O cinema de Fernando Namora¹

Leonor Areal

Instituto de História Contemporânea (Nova FCSH)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Figura 1 - Recorte de *Actualidades*, 1952.

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

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

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

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

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

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

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

Segundo Projecto: *Aldeia Perdida* (1953)

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

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

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

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

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

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

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

Quatro projectos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sétimo projecto: *Emigrantes* (1965)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nono projecto: *O Rio Triste*

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

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

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

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

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

Figura 7 - Sequência cinematográfica de *Rio Triste*, anotada por Manuel Guimarães.

Filmes em liberdade

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

Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁴ Mesma entrevista na revista *Plano 4*.

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

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

⁴⁷ BNP, E63/cx.39.

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ Argumento de Artur Ramos e Carlos Coutinho.

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

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

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

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

Bibliografia

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