilde, seu pai é um advogado que nunca exerceu a profissão e sustenta a família e os gastos com o filho doente com o pequeno salário de empregado de repartição. Abílio ficou órfão

ilustrar o seu inconformismo com as frases convencionais que ele próprio detestava, e, temendo as palavras, encarou a rapariga, a estimulá-la a um desmentido” (*FNE*, p. 40). A grande repulsa de Júlio ao pensamento dominante, ao discurso convencional simboliza o sentimento de uma geração de intelectuais que buscou a justeza de uma palavra que pudesse dar conta de uma realidade desigual e hostil para a maioria. Para Júlio o mundo deve ser encarado sem floreios: “– És incorrigível com a mania de dourar as coisas. Estás cheia de literatura barata e de cinema a cores” (*FNE*, p. 99). O discurso ora sarcástico ora sedutor de Júlio não demonstra só um ser contestador, muitas vezes, procura esconder sua inconstância e imaturidade. O relacionamento amoroso com Mariana faz com que aos poucos vá sentindo um sincero desejo de se despir das máscaras. Sua capacidade de agregar os colegas em torno de uma causa coletiva faz dele um líder natural e a consciência revolucionária do grupo: “Júlio é capaz de uma disciplina de rigor e tem um sentido de camaradagem que reúne à sua volta muitos amigos” (NAMORADO, 1979, p. 26). Estudantes mais jovens, como Abílio, chegam mesmo a idealizá-lo. Em silêncio, Júlio é capaz de criar uma corrente solidária que une personagens num mesmo espaço de pertencimento:

O nome de Júlio era pronunciado muitas vezes nessas meias frases de Seabra, e, como Júlio permanecia quase sempre silencioso à mesa da pensão, Abílio ia-o corporizando na sua imaginação sobretudo através desse culto, um tanto palavroso, das referências de Seabra.

– É o melhor de todos. Há de agir no momento.

Abílio não compreendia a significação desse *momento* e desse *agir*, mas sentia uma curiosidade crescente e humilde, e às vezes ansiosa, por esse companheiro em que se adivinhava uma fascinante maturidade. (*FNE*, p. 77-78)

Partindo da imagem de Júlio, retomo o que venho dizendo nos capítulos anteriores. Minha tese defende a necessidade de se evidenciar algo que para mim é irrefutável: o humanismo de um autor que buscou incessantemente o convívio com o outro, o olhar simpático e o exercício solidário. Para tanto, pretendo – a partir principalmente da

---

ainda menino e foi criado pela tia materna. Apesar da boa condição financeira, a mulher vive a exhibir os sacrifícios que faz para manter o sobrinho na universidade.

observação da construção dos personagens Júlio e Zé Maria – recortar cenas de *Fogo na Noite Escura* que remetam ao caráter humanista presente na corrente neorrealista, não só para ratificar a convergência do autor ao movimento, mas sobretudo para valorizar as cenas que ilustram o humanismo que perpassa toda a obra de Fernando Namora, um humanismo de adesão ao outro, produto da crença na afetividade, solidariedade e simpatia. Como venho propondo que este romance tem valor germinal na obra de seu autor, quero cotejar algumas cenas da narrativa – especialmente aquelas em que se impõem as questões sociais - com cenas de algumas narrativas do ciclo rural.<sup>47</sup> Fernando Namora sempre defendeu uma posição autônoma dos escritores neorrealistas na construção de suas trajetórias literárias, mas sem que isso significasse ignorar ou desprezar os objetivos comuns que fomentaram o movimento. No prefácio à quinta edição de *Casa da Malta*, o escritor afirma:

Tive sempre a minha barca, cheia de rombos, desviada por marés, é certo (não sou especialista da virtude), e nela viajo e me conduzo. Mas independência não quer dizer forçosamente individualismo. Nem solidão. Pode ser-se independente, forma corajosa de pegar no leme, e ao mesmo tempo obreiro de uma empresa para que muitos contribuam e a todos diz respeito, pois o realismo funde-se no sofrimento e nas alegrias comuns. (NAMORA, 1978, pp. 16-17)

O autor Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível: Estética e Política*, procura estabelecer uma articulação entre práticas estéticas e práticas políticas através da definição da expressão partilha do sensível: “/.../ o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Considero essa definição muito adequada para explicar o que foi a participação de Fernando Namora e de autores como Carlos de

---

<sup>47</sup> Lembro que o humanismo mais voltado para o subjetivismo, também presente no romance *Fogo na Noite Escura*, tornou-se predominante a partir de *O Homem Disfarçado* (1957), o que pretendo observar no próximo capítulo.

Oliveira, Manuel da Fonseca, entre outros, no movimento neorrealista: partilharam de objetivos comuns, preservando suas escolhas exclusivas.

Sem dúvida, alguns objetivos comuns nortearam a fundamentação teórica do Neorrealismo e permearam os livros representativos do movimento. Seus escritores procuraram descrever a realidade em que viviam, denunciando as injustiças sociais, e sonharam com a possibilidade de transformar tal realidade. Trouxeram para a boca de cena heróis anônimos, saídos de uma concretude histórica de opressão e de grandes desigualdades socioeconômicas, apresentando-os sob uma perspectiva coletiva (os dramas individuais recortados pelas narrativas representavam o drama de muitos). *Fogo na Noite Escura* é fiel à empreitada neorrealista, pois além de retratar a mobilização de jovens intelectuais preocupados em interferir na realidade que os cerca – seja por meio de ações antipraxistas no meio universitário, seja pela participação clandestina em movimentos antifascista ou, pelo desejo de construir uma arte mais engajada – traz personagens que, embora não sejam em sua maioria saídos de uma condição de miséria absoluta, vivem a opressão de um ambiente socioeconômico desigual e fechado à realização de sonhos e desejos. Com as palavras de Nelly Novaes Coelho, é possível afirmar que: “O verdadeiro drama de cada um arraiga na obscura consciência de que a verdadeira autorrealização lhes estaria sempre vedada”. (1973, p. XI). O personagem Sílvio, amanuense por imposição do pai, constitui um interessante exemplo de interdito à realização de sonhos no romance. O personagem é um poeta falhado, pois se vê obrigado a manter seus versos trancados em uma gaveta, escondidos da vigilância paterna, experimentando o eterno dilema de produção x arte; ou, nas palavras do narrador, a assistir a “um peixe a devorar uma pérola”:<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Esse é um dos pouquíssimos personagens do romance que não mantêm relação com o núcleo universitário, o único contato de Sílvio com essa atmosfera se dá quando vai aos cafés em busca de alguém que se interesse por sua poesia. Sua vida é uma sucessão de interditos: sonha com a universidade e não tem coragem de se impor diante da proibição do pai; não consegue se aproximar das moças, pois estas só se interessam por universitários; admira Nóbrega e, quando realiza o desejo de mostrar a ele o seu livro de versos (que publica com as próprias economias), decepiona-se com o assédio sexual do artista: “Tudo isso, perfil e palavras, era irreal. Nada

E as palavras inesperadas correriam a aventura do papel. Mais tarde ainda, porém, seria a gaveta a engolir os seus versos, um peixe a devorar uma pérola. Um poeta filho do Sr. Mendonça só podia oferecer aos seus versos um esconderijo, uma lenta agonia! Versos feitos para gritarem a vida do cimo das montanhas, tinham de murchar nos abismos do medo simplesmente porque a vigilância estúpida do Sr. Mendonça os condenava antes que pudessem ser voz, mensagem, antecipação! (*FNE*, p. 208)

A escolha dos tipos de personagens contribuiu para a regularidade da obra de Fernando Namora, criadora de tipos pouco comuns à literatura portuguesa. O casal de críticos Chalendar lembra que o Portugal da época de Fernando Namora “[constituía] um mosaico de culturas. Além da gente das vilas ou dos lugarejos, o campo [era] habitado por uma população dispersa [...], cujos membros não [mantinham] qualquer relação com os camponeses propriamente ditos” (1979, p. 155). Situação que facilmente se comprova na significativa galeria de ciganos, artistas de circo, contrabandistas, vadios, mendigos, prostitutas que povoa as narrativas de ambiência rural de Fernando Namora. Trago uma passagem do conto intitulado “Ciganos e o mais que se lerá” inserto no livro *Retalhos da Vida de um Médico* (primeira série)<sup>49</sup>, passagem que me parece ilustrativa ao mostrar, de um lado, o preconceito intrínseco despertado pelos ciganos, ao mesmo tempo em que aponta, por outro lado, a injustiça desse preconceito que se torna sem fundamento quando os ciganos recebem o mesmo tratamento humano:

Toda a gente temia a ladroeira dos ciganos. Em acampando nos baixos da vila, um enxame de trapos e lamentos invadia as ruas. Eram velhas sórdidas, crianças esguelhadas e meninas escuras que já eram mães: um pesadelo de braços magros estendidos às portas, insistentes, a impor aquela toada de manha e desgraça. [...] Mas se os camponeses só esperam ladroeiras dessa gente de mal-andar, o médico e o lavrador da Relva que lhes franqueava a quinta tinham a casa guardada; não mexiam numa folha que nos pertencesse. (*RVM*, 1979, p. 144)

Fernando Namora retratou em *Fogo na Noite Escura* uma geração que cresceu sob os ecos das duas grandes guerras mundiais, que vivenciou um contexto de crise e de

---

acontecera. Ele não estivera realmente ali, não ouvira Nóbrega, não conhecera o contacto oleoso das suas mãos. O Nóbrega verdadeiro era o outro, o do café, o que pertencia ao sonho” (*FNE*, p. 403).

<sup>49</sup> Para as citações de *Retalhos da Vida de um Médico*, usarei a abreviação *RVM*, seguida do número de página. Minha edição é Amadora: Bertrand, 1979 (primeira série).

recrudescimento de governos ditadores e fascistas. Naturalmente, esses jovens também sentiram a necessidade de tomada de consciência, uma necessidade que crescia em diversos segmentos da sociedade em todo o mundo e que veio na esteira do Novo Humanismo. O envolvimento do romance com o contexto histórico em que está inserido corrobora a afirmação de Mikail Bakhtin de que o “enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos já existentes [...], não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social” (BAKHTIN, 1988, p. 86). Em resumo, os enunciados devem refletir a consciência ideológica que orienta seu tempo, e esta descrição que o narrador faz do momento por que passavam os jovens de *Fogo da Noite Escura* demonstra o quanto seu autor esteve atento a essa premissa:

Sim, todos eles ansiavam por participar activamente, corajosamente, dramaticamente, na conquista do futuro. Estar longe da acção era cobardia. Viviam um momento histórico: o mundo, depois dele, não poderia repetir-se. A guerra contra Hitler era a guerra contra o fascismo, estivesse ele onde estivesse e fosse qual fosse o seu rosto, era a alvorada do futuro. Na cidade provinciana, de braços cruzados, cada um se sentia desertor. E por isso inventavam, para si próprios, odisséias que, de tão desejadas, se tornavam reais. Era preciso fazer alguma coisa, a ansiedade não bastava.<sup>50</sup> (FNE, p. 299)

O processo de desalienação e de consolidação de novas diretrizes literárias ou artísticas enfrentou muitas dificuldades em Portugal. Além do crivo da censura, da alta taxa de analfabetismo do povo, também sofreu com a desconfiança das classes desfavorecidas e mesmo com o sentimento de descrédito vindo de muitos dos jovens intelectuais. Essa questão não foi negligenciada pelo autor de *Fogo Na Noite Escura* e está explícita na passagem em que, fazendo uso do discurso indireto livre, o narrador ressalta a postura questionadora de Júlio frente aos intelectuais que se proclamam defensores dos pobres e oprimidos sem

---

<sup>50</sup> Essa necessidade de intervenção tornava-se ainda mais urgente numa intelectualidade que, como as de outras gerações de portugueses, vivia sob o estigma de ocupar um não-lugar na Europa, sentimento tão bem explicado por Boaventura de Sousa Santos: “/.../ os portugueses nunca puderam instalar-se comodamente no espaço-tempo originário do Prospero europeu. Viveram nesse espaço-tempo como que internamente deslocados em regiões simbólicas que lhes não pertenciam e onde não se sentiam à vontade. Foram objecto de humilhação e de celebração, de estigmatização e de complacência, mas sempre com a distância de quem não é plenamente contemporâneo do espaço-tempo que ocupa.” (SANTOS, 2001, pp. 53-54)



conhecer a pobreza. Para Júlio, a miséria precisa ser sentida na carne, somente em presença é possível dimensioná-la – pensamento que de alguma forma funciona como um apelo biográfico do autor, que nas suas andanças de médico de aldeia pôde conhecer de fato a realidade do povo.<sup>51</sup>

Júlio sorriu. Palavras, artifícios, ingenuidade. Sentia lástima por esses letrados, incapazes de aguentar um murro ou um copo de aguardente e que vociferavam contra as fórmulas do passado, substituindo-as, afinal, por outras não menos convencionais. Não podia acreditar nos homens que berravam de longe. *E, para ele, a única identidade consciente com os problemas era experimentá-los na carne. /.../* Em que altura a vida lhes deitaria por terra, ao primeiro sopro, as intolerâncias, a pitoresca inflexibilidade que os fazia sancionar de geniais os poemas que falavam em batatas e de nulidades fúteis todos os outros? Eram esses poemas, que não passavam das mesas dos cafés, toda a sua contribuição de homens ardorosamente interessados num mundo melhor? Apetecia perguntar-lhes se eles saberiam, sequer, identificar uma cultura de batatas...<sup>52</sup> (*FNE*, pp.180-181)

Júlio é predominantemente o personagem que apresenta a postura mais austera na luta pelas causas sociais, questiona a eficácia das práticas de atividades intelectuais, ataca os novos literatos, mas sua indignação está voltada principalmente para Luís Manuel – que, por sua classe social, sofre com a aversão e a desconfiança dos estudantes mais radicalmente envolvidos em atividades sociais e políticas. Luís Manuel representa o intelectual rico, muito bem intencionado, mas que grita por justiça social sentado no confortável sofá de sua casa, sob a proteção de sua mãe. Desorienta-se sempre que lhe cobram uma atitude de interferência concreta: “A vida, para Luís Manuel, podia ser um espetáculo excitante desde que ele pudesse conhecê-la sem nela intervir. Como expectador, era dotado de uma lúcida emotividade. No entanto, se o obrigassem a aproximar-se do palco, apenas havia nele timidez e pavor” (*FNE*, p.50).

---

<sup>51</sup> Júlio, embora mais jovem, angustiado e impaciente, faz lembrar um certo ceifeiro rebelde – personagem que lutou pela desalienação dos companheiros plantadores de arroz no romance *Gaibéus* (1939), de Alves Redol –, sugerindo um diálogo intertextual: “Para o ceifeiro rebelde os brados dos aguadeiros assemelham-se a gritos de socorro no meio do incêndio. Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola. ‘Se todos a tivessem...’” (REDOL, 1993, p. 161).

<sup>52</sup> Grifo meu.

Cabe lembrar que, em 1943, Vergílio Ferreira publicou seu primeiro romance<sup>53</sup>, *O Caminho Fica Longe* e, nele, também retrata uma Coimbra universitária e as preocupações dos jovens intelectuais com uma arte mais interveniente, além de abordar questões como as que atingem o personagem Luís Manuel, do romance de Fernando Namora. No prefácio à segunda edição do romance *Vagão J*, Vergílio Ferreira escreveu mais uma vez sobre o problema, questionando se os escritores – quase todos oriundos de famílias economicamente mais abastadas, famílias que nunca sentiram na pele a miséria e a fome – teriam legitimidade para se autoelegerem justiceiros e protetores dos pobres e dos humilhados. O autor duvidava de que as boas intenções, repletas do espírito de solidariedade, seriam capazes de superar a falta de experiência vivida, “a verdade proletária só mesmo poderiam enunciar uns lábios proletários” (1982, p.16). Para Vergílio Ferreira, não seria legítimo que os escritores ganhassem fama e dinheiro à custa da miséria alheia. Em relação a Fernando Namora, a opinião do autor de *Aparição* era completamente distinta:

Se há (...) escritor que merece falar desse povo, tão dificilmente abordável para quem vai até ele esmagado de teorias e literatura, esse escritor é sem dúvida Fernando Namora. Por virtude da sua profissão de médico, da sua incorruptível raiz campesina, mas sobretudo desse extraordinário dom de simpatia, de adesão à vida alheia, Namora consegue trespassar-se ao sentir dos humildes com uma autenticidade que nenhum escritor excede.<sup>54</sup> (FERREIRA, 1978).

Por outro lado, do universo de artistas que habita *Fogo na Noite Escura*, o percurso que melhor traduz a mudança de perspectiva trazida para a arte portuguesa pelos neorrealistas é o do personagem Carlos Nóbrega, um artista já maduro que gostava de estar na companhia dos jovens amigos universitários e acreditava sinceramente na arte como refúgio e sublimação da realidade. A posição inicial de Nóbrega representa um discurso contraideológico dentro do romance e da obra de Fernando Namora, já que vê a arte como algo que transcende e para

---

<sup>53</sup> Recentemente a equipe responsável pelo espólio de Vergílio Ferreira publicou a inédita novela *A curva de uma vida*, escrita em 1938.

<sup>54</sup> O depoimento de Vergílio Ferreira está impresso na orelha da capa da 10. ed. do livro *Casa da Malta*, Bertrand, 1978.

sobre as mazelas do mundo. Defendido com tanta verdade pelo personagem, isso suscita uma reflexão que põe em dúvida as certezas ideológicas da então nova corrente literária, mas, ao mesmo tempo, demonstra uma capacidade de autocrítica e comprova o não autoritarismo do movimento ou, pelo menos, de seus principais representantes. Toda a discussão dos personagens de Namora em torno da função da arte vai ao encontro do pensamento de que “o humanismo não é um meio de consolidar e afirmar o que “nós” sempre conhecemos e sentimos, mas antes um meio de questionar, agitar e reformular muito do que nos é apresentado como certezas” (SAID, 2007, p. 48):

– Vocês, artistas, deviam rasgar uma janela para o sol. Falar-nos da vida autêntica, bela ou tremenda, mas sempre coalhada de luz, de ar livre. Afinal todos têm uma arte como vós mesmos: uma arte de sala de fumo, de caprichosos novelozinhos de seda... Música, ritmo!... Ora sebo!

[...]

– Para quê, Júlio?... – e o fumo do cigarro turvou-lhe, como incenso, o rosto empalidecido. – Seria atraíçoar a própria Arte. Uma Arte actuante, Arte *necessária*? Ah, não, Júlio: eu compreendo-a como a interpretação sublime da nossa sensibilidade, de tudo o que em nós é um refúgio incorruptível aos açoites da vida. Mesmo quando o artista nos revela os seus dramas humanos, é ainda para melhor se libertar deles. De contrário, que viva simplesmente; que não seja escultor, nem poeta, nem músico: que viva! E que se realize, então como homem. (*FNE*, p. 263)

Aos poucos, o confronto de ideias com os estudantes e a convivência com pessoas menos favorecidas – Nóbrega vai morar numa choupana no alto de uma colina cercado de pobres – fizeram com que sua arte perdesse a abstração e a suavidade tão criticadas por Júlio para ganhar contornos mais realistas, mais representativos dos problemas do dia a dia. Curiosamente, Fernando Namora construiu um personagem que faz uma trajetória inversa a de muitos neorrealistas, que partiram de um olhar mais social para um olhar mais individual ao longo de seu fazer artístico. A mudança de perspectiva que Carlos Nóbrega vai imprimindo à sua arte reafirma a vitória da ideologia neorrealista, que apostou numa consciencialização ensinada e aprendida no exercício quase pedagógico de seus pressupostos. A trajetória de Nóbrega e de outros personagens corrobora a opinião de que *Fogo na Noite*

*Escura* é um exemplo lapidar de romance de formação, pois seus personagens passam por uma “aprendizagem de auto-(trans)formação, alentado pela livre vontade do indivíduo ampliar o conhecimento de si e do mundo a partir da diversidade das experiências e da reflexão crítica sobre elas (CARVALHO, 2010, p. 30). Na passagem a seguir, Carlos Nóbrega explica a Zé Maria que seus novos trabalhos retratam o mundo onde vive, reconhecendo que não é possível ao artista ser indiferente à realidade:

– [...] A gente muda. Pinto o meu mundo: esta barraca, as barracas deles, as suas agruras. Dantes eu olhava por cima destas coisas, mas não se pode desconhecer por muito tempo uma realidade de todos os dias. Agora já é difícil passar-lhes por cima. Tenho os olhos onde vivo. (*FNE*, p. 308)

Reverendo a trajetória de Fernando Namora, é possível uma aproximação com a do personagem Nóbrega. O escritor viveu a experiência presencista no tom confessional do romance *As sete Partidas do Mundo*, mas foi aos poucos direcionando sua escrita para um universo mais povoado de gente. Como pode ser observado em suas produções seguintes: o poema *Terra* e o romance *Fogo na Noite Escura*. E mesmo quando, a partir de obras como *O Homem Disfarçado*, volta-se mais para o *eu*, mantém os olhos onde vive e nas pessoas humildes.

Além das novas perspectivas artísticas, *Fogo na Noite Escura* evidencia “o aflorar, através de contradições de toda sorte [...], duma nova mentalidade social, encarada e estudada em termos colectivos de transformação histórica [...]” (SACRAMENTO, 1967, p. 76). Das muitas transformações sociais apontados no romance, interessa-me destacar o que Mário Sacramento considerou “a infiltração surda dos descendentes da pequena burguesia” (1967, p. 76) e dos filhos de camponeses nas universidades, assim como a nova condição de mulheres portuguesas que começam a conquistar o direito de frequentar os bancos universitários e de pensar em carreiras que exigiam mais do que habilidades manuais.

O tratamento reservado às mulheres em *Fogo Na Noite Escura* demonstra a sintonia de Fernando Namora com sua época, uma época em que o feminino, aos poucos, passa a ocupar redutos antes a ele vedados, como bares, cafés, os passeios noturnos e a própria universidade. Uma cena que ilustra como o processo de conquista de maior independência feminina foi difícil – principalmente em cidades mais provincianas como Coimbra – é a em que o provocador Júlio atrai Mariana para um bar vedado às moças respeitáveis, deixando-a muito irritada e constrangida com a exposição:

Quando o criado se aproximou, Mariana foi para a porta, envergonhada de ter entrado ali – pois as raparigas universitárias consideravam esses cafés uma espécie de antros interditos, onde as orgias nunca chegavam a terminar. Júlio, divertido, mirava-a através do vidro do copo. Ela abriu disfarçadamente o porta-moedas e, com o dinheiro fechado nos dedos, estendeu-lhe o braço.

– Vê se chega... – segredou.

Júlio bateu as palmas para o criado sonolento e, enquanto o velho reformado o apreciava com uns olhitos maliciosos, disse ostensivamente:

– Receba o dinheiro desta senhora. É ela que paga.

Mariana sentiu as faces rubras; atirou com o dinheiro para o balcão e saiu sem receber o troco. Indignada, esperou o companheiro já longe do café, enquanto ele limpava com delícia exagerada a espuma dos cantos da boca. (*FNE*, pp.41-42)

Em outra passagem o narrador denuncia o tratamento desigual dado pela cidade a homens e mulheres: “A cidade, embora preconceituosa, admitia todas as loucuras aos rapazes; eles pertenciam a uma atmosfera de juventude que usufruía uma risonha benevolência. Mas toda a rapariga que ousasse quebrar os redutos das convenções era desde logo assinalada” (*FNE*, p. 103). Ao longo do romance, fica clara a simpatia do narrador pelas personagens femininas; não só ao denunciar o preconceito contra elas, mas também ao colocá-las em situação de vantagem em relação a seus parceiros. São as mulheres que tomam as atitudes mais determinadas pelo menos no que tange aos conflitos amorosos da narrativa. Por exemplo, é Dina quem, mesmo na sua fragilidade, põe um fim definitivo nas investidas de Zé Maria quando ele parece arrependido de tê-la trocado por uma moça rica. É Eduarda, a tal moça rica, quem decide enfrentar a desaprovação da família para se casar com um filho de

humildes camponeses e depois toma a iniciativa de procurar trabalho, enquanto Zé Maria perde tempo se vitimizando. Nos embates entre a polícia e os estudantes grevistas, fica reservado à irreverente Irene, que “trazia de Lisboa uma aragem de independência” (*FNE*, p. 459), o papel de avisar sobre a traição de Vítor, que denunciara Júlio como líder dos estudantes. Mariana recebe o tratamento mais afetuoso do narrador, que se refere a ela com expressões sempre positivas – “o sorriso gaiato” (p. 34), “o humor sadio” (p. 100) – dando o tom de uma personalidade ao mesmo tempo suave e decidida. Mariana demonstra sensibilidade e presença de espírito para instigar o namorado Júlio a falar mais sobre sua vida: “Nem eu quero que acabes. Faze de conta que sou o sultão das *Mil e Uma Noites*... Estou certa de que uma mulher poderia desempenhar muito bem esse papel” (*FNE*, p. 100). A personagem vai aos poucos quebrando o sarcasmo e a sisudez do namorado, transformando-o em um homem mais terno, ensinando-lhe a saudável troca de papéis sociais e a magia de também ele poder ser uma Sherazade.

Acho interessante abrir aqui um parêntese para retomar a cena em que Mariana e Júlio fazem amor pela primeira vez. Curiosamente a cena recebeu uma interpretação questionável dos críticos Pierrette e Gérard Chalendar, que puseram em dúvida as mudanças sofridas por Júlio desde o início do namoro com Mariana. Segundo os críticos, as cenas eróticas na maioria dos romances de Fernando Namora são apenas “resultado duma tensão sexual que se esquece logo que é apaziguada” (CHALENDAR, 1979, p. 107); e citam como exemplo a cena entre Júlio e Mariana, afirmando que o personagem sai indiferente do encontro amoroso, seguindo direto para as discussões políticas com os amigos. A meu ver, essa afirmação não confere com a reação do personagem, que se mostra prestes a explodir de felicidade e ansioso por dividi-la com alguém. A seleção vocabular usada pelo narrador não deixa dúvidas sobre o quanto a alegria era desmedida e o quanto a experiência havia sido transformadora, agindo, a meu ver, como mais um exemplo de experiência de formação, neste caso, erótica:

Foi muito tarde que regressaram à cidade. Júlio desejava dividir com alguém o seu alvoroço, misto de angústia e de felicidade obsessiva; alguém que soubesse entender-lhe a plenitude que viera, inesperadamente, revelar-lhe o que até aí não passava de fraude e prenúncio; que pudesse descobrir-lhe essa alegria tão diferente de qualquer outra e tão excessiva que não cabia dentro de si. (*FNE*, p. 371)

Bateu-lhe à porta. Abílio ficou aturdido na cadeira, ao vê-lo entrar de rajada, e não se atreveu a qualquer pergunta. [...]

– Sabes, Abílio, vim aqui para te dizer uma coisa que nada te interessa e que nem sequer tem nada de extraordinário, de tão natural que é ou deveria ser. Mas o que acontece tem a medida que lhe é dada pelo ambiente onde se vive. Eu e Mariana... Compreendes? Sufocava se não me abrisse com alguém. (*FNE*, pp. 372-373).

A marcante presença feminina pode ser notada em outros livros do autor. Em *Casa da Malta*<sup>55</sup>, a personagem Graça representa as tantas moças pobres de bairros universitários que caem na prostituição por apostarem seu futuro ao lado de estudantes que, depois de formados, as abandonam.<sup>56</sup> A desventura não tira de Graça sua altivez e coragem; de passagem pela casa dos malteses, não vacila ao decidir ajudar a fazer o parto da cigana mesmo sem nenhuma experiência no assunto: “Mas aquela rapariga não era desse mundo. Fosse ela quem fosse, ladra ou mulher de estradas, percebia-se que vinha de outros sítios: estava ali acidentalmente,

---

<sup>55</sup> *Casa da Malta* é, segundo o próprio autor, o livro que representa o seu verdadeiro encontro ou reencontro com o povo: “Eis, então, que sobre o aceno da infância incidia agora uma luz crua e reveladora. Eis o povo” (NAMORA, 1978, p.37) O povo que percorre as páginas de *Casa da Malta* é formado por uma variedade de figuras marginais que representam os desgraçados, os deserdados de uma realidade socioeconômica cruel e desigual. A história se desenrola em torno de um acontecimento central, o difícil parto de uma mulher cigana que se abriga na casa da malta com o resto da família para ter o filho. Além do velho Troupas, que ali já estava, vão chegando ao casebre novos hóspedes que acabam se envolvendo com o drama dos ciganos: Graça, a rapariga da mala; Ricocas, ex alfaiate que foi preso por enfrentar um policial e agora vive na errância; um grupo de ratinhos, que traz alimento. Todos unidos por sua miserabilidade e por um sentimento próprio da gente humilde: a solidariedade. O livro se organiza em seis capítulos independentes, voltados a apresentar o passado de alguns personagens: Abílio, o único que não se abriga na casa de malteses, Ricocas, Graça, Troupas, Manel, que chega com os “ratinhos”, e Carminda. O encadeamento dos capítulos – contando a história de cada um desses personagens – não é gratuito, sugere uma condição de miséria, de desilusão, que não tem fim para aquela gente.

<sup>56</sup> A história de Graça pode ser lida como uma extensão da história da personagem Isabel de *Fogo na Noite Escura*, uma jovem franzina que, depois de ficar órfã, trabalha para ajudar a família entregando marmita no bairro universitário. Com o tempo, ganha corpo e passa a ser assediada pelos estudantes. Embora o romance acabe sem que Isabel tenha seu destino selado, toda a fatalidade que envolve as cenas da personagem (principalmente quando está com Abílio, jovem universitário que se interessa sinceramente por ela) sugere um futuro como o de Graça: “[...] Isabel, de súbito, pôs-se a choramingar. Abílio aproximou-se da rapariga, como se para a defender da tristeza ou do infortúnio. [...] A sua mão, ainda receosa, ao procurá-la, roçou-lhe as ancas, enquanto o coração, espavorido, sofria a aventura do gesto. Os dedos da rapariga, magros e também hesitantes, tocaram nos seus. Depois fitaram-se e nesse encontro as lágrimas já não reflectiam desventura. Nada mais importava agora do que o ajuste de emoções finalmente realizado; ainda que esse instante acabasse por se esvaír no decurso dos dias, e assim certamente aconteceria, valia por todos os desenganos a que estavam sujeitos” (*FNE*, pp. 431 – 432).

sacrificada por um dever de humanidade” (CM, p. 97).<sup>57</sup> A personagem é uma das duas figuras femininas que ganham um capítulo inteiro dedicado a contar sua história. A outra personagem é Carminda, mulher determinada que sai da serra para tentar a vida no litoral com seu companheiro, deixando para trás o apoio familiar: “Doía-lhe a saudade das colinas, das vinhas que o sol fascinava, da voz do vento coada pelas ramagens, dos corvos do alto, das searas, da terra firme. Mas não lhe saía um queixume do peito. Ia à vila buscar os artigos, regateava um centavo [...]” (CM, p. 208). Com o tempo, Carminda torna-se a grande responsável pela prosperidade do casal e, ao engravidar, põe na cabeça que dará ao filho a sua mesma origem serrana. Sem o apoio do marido, volta para a serra sozinha, sente medo diante dos perigos da rua, mas realiza seu desejo.

Em *O Trigo e o Joio*<sup>58</sup>, Joana, a mulher do coureleiro Loas, passa boa parte da vida em silêncio e submissa aos desejos do marido, mas acaba se fortalecendo e sendo determinante para o desfecho da história. Mulher da serra, Joana vive abafada pelo clima da charneca e pelo jeito sonhador do marido, aos poucos vai se libertando das sombras e impondo suas vontades. Acaba sendo a responsável pela morte da burra (tão sonhada pela família para melhorar o preparo do solo para a sementeira do trigo) por ver nisso o único jeito de livrar a família do suposto perigo da lepra. Não há no gesto de Joana apenas instinto protetor, há uma

---

<sup>57</sup> A edição de *Casa da Malta* por mim utilizada é Amadora: Bertrand, 1978. Para as citações farei uso da abreviação CM, seguida de número de página.

<sup>58</sup> *O Trigo e o Joio* foi publicado em 1954 e fecha o ciclo de narrativas de Fernando Namora ambientadas no campo. Dentre as tantas críticas positivas atribuídas ao romance, recorro a de Urbano Tavares Rodrigues: “excepcional romance, metáfora da tenacidade e da esperança que já de há muito conseguiu ressonância universal” (1981, p. 89). Através da narrativa, o leitor conhece as aventuras do pequeno lavrador Loas, que luta para sobreviver com sua família, através de seu pedaço de chão, sonhando sobretudo em vê-lo cultivado. Loas é mais um excluído que sofre a opressão de um sistema agrícola favorável somente aos grandes proprietários rurais. Cortando o caminho dessa família, aparece o vagabundo Barbaças, um outro excluído, que é seduzido pelo obstinado e esperto Loas a ajudá-lo na construção do sonho da terra. Do encontro de homens tão diferentes, nasce um novo núcleo familiar ligado pelo desejo de aquisição de uma burra que pudesse agilizar o preparo da terra para a sementeira. A realização do sonho da terra cultivada depende da aquisição de uma burra, que passa a ser uma aspiração coletiva que já não pode mais ser adiada. Porém, o fadista Vieirinha – sujeito falastrão e capaz de muitas artimanhas para gozar de boa vida, regrada à bebida e a mulheres – frustra os desejos da inusitada família: primeiro convence Barbaças a gastar com vinho o dinheiro reservado para a compra da burra; depois, num acaso infeliz, provoca a morte do animal ao condená-lo levianamente a uma doença de que não poderia estar contaminado.



insubordinação que reflete todo seu cansaço da instabilidade e dos delírios do marido. Mais ainda, a morte da burra significa para Joana, mesmo que não tenha total consciência disto, a sua chance de voltar ao Norte, a sua chance de tentar impor o seu sonho ao sonho do marido:

Ela ouviu falar em pinheiros e voltou-se, sonâmbula, para a colina. Mesmo daquela distância, ela sentia as agulhas dos pinheiros penteando o vento. Loas seguiu-lhe o olhar e as ideias.

– Se um dia a seara ardesse e o monte ardesse também, Joana, a gente fugia para ali. Mas nada disso acontece. Hei de ter tanta água no engenho que a courela será uma lezíria.

Mas, num ímpeto, ela puxou-lhe a espingarda das mãos. E, antes que ele pudesse tomar consciência do que se passava, um estampido vermelho reboou na serenidade da manhã e a burra oscilou sobre o piso orvalhado/.../. (TJ, p. 331)<sup>59</sup>

Parece-me coerente incluir essas mulheres namorianas no conceito de mediatrizes, empregado por Roberto da Mata para explicar o paradigma feminino do Brasil. Segundo o antropólogo as mediatrizes são mediadoras de espaço, ligam “o interno (o ventre, a natureza, o quarto, as matérias-primas da vida que sustentam a vida: alimentos em estado bruto) com o externo; são a razão do desejo que movimenta tudo contra a lei e a ordem” (apud FIGUEIREDO, 2011, pp.109-110). Mesmo em papéis secundários, as personagens citadas habilmente ultrapassaram o espaço doméstico e interferiram no espaço teoricamente pertencente ao masculino. Ana Paula Ferreira explica que, no final dos anos de 1930, os escritores neorrealistas procuraram erguer o ideal da mulher proletária emancipada, em clara oposição ao padrão de “anjo do lar” construído pelo Estado Novo (1996, p. 148). A grande crítica que se fez a esses escritores foi a de terem cometido o equívoco de se preocuparem mais em estabelecer os padrões da nova mulher do que em conhecer as suas aspirações. A favor de Fernando Namora, acredito estar a construção de personagens femininas humanas, permeadas de incertezas e contradições tão naturais em momentos de transição – heroínas falhadas, fugidas do estereótipo romântico ou revolucionário, até porque ainda estão muito próximas do tempo histórico de Luíza, criação do escritor realista Eça de Queirós que “está

<sup>59</sup> A edição de *O Trigo e o Joio* por mim utilizada é Lisboa: Europa-América, 1972. Para as citações, utilizei a abreviação TJ, seguida do número de página.

longe de ser uma heroína, mas é de dentro de sua pequenez que a grandeza feminina começou a ser escrita” (FIGUEIREDO, 2011, p. 110).

Um dos aspectos sociais mais significativos presentes em *Fogo na Noite Escura* se refere ao novo quadro de estudantes das universidades portuguesas, um quadro que não era mais formado apenas por filhos de fidalgos ou burgueses: “/.../ nos últimos tempos, esse estudantezinho já não era apenas o rebento de um berço fidalgo ou burguês. Vinham também os filhos da pequena burguesia, do proletário camponês” (FNE, p.63). A Universidade passava a conviver com classes que antes deixara do lado de fora de seus muros, passava a conhecer os anseios e a precária condição social desses novos estudantes. Fernando Namora, ao traçar uma panorâmica das primeiras décadas do Neorrealismo, não deixou de se referir a essa democratização da universidade, uma democratização que não veio acompanhada de uma política socioeconômica voltada para a melhoria de vida dessas camadas populares. O que criou um enorme fosso entre estudantes pobres e ricos, uma vez que os primeiros enfrentavam grandes dificuldades para se manterem na universidade. No artigo intitulado “Em torno do Neo-Realismo”, o escritor afirma:

Esse estremecimento colectivo a que vínhamos aludindo, no qual uma arte individualista parecia intrusa, coincidia, quanto aos vários escritores que cursavam um meio universitário, com uma funda viragem do ambiente académico: neste, a burguesia dominante misturava-se, de chofre, com uma forte representação das classes desfavorecidas, dispostas a conquistar o acesso à cultura, pelo que estremeceriam as cidadelas da aristocracia económica. Uma tal democratização da atmosfera universitária fez que nela se repercutissem, e nela se agitassem, com uma intensidade desconhecida, problemas até aí mantidos à distância de um escol intelectual numeroso. (NAMORA, 1979, p. 238)

Em *Fogo Na Noite Escura*, há personagens saídos dessas classes mais humildes, como Zé Maria, Abílio, Dina e Mariana. O choque socioeconômico se torna mais explícito em relação aos de origem campesina e merece destaque a experiência de Zé Maria, que conhece as seduções de uma vida confortável através das visitas ao colega rico, Luís Manuel. Uma vida bastante diferente da dura realidade em que vive na pensão de D. Luz e Sr. Lúcio e que é

realçada na descrição que o narrador faz do quarto em que dorme Zé Maria. A escolha vocabular do narrador (quarto sórdido, naufrago, devassa, escárnio) reafirma o quanto o espaço, mesmo o urbano, pode ser o grande inimigo do homem neorrealista. Lembrando as palavras de Francisco Ferreira de Lima, foram os escritores neorrealistas que transformaram o espaço em paisagem, dando visibilidade a um mundo que todos gostariam de ver submerso por ser sujo, sombrio, infame:<sup>60</sup>

Às vezes, levantava uma pálpebra e só a visão daquele quarto sórdido, onde os sonhos vagueavam como naufragos, era suficiente para que ele mergulhasse de novo a cabeça nos lençóis. A verdade é que só um pobretana como ele poderia tolerar que lhe tivessem destinado um quarto que o vento devassava livremente de um lado ao outro, assobiando de escárnio na travessia. A sua vida era feita de desencontros e contrastes – e tudo isso se resumia, ao fim e ao cabo, em flagelações<sup>61</sup>. Tinha ainda nos músculos a brandura das poltronas de Luís Manuel e na boca o tempero das iguarias exóticas que se serviam em casa do amigo; /.../ Depois das ceatas como a da noite anterior, o despertar era sempre mais penoso, pois durante alguns dias tudo nele teimava em se sentir participante dessa existência confortável. (*FNE*, p. 48)

Zé Maria apresenta um temperamento explosivo e se impõe pelo forte físico de montanhês, vive uma verdadeira batalha interior para encontrar a essência de sua existência, para descobrir um objetivo pelo qual fosse capaz de lutar com ímpeto e convicção. Algo que

---

<sup>60</sup> Paráfrase de trecho da comunicação “Neorrealismo e invenção de paisagem em Fernando Namora”, apresentada por Francisco Ferreira de Lima no IV Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena, realizado entre os 13 e 16 de outubro de 2015, no Rio de Janeiro. Paráfrase feita com base no áudio de vídeo gravado por mim.

<sup>61</sup> A vida de Zé Maria é recheada de episódios em que vê seus desejos se tornarem frustrações. Os momentos de isolamento, especialmente quando volta à casa dos pais, trazem sempre à sua lembrança um episódio ocorrido nos tempos de adolescência, no Seminário, quando uma fatalidade tolhe brutalmente seu instinto sexual. Para alguns críticos esta fadada aventura sexual de Zé Maria remete a uma das metáforas sugeridas pelo título do romance. Nelly Novaes Coelho, por exemplo, diz ser possível atribuir ao “fogo” o valor metafórico da explosão do desejo sexual do rapaz e à “noite escura” o valor coibidor de uma moral ética ali representada pela Igreja, na figura do reitor. Por isso, apesar de longo, justifica-se a transcrição do episódio: “Era então estudante do Seminário e viera ao estábulo alumiar a Deolinda, moça do rebanho; mas a lanterna, na densidade escura do casarão, pusera-lhe diante dos olhos os seios e as ancas da rapariga. O relevo tépido dessa carne vinha roçar-lhe o desejo, a angústia, incendiando-os.[...] Quando lhe estendeu as mãos, para cingir a si ou para a estrangular – nem ele o saberia –, a lanterna caiu nas palhas. [...] As palhas tinham recebido o fogo da lanterna e o clarão ia alastrando, enquanto os animais, espavoridos, intentavam escapar-se para a rua. Por fim, na sua alucinação, baralharam-se-lhe nos sentidos o olhar esgazeado do gado, os gritos, as labaredas que Deolinda procurava em vão sufocar. E então veio o medo. Correu pelo quintal, até ao quarto, perseguido pelo que havia de tenebroso na sua culpa e nesse fogo que provocava lá fora, entre os vizinhos e as pessoas da casa, desatinada agitação. O horror do seu pecado lambia-o como uma língua do incêndio. E no fundo da noite surgiu, medonho também, o padre Joaquim, reitor do seminário. Do corpo do padre, estirado pela treva, fulgiam labaredas, por entre as quais se estendia um dedo monstruoso e acusador. Toda a sua vida, ontem como hoje, era esse tortuosos combate entre o desejo e a frustração” (*FNE*, pp. 56-57).

lhe fizesse superar o sentimento de culpa e ódio ancestrais pela origem pobre<sup>62</sup>, pelas grandes dificuldades financeiras que vê sua família passar no campo para mantê-lo na universidade:

Lembrava por exemplo, a última carta do irmão: “Padrinho: quando vou para Coimbra? Padrinho: também aprendo leis quando for para aí?” Essas frases eram um cutelo necessário para que ele não viesse a regenerar-se. O irmão, o pai. O pai via-o de longe através dos comentários da aldeia (“Vossemecê está a despir a camisa por um filho que amanhã até se envergonha da família”), através da dívida ao Chiolas e da suspeita de que ele era um perdulário a desbaratar em prazeres o esforço dos pais e dos irmãos. Ainda se Zé Maria pudesse dizer-lhes, sem que as palavras enxovalhassem a pureza das intenções: Meu pai: lutarei por todos e por mim /.../. (FNE, pp. 265-266)

O drama da família de Zé Maria retrata o de tantas outras famílias camponesas humildes que, para verem seus filhos na universidade, trabalhavam em ritmo desumano, faziam empréstimos junto a agiotas e, em grande parte, viam-se obrigadas a sair da aldeia e a tentar a sorte na cidade. Muitas, por exemplo, montavam pensões que hospedavam estudantes ainda que continuassem enfrentando muitas dificuldades, como ilustra a história dos personagens D. Luz e Sr. Lúcio, pais da jovem Dina. É interessante observar nesta citação como o vocabulário do campo aparece deslocado para o ambiente da pensão, mostrando que o homem rural muda para a cidade, mas o campo continua nele, há entre eles uma relação atávica. Também merece destaque o tom épico que o narrador dá à luta do homem do campo para oferecer uma melhor condição a seus filhos:

Abílio sabia que a economia da pensão do Sr. Lúcio *roçava* permanentemente a *derrocada*. Os pensionistas tinham de ser muito pontuais nos seus pagamentos, pois a falta de um deles bastava para que a dona da casa regressasse do *mercado de cestos* quase vazios, reflectindo-se logo essa *penúria* na sala de jantar. O Sr. Lúcio viera da *aldeia sem vintém*, *enfrentando* a cidade com os dotes culinários de D. Luz e sobretudo com o sonho de educar a filha, sonho que era nele um reflexo, quase passivo, das *ambições* e da *tenacidade* da mulher. As pensões de estudantes, na sua maioria, pertenciam a *camponeses* que pretendiam para os filhos uma vida melhor e *investiam* tudo nessa *aspiração*. Era nos filhos que eles esperavam satisfazer *desagravos* e *aspirações milenárias*; e quando se decidiam a essa *odisséia*, aceitavam fosse o que fosse, menos que o sonho malograsse. No caso do Sr. Lúcio, pelo menos aparentemente, a *brusca* mudança de meio obtivera compensações mais próximas e

---

<sup>62</sup> O ódio é ancestral porque a dívida com os pobres é ancestral e, por isso, a luta que se exige é histórica. Há personagens memoráveis da literatura portuguesa que precedem Zé Maria no ódio contra a ignomínia a que os pobres sempre estiveram sujeitos, basta lembrar a insuperável Juliana do romance *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

concretas, como por exemplo oferecer ao seu *corpo moído da enxada* uma perspectiva de repouso definitivo. Talvez por isso, havia nele uma *lassidão* demasiado evidente para ser espontânea, um ingênuo desejo de irradiar *preguiça* e boa vida.<sup>63</sup> (FNE, pp. 121-122)

O “ingênuo desejo” do Sr. Lúcio de aparentar vadiagem reflete certa tradição portuguesa mantida por uma fidalguia falida que via o trabalho como sinal de demérito ou desonra. Eduardo Lourenço explica que “os portugueses habituaram-se a um estatuto de privilégio sem relação com a capacidade de trabalho e inovação que o possa justificar” e isso porque “durante séculos estiveram inseridos numa estrutura em que não só *o privilégio não tinha relação com o mundo do trabalho mas era a consagração do afastamento dele*” (LOURENÇO, 2007, pp.129-130). Nas narrativas do ciclo rural, Fernando Namora construiu alguns personagens que desfrutaram de certo prestígio enquanto sobreviveram sem trabalhar. Barbaças de *O Trigo e o Joio* (antes de se entregar a vida de trabalho na courela de Loas) e Pencas, de *A Noite e a Madrugada*, são bons exemplos. Parece-me interessante abrir um espaço para recuperar a figura do malandro, tão bem teorizada por Antonio Candido no ensaio “Dialética da malandragem”. O crítico brasileiro explica que o malandro “pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada)” (CANDIDO, 1993, p. 26). Os vadios de Namora não comentem trapaças apenas com a intenção de levar alguma vantagem ou saciar a fome, praticam muitas vezes pelo simples prazer do jogo. A presença dessas figuras contribui para trazer certa atmosfera de humor às narrativas, aliviando a tragicidade que ronda seus personagens.

A realidade de famílias como as de Zé Maria e Dina aponta para uma das principais denúncias feitas pelo movimento neorrealista: as desigualdades de oportunidades no campo, que apresentava um sistema agrícola ultrapassado e estagnado, favorecendo o enriquecimento cada vez maior do grande proprietário e o endividamento do pequeno seareiro, tão oprimido quanto qualquer trabalhador, pois travava uma luta árdua para manter seu pedaço de chão,

---

<sup>63</sup> Grifos meus.

luta muitas vezes perdida. Manter o sonho da terra para o pequeno lavrador era uma verdadeira odisséia, em que acabava amealhando apenas a esperança de dias mais prósperos, como conta o narrador de *O Trigo e o Joio*, falando em eco com o personagem Loas:

Não havia pequeno seareiro que não tivesse visto obrigado a vender as mulas. Anos danados de seca, Primaveras de alforra, empréstimos para o adubo, e a terrível competição da camionagem nos fretes feitos pelos carros de parelha. [...] Um grande lavrador tinha os gados e os cortes de lenha, e ainda um ou outro ano bom de semente para compensar à larga a teimosia na seara. Mas o coureleiro chegava ao fim da vida e a sua herança era apenas a fé infatigável em grandes dias para a campina. (*TJ*, p. 38)

O drama de Loas se repete em outros livros, o sonho da terra prometida é sempre adiado. Em *Casa da Malta*, o velho Troupas vira um mendigo depois de se ver obrigado a entregar a terra de semeadura e o lameiro para pagar sua dívida com o agiota Bastos, que lhe fiava o vinho e dinheiro para o adubo. Em *A Noite e a Madrugada*, o velho Antonio Parras morre sem conquistar a posse definitiva das terras onde viveu e tanto trabalhou. As narrativas vão denunciando uma realidade injusta no campo, onde até mesmo o progresso das vilas e aldeias estava atrelado aos interesses dos grandes proprietários, pois detentores da maioria das terras decidiam se, por exemplo, teriam estradas de ferro cortando suas propriedades. Em *O Trigo e o Joio*, essa questão fica bem caracterizada na atitude do grande proprietário Maldonado: “Ele não precisava de uma vila progressiva para nada. Novas ruas, novas casas – eram, afinal, novas famílias, uma terrível seara de estômagos a usurparem-lhe os direitos. Não cederia um palmo” (*TJ*, p. 97) – a metonímia retira a condição humana dessas pessoas, impondo-lhes um anonimato subserviente. Em *Casa da Malta*, o problema é abordado numa referência ao monopólio da água assegurado aos detentores de antigos títulos de nobreza e negociado com quem pudesse pagar – o livro procura denunciar a política de privilégios erguida na repetição: “Toda gente sabia que as águas pertenciam aos palácios, mercê que vinha das realezas de outros tempos, que os boqueirões se desviavam para a seara de quem fizesse uns jeitos aos senhores [...]” (*CM*, pp. 61-62).

O tema da miséria como consequência da não posse da terra está presente em outros importantes romances do autor. Em *Minas de San Francisco* (1946), Fernando Namora escreve sobre a febre do volfrâmio, minério muito usado na fabricação de projéteis durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo não estando em primeiro nível, o livro trata da miséria do campo, pois denuncia a aventura de camponeses tornados operários. Esta corrida ao minério foi o “símbolo de um país subdesenvolvido e de populações flutuando entre uma agricultura que as não sust[inha] e satisfaz[ia]<sup>64</sup> e uma indústria aventureira ou incipiente” (SACRAMENTO, 1967, p. 105). Em *A Noite e a Madrugada* (1950), o autor dá a conhecer o drama de famílias como a do velho Parras que, depois de fazerem melhorias na terra, vivem a ameaça de vê-la redistribuída entre novos arrendatários, a partir dos desígnios dos supostos donos “legais” da propriedade, aqueles que detêm títulos de fidalguia ou ricos proprietários que chegam a determinadas regiões e se apropriam das terras vazias, legitimando uma posse como se dela fossem antigos herdeiros.

Sem dúvida, a alimentação é das necessidades mais urgentes do homem e foi um dos principais temas neorrealistas. Embora Fernando Namora não tenha construído personagens que vivessem na mais completa miséria, a fome foi tema recorrente em seus livros, especialmente nos do ciclo rural. Já em *Fogo na Noite Escura* a questão foi abordada com bastante interesse pelo escritor. Diria mesmo que, das narrativas aqui cotejadas, é a que aborda o tema de maneira mais contundente. O personagem Nóbrega é o que passa pelo drama da fome de maneira mais efetiva ao longo da narrativa. O artista chega algumas vezes ao estágio da desnutrição e, na fase final, entra num processo sem volta de definhamento até a morte. Brioso, não pretende agredir ninguém com sua miséria, ao contrário, evita o contato com os amigos para não despertar a piedade deles. Certa vez, com a saúde já bastante debilitada, chega a ir à casa de Luís Manuel para pedir dinheiro emprestado, mas a situação é

---

<sup>64</sup> A terra não era acolhedora para o camponês.

para ele tão humilhante que desiste. Na sequência desse episódio, Nóbrega acaba desmaiando de fome ao entrar na pensão de D. Luz, o naturalismo discursivo da cena fica explícito, o processo de animalização dos sentidos de Nóbrega é evidente, até a queda de seu corpo, que tomba como um objeto inútil:

Estava a torturar-se. Não fumaria o cigarro de Luís Manuel. Não queria nada de Luís Manuel. Levantou-se do sofá e abriu a porta sem se despedir.

Ah, a luz, o encanto sensual das coisas! A natureza era, a todo o momento, inesgotável procriação. Uma planta, um homem, nascem e morrem para que outros nasçam e morram também. Que valia um cigarro ou um almoço no meio dessa imensa tarefa de renovação? A cabeça esvaía-se-lhe. Todo ele, cérebro e músculos, parecia colhido por um vendaval. [...] Sem dar por isso, achou-se à porta do Sr. Lúcio. Logo à entrada, o aroma inebriante e reparador da cebola frita com o clássico bife. À medida que subia os degraus, as suas narinas aspiravam aquela solicitação quase lasciva, os sentidos reanimavam-se, ávidos. Era um apelo desesperado de todas as células do corpo, uma contorção faminta das fibras gástricas, um rio de secreções que acabaria por lhe escorrer da boca. Um bife!

Apoiado ao corrimão, limpou o suor que lhe orvalhava a testa. Seria mais acertado retroceder e ir a qualquer parte tomar o seu leite. Leite ou cigarro? Ah, a cabeça varria-se-lhe. [...]

As mãos deslaçaram-se donde se tinham apoiado. E nessa altura os estudantes ouviram um baque surdo, a queda de um corpo tropeçando de degrau em degrau. Quando chegaram às escadas, só havia silêncio. O corpo tinha chegado ao patamar. (*FNE*, pp. 361-362)

A indignância de Nóbrega é o preço de sua relutância em aceitar uma situação comum para muitos artistas, a necessidade de conciliar a atividade artística com outra que lhe garanta o sustento. Vê no trabalho diário em uma fábrica ou mesmo na redação de um jornal não um meio de subsistência, mas uma agressão à dignidade de sua arte. Nesta cena, Nóbrega confessa esse sentimento a Zé Maria, quando procura o amigo para lhe mostrar novos projetos artísticos: “– Mostro-lhe no café. São uns esboços. Mas aqui não há luz própria. O desenho exige uma luz íntima e quente. Tenho de me escapar da ignomínia do trabalho da fábrica, teimando nestas coisas” (*FNE*, pp. 58-59).

Zé Maria também luta para manter sua dignidade, seu orgulho de montanhês. Todas as vezes que tem o aluguel do quarto em atraso, evita cruzar com os donos da pensão e fazer lá as refeições, prefere passar os dias a ludibriar a fome com o copo de leite que ainda pode



pagar na rua. Mas, se normalmente procura fugir do assédio dos amigos para não expor sua miséria, às vezes sente um profundo desejo de culpar o mundo por suas desventuras. Nos momentos de revolta extrema contra a vida desigual, contra a faculdade injusta que sacrifica sua família, o intelectual é posto abaixo e o homem Zé Maria se animaliza, deixando explícito que a miséria leva à perda da condição humana:

A Zé Maria parecia incrível que Júlio se misturasse no ridículo daqueles patetas. Que lhes aceitasse o jogo. Pois não era precisamente a confusão e a arruaça que eles desejavam? Não, nada os calejara ainda: os pais velavam para que a mocidade lhes fosse cômoda e sem imprevisto; tinham dinheiro, soberba, sólidas perspectivas. Tinham o estômago farto. O estômago farto! Agora, que ficara sozinho na sala de mesa, o odor da comida produzia-lhe uma fome dolorosa. Sentia-se o único sobrevivente junto de um esplêndido despojo que até aí lhe estivesse interdito. Tinha fome, fome. E, embora lhe fosse odioso servir-se da comida que pertencia ao Sr. Lúcio, aos pais de Dina, não pôde reprimir-se por mais tempo e devorou alguns pratos de sopa dos colegas que tinham abandonado a mesa. Exagerava para si próprio a brutalidade com que levava a comida à boca. Queria sentir-se uma besta. Uma besta que nenhuma espécie de domesticação conseguiria amansar. (*FNE*, pp. 221-222)

A questão da fome perpassa muitas cenas de *Casa da Malta* e já nas primeiras páginas, o leitor se depara com a dura realidade não só de camponeses, ciganos, “ratinhos”, vadios; também conhece a miserável vida de pequenos artistas saltimbancos, como a troupe que formava o circo com que Abílio fugira da vila tempos atrás. A transcrição a seguir poderia fazer parte de um romance naturalista pelo grotesco da situação, que aposta nas tintas fortes com a clara intenção política de chocar o leitor:

O circo acabara numa aldeia escura da Beira. Quando chegaram a esses sítios amaldiçoados em penedias e estevas já o grupo tinha minguido: as raparigas gordas fugidas na companhia de meliantes, a velha e duas crianças mortas de doença e miséria.

A velha arrastara ainda por um ano uma perna ulcerada e imunda. Ia aos médicos das terras onde paravam e eles diziam:

– Só cortando esse trambolho.

E ela abanava furiosamente a cabeça.

Mas era ainda a velha que cozinhava umas sopas para o grupo, apesar do nojo dessa mistura de chagas, trapos purulentos e de comida. Depois que ela morrera, o chefe tinha vendido o carro e as mulas; tinha-os bebido, e ninguém mais pensara em comer um caldo. Pedaco de pão, chouriço, fruta roubada nos pomares das estradas. (*CM*, p. 75)

A fome não é das questões mais urgentes no romance *O Trigo e o Joio*, pois, dos personagens principais, até mesmo Barbaças, quando ainda vadio, era um homem sem grandes dificuldades para arranjar comida. Depois que teve tétano e quase morreu, passou a contar com a “bondade” das pessoas da vila para se alimentar e continuar na sua vida de vadiagem: “[...] Se ele morresse ao abandono com uma doença sem história, não vinha daí mal ao mundo; mas essa palavra “tétano”, tremenda e rara, [...] por isso a vila se achou na obrigação de partilhar dessa glória, ajudando Barbaças a morrer ou a viver” (*TJ*, pp. 24-25). Mesmo não havendo em *O Trigo e o Joio* personagens sob uma condição de miséria absoluta, é possível perceber um substrato social de grandes desigualdades sociais que exemplificam a luta diária contra a fome e a indignação. Isso fica mais explícito na presença da personagem Noêmia – moradora da vila, mulher de um velho alfaiate que já não encontra a quem “fazer jaquetas”(p. 70). A passagem em que a personagem aborda Barbaças para saber se ele se alimentava bem na courela de Loas é comovente, mostra o quanto a fome é cruel e urgente. Quem tem o estômago a gritar por comida como Noêmia não pode esperar, não tem como pensar no dia seguinte, a fome é uma experiência do tempo presente:

- Vocês comem, lá na courela?
- Pois claro que comemos.
- Mesmo depois da ceifa?
- Comemos sempre.
- [...]
- Bem me parecia. Um lavrador tem sempre alguma coisa que pôr no prato. Este ano também hei-de encher a barriga. Olha, Barbaça, eu um dia vendo a máquina do meu velho e havemos de comer uma semana inteira. Queria comer uma semana inteira tudo o que me apetecesse. Sonho todas as noites com isto e acordo com o estômago a doer tanto que preciso de enchê-lo com um litro de água.
- E depois, a máquina?
- Não faz mal. Depois já não me importava de não voltar a comer [...]. (*TJ*, p. 71)

Se a fome leva à degradação, ao desespero, o momento das refeições leva à confraternização. Em *O Trigo e o Joio*, quando Loas reúne a família e os companheiros Barbaças e Vieirinha em torno de um bom naco de toucinho e uma garrafa de vinho, o clima

de alegria e amizade toma conta do ambiente. Ao analisar uma passagem de *Casa da Malta*, em que os malteses preparam uma boa refeição para festejar o nascimento do filho da cigana, Yvonne David-Peyre chama a atenção para “a alegria primitiva” que todos sentem pela fome satisfeita e para o “valor simbólico da refeição” (1977, p. 54) partilhada fraternalmente entre todos. Na passagem referida pela ensaísta, é o velho Troupas quem toma a palavra e dá a dimensão do significado daquele momento de felicidade coletiva:

– Eu queria morrer hoje, aqui mesmo – disse o velho. Todos se voltaram para aquela face ressequida, onde o brilho súbito dos olhos punha qualquer coisa de anormal, de transfigurado. – Queria morrer mesmo. Hoje morria de barriga cheia e sem odiar ninguém. Tenho medo de morrer com o fel no coração; sinto que ele me entrou nas veias e que certas vezes me chega aqui no peito. [...] Às vezes, tenho vontade de ir por aí matar gente. Mas hoje, não. Vocês são todos amigos e eu vi esta rapariga vir do carro e juntar-se a este pessoal desgraçado. Foi uma coisa bonita. E comi e vou comer mais ainda com vocês todos. Estou de coração puro. (*CM*, pp. 174-175)

Há nessa cena uma espécie de consagração do alimento que remete, de alguma forma, ao ritual de consagração do pão e do vinho na Santa Ceia. Poderia parecer incoerente atribuir esse simbolismo religioso a uma cena de narrativa pertencente à literatura neorrealista, de base marxista e que defendeu “o desmantelamento do cristianismo”; no entanto, considerando a explicação de Octavio Paz sobre a relação ambígua mantida pelos poetas russos da década de 1920 com a religião, a leitura me parece bastante pertinente:

Já disse que, frente ao desmantelamento do cristianismo pela filosofia crítica, os poetas se converteram em canais de transmissão do antigo espírito religioso, cristão e pré-cristão. Analogia, alquimia, magia: sincretismo e mitologias pessoais. Ao mesmo tempo, homens atingidos pela modernidade, os poetas reagiram contra a religião (e contra si mesmos) com a arma da ironia. Mais de uma vez e com real paciência [...], Trótski assinalou os elementos religiosos da obra da maioria dos poetas e escritores russos da década de vinte. (*PAZ*, 1984, p. 135)

Para corroborar a leitura, recupero o artigo de Nelly Novaes Coelho intitulado “Fernando Namora e a civilização cristã-burguesa em declínio”, em que aponta a forte presença de uma herança da civilização cristã na obra do escritor e afirma que isso pode ser constatado nas muitas metáforas bíblicas que ele utiliza em seus livros. Segundo a crítica

brasileira, “foi principalmente percorrendo a poesia de Namora [...] que esse lastro religioso se nos foi tornando evidente, e inclusive justificando a tendência à supervalorização da dor e do sofrimento que, de maneira geral, marca o convívio humano, em nossa sociedade” (1988, p. 72) – sociedade que teria herdado uma imagem triste da condição humana. Em resumo, o que se pode concluir é que se a modernidade, com todo o seu avanço científico, com todo seu racionalismo, muitas vezes pôs em dúvida os valores religiosos; não conseguiu resolver as necessidades espirituais do homem. Na sequência ao discurso do velho Troupas, o narrador de *Casa da Malta* revela todo o sentimento de solidariedade e afeto que momentaneamente unia todos aqueles desventurados, que guardavam no seu íntimo uma estranha e inabalável esperança na vida. As palavras do velho parecem soar para eles como uma epifania:

Ninguém respondia ao velho, rostos atordoados de emoção. Sempre era certo o Troupas mendigo ser virado do juízo. Mas sentiam que nessas palavras desvairadas havia uma coerência, uma revelação, que iam direitas ao íntimo de todos eles; elas traziam consigo lágrimas, mas traziam também afecto e um estranho conforto. (CM, p. 175)

Ao longo de suas narrativas, Fernando Namora parece defender que há entre a gente humilde uma “foliona generosidade” (CM, p. 72), uma verdade solidária que nem sempre é encontrada na suposta caridade prestada pelos ricos aos mais pobres. Os humildes reconhecem no outro um irmão de desgraça e sabem que poderiam estar na mesma situação. Entre os mais abastados, normalmente, fica sugerida uma hipocrisia social no gesto de “solidariedade”. Em *Fogo na Noite Escura*, os gestos altruístas de Dona Marta, a mãe de Luís Miguel, parecem estar à espera do reconhecimento de todos os seus convivas. Em *O Trigo e o Joio*, a atitude de Cortes ao oferecer o dinheiro da burra a Loas não é por generosidade, tem a intenção de humilhar o pequeno lavrador; assim como a indignância de Barbaças, nos tempos de vadiagem, servia para que os mais ricos como a “religiosíssima” D. Quitéria e os ricos proprietários de terra pudessem ostentar seu caráter “humano” e “generoso”. Esses personagens, todos representantes de uma pequena burguesia, estão muito

mais preocupados com a imagem que os outros fazem deles, são herdeiros de uma tradição oriunda do século dezanove português, de que Monica Figueiredo competentemente fala no livro *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*: “[...] um país apequenado por uma Europa-modelo, uma sociedade superficialmente burguesa, minimizada por falsos desejos, composta por homens e mulheres isolados na pequena representação diária que era convertida em modelo de comportamento” (2011, pp. 26-27).

Fugindo do maniqueísmo que marcou a construção de muitos personagens neorrealistas, Fernando Namora criou figuras humanas, permeadas de defeitos e virtudes. Os pobres de suas narrativas não são incapazes de cometer tramoias, desvios ou perversidades, assim como os ricos, *a priori*, não são seres demonizados. No entanto, é notória a simpatia do escritor pelos personagens mais humildes, especialmente os de origem rural. Percebe-se em sua obra uma grande dicotomia entre cidade e campo, este descrito como o local onde as relações são mais autênticas e solidárias. Essa dicotomia não pode ser considerada uma descoberta se lembrarmos da poesia realista de Cesário Verde, onde já se via a valorização do campo como lugar positivo, porque lugar do trabalho. Ao falar sobre as diferenças entre campo e cidade, o homem Fernando Namora (de origens campesinas, é sempre bom lembrar) apresenta uma visão idealizada do campo, visão que não é reproduzida em nenhum de seus romances para sorte qualitativa de sua produção:<sup>65</sup>

A aldeia é obviamente feita de pessoas iguais às da cidade, o seu viver também é restrito, sem chama e às vezes absurdo; simplesmente, o tempo tem lá outra cadência, outra a organização das tarefas. E há ainda uma consciência mais visceral dos próprios valores, expressa no agir, que é sempre fraternizador, e não no sucedâneo

---

<sup>65</sup> As narrativas rurais de Fernando Namora não apresentam camponeses sempre fraternos, eles também podem ser bastante hostis entre eles e, sobretudo, com quem vem de fora. *Em Retalhos da Vida de um Médico* (primeira série) há uma passagem que ilustra muito bem isso. Recorto-a do conto “História de um parto”, que mostra as aventuras de um médico recém-formado, começando a vida na aldeia. Chamado para fazer o parto de uma jovem da localidade que já vinha sofrendo há vários dias com o bebê atravessado no ventre, o “imberbe João Semana” se viu obrigado a enfrentar a rude desconfiança dos camponeses, sobretudo da comadre parteira que o aterrorizava com seus conhecimentos práticos: “O meu nervosismo ainda foi avivado por uma rude prova de franqueza dos campônios: sucedeu que, mal eu chegara junto da esmorecida parturiente, me confessaram, com ressaibos de deferência, as dúvidas que haviam tido na minha escolha! E ali fiquei, humilde, embrutecido, perante a comadre escura que me vigiava. Os olhos dela, vorazes, eram mais temíveis do que esse ventre desgastado de esforços vãos, do que a bacia estreita que se opunha à vida. (RVM, p. 23)

especulativo, donde surgem frequentemente as desigualdades, quando não mesmo as tiranias. (NAMORA, 1981b, p. 213)

A adesão aos mais humildes fez com que o médico-escritor construísse narradores com a sensível habilidade em descrever cenas que se equilibram na tênue linha que separa o patético do comovente. Como pode ser visto no tratamento afetuoso que o narrador de *Fogo na Noite Escura* dá ao Sr. Lúcio, no episódio em que os estudantes resolvem armar um trote cruel para o dono da pensão a fim de persuadi-lo a parar de cobrá-los pelo atraso no aluguel dos quartos. Prometendo pagar a dívida, os jovens pedem para que ele volte a procurá-los à meia noite em seus quartos. Vestem-se de fantasmas e deixam o pobre camponês apavorado. É notória a infantilização do personagem, o que o torna mais comovente:

– Aí vem o Senhor Lúcio!...

E logo outras vozes repercutiram de vários lados. Uma delas, lenta e rouca, parecendo sofrer torturas, repetiu arrastadamente:

– Aí ... vem o Senhor ... Lúcio...

E um tecido negro, num adejar de asa gigantesca, roçou o corpo do Sr. Lúcio. Tinham-lhe atirado a capa.

– Então que é lá isso? – protestou, num esforço de impossível autoridade. [...]

– Chegaste ao inferno, ladrão!

E, antes que pudesse libertar-se daquela paródia, viu-se cercado.

– Deixem-me sair daqui, Senhores Doutores!

[...]

– Mas jura que não voltas, vil cobrador de fiscos!

– Juro... – e pôs-se a soluçar. Encostado à parede, o corpo dobrou-se lentamente como um trapo enrugado. Agora, que renunciara a qualquer espécie de reação, ia ficar ali, aninhado, o tempo que eles quisessem. (*FNE*, pp. 144-145)

Além da crueldade do trote imposto pelos estudantes ao dono da pensão, a passagem revela uma profunda desigualdade entre classes. Apesar de estar em casa, cobrando um dinheiro que lhe é de direito, Sr. Lúcio se deixa coagir pelos rapazes, representantes da intelectualidade aristocrática ou burguesa. A sensação de inferioridade se agrava pelo fato de se sentir deslocado naquele ambiente de que não faz parte. É um homem do campo e, mesmo que sua vida esteja menos dura na cidade, não pertence àquele meio, sente-se desenraizado, desprotegido. Mas os sentimentos do Sr. Lúcio não são verbalizados por ele; seu drama, sua

revolta surda chegam ao leitor pela voz do narrador. Embora Fernando Namora não faça uso de um maniqueísmo heroico na construção de seus personagens, o tratamento dado aos mais humildes, como o Sr. Lúcio, demonstra uma adesão que não pode ser negada. O vocabulário escolhido para os descrever é recheado de palavras que sensibilizam o leitor, levando-o a também tomar partido deles:

[...] quando algum hóspede se demorava uns dias com a mensalidade, já o Sr. Lúcio o rondava pelos corredores, num sorriso servil, que pretendia certamente significar que o encontro tinha sido mero acaso. Dias depois, o sorriso fechava-se-lhe nas suas rugas de aldeão e tentava o último desvio: o relato, feito numa voz de mendigo, das dificuldades que o amarguravam. O estudante, mesmo ali debaixo do seu tecto e comendo à sua custa, era ainda para ele o representante de uma classe a quem o probretana se deve dirigir como quem implora uma concessão. (*FNE*, p. 122)

O leitor até percebe atitudes oportunistas nos personagens mais humildes – em que muitas vezes se valem da sua condição para levar alguma vantagem –, no entanto não os condena, deixa-se guiar pelo discurso persuasivo do narrador. Esse poder “manipulador” dos escritores é mencionado por Foucault, na *Microfísica do Poder*: “dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la” (FOUCAULT, 1989, p. 71). Com base no texto de Foucault, Teresa Cristina Cerdeira explica que o intelectual forma uma aliança com o poder sempre que acredita ter “poderes de guia das massas, porque o seu discurso pretensamente desalienador arrisca-se a tornar-se tão clarividente quanto temerário, naquela exacta medida em que Barthes nos falava de um ‘discurso preso à fatalidade do seu poder’” (2000, p. 100). No caso de Fernando Namora, o poder de fazer com que seu leitor também se comova e se sensibilize com a trajetória de seus “pequenos heróis em desvio”.

É relevante na participação de Fernando Namora no movimento neorrealista o fato de não ter dado às suas narrativas um tom ortodoxamente revolucionário, em que ficasse bem marcada uma “oposição consciente entre o que trabalha e o que vive da exploração do trabalho alheio” (SIMÕES, 2001, p.104). A consciência dessa exploração é predominantemente expressa pelo narrador de Fernando Namora, um narrador que conhece os

meandros castradores e estigmatizantes da subsistência e, por isso, não atribuiu aos personagens oprimidos um perfil revolucionário; ainda que alguns por vezes consigam romper com “as teias da alienação” – como ocorre com Barbaças, em *O Trigo e o Joio* –, fazem-no intuitivamente. O romance *A Noite e a Madrugada* é uma exceção entre as narrativas do ciclo rural do escritor, pois apresenta personagens envolvidos na luta revolucionária: o velho Parras, mesmo com sua consciência intuitiva e ainda débil, toma a iniciativa de reunir outros arrendatários para reclamarem os seus direitos sobre as terras do pomar onde vivem; seu filho Antonio, apesar de parecer descrente da luta e optar pela vida do contrabando, foi um militante ativista no passado; Clemente é um ativista panfletário. O autor não cometeu os exageros de alguns escritores neorrealistas de atribuir aos personagens saídos da camada oprimida uma consciência ideológica que, dentro da referencialidade histórica da época, não poderia existir. Segundo Chalendar, “a criação de Fernando Namora toma corpo em obediência a esta palavra de ordem: descrever as limitações de que sofre o indivíduo, sensibilizar o leitor para essa realidade, forçá-lo a arrancar as máscaras e a sair dos seus atalhos mais tenazes” (1979, p. 175).

A meu ver, a construção de narradores que tomam a palavra para denunciar as injustiças que seus personagens não são capazes de verbalizar e para sensibilizar o leitor para as desigualdades sociais de sua época reforça a minha opinião de que o romance *Fogo na Noite Escura* marca o início da participação do escritor no movimento neorrealista. Quero sugerir que aquela jovem intelectualidade retratada no romance – uma intelectualidade que, de certa forma, *romanticamente* acreditou na possibilidade de consciencialização de uma população pobre, na sua maioria analfabeta, e descrente da possibilidade de concreta melhoria – aparece espelhada em narradores que colam sua voz à trajetória dos personagens para lhes defender os direitos, denunciando com verdade suas mazelas. Esse espelhamento demonstra a habilidade e o olhar atento de Fernando Namora, que – sabedor das impossibilidades dos mais



humildes, capazes de arrancar da sua existência árdua meios de sobrevivência, mas ainda não conscientes do seu poder revolucionário – procurou comover o leitor (não só no sentido de provocar emoção, mas também no sentido de deslocar, de incitar) fazendo uma minuciosa e sensível descrição da realidade social de seu país através das linhas da ficção.

Há pouco fiz referência ao sentimento de desconforto do personagem Sr. Lúcio diante da brincadeira de mau gosto dos estudantes. Um desconforto provocado também pelo distanciamento de suas origens rurais e que traduz uma condição de não pertença. A mesma condição experimentada ao longo da vida pelo escritor Fernando Namora, situado “como pequeno-burguês face ao campo e como camponês face à cidade” (SACRAMENTO, 1967, p. 125). Esse dado biográfico do autor talvez justifique a presença de tantos personagens desenraizados em seus livros; talvez justifique ser o desejo de pertencimento um de seus temas mais recorrentes.<sup>66</sup> A ideia de pertencimento é tratada nos livros de Fernando Namora como uma experiência que se realiza por diferentes formas de convívio: o convívio por afinidades ideológicas; o convívio solidário em um ambiente hostil a relações humanas; o convívio comunitário surgido na relação com o espaço físico, quando a terra é o elemento agregador de indivíduos distintos.

Pretendo, a partir de agora, recortar cenas que deem conta dessas diversas formas de realização da experiência de pertencimento. Começo com uma passagem de *Fogo na Noite Escura*, em que se evidencia a necessidade de convívio com aqueles que partilham as mesmas convicções ideológicas. A passagem também ilustra um momento histórico em que a afetividade parecia interdita, tamanha a dificuldade dos indivíduos de expressá-la:

---

<sup>66</sup> Alguns valores e sentimentos são inerentes ao ser humano, não mudam com o tempo. O desejo de pertencimento é um desses sentimentos. Não há avanço tecnológico que substitua a experiência de convívio com pessoas e lugares que fazem parte da sua constituição como indivíduo. É esse sentimento que explica, por exemplo, o depoimento de um morador do município de Mariana (MG) que volta ao local onde vivia, totalmente destruído pelo rompimento de uma barragem, para sentir “o cheiro do pertencimento”: “Toda noite, Antônio Alves senta-se sob um manacá no mesmo banco da Praça Gomes Freire, em Mariana. Para sentir ‘o cheiro do pertencimento, buscar a vida que tinha’. O perfume das flores lembra a seu Antônio, de 69 anos, sua terra, varrida deste mundo”(AZEVEDO, 2015, p.10).

Júlio, agora, verificava que, entre si e os amigos, alguma coisa ficara por preencher. Dominava-o o mesmo sentimento de quando, longe deles, nas férias grandes, os evocava através de uma estima que se sentia culpada por não se ter exprimido em toda a sua vibração. Um afecto desperdiçado, que não aproveitara todos os ensejos de ser actuante, de incitar nos outros uma fraternidade confiada, que pouco contribuía, em suma, para que aqueles a quem era oferecido se sentissem mais perto do que haviam ambicionado. Agora, como então, mostrava-se ansioso de refazer o tempo e as ocasiões perdidas, recomeçando tudo de novo. (*FNE*, pp. 451-452)

Na ânsia de tentar inculcar nos colegas os ideais revolucionários, Júlio muitas vezes acabou por abafar o afeto que os unia. Afeto que transbordava na relação que a personagem Mariana mantinha com o pai, o Sr. Pádua, homem sensível que vivia subjugado pela tirania da mulher e do filho mais novo. As cenas entre Mariana e o pai são das mais bem cuidadas pelo autor, são as em que se percebe claramente a adesão do narrador aos oprimidos; e não só aos oprimidos pela condição socioeconômica, mas também àqueles a quem foi roubado o convívio fraterno. Nesta cena, Sr. Pádua vai mais uma vez ao quarto da filha em busca de convívio humano e cumplicidade. Sempre que se via em casa com a filha, longe dos olhos duros e amargos da mulher e do filho, permitia-se a um pouco mais de vinho e às manifestações de afeto:<sup>67</sup>

Hei-de mostrar-te um retrato meu quando tinha a tua idade. És a minha cara. Ela esconde esses retratos todos, de quando eu era um homem a valer, mas hei-de roubá-los. Não serei eu, por acaso, o chefe desta casa? Diz, minha filha: não terei razão?

– Sim, pai. – E dessa vez, de coração torturado, não sabia se desprezá-lo, se amá-lo ainda mais.

– Pouco barulho na escada. A gente faz uma festa sem *eles* saberem...

O corpo dele sacudia-se de risos abafados, radiante com a perspectiva de iludir a vigilância do filho e da mulher. Assim tão junto do seu rosto, Mariana sentiu-lhe o hálito avinho e a tabaco. Ela reconhecia esse hálito a metros de distância. Quando ouvira os passos do pai na escada, já esperava encontrá-lo naquele estado. Dava-lhe vontade de gritar. Mas o hálito levou-a a apoiar o ombro do pai contra o seu, num misto de carinho e protecção. Na sua fragilidade abjecta, na sua ruína moral, ele era ainda, naquela casa, a única oportunidade de convívio humano. (*FNE*, pp. 108-109)

Em *Casa da Malta*, a experiência de pertencimento não se realiza apenas na solidariedade fraterna que nasce do reconhecimento do outro como um irmão de miséria,

<sup>67</sup> Em *Fogo na Noite Escura*, o desejo de convívio com o outro perpassa também os personagens mais abastados economicamente como Luís Miguel, que fazia questão de reunir os colegas em sua casa para ter a oportunidade de satisfazer a sua “efémera necessidade de convívio humano” (*FNE*, p. 169).

constatada na cena que reuniu os malteses em torno da comemoração pelo nascimento do ciganozinho. Também se realiza na ligação com a paisagem e com a gente da terra natal, com os hábitos e cultura dessa terra. O retorno do personagem Abílio à vila onde nasceu e viveu sua juventude, mostra o alvoroço e a alegria do reencontro com a terra natal, espaço primordial que ensina em primeiro o que é pertencer:

A vila, vista assim da distância de três anos, dava-lhe uma saudade que ia à impaciência e às lágrimas: não podia adiar mais o regresso!  
Agora, finalmente, ia ao seu encontro. Ei-la já a dois passos. Era como se a recuperasse inteira, sem que o tempo a tivesse violado. A névoa poisava em cima das casas, mergulhando-as em sonho ou bruxaria – e Abílio sentia o coração mirrar-se de alvoroço. Voltava para os ensaios da música no sobrado do padre Brás, para as festas no palácio dos Mattosos, gozadas do alto dos ramos dos castanheiros, com senhoras da cidade e fidalgos que se escondiam nas sebes, aos beijos e às risadas. Vida boa. /.../. (FNE, pp. 60-61)

Em *O Trigo e o Joio*, o sentimento de pertença se concretiza na união em torno do sonho de ver a terra semeada. A reação de Loas, ao perceber que toda sua gente estava envolvida na determinação de comprar uma burra para agilizar o plantio do trigo, é comovente e a descrição da cena, uma das passagens mais líricas da narrativa, pela emoção de Loas, pelo afeto que o une à sua família e à sua pequena courela:

E após esses instantes de surpresa, apeteceu-lhe chorar de felicidade. O gesto da mulher significava que dentro de todos eles existiam tesouros infindáveis de sonhos e coragem. Apetecia-lhe chorar, sim, juntar num abraço a mulher, a filha, o Barbaças e o mundo inteiro. (TJ, p. 64)

Finalizo este capítulo trazendo para a discussão a afirmação do crítico Antonio Quadros, no ensaio intitulado “Valor e crise do Neo-Realismo”, de que esse movimento literário entrou em crise, no início dos anos 50, por conta da ortodoxia ideológica de muitos de seus escritores e por “entrar numa monotonia sem viço, a ganhar um automatismo de escola que lhe foi altamente prejudicial” (1959, p. 106). Acredito que o recorte de cenas aqui apresentado – com a intenção de valorizar os valores humanos que perpassam a obra de Fernando Namora e também a sua efetiva participação no movimento neorrealista – contraria

a afirmação de Quadros. Ainda que os temas neorrealistas tenham sido recorrentes, escritores como Namora souberam tratar esses temas de maneira singular e arejada, souberam manter vivo o subjetivismo mesmo quando se prestaram a uma sondagem mais social. O que para os críticos mais resistentes à importância e à qualidade estética do Neorrealismo foi sinônimo de crise pelo cansaço temático e pelo repúdio aos pressupostos do movimento, foi entendido por seus escritores mais representativos como natural amadurecimento. As palavras de Fernando Namora no artigo “Em torno do Neorrealismo” confirmam isso:

Sempre atento às coordenadas da sua época, o neo-realismo, ao ser-lhes receptivo, encontrar-se-ia sempre apto a captar as preocupações mais actuais e a transmiti-las segundo novas fórmulas. É o que, inesperadamente, talvez se possa exprimir pela voz dos que recusam ao movimento virtudes que o façam perdurar, quando, ao referirem-se às obras que denunciam uma lúcida superação das limitações iniciais, as consideram portadoras de “uma nova dimensão do neo-realismo”. Não se trata, pois, ao que parece, de repúdio das linhas mestras que deram ao neo-realismo uma personalidade singular, mas sim de um progressivo ajustamento ao que delas deveremos exigir como obras de arte integradas no seu tempo. (NAMORA,1979b, p.250)

Convencionalmente, considera-se que o início dos anos de 1950 marcou a passagem da primeira para a segunda fase neorrealista. A nova fase do movimento refletiu uma maior preocupação com a forma, um maior refinamento estético que se sobrepôs aos pressupostos marcadamente teóricos da fase inicial. Além disso, as mudanças no contexto histórico trouxeram algumas decepções que arrefeceram o ímpeto revolucionário dos escritores, fazendo com que muitos se voltassem para uma sondagem mais subjetiva. Isso não significou voltar as costas para o social ou repudiar as “linhas mestras” do Neorrealismo, pois os escritores que fizeram parte da geração que o consolidou continuaram acreditando na arte como instrumento de interpelação e transformação da sociedade. Não haveria como esses escritores esquecerem ou renegarem um tempo em que ousaram desafiar o autoritarismo de um regime ditador e revolver o charco político-social de seu país, um tempo em que comprovaram a máxima do personagem Carlos Nóbrega de que “tenha a juventude as

perplexidades e as dúvidas que tiver, ela será sempre um fogo na noite mais escura!” (*FNE*, p. 61).

#### 4- DE MÉDICO-ESCRITOR A ESCRITOR: A OPÇÃO PELA LITERATURA

“Todo homem verdadeiro traz da juventude uma direção. Depois, só lhe resta ter vergonha e manter-se-lhe fiel; ou então apodrecer”. (*O Homem Disfarçado*, p. 118)

Consolidados os pressupostos ideológicos do movimento neorrealista, seria mesmo natural que os escritores se sentissem mais à vontade para dar maior atenção ao aspecto estético, que procurassem fazer refletir em seus textos todo o amadurecimento de seu estilo. A esperada abertura do movimento para temas que ultrapassassem os limites socioeconômicos e uma maior preocupação com o labor estético (sobretudo por aqueles escritores que já davam essa orientação à sua escrita) – aliadas a certo desencanto com os resultados da revolução social (postos em dúvida com o início da Guerra Fria), ao recrudescimento de governos ditatoriais e a um clima generalizado de desconfiança que gerava o esfriamento das relações – resultaram numa literatura que se voltou mais para os conflitos psicológicos do indivíduo, cada vez mais isolado em si mesmo.

Todo esse cenário foi favorável para que a problemática existencial ganhasse espaço na literatura e conquistasse adeptos na Europa. Em Portugal, seu maior representante foi Vergílio Ferreira, que com a publicação do romance *Mudança*, em 1950, se afastava do Neorrealismo, apresentando em suas narrativas cada vez mais uma predominante preocupação com a natureza do ser (ainda que não perdesse de vista a existência do ser no mundo). A convergência à corrente existencialista não significou para o autor uma renúncia ou substituição dos valores neorrealistas, mas o alargamento de um ponto de vista que então considerava limitado à problemática socioeconômica. Luci Ruas Pereira lembra que, segundo o autor de *Aparição*, “mesmo mudando o seu ponto de vista, o realismo de sua obra não esta[va] absolutamente em crise, uma vez que o fato de se passar da ‘psicologia individual’ à noção de ‘condição humana’ implica[ria] necessariamente a ‘presença inequívoca do homem

no mundo” (1992, p. 582). Mario Sacramento chamou a atenção para o fato de o existencialismo ter entrado em Portugal pelas mãos de um escritor neorrealista, o que reforçava sua opinião de que essa corrente acabou por “integrar-se” ao Neorrealismo, movimento que, nas palavras dele, “ao superar o presencismo, incluíra-o e comportava em si a abertura para novas assimilações deste ou de outro tipo, como já apontei a propósito do picaresco” (SACRAMENTO, 1967, p. 138).

Todas essas mudanças nos contextos histórico e literário coincidiram com a ida do escritor Fernando Namora para Lisboa como assistente do Instituto Oncológico, no início dos anos de 1950. Na nova função, conhece uma realidade até então distante para um médico aldeão: o tráfico de influência e os conchavos existentes na sociedade médica, a máscara social. Sensível ao clima de ceticismo mundial e à aragem existencialista, concentrado nas surpresas dos relacionamentos humanos, Fernando Namora fez refletir em seus textos um humanismo mais subjetivo, a partir da publicação de *O Homem Disfarçado* (1957), romance que assume a ambiência urbana na produção do autor. Partindo da concepção de Sartre, entendo o subjetivismo na obra de Fernando Namora como “impossibilidade para o homem de superar a subjetividade humana”, que significa “impossibilidade de fundamentar o saber fora do sujeito” (SARTRE, 1973, p. 12) e não impossibilidade de ser solidário com o outro (algo que seria incompatível com a vida e com a obra do autor de *Casa da Malta*). Aliás, com relação à presença da corrente existencialista na literatura portuguesa, Ana Paula Ferreira explica que os escritores a assimilaram de maneiras distintas. Com base nessa observação, a ensaísta os divide em dois grupos, o dos escritores que aderiram plenamente ao ponto de vista existencialista e o dos escritores que se apropriaram de alguns elementos desse ponto de vista para defender a natureza sócio-histórica do homem – Fernando Namora se insere no segundo grupo:

[Há] escritores para os quais o ponto de vista existencialista domina completamente a concepção da condição humana, e, por outro lado, [há] aqueles que utilizam elementos-chave do pensamento de Sartre para demonstrar de modo mais profundo e convincente a sua convicção básica sobre a natureza social e histórica do indivíduo”. (FERREIRA, 1992, p. 216)

No capítulo anterior, procurei mostrar um escritor atento, sobretudo, às demandas sociais; neste, pretendo averiguar a fase em que se orienta por uma sondagem mais psicológica – ressaltando mais uma vez que, se nas narrativas em que enfatizou as urgências sociais Fernando Namora não ignorou os anseios subjetivos, o mesmo aconteceu em caminho inverso quando se voltou para os problemas do “eu” e continuou abordando as questões sociais. Pretendo agora levantar cenas que abordem aspectos sociais de nossa modernidade já presentes nos textos do autor, tais como o esfriamento das relações, a luta incessante para a manutenção de *status* social e da boa condição econômica, a fragilidade das máscaras sociais. Além disso, quero observar questões como a inconsistência humana diante da doença e da morte e a preocupação com o fazer literário, tão presentes na obra de Namora. Ideias como o desejo de pertencimento, a necessidade de convívio humano e a autoformação perpassam toda a obra de Namora e não poderiam deixar de ser aqui tratadas. No fundo, este capítulo pretende observar como Fernando Namora questionou, através de sua obra, os limites do subjetivismo humano; como procurou investigar até onde o sujeito angustiado com sua própria existência pode ir. Meu olhar recai sobre três romances que considero marcantes nesse período mais subjetivo da escrita de Fernando Namora: *O Homem Disfarçado* (1957), *Domingo à Tarde* (1961) e *O Rio Triste* (1982).<sup>68</sup>

*O Homem Disfarçado* marca a passagem da obra do escritor para um contexto mais subjetivo, ao flagrar um indivíduo na luta para recuperar a autenticidade da juventude, capaz de fazê-lo emergir de um mundo de relações esfaceladas pelas exigências sociais, pela

---

<sup>68</sup> As edições dos romances, por mim utilizadas são: *O Homem Disfarçado* – Lisboa: Arcádia, [s.d.]; *Domingo à Tarde* – Rio de Janeiro: Nórdica, 1986 (5. ed.); *O Rio Triste* – Rio de Janeiro: Nórdica, 1982. Para as citações, utilizarei as respectivas abreviações: *HD*, *DT* e *RT*, seguidas do número de página.



necessidade cruel de obtenção do sucesso a todo custo. Livro que representa uma corajosa e contundente crítica ao jogo de interesses que corrompe instituições e profissionais médicos, relegando a um segundo plano o bem-estar e a saúde dos pacientes, sobretudo os mais pobres.<sup>69</sup> *Domingo à Tarde* continua denunciando que há uma parcela da classe médica que se pauta pelos princípios da vantagem pessoal e pela valorização do *status* social; além disso, também salienta o desgaste das relações humanas, principalmente denunciando a solidão do indivíduo escondido por detrás das máscaras sociais. Vale destacar que o romance apresenta um narrador em primeira pessoa, assim como as narrativas de *Retalhos da Vida de um Médico*. No entanto, diferentemente do narrador de *Retalhos* que conta suas experiências como clínico da gente das aldeias, o narrador-personagem de *Domingo à Tarde* anuncia que escreverá sobre a história de Clarisse, paciente com quem se envolveu afetivamente – já morta no início da narrativa: “[...] as circunstâncias me forçam ao papel de cronista dos acontecimentos que vão seguir-se. Quem deveria ter escrito esta narrativa era Clarisse, porquanto é dela, e só dela, que iremos falar (o que direi de mim é, afinal, pretensioso e abusivo)” (DT, p. 21). O médico aprendiz de escritor, narrador-protagonista do romance, parece já ter aprendido a premissa de que “todo poeta é um fingidor”, pois, também a pretexto de contar a história de Clarisse, revela a sua própria história, fazendo deste livro mais um exemplo de romance de aprendizagem.

Com a construção desse narrador-personagem, nota-se o aflorar do veio literário já anunciando a decisão que Fernando Namora tomaria alguns anos depois (em 1965), abandonar o exercício clínico da medicina para se dedicar predominantemente à literatura.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> A denúncia de Fernando Namora a aspectos corruptos no meio médico foi muito mal recebida por colegas da medicina e também da intelectualidade, como declarou em entrevista inserida no livro *Encontros*: “Boa parte do meio médico (sobretudo os barões da medicina) recebeu *O Homem Disfarçado* com fúria, ameaçando-me expulsão da Ordem, e o meio intelectual não desperdiçou o pretexto de investir sobre mim, cavaleiro solitário, com uma sanha inquisidora, embora naturalmente mobilizado por razões diversas. Mas um homem só é vencido quando ele próprio quer” (NAMORA, 1981b, p.19).

<sup>70</sup> Em entrevista publicada originalmente por volta de 1965 e depois inserida na coletânea de entrevistas *Encontros*, Fernando Namora deu a seguinte declaração sobre seu afastamento da clínica médica: “A medicina, por um lado, foi a minha tarimba de homem, o mergulho decisivo na vida vivida por dentro, no que esta tem de

*O Rio Triste* é o último romance publicado por Fernando Namora, significa o fim de um percurso como romancista.<sup>71</sup> O livro, que reflete toda maturidade e refinamento estéticos de seu autor, apresenta um olhar atento sobre a sociedade portuguesa entre as décadas de 1960 e 1980, abordando as graves consequências da guerra colonial na África, a questão da emigração e, dessa vez tirando o foco da comunidade médica, traz à tona questões inerentes a literatos e jornalistas, inseridos num pano de fundo social que recria a difícil experiência de estar vivo num tempo de crise de valores e de perda, num tempo de esfacelamento das relações humanas essenciais.

As decepções com as lutas revolucionárias, o aumento das desigualdades sociais, as atrocidades cometidas contra populações indefesas geram um sentimento de impotência, de descrença quanto à possibilidade de que o mundo poderá um dia ser mais justo e fraterno. Esses sentimentos se transformam cada vez mais em indiferença e conformismo, que levam ao esfacelamento das relações humanas. Em *O Homem Disfarçado*, a indiferença é usada como uma forma de proteção ou de fuga pelo personagem principal, o médico bem-sucedido João Eduardo. Ele vive uma espécie de saturação social que o afasta cada vez mais de um convívio espontâneo com o próximo, sentindo uma verdadeira repulsa pela miséria alheia, que lhe faz mergulhar em profunda crise de consciência. Nesta passagem, o médico foge de um velho pedinte na rua ao perceber que este tem uma enorme ferida no pescoço. A atitude de João Eduardo evidencia a sua impossibilidade de criar verdadeiros laços, afinal, para ele, um pedinte e um melancólico boi não são seres tão diferentes assim. O recurso do discurso indireto livre e a seleção vocabular enfatizam o horror sentido pelo personagem. Cabe

---

mais terrível e de mais euforizante, e, por outro, foi ela que me desvendou e recolheu o material literário. *A medicina, mesmo aos retraídos como eu era ou sou, predispõe à receptividade, ao solidarismo activo, e entregamos 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” (NAMORA, 1981b, p. 18). Chamo a atenção para as palavras empregadas pelo autor para demonstrar o que o exercício clínico da medicina lhe proporcionou. Fica nítido nesse depoimento que a experiência como médico contribuiu decisivamente para que a escrita de Fernando Namora tivesse tanta verdade humana.

<sup>71</sup> Depois de *O Rio Triste*, Fernando Namora publicou um livro de poesias (*Nome para Uma Casa*, 1984), um livro de crônica (*URSS Mal Amada, Bem Amada*, 1986) e dois livros da série cadernos de um escritor (*Sentados na Relva*, 1986; *Jornal Sem data*, 1988).

destacar também a imagem do cancro no pescoço como uma dolorosa metáfora a sugerir que a grande doença da sociedade é a indiferença, a falta de solidarismo com o sofrimento alheio:

O velho ainda nada dissera dessa vez; os seus dedos enrolaram vagarosamente o papel, os olhos permaneceram melancólicos e suaves como os de boi. E, de súbito, João Eduardo viu-lhe a *hedionda ferida* na garganta: um buraco de bordos inflamados onde existira um *cancro*. E fugira. Por que lhe acontecia esse *pavor*, cada vez mais *doloroso e intenso*, sempre que, fora do hospital, deparava com as *misérias físicas*? (HD, pp. 18-19).<sup>72</sup>

Como já foi dito, *O Homem Disfarçado* marca uma mudança de fase na escrita de seu autor, que passa de uma sondagem predominantemente social a uma mais psicológica, voltada para os dramas interiores de seus personagens. O que na verdade significa uma retomada do que já se fazia notar no tom confessional de seu primeiro romance *As Sete Partidas do Mundo* (1938) e nos dramas interiores dos personagens de *Fogo na Noite Escura* (1943). Naturalmente, os conflitos psicológicos aparecem bem mais acentuados quando se constata que, superada a problemática socioeconômica, o ser humano continua infeliz. Nelly Novaes Coelho procurou explicar o porquê dessa contradição nos personagens de Fernando Namora lembrando que a perspectiva socioeconômica serviu como filtro para detectar as origens dos problemas humanos no Neorrealismo, porém a “imagem-do-homem” construída pela ficção de Namora fugiu desse pragmatismo e resultou da convergência para duas coordenadas basilares:

uma, de ordem socioeconômica (o indivíduo à mercê de carências econômicas, em luta pela sobrevivência; ou, em diferentes níveis, pressionado pelas imposições materiais de uma sociedade que coloca no Ter ou no sucesso econômico os verdadeiros fins da vida humana); e outra, de ordem ético-existencial (um homem fechado em si mesmo, acossado pelo medo de falhar com os outros, atormentado por uma inexplicável insegurança, consciência-de-culpa ou descrença de si mesmo). (COELHO, 1988, pp. 69-70)

E esse é o conflito que atormenta os protagonistas de Fernando Namora nesta fase de sondagem mais psicológica, sobretudo, o de *O Homem Disfarçado*, homem de família

---

<sup>72</sup> Grifos meus.

humilde que conquista a independência financeira e se sente impelido a mantê-la a qualquer custo, até mesmo como forma de desagravo pelo passado de miséria. No entanto, sente-se atormentado pelas concessões feitas para atingir tal independência, culpado pela perda da autenticidade. Para Urbano Tavares Rodrigues, “*O Homem Disfarçado* [foi] talvez a mais funda e completa descarnação de uma consciência que o nosso século [XX] viu em Portugal” (apud RODRIGUES, 1981, p. 75). Por apresentar toda essa complexidade psicológica, penso ser válido abordar as questões ligadas, sobretudo, aos problemas que afligiram a realidade europeia da segunda metade do século XX a partir de cenas de *O Homem Disfarçado*, irradiando-as para as dos outros romances.

O romance apresenta uma narrativa estruturada em um tempo diegético que não completa 24 horas da vida do personagem principal, o médico João Eduardo. Através das lembranças do personagem, o leitor vai tomando conhecimento de seu passado e dos dramas que o atormentam. Essa oscilação temporal entre passado e presente é um recurso muito comum nos textos de Fernando Namora, “que situa quase sempre as personagens num momento de crise, destinado a estimular um processo (ou um <<retrocesso>>) da consciência” (EMINESCU, 1983, p. 22). A ação de *O Homem Disfarçado* se passa em Lisboa e está centrada nos dramas de consciência do protagonista, homem vindo do campo que concluiu os estudos com o sacrifício de seus pais (e dele mesmo, já que dava aulas particulares para reforçar o minguado orçamento).<sup>73</sup> Depois de formado, começou a carreira como médico de aldeia. Com um temperamento tímido e perfeccionista, dedicava-se incansavelmente aos estudos, uma vez que um diagnóstico equivocado poderia lhe custar a ascensão profissional e

---

<sup>73</sup> Mário Sacramento observa que João Eduardo pode ser lido como um “prolongamento de Zé Maria de *Fogo na Noite Escura* ou do médico rural de *Retalhos*” (1968, p. 156). De fato há passagens que remetem a recordações ou ações comuns aos personagens. No conto “O Influente”, inserto em *Retalhos da Vida de um Médico* (segunda série), o narrador se refere a um projeto de um Centro Infantil de Assistência como “sonho de há muito prisioneiro nalguma gaveta de burocratas, e que inicialmente afogado pelos caciques da terra, eles próprios, depois, apunhalando-me pelas costas, tinham sido os seus coveiros” (RVM, 2000, p.31). João Eduardo, em uma das tantas digressões que faz ao passado, relembra o episódio em que projetara um dispensário para atender melhor as crianças da aldeia que, depois de aprovado, foi tirado da pauta dos políticos porque iria contra os interesses de alguns de seus correligionários: “O dispensário seria uma afronta ao prestígio desses fiéis e prestimosos caciques” (HD, p. 271).

umentar a desconfiança da população aldeã, sempre receosa de “estranhos”. Mas o que aqui vale destacar é que este personagem será marcado de saída pela maldição do não pertencimento, espécie de doença que a sua medicina não solidária é incapaz de autocurar:

Ele aprendera a precaver-se contra a opinião pública rodeando cada caso de uma atmosfera de dúvida, de dificuldades, quando não mesmo de angústia. E sabia fazê-lo sem clamores. Um sóbrio gesto de desalento sugeria ou aterrava muito mais do que as palavras. Os camponeses seguiam-lhe o jogo sombrio das sobranceiras e corriam lá fora a propalar que o doente tinha poucas esperanças de cura. Se a evolução da doença ia desmentir o prognóstico, é evidente que a considerariam um triunfo dos seus méritos. A verdade, porém, é que esse êxito não se traduzia por uma aproximação entre ele e o meio que o cercava. Continuava um estranho. (*HD*, p. 37)

Foi ainda trabalhando como médico rural que João Eduardo conheceu e casou com Luísa, mulher já divorciada, sensível e determinada. A personalidade forte de Luísa ajudara João a vencer alguns complexos, porém também despertava no médico certa insegurança. Finalmente, conquistou uma boa colocação na capital e se tornou um médico respeitado e bem-sucedido financeiramente. Não foi fácil construir uma carreira de sucesso em Lisboa, para isso precisou apagar todas “as manchas de pobretão”, entrando no jogo de falsas relações do mundo dos ricos. O que para ele foi muito custoso, para Luísa pareceu mais fácil:

Sim, João Eduardo conseguira apagar todas as manchas de seu passado de pobretão. Para o conseguir, chegara a violentar-se. Luísa, como mulher, adaptara-se mais rapidamente, ou então, no seu caso, o caminho a percorrer tivesse sido mais curto. Nas primeiras surtidas a um mundo que não era o seu, João Eduardo confesava-lhe seu espanto: <<Como podes mostrar-te tão tranqüila, tão senhora de ti, no meio... deles?>> (*HD*, p. 25)

O processo de adaptação por que João Eduardo e Luísa passaram pode ser explicado pelo que Bauman (1998) chamou de capacidade de construção de uma “identidade palimpsesto”, ou seja, ajustável ao mundo. O indivíduo abre mão de sua identidade autêntica para sobreviver num mundo de relações efêmeras, superficiais. Os personagens de *O Homem Disfarçado* parecem não mais suportar o teatro das relações sociais. Passado o deslumbre inicial com a vida em alta sociedade, Luísa vai aos poucos se fechando em si e em torno dos

dois filhos, o que só aumenta a solidão e a insegurança do marido. O clima de incomunicabilidade afasta cada vez mais os dois, embora deixem transparecer, ao menos João<sup>74</sup>, que esperam um do outro a qualquer momento uma iniciativa de aproximação:

Luísa mudara – reconhecia-o agora, e com o espanto de quem se vê perante um acontecimento inesperado. Tinham decorrido dias, anos, a vida modificara-se de um modo tal que, vista desta outra margem, lhe dava uma sensação de nada ter de permeio onde se apoiar. Estava no cimo de uma montanha; só agora verificava, de chofre, que para qualquer dos lados, recuando ou avançando, o esperava um espaço vazio. E durante a mudança alucinada eles tinham-se distanciado inacreditavelmente um do outro. Cada um fora obrigado a tecer o seu mundo e a refugiar-se dentro dele, embora não tivessem premeditado esse isolamento. Mas porquê? – inquiria agora de si próprio, fixando, absorto, os olhos murchos de Luísa. (*HD*, p. 21)

Iniciativa de reaproximação sempre adiada, João Eduardo se envolve com mulheres fortuitamente e conhece Silvina, mulher da noite com quem passa a manter uma curiosa relação de amizade e confiança, uma vez que não há sexo entre eles. O médico cai no indiferentismo em relação aos problemas do outro, utilizando-o como forma de proteção ou de fuga, nem ele pode responder. Nem mesmo o convívio com Jaime, amigo de juventude, consegue manter espontaneamente (depois que adoeceu, Jaime passou a cobrar de João atenção, cuidados médicos e financeiros que começaram a sufocá-lo). Deixa-se enredar pelo mundo de interesse e pela hipocrisia do meio médico e mesmo não concordando com atitudes nada éticas que testemunha, João não consegue romper com essa realidade. Aposta na amizade com o íntegro Medeiros – cirurgião que vive na pobreza com sua família porque não compactua com as imoralidades e a falta de ética de alguns colegas –, mas quando precisa fazer uma escolha no confronto entre o médico oportunista e o colega íntegro, não se decide. O ímpeto de mudança sempre esmorece muito rápido no personagem, porém a seu favor está a insistente esperança de que um dia essa mudança se imponha. Há em João Eduardo, a

---

<sup>74</sup> Não há como o leitor ter certeza das intenções de Luísa, pois, como bem observa Nelly Novaes Coelho, o único personagem do romance de quem se tem revelado os dramas interiores é João Eduardo: “a atitude narrativa [...] é um dos elementos responsáveis pela contundência com que o drama de João Eduardo chega ao leitor. É ele a única personagem, cujo drama é desvendado “por dentro” pelo narrador. Das outras personagens, temos só o lado de “fora”...” (COELHO, 1973, p. 128).

clássica questão do duplo, imagem em que inconscientemente aposta a fim de justificar toda a sua indesculpável inação:<sup>75</sup>

Era necessário que alguém morresse dentro de si, que no dia seguinte fosse um outro a acordar destemidamente para a vida. Só precisava que um brutal acontecimento lhe completasse a ruína para, então, renascer. Mas quantas coisas sacrificadas a essa destruição ficariam para trás? (*HD*, pp. 301-302)

O tempo diegético é de menos de 24 horas, a narrativa começa numa manhã em que João está numa oficina e ouve os gritos de socorro (“Acudam! Acudam-me!”), o aviso de uma tragédia de que se recusa a participar, e termina no início da manhã seguinte quando entra em casa disposto a tirar todos os disfarces para reconquistar Luísa e recebe dela a notícia de que Jaime havia morrido: “– O Jaime morreu” (*HD*, p. 314). Para muitos críticos, esse final indica “uma narrativa fechada sobre si mesma” (EMINESCU, 1983, p. 23), pois a morte de Jaime acabaria com todas as possibilidades de recomeço para João Eduardo. Apesar de todo ceticismo que perpassa essa e tantas outras narrativas do autor, o final, para mim, estaria em aberto permitindo que uma ponta de esperança oferecesse um recomeço. A meu ver, a morte de Jaime pode ser lida como “o brutal acontecimento” referido na passagem acima que completaria “as ruínas” de João Eduardo para que ele pudesse enfim renascer.

Os romances citadinos de Fernando Namora costumam ter como protagonistas médicos ou intelectuais de origem rural que vieram para a cidade em busca de maior visibilidade profissional e, sobretudo, segurança financeira. João Eduardo apresenta esse perfil de médico de aldeia que recebe a oportunidade de fazer carreira na capital e se agarra a ela com todas as suas forças, mas o êxito em geral cobra seu preço: o afastamento de uma

---

<sup>75</sup> As características de João Eduardo possibilitam a aproximação do romance *O Homem Disfarçado* com uma linha de romance psicológico. Baseado na tipologia de romances elaborada por Lukács, Lucien Goldmann apresenta a definição de romance psicológico: “O romance psicológico, orientado para a análise da vida interior, caracterizado pela passividade do herói e sua consciência demasiado vasta para contentar-se com o que o mundo da convenção lhe pode propiciar” (1976, p. 9). Penso ser essa consciência o que diferencia João Eduardo de personagens característicos das narrativas escritas a partir, principalmente, das duas últimas décadas do século XX; personagens vencidos pelo negativismo, pela sensação de impotência para transformar o real, como observa Ronaldo Lima Lins em *A indiferença pós-moderna*, (2006, p. 72). O protagonista de *O Homem Disfarçado* não perde a esperança de voltar a ser autêntico.

vida simples e cheia de planos em favor de compactuar do teatro das representações sociais. Tomando por empréstimo as palavras de Bauman, o “homem civilizado trocou um quinhão das suas possibilidades de felicidade por um quinhão de segurança” (1998. p. 8). Uma segurança muito cara de que, mesmo que não esteja mais disposto a pagar, não consegue se livrar; por isso prefere “aliena[r]-se para não se sentir destruído” (NAMORA, 1979, p. 230). Assim a presença do outro é tão dolorosa, porque o obriga a manutenção da representação social a custo de muito ódio. Nesta passagem, um desconhecido procura desesperado por alguém que possa socorrer a criança que foi esmagada no elevador de um prédio. O homem olha com perplexidade para a inércia de João Eduardo, que reage com irritação àquele olhar de reprovação:

– Então não há quem acuda a uma desgraça?

[...]

O homem que lançara o apelo encontrou à frente dos olhos a passividade de João Eduardo, que, ao portão da garagem, de mãos enterradas nos bolsos da gabardina, se encostara a um dos faróis do carro, e encarou-o com uma agressiva irritação. João Eduardo perturbou-se. [...] Dentro dele, começava a derramar-se aquele ressentimento surdo, feito de emoções desperdiçadas e violentadas, sentindo por todos que lhe exigiam que fingisse participar de vidas e anseios que não lhe diziam respeito. Estava cansado de fingir – e os outros persistiam em impor-lhe que continuasse fingindo. (HD, p. 15)

Em *Domingo à Tarde*, o narrador-protagonista também vem de uma origem simples e consegue êxito na capital. Com o tempo, o trabalho no hospital, no setor de doentes terminais, foi criando nele uma couraça de arrogância e dissimulação. Suas reações faciais, os gestos eram premeditados para causar nas pessoas o receio da aproximação. Jorge, como João Eduardo, fugia do convívio com o outro.

Nesse tempo, ou já muito antes, era considerado um tipo insociável. Fumava desalmadamente, macerando o cigarro de um canto para o outro da boca, num jeito nervoso nada fácil de imitar, roendo a todo o momento qualquer danação íntima que a traduzia nos modos como *fazia crer às pessoas que a presença delas me era insuportável*. Tudo me servia para exagerar a brusquidão, talvez porque toda a gente reparasse nela e a censurasse, e a minha rebeldia contra fosse lá o que fosse manifestava-se, provocante, tanto mais quanto os outros a receavam. (DT, p. 17)



Tanto a passividade e indiferença de João Eduardo, quanto a arrogância de Jorge escondem uma vontade angustiante de recuperar uma autenticidade que ficou perdida no passado, quem sabe, presa à terra que deixaram para trás. Para enganar sua sensação estrangeira, João Eduardo procura nas histórias engraçadas dos pacientes ébrios um antídoto contra os aborrecimentos, contra a farsa social quotidiana, contra as dores de uma vida vivida como representação. Há, neste tipo de contato, a tentativa desesperada de libertação:

[...] eram os ébrios que, nesse trágico cenário, abriam uma pausa de pitoresco e humor. Eram os palhaços daquele circo de dramas. Os médicos nunca desperdiçavam o ensejo de lhes acirrar a saborosa verborréia. <<O mundo quer rir>>. E João Eduardo repetia muitas vezes dentro de si: <<o mundo quer rir, o mundo quer rir. O riso é um narcótico tão acessível, tão oportuno!>>. E obsessivamente, a frase multiplicava-se no seu cérebro entorpecido. Todos estavam fartos de lágrimas e lamúrias. Estavam fartos de dor. [...] (HD, pp. 212-214)

Do mesmo modo, Jorge chega a dizer textualmente que aprende muito com o povo e que admira sua simplicidade: “Tenho aprendido muito com o povo. Nele as coisas que dão à vida inesgotável grandeza não foram ainda violadas nem empobrecidas. O instinto do povo guarda-lhes o mistério da seiva” (DT, p. 38). Para Jorge e João Eduardo, não é o convívio com o outro que lhes é insuportável, mas a hipótese de estarem diante de si mesmos, estes outros em que se transformaram. Esse sentimento, a meu ver, reflete o pensamento de Sartre de que a angústia no homem decorre não só da constatação de que ele não é o que desejou ser, mas também da consciência de que é responsável por suas escolhas:

[...] o homem ligado por um compromisso e que se dá conta de que não é apenas aquele que escolhe ser, mas de que é também um legislador pronto a escolher, ao mesmo tempo que a si próprio, a humanidade inteira, não poderia escapar ao sentimento da sua total e profunda responsabilidade. (SARTRE, 1973, p. 13)

O romance *Domingo à Tarde*, publicado em 1961, é considerado um dos melhores trabalhos do escritor Fernando Namora, por nele estarem habilmente recriadas as experiências médicas por uma apurada técnica literária. Para Lygia Fagundes Telles, o romance é: “Um

retrato admirável de finura, profundidade, movimento. O autor conseguiu imprimir a esse retrato tons de tamanha violência e aspereza que em certos momentos quase desviamos os olhos dessa análise tão cruel e ao mesmo tempo compassiva da aventura humana”.<sup>76</sup> O romance dá continuidade a temática da incomunicabilidade e isolamento do ser; assim como prossegue com a denúncia de um universo médico controlado pelo desejo de sucesso e enriquecimento. No entanto, uma questão se impõe em *Domingo à Tarde* mais do que em qualquer outro romance do autor: a fragilidade do ser diante da iminência da morte. Lygia Fagundes Telles fala de uma análise cruel e ao mesmo tempo humana, e é isso que se constata ao fecharmos as páginas desse livro. Ao mesmo tempo em que a certeza da morte se mostra cruel e angustiante, ela é capaz de despertar um desejo de convívio que faz renascer o lado humano que já parecia vencido pela arrogância e pela indiferença.

Como já disse, *Domingo à Tarde* tem como narrador-protagonista o médico oncologista Jorge, que resolve contar a história de Clarisse, paciente leucêmica morta uns três anos antes do início da narrativa. Ao recordar a história da paciente, Jorge vai na verdade contando sua própria história, revelando como era sua vida antes de conhecê-la e como aos poucos a proximidade e o envolvimento com a paciente lhe transformaram, escrevendo assim o seu romance de aprendizagem. Embora a narrativa também apresente a oscilação entre tempo presente e tempo passado, é a mais linear das três aqui estudadas porque os acontecimentos do passado de Jorge e Clarisse são narrados obedecendo a uma sequência cronológica. Responsável pelo setor reservado a pacientes terminais, Jorge se acostumou a ver a morte como uma contingência natural da vida, conformando-se com sua impossibilidade profissional de vencê-la. Tratava os pacientes de forma ética, mas com uma distância suficientemente segura para não se envolver com o sofrimento deles: “Frases curtas, sibilinas. Cada um de nós tinha a sua estratégia. A minha era essa: fazer de mago” (*DT*, p.81). Na

---

<sup>76</sup> O depoimento de Lygia Fagundes Telles foi publicado no jornal *Estado de São Paulo* [s.d.] e está impresso na contracapa da quinta edição brasileira do romance: Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

autocrítica do narrador-protagonista está implícita a censura que Fernando Namora faz a este tipo de gente que quer por “mágica” não pertencer à raça humana.

Homem solitário, neurastênico e petulante, Jorge praticamente morava no hospital, seu convívio mais próximo era com a assistente Lúcia (médica sensível e atenta, que tratava com delicadeza e humanidade os pacientes) e com os colegas Romualdo e Maria Armanda. Vale ressaltar que a construção de um personagem como Jorge, “enclausurado” no hospital, pouco afeito a relacionamentos sociais, antecipa um problema apontado por Berman ao analisar a sociedade europeia das últimas décadas do século XX: o isolamento do indivíduo em grupos fechados, em “mônadas sem janelas” (2000, p. 33). A chegada de Clarisse ao hospital muda radicalmente a rotina de Jorge. Jovem cheia de vontade de viver e voluntariosa, Clarisse logo percebe que seu caso é grave e confronta Jorge, exigindo dele um diagnóstico definitivo. Acostumado a pacientes que não contestavam suas palavras, o médico se desestabiliza com a coragem de Clarisse. Esta personagem é mais um grande exemplo, na obra do autor, de o quanto as mulheres continuam desarticulando o mundo pronto dos homens:<sup>77</sup>

- Tem a certeza, Senhor Doutor, de que nada mais tem para me dizer?  
Aquele <<Senhor Doutor>> era já um sarcasmo. Nunca preludiva coisa boa, obrigando-me a recolher a uma prudente defensiva.
  - Concretamente, que deseja que lhe diga?
  - Quanto tempo vai isto durar. É tudo o que pretendo saber
  - Não seja piégas.
  - Chame-me o quiser. Mas esse palavreado não me adianta. Fale direito. Quanto tempo viverei ainda? É assim que devo fazer a pergunta? Já a entende, feita deste modo?...
- Um tom de ironia, sim, mas uma ironia solucionada. (*DT*, p.81)

Jorge entende que a ironia e a rebeldia de Clarisse escondem uma angústia dilacerante. Mesmo que inicialmente não admita, está totalmente envolvido com a dor de Clarisse. Quando aquela “burguesinha” rebelde sai à revelia do hospital, Jorge começa uma busca

---

<sup>77</sup> Embora nos outros dois romances aqui estudados as mulheres não cheguem a transformar a vida dos protagonistas, têm o poder de desestabilizá-los. Basta mencionar a insegurança cada vez maior de João Eduardo diante do silêncio de Luísa, em *O Homem Disfarçado*. Insegurança que também fica sugerida no personagem Rodrigo Abrantes em relação ao passado amoroso de sua mulher Teresa, em *O Rio Triste*.

incessante por bares e *dancings* da noite de Lisboa, até encontrá-la. No reencontro com Clarisse, Jorge entende que a busca da moça não é por um médico, mas por um homem que seja capaz de lhe dar afeto: – Que espera então de mim? / – Um pouco de amor, se for possível. [...] (*DT*, p. 136). O convívio com a jovem resgata a autenticidade de seus sentimentos, liberta-se da postura de médico arrogante e insensível e passa a dar uma dimensão humana ao tratamento clínico de seus pacientes.

Os romances aqui estudados confirmam que uma das temáticas mais constantes nas narrativas do pós-guerra é o esfriamento das relações, a sua desumanização. No ensaio “Em torno do Neo-Realismo”, Fernando Namora explica que a passagem para uma sondagem mais psicológica nos romances desse período refletia “o desejo de redescoberta do indivíduo, um indivíduo desesperadamente desiludido de uma colectividade que perdeu a <<alma>> na mitificação da eficácia e do labor superorganizados, que desumanizou as relações sociais e se despojou de objectivos” (NAMORA, 1979b, p. 229). O que se pode notar nos romances do escritor nesse período é um indivíduo que se deixou levar pela engrenagem e se viu alijado não só das relações sociais, mas até mesmo das relações familiares. Em *O Homem Disfarçado*, como já foi apontado, o protagonista reconhece o distanciamento de sua mulher, assim como percebe melancolicamente que se tornara um estranho para os filhos. Na passagem a seguir, tenta um afago no filho, que embaraçado não o corresponde. A maneira como o menino olha para a mãe, como que a pedir um consentimento para retribuir o afeto do pai, é dolorosa. João Eduardo tem consciência de que a busca desmedida pelo êxito profissional e pela ascendência econômica lhe custaram o convívio humano com a própria família:

[...] levantou-se, enfim, passou os dedos pelo queixo de Carlitos e dirigiu-se para a porta.

Ainda olhou uma vez mais para o filho. Mas este baixou a cabeça quando se sentiu observado, como se o pai fosse um desconhecido cujas familiaridades se tornassem embaraçosas. João Eduardo sentiu um rolho de angústia a sufocar-lhe a respiração.

Tudo nervos, fantasmas. Não havia dúvida que trazia os nervos esfrangalhados; qualquer dúvida banal, anódina, os inflamava.  
 – Adeus, Carlitos - insistiu  
 O garoto olhou para a mãe, à espera do seu consentimento para retribuir a saudação.  
 (HD, p. 50)

Em *O Rio Triste*, a temática do esfriamento das relações conjugais e familiares continua sendo abordada por seu autor. Assim como acontece com o protagonista de *O Homem Disfarçado*, as relações de Rodrigo Abrantes com a família, antes de seu desaparecimento, são narradas como cada vez mais distantes. O afeto, as conversas espontâneas com a mulher Teresa e a filha Cecília pareciam ter ficado no passado. Através de um possível fluxo de consciência de Rodrigo, o narrador refaz os últimos passos do personagem antes de seu desaparecimento. O momento de despedida com Teresa é frio. Nota-se que o discurso é todo pautado em interrogativas, alternativas e condicionais que discutem a responsabilidade da “secura” presente nas relações familiares. Há claramente a reflexão do representante do patriarcado, do masculino a fazer contas das perdas afetivas acumuladas durante a vida. Talvez o único tipo de conta que não fosse capaz de fazer, daí emitir um discurso nada assertivo:

Não beijara a mulher, é verdade. Nem decerto a beijaria quando regressasse [...]. Teresa ficara ressentida, sabia-o. Com a filha ia acontecendo o mesmo, *de quem seria a culpa?* Nem quando, à noite, se aferrolhava no quarto, a pequena tinha uma mimalhice, uma palavra macia, já lhe parecendo excessivo o até amanhã dito no extremo do corredor. A porta do quarto a fechar-se sorrateiramente, daí a nada o giradiscos, um cheiro a tabaco que empestava a casa. Ao menos o beijo de despedida, Cecília, que custa um afago? Culpa dele, sem dúvida, que dera o exemplo. Aquele seu feitio todo recolhido para dentro, Teresa tinha razão. As expressões de afectuosidade sentia-as teatreiras, uma fiteirice que o punha ainda mais bisonho e acautelado. Ou talvez nem fosse bem assim, pois também lhe dava para os gestos espantosos, quase sempre dirigidos às pessoas que menos os justificavam. Até por isso mesmo, Teresa. Que tipo. Mas quem é que não era feito de contra-sensos? A secura de Cecília é que mais lhe custava. (RT, p. 9)

O grande drama desses personagens é não saber onde os laços se partiram. Se soubessem, talvez pudessem refazê-los. Rodrigo Abrantes desaparecera de cena, parece ter desistido, mas João Eduardo não perde a esperança, afinal acredita só precisar de “um

acontecimento brutal” para recuperar os gestos autênticos e espontâneos. Acontecimento que na vida do narrador-protagonista de *Domingo à Tarde* foi o aparecimento de Clarisse, já que o convívio intenso mantido entre eles transformou sua existência: “Clarisse fora o pivô da sublevação de sua crise emocional, mas também ela, ensinado-o a amar e a valorizar o ser humano, ofereceu-lhe a chave para sentir-se feliz” (CAMOCARDI, 1978, p. 64). O próprio Jorge “reconhece” o quanto, por ela, se tornou mais terno. O amor de Clarisse o faz sentir parte do mundo, desejar habitar o mundo, preencher o mundo com palavras, escrever.<sup>78</sup>

Certas manhãs ficava acordado olhando o rectângulo insidioso, recusando-me a admitir que o dia nascera, temendo a evidência da solidão. O mundo morava longe, muito para lá da porta. Vinha-me dele um frêmito longínquo. Agora, porém, o vidro fosco já não me aturde com essa espécie de despertar pavoroso e lívido. Agora sei que o amor nos faz aproximar as coisas, habitá-las, que pelo amor as reconhecemos e que, depois de lhe recebermos a revelação, nada mais é preciso para nos sentirmos vivos. Como foi possível escrever eu isto? Tenho os membros espessos da insônia. É a fadiga que nos amolece. (DT, p. 25)

Antecipado o drama familiar do personagem Rodrigo Abrantes de *O Rio Triste* (1982)<sup>79</sup>, faz-se necessário uma melhor contextualização do romance. Livro que fecha o ciclo de ficcionista do escritor Fernando Namora, foi considerado um “romance total”, alicerce para uma teoria sobre o romance português dos anos de 1980 (EMINESCU, 1983). A narrativa começa singularmente com uma nota de jornal, datada de 14 de novembro de 1965, informando o desaparecimento de um cidadão comum, Rodrigo dos Santos Abrantes. As causas do desaparecimento nunca seriam totalmente esclarecidas, à sua versão nunca se terá acesso. Sua vida vira objeto de memórias de sua mulher, Teresa, de reportagens sensacionalistas dos jornais, de relatórios policiais e, sobretudo, da imaginação do narrador: “Vale a pena esmiuçar, e sobretudo fantasiar (já que as pistas concretas de que dispomos não

<sup>78</sup> A transformação de Jorge remete para o personagem Júlio de *Fogo na Noite Escura*, que também se tornou um homem mais afetuoso e terno a partir do relacionamento com Mariana.

<sup>79</sup> Este romance foi publicado primeiramente no Brasil e só depois em Portugal. Além da motivação política – a publicação antecipada do livro no exterior, de alguma maneira, inibiria possíveis restrições à publicação em Portugal –, esse fato ratifica a popularidade de Fernando Namora entre os brasileiros até a década de 1980.

nos levariam longe), as circunstâncias em que se deu esse desaparecimento” (*RT*, p.7).<sup>80</sup> Aliás, é preciso dizer narradores, pois o romance apresenta como personagem central o escritor André Bernardes, que será o narrador secundário da história principal e o único narrador do romance que pretende escrever. Bernardes se interessa pela história do desaparecido, mas vive um momento de indecisão sobre seus projetos literários, estando um tanto “nauseado” das palavras. Pensava escrever um romance sobre o amigo Faria Gomes, no entanto o enigma de Rodrigo Abrantes poderia ser a chance de escrever um romance policial.<sup>81</sup> Na vida pessoal, também vive indeciso: demonstra interesse por Teresa, possível personagem de seu romance; não consegue terminar em definitivo seu caso com Marta; e reconhece no casamento com Dorita, apesar das ausências e do distanciamento, uma relação de afeto e cumplicidade. No fundo, o escritor bem-sucedido, respeitado pelo meio literário, sente-se sem coragem muitas vezes para se livrar da máscara social, como revela à Marta: “Contigo, posso sempre ser *eu*, um *eu* surpreendente, frouxo e odioso, ainda que frequentemente duvides da minha veracidade – mas quantas maneiras haverá de ser verdadeiro?” (*RT*, p. 184).

André Bernardes encarna mais um personagem de Namora que reflete as angústias existenciais de seu tempo. Um tempo que, neste romance, apresenta uma oscilação muito mais complexa, pois não só circula entre o tempo presente da narrativa (1965) e o passado (através das lembranças dos personagens), como salta para um tempo futuro: “Estou a ver-me. Daqui a não sei quantos anos. Num dos primeiros dias de Maio.” (*RT*, p. 299). Nesta passagem, o personagem André Bernardes está acompanhado de outros colegas para uma visita às instalações da PIDE, no ano de 1981, aberta aos jornalistas como prova de que o país respirava liberdade: “[...] acabaram-se os cerimoniais – é proibido proibir, é proibido

---

<sup>80</sup> A “verdade” sobre o desaparecimento de Rodrigo Abrantes é o que menos tem importância para os narradores, que estão mais interessados nas narrativas imaginadas sobre sua vida.

<sup>81</sup> Interessante notar (para reforçar a ideia de que um autor escreve sempre uma mesma obra que apenas se prolonga) no protagonista do último romance de Fernando Namora o desejo de escrever um romance policial, projeto anunciado e não realizado por Carlos Nóbrega, personagem de *Fogo na Noite Escura*.

disciplinar. Anda o coração nas ruas, deixem-no sem espartilhos” (RT, p. 299). Esse salto para o futuro, com referências históricas verídicas, só é possível porque o tempo da intriga é anterior ao tempo da escrita, historicamente vivido pelo autor. Em outra passagem, numa conversa imaginada com Rodrigo Abrantes, André Bernardes lhe pergunta se conhece um poema do livro *Marketing*, publicado por Fernando Namora em 1969: “lembras-te de um poema do *Marketing*, [...] não poderias lembrar-te, o poema será escrito daqui a alguns anos [...]” (RT, pp. 278-279).

Dos temas abordados na obra de Fernando Namora, o universo da doença é sem dúvida um dos mais recorrentes, pois o escritor sempre se serviu das experiências do médico para recolher seu material literário. No prefácio a *Retalhos da Vida de um Médico* (segunda série), Eduardo Lourenço explica essa relação entre o trabalho literário e a experiência com a medicina na obra de Fernando Namora. Penso que, na obra do autor, a grande máscara a ser revelada é a de que a pior das doenças é a da própria condição humana.<sup>82</sup>

Apesar da presença obsessiva do mundo da doença, em Fernando Namora descobre-se depressa que constitui apenas a última das máscaras, aquela que lhe permite experimentar e pôr à prova uma vulnerabilidade misteriosa, incurável, sem cessar renascente. É no interior da escrita, que assume às claras esta vulnerabilidade diante da doença, que a outra, mais íntima, se esconde e vigia. (LOURENÇO, 2000, p. 12)

Em *O Homem Disfarçado* o tema da doença se faz mais premente no personagem Jaime, amigo de juventude de João Eduardo. A descrição do quadro em que o doente se encontra é grotesco, degradante. Causa o horror em quem dele participa, nem mesmo o amigo médico suporta a presença do ambiente de morte sem sentir náusea:

– Até que em fim João.

Mas não havia censura nem desafio nesse desabafo. Desta vez, João Eduardo logo reconheceu que o cenário era autêntico. O amigo estava com o tronco dobrado para a frente e o pescoço parecia rebentar do esforço de sorver uns restos de ar para aqueles

---

<sup>82</sup> O próprio Eduardo Lourenço aponta no mesmo prefácio para essa nossa doente condição humana ao comentar que a doença como reserva de emoção literária deixara de ter encantos para Fernando Namora, o que permanecia era: “só a doença como ameaça no coração da vida, como noite sempre presente no interior da nossa luz” (LOURENÇO, 2000, p. 21).



pulmões sufocados e desfeitos. Dos cantos da boca escorria uma baba de sangue. Havia sangue por todos os lados: na camisa, nos lençóis, na bacia e ainda nos dedos grosseiros de Rita, mulher do Jaime, que de pé, olhos sonolentos e abúlicos, parecia aguardar um berro ou simplesmente o fim. E por detrás dela, dois velhos silenciosos, vagamente amedrontados, como crianças assistindo a um ofício religioso. João Eduardo não se aproximou. Já lhe era impossível disfarçar a náusea que o amigo lhe provocava. [...] (HD, pp. 131-132)

André Bernardes, um dos narradores de *O Rio Triste*, parece não entender que a doença e a morte não fazem distinção de suas vítimas. É comovente sua recusa em ver o amigo Faria Gomes (que gostaria de ter como protagonista de seu futuro romance, a que daria o título *O Príncipe*) sendo devastado por uma enfermidade. A magreza e a humilde sujeição à bondade dos amigos só poderiam fazer parte de uma farsa de seu *Príncipe*. As palavras utilizadas por Bernardes parecem saídas de um romance policial para ficcionalizar o estado de Faria Gomes:

No seu rosto sorvido até aos ossos, nessa inquietante resignação das suas mãos demoníacas, que aceitam cruzar-se, docilmente, sobre os lençóis cheirando a febre, nessa doença (pneumonia? tuberculose?) que o faz sujeitar-se à solicitude dos amigos, há uma incongruência *suspeitosa*. Temo uma *armadilha*. O Faria Gomes deveria cair de pé, num descampado, expondo as tripas às bicadas dos abutres ou à fornalha de um sol desértico. Uma agonia lúcida, telúrica e sem *testemunhas*. Desagrada-me que ele colabore neste *cenário* de apreensão confortável, com o Neves a impingir-lhe drogas eficazes, com a Bia, sua gueixa, de lágrima oportuna, a confeccionar-lhe desveladamente novenas e caldos quentes. Este Faria Gomes é uma *fraude*: o outro, o autêntico, acabou já.<sup>83</sup> (RT, p. 15)

A finitude física é denunciada de maneira contundente por Fernando Namora na busca de outra forma de permanência que não a física, porque os corpos morrem.<sup>84</sup> A forma encontrada pelo personagem Jorge, em *Domingo à Tarde*, de eternizar a presença de Clarisse escrevendo um livro sobre ela aponta para a resposta. Mário Sacramento já notara de forma

<sup>83</sup> Grifos meus.

<sup>84</sup> No livro *Tabu da Morte*, o antropólogo José Carlos Rodrigues confronta diferentes visões sobre a morte. A do sociólogo francês Louis-Vicent Thomas resume, a meu ver, a intenção de Fernando Namora de pensar a finitude como forma de se conscientizar de seus limites: “é no momento em que tomo consciência de minha finitude que cada instante de minha vida se carrega de todo o peso do meu destino. Cada um dos meus atos se inscreve nele como uma peça nova de uma edificação irreversível que continua por toda a duração de minha existência, deixando-me cada vez com o gosto do inacabado. [...] a consciência da morte é a condição mesma da vida da consciência” (apud RODRIGUES, 2006, p. 23).

sensível que, na impossibilidade de perpetuar a vida física, o médico “transpõe-se em escritor ao elaborar a sua própria ficha pessoal – e busca por ela vencer a Morte, não só ressuscitando a recordação de Clarisse, mas transmitindo a um futuro mítico – o da perenidade literária – a existência de ambos” (SACRAMENTO, 1968, p. 168).

A partir de sua ida para Lisboa, o escritor Fernando Namora não levou o universo da medicina para seus livros apenas para mostrar a “inegável fragilidade ontológica do ser”; em *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde* (sobretudo no primeiro), o escritor denuncia um meio médico corrompido, que põe em risco a saúde dos pacientes para obter vantagens financeiras e *status*. A coragem do escritor ganha ainda mais significado, nas palavras de Eduardo Lourenço, porque o médico é um duplo do autor. O escritor-médico desconstrói uma imagem de homem bem-sucedido e respeitável que o médico mantém no imaginário social. Denunciar uma ordem de que faz parte torna a atitude de Fernando Namora ainda mais contundente:

De uma maneira geral, os personagens-chave de Namora são seres em perpétua representação, mas que sofrem da própria comédia, sendo por isso incapazes de levar até ao fim. Em parte alguma essa comédia falível por natureza, atinge mais fundura que nos seus romances *O Homem Disfarçado* e *Domingo à Tarde*, pois em ambos o desmascaramento impiedoso da aparência diz respeito, justamente, à figura do médico, quer dizer, a um duplo do autor. (LOURENÇO, 2000, 14)

A corrupção e falta de ética médica, em *O Homem Disfarçado*, estão personificadas pela figura do Prof. Cunha Ferreira, cirurgião ainda bem conceituado no meio, mas já um tanto desatualizado, que procura manter-se no topo da carreira oferecendo “vantagens” a clínicos que indiquem pacientes para serem operados por ele, pacientes ricos e/ou influentes, obviamente. Desprovido de ética, Cunha Ferreira costuma indicar cirurgias que no mínimo poderiam ser evitadas. Seu grande desafeto é Medeiros, médico extremamente íntegro que questiona e contesta seus diagnósticos. Cunha Ferreira convidara João Eduardo e Medeiros para um jantar em sua casa. Convidou também o paciente, um vinhateiro rico, para quem

indicou uma cirurgia desnecessária e contestada por Medeiros. Cunha Ferreira contava com que João Eduardo desse um parecer favorável a ele. O marido de Luísa perdera a oportunidade de romper com aquele mundo de conluíus, dando uma resposta evasiva e decepcionando Medeiros. É possível ver no gesto de João Eduardo de ajeitar o tapete uma metáfora para a arrumação do tapete social enrugado que a concordância interesseira de João ajeitou:

– Preciso de não me esquecer destas chapas cá em casa... São do nosso doente, meu caro Medeiros. Você já as viu?

– Bem sabe que sim.

– É isso, desculpe. O nosso amigo João Eduardo esteve também a observá-las há pedaço. Creio que corrobora a minha opinião. Não é verdade, meu caro João Eduardo?

[...]

João Eduardo desfez com os pés uma ruga do tapete. Tinha empalidecido. Enquanto o Medeiros numa expectativa tão intensa que se tornava dolorosa, aguardava a sua resposta, ele procurou uma frase que, sem o comprometer, não desiludisse de todas as esperanças do dono da casa.

– É difícil, evidentemente, afirmar que uma decisão cirúrgica esteja fora de dúvida. Mas, nestes casos, a ela se recorre com frequência. (*HD*, pp. 193-194)

A atitude de João Eduardo de não se posicionar claramente, mesmo consciente de que deveria desmascarar a farsa de Cunha Ferreira, mais uma vez evidencia um de seus maiores dramas interiores: ao mesmo tempo em que deseja resgatar uma vida de valores autênticos, não consegue desprezar as vantagens que relações como a que mantém com o corrupto cirurgião podem lhe assegurar. Não por acaso, é através do personagem que personifica positivamente a ética médica, Medeiros, que o autor traz o enfoque social para a narrativa, provando mais uma vez que a mudança para uma sondagem mais subjetiva não o fez negligenciar os temas e as preocupações coletivas. As próprias dificuldades financeiras que o médico enfrenta para sustentar e manter com dignidade a família já suscitaria o enquadramento socioeconômico do romance. Mas isso se dá de maneira mais contundente quando Medeiros apresenta a João Eduardo a realidade de doentes de bairros pobres da cidade. A crueza como a miséria vai sendo mostrada não deixa dúvida ao leitor de que as

mazelas sociais ainda não podem deixar de ser denunciadas. Medeiros faz um comentário doloroso e consciente sobre a precariedade e a “burla” do atendimento médico entre os pobres:

– Há qualquer coisa em si que não está certa, João Eduardo. Tenho pensado nisso algumas vezes. No entanto, no campo profissional, você é um sujeito decente. Que nome daria você ao facto de mandarmos um doente destes para o hospital, um cardíaco, por exemplo, e depois de vencidos os edemas o remetermos para casa com a recomendação de que faça repouso e dieta? Dieta, ein? ... Não é uma burla? E a um tuberculoso a quem injectamos um coagulante e ... Você está a obrigar-me a demagogia barata, raios o partam! (*HD*, p. 111).

No romance *Domingo à Tarde*, além da pobreza de alguns pacientes do hospital, a decadência econômica de Clarisse reflete a problemática socioeconômica. Ao receber a herança de um parente, vive dias de “burguesinha mimada”; depois de perder todo o dinheiro, passa a viver em lugares sórdidos até chegar à paciente de enfermaria. Em *O Rio Triste*, a miséria não é tão focalizada, mas está presente no flagelo de Faria Gomes e na pobreza da família do jornalista Vieirinha. Neste último romance, as questões sociais que se sobrepõem são relativas à emigração e à guerra colonial em África, reafirmando o compromisso do autor com a proposta neorrealista de inventariar os problemas do país.<sup>85</sup>

Passo a falar um pouco mais sobre *O Rio Triste*, romance que, segundo seu autor, tem muito de seus outros romances, mas ao mesmo tempo é muito diferente na sua estrutura formal. Exemplo de obra metaficcional, é um romance híbrido e polifônico, já que se estrutura a partir de uma infinidade de gêneros discursivos (notícia, carta, poesia, diário, relatório, romance). Roxana Eminescu ressalta, em *Novas Coordenadas no Romance Português*, que suas personagens “ligadas mais ou menos directamente ao desaparecimento são pessoas que escrevem. [...] A única personagem que não se identifica pela escrita é a personagem ausente do livro, o desaparecido” (EMINESCU, 1983, pp.29-30). Segundo

---

<sup>85</sup> Cabe lembrar que muitos textos da literatura portuguesa contemporânea mantêm viva a tradição do movimento neorrealista, que investiu “na consciência e no conhecimento da realidade pelo homem, num processo de formação ou de desalienação que crê na transformação do mundo [...]” (MATTER, 2010, p.49).

Eminescu, esse detalhe sugere que tudo aquilo que não tem registro escrito está condenado ao desaparecimento. Mais do que problematizar questões existenciais e sociais de uma época de desencanto e ceticismo, Namora realiza neste trabalho uma grande reflexão sobre o ato de escrever. Reflexão que fica sob a responsabilidade do “escritor” André Bernardes, que em vários momentos desmitifica o exercício do escritor, colocando em xeque o hipotético “glamour” da profissão, ao confessar o quanto o processo de escrita vem se tornando angustiante e difícil:

Há em mim um desnorte, as minhas emoções são um desperdício. Por isso adio, vou adiando – o que é que em mim se desgastou? Para um escritor, não escrever é esse sucessivo, erosivo, mortal adiamento. Mas escrever sobre quê, sobre quem? Estou desorientado. Não escrever é estar-se dentro da vida sem lá estar – ou estar-se nela mutilado, intruso, estéril. (RT, p. 83)

A dificuldade de André Bernardes em escrever seu novo romance possibilita a aproximação da personagem com seu criador, se partirmos de um depoimento de Fernando Namora – feito em 1978 e inserto na coletânea de entrevistas *Encontros* – sobre seu distanciamento do gênero ficção: “[...] por certo, que o declínio da ficção é de âmbito mundial e que não devemos considerá-lo um drama desde que compensado por outras formas literárias de comunicação talvez mais de acordo com os nossos dias, conquanto eu persista em acreditar no romance” (NAMORA, 1981b, pp. 264-265). Fernando Namora com certeza pensava em *O Rio Triste*. Com esse romance, Namora consegue concretizar um enorme desejo de se expressar através de outras formas de registro, de contribuir para a democratização do discurso literário a fim de torná-lo acessível a um número maior de leitores, ampliando as possibilidades de diálogo com o outro. Considero que com este romance, Fernando Namora realiza a passagem da autoformação à “prática privilegiada da educação estética” mencionada por Jorge Vaz de Carvalho em artigo aqui já referido, pois revela a capacidade do escritor de “transformar a consciência sensível da realidade num modo de comunicação [artística]” (2010, p. 29).

O desejo de pertencimento perpassa fortemente os três romances aqui apresentados. Chama muita atenção o fato de que o pertencimento buscado pelos personagens, nesta fase, está para além da necessidade de convívio humano. Eles precisam manter-se próximos a pessoas que os liguem a um outro tempo, um tempo passado onde residem seus sonhos, suas ideologias, enfim seus sentimentos mais autênticos. O personagem João Eduardo chegou a observar que “as pessoas podiam ficar indiferentes ao que lhes era posto bem perto dos olhos, mas uma viagem ao passado, mesmo a acontecimentos insignificantes, estabelecia logo uma receptividade singular [...]” (*HD*, p. 272). Isso explica porque, nos três romances, alguns personagens mantêm relações antigas que no presente chegam a trazer desconforto. São mantidas como uma maneira de permanecerem fiéis ao que acreditaram ou ao que foram na juventude. Em *Domingo à Tarde*, Clarisse faz vários passeios a lugares que lembram sua infância. Em *O Rio Triste*, André Bernardes tem várias diferenças com o colega Castel Branco, mas existe entre eles uma cumplicidade dos tempos da juventude que os liga e que os faz olhar com desconfiança aquilo que fizeram de seus ideais:

Ele foi meu companheiro em Coimbra, há um ror de tempo, no período heróico desta geração. [...] Creio que a obra e o temperamento de Castel Branco têm nesse *fait-divers* a sua exegese. Coimbra – foi há séculos e é um presente. Quando olhamos para trás, sentimo-nos perdidos ou transviados; por isso nos encaramos com resguardo, como se temêssemos averiguar qual nos traiu. (*RT*, p. 21)

A ligação de João Eduardo com Jaime é ainda mais dramática, pois a decadência física e econômica do amigo se opunha totalmente ao sucesso de João. A amizade estava há muito desgastada, mas se mantinha fiel por ser “uma ligação impossível de repetir nos amigos frustes<sup>86</sup> do presente?” ou pelo desejo desesperado de manter intocada “uma relíquia de si próprio, do que em si houvera e capacidade de aderir apaixonadamente a um companheiro?” (*HD*, p. 130). João tinha convicção de que a morte de Jaime significaria a morte de uma parte

---

<sup>86</sup> O adjetivo *fruste* tem várias acepções. No contexto em que foi empregado pelo narrador, parece-me que a mais adequada é a de insignificante, desprezível, desgastado.

dele mesmo: “[...] Já lhe era impossível disfarçar a náusea que o amigo lhe provocava. E no entanto, nessa relação havia ainda uma dolorosa solidariedade: como se, através da desagregação do amigo, alguma coisa dele próprio apodrecesse também” (*HD*, 132).

Ronaldo Lima Lins explica, em *A Indiferença Pós-moderna*, que “sem um futuro onde fixar os desejos, ficamos com os resíduos do passado. Com eles recuperamos os fragmentos de esperança, mas também as formas de opressão que, congeladas, cristalizam as formas de experiência. Um processo de acomodação toma conta dos hábitos” (LINS, 2006, p. 11). Com os personagens de Namora, há uma angústia que ainda os defende da acomodação. Por mais que, por vezes, os romances aqui estudados tenham demonstrado um olhar pessimista de seu autor em relação ao homem de seu tempo, o fato de terem como protagonistas personagens que mergulham fundo nos seus conflitos interiores para descobrirem seus limites faz surgir uma ponta de esperança no futuro, pois a mudança só pode vir através desse autoconhecimento. Além disso, os protagonistas desses romances são contemporâneos da geração de seu autor, uma geração de intelectuais que teve como alicerce a solidariedade e ficou marcada por uma “resistência que não está nos hábitos das gerações portuguesas, gastas ou desiludidas quando a maturidade se faz acompanhar do cansaço” (NAMORA, 1978, p 16). Para mim, a obra de um escritor que procurou resgatar os valores humanos só pode ser vista como um veículo de resistência à fragmentação das relações humanas.

## 5- UM PERCURSO DE HUMANISMO, FORMAÇÃO E PERTENCIMENTO

O tempo correu, as distâncias acentuaram-se. E assim, ao confrontar-me com os livros que escrevi há alguns anos, sou levado, simultaneamente, a medir-me com o homem que eu fui e que talvez já não coincida inteiramente com o homem que hoje sou. Esse confronto, pois tem tanto de melindroso como de doloroso, mas, de qualquer maneira, permitirá uma avaliação mais certa das gêneses e das características do trabalho realizado.

(Fernando Namora – *Jornal Sem Data*. 1989, p. 120)

É chegado o momento de pôr fim, ao menos temporariamente, ao meu percurso de escrita sobre Fernando Namora. Momento difícil porque olho para trás e vejo que muito ficou ainda por dizer, que muito do que foi pensado não se materializou no papel. Devo admitir que em muitos momentos me vi diante do papel como certo personagem de *O Rio Triste*: “Há em mim um desnorte, as minhas emoções são um desperdício. Por isso adio, vou adiando – o que é que em mim se desgastou?” (RT, p. 83). Em mim, o adiamento procurava se justificar através de uma necessidade infinita de encontrar a palavra mais justa; enfim, de conseguir ser a crítica e a leitora que a escrita de Fernando Namora fez por merecer. Mas este capítulo de conclusão é também um capítulo que fecha um período de grande aprendizado, em que tive a oportunidade de conhecer novos saberes e novos sabores com as leituras feitas, sobretudo, com a leitura das narrativas de Fernando Namora. É este aprendizado acadêmico e humano e o caminho reflexivo que pretendi dar às leituras que procuro retomar para concluir.

Este trabalho nasceu do imenso desejo de ampliar a pesquisa iniciada ainda no Mestrado, que resultou na dissertação *Uma História de Pequenos Heróis: Uma Leitura de O Trigo e o Joio, de Fernando Namora* (2008). Desejo que nasceu não só pela sedução dos textos de Fernando Namora, mas também pela inquietação que sentia pelo silêncio em torno de sua obra, principalmente no Brasil, onde foi um dos escritores portugueses mais lidos entre as décadas de 1960 e 1980. Seduzida e inquieta, quis mostrar a necessidade de trazer de volta o humanismo de uma escrita que buscou incessantemente o convívio com o outro, o olhar



simpático e solidário. Quis corroborar a atualidade de um escritor que já apontava para um mundo de relações superficiais e interesseiras, em que identidades se deixam rasurar em nome da sobrevivência social. Intencionei contribuir para reconduzir a seu lugar de merecimento um escritor que soube ultrapassar o desejo testemunhal em seus textos porque nunca deixou de se preocupar com os anseios e as angústias do indivíduo e recriou com apurada técnica literária as experiências humanas vividas e presenciadas.

Pretendi delinear um perfil para a escrita literária de Fernando Namora, procurando observar como foi a progressão de uma obra que partiu de um contexto humanista de cariz predominantemente social para um contexto humanista de cariz mais subjetivo, voltado para as angústias interiores dos personagens. Para tanto, considerei necessário apresentar um breve panorama dos desdobramentos do conceito filosófico do Humanismo desde o Renascimento até as primeiras décadas do século XX. Interessou-me recortar as correntes humanistas que influenciaram mais de perto os escritores da geração de Fernando Namora: o Novo Humanismo e o Existencialismo. O Novo Humanismo, corrente de bases marxistas, orientou o desejo de vários segmentos da sociedade de intervir num mundo em que o sistema capitalista se mostrava falho e só aumentava as desigualdades sociais. Em Portugal, o Novo Humanismo começou a se manifestar em meados dos anos de 1930 e teve como expressão artístico-literária o movimento neorrealista, consolidado na década de 1940. O movimento procurou interpelar os problemas sócio-políticos do país e elegeu o menos favorecido como figura representativa de seu discurso. A vertente Existencialista surge na Europa por volta do final da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria e reflete os sentimentos de frustração e desencanto de uma época que viu, por exemplo, os ideais das revoluções sociais esmorecerem e os regimes ditatoriais se fortalecerem. Esses sentimentos desencadearam a necessidade do indivíduo de se voltar para dentro de si a fim de questionar o limite do subjetivismo humano. Em Portugal, a problemática existencial ganhou espaço na literatura a

partir de 1950 e seu principal representante foi o escritor Vergílio Ferreira, admirador confesso da obra neorrealista de Fernando Namora por enxergar nela um humanismo “existencialista”, diria eu, à sua moda.

Traçados os caminhos teóricos, pretendi mostrar, através do recorte de cenas de algumas narrativas de Fernando Namora, como o humanismo perpassou a obra do autor – lembrando que não foi minha prioridade dar à reflexão um tom marcadamente filosófico, procurei fazer a leitura das cenas recortadas a partir de uma perspectiva humanista mais próxima da perspectiva do escritor: o humanismo como forma de “uma adesão pelos outros” (NAMORA,1981, p.215), um humanismo profundamente marcado por valores como fraternidade, solidariedade, dignidade, liberdade, igualdade. Inicialmente procurei observar como esses valores se fizeram presentes em narrativas mais voltadas para o humanismo social, aquelas que constituíram o chamado ciclo rural da escrita de Fernando Namora – o mais representativo da participação do escritor no movimento neorrealista. Por fim, debrucei-me sobre o humanismo subjetivo, que predomina nos textos escritos a partir de 1957, com a publicação de *O Homem Disfarçado*.

Escolhi como eixo irradiador de cenas perpassadas pelo humanismo social o romance *Fogo na Noite Escura* (1943), por considerá-lo o primeiro romance de inclinação neorrealista do escritor. Não só por refletir ficcionalmente as preocupações dos intelectuais que ajudaram a pensar e a consolidar as linhas mestras do Neorrealismo, mas por também já começar a evidenciar a adesão de Fernando Namora a personagens oprimidos e marginalizados. A construção de tipos de personagens marginalizados (ciganos, contrabandistas, vadios, mendigos) contribuiu para a singularidade de sua obra. No fundo, procurei sustentar que *Fogo na Noite Escura* é o romance germinador do percurso de seu autor, pois apresenta a sondagem social, premente nas narrativas dos anos de 1940, e a sondagem subjetiva,

predominante nos textos de ambiência urbana, que Namora retomaria na segunda metade dos anos de 1950.

Três conceitos perpassam as narrativas aqui estudadas e se fizeram norteadores das reflexões acerca das cenas recortadas: humanismo, autoformação e pertencimento. No momento de sondagem mais social, o humanismo se manifesta, sobretudo, na forma de valores como solidariedade e fraternidade que envolvem os personagens, ou através da adesão do narrador aos mais oprimidos. Nas narrativas rurais, a solidariedade e a fraternidade entre os personagens se manifestam mais autenticamente entre os mais pobres.

O conceito de romance de autoformação está fortemente marcado em *Fogo na Noite Escura*. A própria condição dos personagens, estudantes em processo de aquisição de conhecimento não só acadêmico, mas político, social e artístico, já daria ao livro de Namora um perfil de romance de aprendizagem. Mas a trajetória do artista Carlos Nóbrega – que ao longo da narrativa, em confronto com o mundo real, foi imprimindo à sua arte contornos mais realistas, distanciando-se da abstração de seus trabalhos iniciais – não só reafirma a vitória dos ideais neorrealistas como é um exemplo lapidar de autoformação “pela livre vontade do indivíduo ampliar o conhecimento de si e do mundo a partir da diversidade das experiências e da reflexão crítica sobre elas” (CARVALHO, 2010, p. 30). Júlio protagoniza o aprendizado afetivo; a experiência amorosa com Mariana é, a meu ver, um exemplo de formação erótica. O percurso do personagem Zé Maria também pode ser visto como exemplo de autoformação, pois ao final da narrativa compreende o seu papel na luta dos estudantes.

O sentimento de pertença é tratado nos livros de Fernando Namora como uma experiência que se realiza por diferentes formas de convívio. Em *Fogo na Noite Escura*, o sentimento de pertencimento se realiza sobretudo através da afinidade ideológica, os personagens buscam um convívio próximo com os que partilham de seus ideais. É importante lembrar que Zé Maria se angustia por não ter certeza de fazer parte da mesma confraria dos

amigos, pois se sente um desenraizado e culpado por ter deixado a família no campo, trabalhando duro para mantê-lo na universidade. *Casa da Malta*, além de mostrar a forte relação de pertencimento com o lugar onde o indivíduo viveu a infância e a juventude, representada pelo personagem Abílio, apresenta o convívio solidário entre malteses que se reconhecem na miséria do outro; o sentimento de pertença nasce desse reconhecimento. Outras narrativas rurais apresentam um convívio comunitário mantido pelo elo com o espaço físico, nessas narrativas a terra é o elemento de união entre indivíduos diferentes. O melhor exemplo dessa relação com a terra, a meu ver, é o romance *O Trigo e o Joio*, pois o sentimento de pertencimento se realiza na união em torno do mesmo desejo, o de ver a terra cultivada. Um desejo capaz de agregar um vadio à família de um pequeno proprietário rural.

No início dos anos de 1950, o escritor Fernando Namora se transferiu para Lisboa como médico do Instituto Oncológico, o que coincidiu com as mudanças do contexto histórico e com o natural processo de amadurecimento estético por que passaram os escritores mais representativos do Neorrealismo. A produção literária de Fernando Namora, a partir de *O Homem Disfarçado* (1957), passou a ter uma sondagem mais psicológica, retratando um momento em que o indivíduo se voltou para os seus conflitos interiores. Essa mudança de perspectiva não significou o distanciamento dos ideais do neorrealismo, correspondeu às transformações ocorridas dentro do próprio movimento. Temas como a indiferença, o esfriamento das relações e a máscara social marcaram essa fase da escrita de Namora, sempre atento à sua época. Este trabalho pretendeu refletir acerca dessas questões a partir do recorte de cenas dos romances *O Homem Disfarçado*, *Domingo à Tarde* e *O Rio Triste*, procurando observar como as ideias norteadoras de humanismo, autoformação e pertencimento se fizeram presentes.

O romance *O Homem Disfarçado* flagra um indivíduo lutando para recuperar a autenticidade da juventude, mas sem determinação para romper com o teatro das

representações sociais. O protagonista João Eduardo vive angustiado por não ser capaz de prestar um gesto de solidariedade a um estranho; enfim, por se afastar dos valores humanos em que sempre acreditou. As tentativas de mudança do personagem são sempre adiadas, a espera de “um acontecimento brutal que lhe complet[e] a ruína” (p. 301-302) para que possa, enfim, recomeçar. Em *O Rio Triste*, o esfriamento das relações fica mais explícito no convívio familiar de Rodrigo Abrantes, o desaparecido. Nesta narrativa, fica sugerida a desistência do personagem frente à incapacidade de vencer o problema de sua incomunicabilidade. *Domingo à Tarde* é o único dos três romances que realmente apresenta uma saída otimista para o processo de esfacelamento das relações humanas. O narrador-protagonista, o médico Jorge, vê sua vida de homem arrogante e insociável se transformar a partir de seu envolvimento afetivo com Clarisse, jovem paciente leucêmica já morta antes do início da narrativa. Jorge resolve escrever um livro a pretexto de contar a história de Clarisse, mas acaba escrevendo o seu livro de autoformação, pois vai revelando ao leitor como o seu amor pela jovem o fez se sentir um homem mais terno, com vontade de voltar a pertencer ao mundo. Como se vê aqui, “neorrealisticamente”, Fernando Namora construiu um personagem que por meio da ficção foi capaz de gerar uma revolução nem que fosse no seu próprio universo particular.

Aliás, é com *Domingo à Tarde* que Fernando Namora parece responder a uma das questões mais recorrentes em seus livros nesta fase: a finitude física do ser. O autor denuncia de forma contundente a necessidade de encontrar uma forma de permanência do indivíduo, uma vez que o homem não tem como vencer a morte física. Ao escrever sobre a história de Clarisse, Jorge encontra uma maneira de perpetuar, ao menos, sua memória. O autor sinaliza, com essa narrativa, que a escrita é a única maneira de eternizar a existência humana. E o desaparecimento, em *O Rio Triste*, do único personagem que não se identifica com o universo da escrita parece reafirmar isso. Neste último romance, Fernando Namora reflete sobre o

trabalho do escritor e constrói um refinado exemplo de obra metaficcional, uma vez que *O Rio Triste* se estrutura a partir de diversos gêneros textuais. A diversidade de gêneros, no romance, aponta para o desejo do autor de ver o discurso literário cada vez mais democratizado, a fim de ampliar a possibilidade de diálogo com mais leitores.

Procurei mostrar no capítulo quatro que o desejo de pertencimento perpassa as três narrativas estudadas. Para além do convívio humano, os personagens apresentam uma enorme necessidade de se manterem próximos de pessoas ou lugares que lhes remetam ao passado, que lhes façam lembrar que pertenceram a um tempo em que seus sentimentos e seus sonhos foram autênticos. Essa busca constante por autenticidade demonstra que Fernando Namora procurou fazer de sua escrita um instrumento de resistência à fragmentação dos valores humanos.

Um dos objetivos de minha tese foi fomentar o desejo de leitura dos textos do escritor em novos leitores e suscitar discussões em torno de sua obra. Esse objetivo vem sendo perseguido desde minha pesquisa de Mestrado e é com alegria que recebo notícias de que outros pesquisadores<sup>87</sup> vêm se interessando pelo estudo da escrita de Fernando Namora. Uma escrita que se pautou pela ética, pelo humanismo de adesão aos oprimidos, pela busca do aperfeiçoamento estético, pela necessidade de pertencimento. Concluo esse estudo com uma única certeza: o meu lugar de pertencimento e de formação como leitora é o humaníssimo texto de Fernando Namora, homem que se confessou pela voz do escritor.

---

<sup>87</sup> Tenho o orgulho e a satisfação de constatar que minha dissertação já rendeu frutos, uma vez que foi citada como referência bibliográfica por Fernando Teixeira Batista, pesquisador que concluiu recentemente a tese *Fernando Namora: retratos de um país real*, pela Universidade do Porto.

## 6- BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

- 1- NAMORA, Fernando. *Fogo na Noite Escura*. 12. ed. Amadora: Bertrand, 1979.
- 2- \_\_\_\_\_. *Casa da Malta*. 10. ed. Amadora: Bertrand, 1978.
- 3- \_\_\_\_\_. *Minas de San Francisco*. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1952.
- 4- \_\_\_\_\_. *Retalhos da Vida de Um Médico*. (primeira série) 22. ed. Amadora: Bertrand, 1979.
- 5- \_\_\_\_\_. *A Noite e a Madrugada*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.
- 6- \_\_\_\_\_. *O Trigo e o Joio*. 8. ed. Lisboa: Europa-América, 1972.
- 7- \_\_\_\_\_. *O Homem Disfarçado*. 3. ed. Lisboa: Arcádia, [s.d.].
- 8- \_\_\_\_\_. *Domingo à Tarde*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.
- 9- \_\_\_\_\_. *Retalhos da Vida de Um Médico*. (segunda série) 16. ed. Lisboa: Europa-América, 2000.
- 10- \_\_\_\_\_. *Os Clandestinos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- 11- \_\_\_\_\_. *O Rio Triste*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1982.
- 12- \_\_\_\_\_. *As Frias Madrugadas*. Lisboa: Arcádia, [s.d.].
- 13- \_\_\_\_\_. “Prefácio”. In: NAMORA, Fernando. *Casa da Malta*. 10. ed. Amadora: Bertrand, 1978, pp.9-54.
- 14- \_\_\_\_\_. *Um Sino na Montanha*. 5. ed. Amadora: Bertrand, 1979a.
- 15- \_\_\_\_\_. “Em torno do Neo-Realismo”. In: NAMORA, Fernando. *Um Sino na Montanha*. 5. ed. Amadora: Bertrand, 1979b, pp. 223-251.
- 16- \_\_\_\_\_. *Os Adoradores do Sol*. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1988.
- 17- \_\_\_\_\_. *A Nave de Pedra*. 3. ed. Amadora: Bertrand, 1981a.
- 18- \_\_\_\_\_. *Encontros*. 2. ed. Amadora: Bertrand, 1981b.
- 19- \_\_\_\_\_. “Reflexões sobre o escritor, a literatura, a vida”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 62, julho, 1981c, pp. 5-9.
- 20- \_\_\_\_\_. *Sentados na Relva*. 4. ed. Amadora: Bertrand, 1987.

21- NAMORA, Fernando. *Jornal sem Data*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1989.

#### BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

1- AMADO, Jorge. “Namora, Mestre do Romance”. In: NAMORA, Fernando. *O Trigo e o Joio*. 8. ed. Lisboa: Europa-América, 1972, pp. 9-15.

2- BATISTA, Fernando Teixeira. *Fernando Namora: retratos ficcionais de um país real*. Porto: Universidade do Porto – Faculdade de Letras, 2014. [Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa]

3- BERARDINELLI, Cleonice. “O Trigo e o Joio, de Fernando Namora”. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1982, pp. 317-355.

4- CAMOCARDI, Elêsis M. *Fernando Namora: um cronista no território da ficção*. São Paulo: ILHPA-HUCITEC, 1978.

5- CHALENDAR, Pierrette; CHALENDAR, Gérard. *Temas e Estruturas na Obra de Fernando Namora*. Lisboa: Moraes, 1979.

6- \_\_\_\_\_. “A Fabricação do Sentido em *O Rio Triste* de Fernando Namora”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n.86, jul. 1985, pp. 24-32.

7- COELHO, Jacinto do Prado. “Fernando Namora: quando a ficção é testemunho”. In: \_\_\_\_\_. *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 1976, pp.289-292.

8- COELHO, Nelly Novaes. “Fogo na Noite Escura: a semente do existencial no sociológico”. In: NAMORA, Fernando. *Fogo na Noite Escura*. 1. ed. brasileira. São Paulo: Editora Verbo, 1973, pp. VII-XV.

9- \_\_\_\_\_. “Fernando Namora e a civilização cristã-burguesa em declínio”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 104/105, jul. 1988, pp. 69-78.

10- DAVID-PEYRE, Yvonne. “O Elemento Picaresco em Três Romances de Fernando Namora / I”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 40, nov. 1977, pp. 48-56.

11- \_\_\_\_\_. “O Elemento Picaresco em Três Romances de Fernando Namora / II”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 41, jan. 1978, pp. 45-53.

12- EMINESCU, Roxana. “O Tempo Disfarçado: a estrutura temporal nos romances de Fernando Namora”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 73, maio 1983, pp. 21-28.

13- FERRI, Ana Carla Pacheco Lourenço. *Uma História de Pequenos Heróis: uma leitura de O Trigo e o Joio, de Fernando Namora*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Faculdade de Letras, 2008. [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, 95 fls.]

14- LISBOA, Eugênio. “Fernando Namora”. In: \_\_\_\_\_. *O Objeto Celebrado* (miscelânea de ensaios – estudo e crítica). Coimbra: UC Biblioteca Geral 1, 1999, pp. 131-145.



- 15- LOURENÇO, Eduardo. “Escrita e Doença na Obra de Fernando Namora”. In: NAMORA, Fernando. *Retalhos da Vida de Um Médico*. (segunda série) 16. ed. Lisboa: Europa-América, 2000.
- 16- MEDINA, Cremilda Araújo. “Fernando Namora” (Grandes entrevistas). *Tiro de Letra/Ministérios Criação Literária*. Disponível em: [www.tirodeletra.com.br](http://www.tirodeletra.com.br) (Último acesso 28/01/2016).
- 17- MENDONÇA, Fernando. “Breve Diagnose da Obra de Fernando Namora” (excertos). In: *Fernando Namora: 40 anos de vida literária*. Amadora: Bertrand, 1978 (não paginado).
- 18- MOURÃO-FERREIRA, David. “Cinquenta Anos de Literatura Vivida”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 103, maio 1988, pp. 13-17.
- 19- NAMORADO, Joaquim. “Um romance visto de dentro”. In: NAMORA, Fernando. *Fogo na Noite Escura*. 12. ed. Amadora: Bertrand, 1979, pp. 9-29.
- 20- QUADROS, Antonio. “A questão do Neo-Realismo. A propósito de Fernando Namora”. In: \_\_\_\_\_. *A Existência Literária*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural, 1959, pp. 97-101.
- 21- REIS, Carlos. “Fernando Namora”. In: 80 ANOS DE FERNANDO NAMORA. (Catálogo de Exposição). Oeiras: Câmara Municipal / Livraria-Galeria Municipal Verney, nov. 1999, pp. 28-29
- 22- RODRIGUES, Urbano Tavares. “Expressões do Humanismo de Fernando Namora”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 103, maio 1988, pp. 5-11.
- 23- \_\_\_\_\_. *O Rosto e a Máscara na Obra de Fernando Namora*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1980.
- 24- SACRAMENTO, Mário. *Fernando Namora*. Coleção A Obra e o Homem. Lisboa: Arcádia, 1967.
- 25- SIMÕES, João Gaspar. “Fernando Namora”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica IV: contistas, novelistas e outros prosadores contemporâneos – 1942,1972*. Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda, 1981. pp. 267-277.
- 26- TORRES, Alexandre Pinheiro. “Fernando Namora: itinerário da lírica para a épica”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaios Escolhidos II: estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1990, pp. 41-62.
- 27- 80 ANOS DE FERNANDO NAMORA. (Catálogo de Exposição). Oeiras: Câmara Municipal / Livraria-Galeria Municipal Verney, nov. 1999.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

- 1- ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice – Poetas: personagens da linguagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2000. [Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa, 335 fls.]
- 2- \_\_\_\_\_. “Nuno Júdice: Arte Poética com Melancolia”. *Periódicos UFSC*, 2008. (Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/download/1580/1312>.)
- 3- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- 4- ARENDT, Hannah. *Crises da República*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- 5- \_\_\_\_\_. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983.
- 6- AZEVEDO, Ana Lúcia. “A Chernobyl Brasileira”. *O Globo*. Caderno País, 29 de novembro de 2015.
- 7- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética. A Teoria do Romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- 8- BARCELOS, José Carlos. *O Herói Problemático em Cerromaior: subsídios para o estudo do Neo-Realismo português*. Niterói: Eduff, 1997.
- 9- BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- 10- BARTHES, Roland *et alli*. *Literatura e Realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- 11- BASBAUM, Leôncio. *Alienação e Humanismo*. São Paulo: Global Ed., 1982.
- 12- BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- 13- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- 14- \_\_\_\_\_. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp. 197-221
- 15- BERMAM, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 16- BIGO, Pierre. *Marxismo e Humanismo*. São Paulo: Editora Herder, 1966.
- 17- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

- 18- CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a Cultura”. In: \_\_\_\_\_. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000, pp. 181-198.
- 19- \_\_\_\_\_. “Dialética da Malandragem”. In: CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 19-54.
- 20- CANDIDO, Antonio *et alli*. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- 21- CARVALHO, Jorge Vaz de. “Sinais de Fogo: metamorfose e epigenia”. *Metamorfoses 10.2*. Alfragide (PT): Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2010, pp. 23-31.
- 22- CASANOVA, Marco Antonio. *Compreender Heidegger*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- 23- CERDEIRA, Teresa Cristina. “*Gaibéus*: na estratégia do desvio, a transgressão de um projeto”. In: \_\_\_\_\_. *O Avesso do Bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p. 91-101.
- 24- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- 25- COELHO, Eduardo Prado. “O estatuto ambíguo do ‘neo-realismo’ português”. In: \_\_\_\_\_. *A Palavra sobre a Palavra*. Porto: Portucalense, 1972, pp. 39-48.
- 26- COELHO, Nelly Novaes. *Escritores Portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973.
- 27- \_\_\_\_\_. “50 Anos de Neo-Realismo Literário em Portugal”. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: UFRJ / Fund. Calouste Gulbenkian / Fund. José Bonifácio / Fund. Brasil-Portugal, 1992, pp. 87-94.
- 28- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- 29- DIONÍSIO, Mário. “Uma Pequena Grande História”. In: PIRES, José Cardoso. *O Anjo Acorado*. 10 ed. Lisboa: Dom Quixote, 1999, pp. 11-51.
- 30- EMINESCU, Roxana. *Novas Coordenadas no Romance Português*. Lisboa: ICPL, 1983.
- 31- FERREIRA, Ana Paula. *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.
- 32- \_\_\_\_\_. “Um Casamento Infeliz ou os Neo-Realistas e o Feminino”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 140/141, abr. 1996, pp. 147- 154.
- 33- FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao meu corpo*. Lisboa: Portugália, 1969.
- 34- \_\_\_\_\_. *O Caminho Fica Longe*. Lisboa: Inquérito, 1943.
- 35- \_\_\_\_\_. “Prefácio do Autor”. In: FERREIRA, Vergílio. *Vagão J. Amadora*: Bertrand, 1982, pp 9-31.

- 36- FIGUEIREDO, Monica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- 37- \_\_\_\_\_. “Da arte de existir em pequenas coisas, ou alguma ficção (neo) realista”. In: SANTOS, Gilda; VELHO, Gilberto (org.). *Artifícios & Artefatos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, pp. 85-94.
- 38- \_\_\_\_\_. “Por entre “coolies” e mandarins, as inscrições chinesas em Eça de Queirós. In: FERNANDES, Annie Gisele; OLIVEIRA, Paulo Motta (org.). *Literatura Portuguesa Aquém-mar*. São Paulo: Komedi, 2005, pp. 107-122.
- 39- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.
- 40- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.
- 41- GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Tradução Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- 42- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- 43- GOULART, Rosa Maria. *Romance lírico: o percurso de Vergílio Ferreira*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990.
- 44- GUSMÃO, Manuel. *Uma Razão Dialógica: Ensaio sobre Literatura, a sua Experiência do Humano e a sua Teoria*. Lisboa: Avante, 2011.
- 45- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o Humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- 46- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo – História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- 47- LIMA, Francisco Ferreira de. “Estética e Realidade no Neo-Realismo”. In: *Do Inventário à Invenção – Redol e o Neo – Realismo*. Feira de Santana: UEFS, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2002.
- 48- \_\_\_\_\_. “Neo-Realismo: cinquenta anos de percurso e de (alguns) percalços”. In: ANAIS DO XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS. Tema: Singularidade de uma cultura plural. Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990. UFRJ, 1992, pp. 258-262.
- 49- LIMA, Isabel Pires de. “Traços Pós-modernos na Ficção Portuguesa Actual”. *Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: PUC Rio de Janeiro, n. 4, 2000.
- 50- LINS, Ronaldo Lima. *A Indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- 51- \_\_\_\_\_. *A Construção e Destruição do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

- 52- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*. Lisboa: Ulisseia, 1968.
- 53- LOURENÇO, Eduardo. “Literatura e Revolução”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 78, março de 1984, pp. 7-16.
- 54- \_\_\_\_\_. *O Labirinto da Saudade*. 10. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.
- 55- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- 56- MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2010. [Tese de Doutorado, 393 fls.]
- 57- MENDONÇA, Fernando. *A Literatura Portuguesa no Século XX*. São Paulo: HUCITEC; Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1973.
- 58- OLIVEIRA, Carlos de. *O Aprendiz de feiticeiro*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- 59- PEREIRA, Luci Ruas. *Vergílio Ferreira: itinerário de uma paixão*. Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 1994. [Tese de Doutorado, 599 fls.]
- 60- \_\_\_\_\_. “Vergílio Ferreira e o Neo-Realismo”. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: UFRJ / Fund. Calouste Gulbenkian / Fund. José Bonifácio / Fund. Brasil-Portugal, 1992, pp. 579-585.
- 61- PIRES, José Cardoso. “Visita à Oficina”. In: \_\_\_\_\_. *E Agora, José?* Lisboa: Moraes, 1977, pp.137-262.
- 62- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2.ed. São Paulo: Eixo experimental org.; Editora 34, 2009.
- 63- REDOL, Alves. *Gaibéus*. 18. ed., Lisboa: Editorial Caminho, 1993.
- 64- REIS, Carlos (org.). *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova / Editorial Comunicação, 1981.
- 65- \_\_\_\_\_. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo*. Coimbra: Almedina, 1983.
- 66- \_\_\_\_\_. “Ficção Neo-Realista e Pragmática Ideológica”. In: XIII ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIO BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: UFRJ / Fund. Calouste Gulbenkian / Fund. José Bonifácio / Fund. Brasil-Portugal, 1992, pp. 81-87.
- 67- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- 68- RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.

- 69- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?*. Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- 70- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1992.
- 71- SAID, Edward W. *Humanismo e Crítica Democrática*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- 72- SARTRE, Jean-Paul. “O Existencialismo é um Humanismo”. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- 73- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O local do testemunho”. *Metamorfoses 10.2*. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2010, pp. 177-194.
- 74- SERRÃO, Joel. “A novelística social na década de 40: esboço de problematização”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 9, set. 1972, pp. 25-31.
- 75- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago – Entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- 76- SIMÕES, João Gaspar. *Crítica III: Romancistas Contemporâneos 1942 – 1961*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2001.
- 77- TAVARES, José Fernando. “Fernando Namora: ‘O nosso olhar é fundamental para ver a profundidade das coisas’” (entrevista). *Sol XXI – Revista Literária*. Carcavelos, n.10, outubro de 1994.
- 78- TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.
- 79- TOMACHEVSKI, B. “Temática”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, pp. 169-204.
- 80- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: ICP, 1977.
- 81- XAVIER, Marion. “Arendt, Jung e Humanismo: um olhar interdisciplinar sobre a violência”. Disponível em [www.revistas.usp.br/sausoc/article/view/1794](http://www.revistas.usp.br/sausoc/article/view/1794). Último acesso 16/08/2014.