



A. M. B. Machado Pires

O essencial sobre

RAÚL BRANDÃO

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Advertência ao leitor

Os propósitos de divulgação da colecção «O Essencial» devem conjugar-se, a nosso ver, com um rigor e uma qualidade expositiva que tornem estes textos não só acessíveis ao leitor comum, como também utilizáveis por professores de diversos graus de ensino e por investigadores e leitores de outras fronteiras e culturas. Para além das dificuldades que a síntese levanta, a obra de Raúl Brandão, pela sua profundidade, carácter inovador e estruturação invulgar, põe problemas de planeamento e de escrita na abordagem de conceitos, géneros literários e estilo. Por outro lado, dado o carácter deste trabalho, optámos por não citar edição e página, mas apenas capítulo ou parte de obra; o leitor utilizará a edição que conseguir obter.

Procuraremos insistir na referência e no apelo à leitura de certos textos brandonianos que consideramos fundamentais e indicaremos a bibliografia essencial para os aspectos abordados.

Fevereiro de 1997.

ANTÓNIO M. B. MACHADO PIRES

I

INTRODUÇÃO

«A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada...»

RAÚL BRANDÃO, *Memórias*.

«... uma vida que é sonho na lama e luz nas catacumbas.»

VITORINO NEMÉSIO, «Raúl Brandão, íntimo». *Sob os Signos de Agora*.

RAÚL GERMANO BRANDÃO nasceu na Foz do Douro, em 12 de Março de 1867, e morreu em Lisboa, em 5 de Dezembro de 1930. Foi, portanto, rigorosamente contemporâneo de António Nobre (1867-1903, de quem se ocupa nas *Memórias I*), de Camilo Pessanha (1867-1926), do historiador David Lopes (1867-1942) e do historiador da literatura Mendes dos Remédios (1867-1932), também de Eugénio de Castro (1869-1944), de Júlio Brandão (1869-1947), do músico e maestro Francisco de Lacerda (1869-1934) — o que quer dizer que o devemos considerar pertencente à Geração de 90, que assumiu uma reacção

idealista antipositivista, na qual se radicam o Simbolismo e o Impressionismo. É ainda um período agitado para Portugal (o *Ultimato*, 1890, o Regicídio, 1908, que refere nas *Memórias*, a Revolução Republicana, 1910) e para o mundo (1.^a Grande Guerra), uma atmosfera de profundo sentimento de decadência do Homem (*degenerescência* é uma ideia e uma palavra chave), de fuga para a Arte ou para o Anarquismo, de «redescoberta» do exemplo de S. Francisco (lembra-se Paul Sabatier e a sua *Vida de S. Francisco de Assis*), de um humanitarismo universalista e compassivo à Tolstoi, de conflitualidade profunda como a documenta Dostoievsky, de compaixão e apelo para a condição dos pobres e desgraçados à maneira de Gorki. O próprio Brandão escreveu (a propósito da personagem K. Maurício) sobre este tempo: «Singulares criaturas devem nascer por este fim de século, em que a metafísica de novo predomina e a asa do Sonho outra vez toca os espíritos, deixando-os alheados e absortos. A necessidade do desconhecido de novo se estabelece.» Adiante acrescenta: «De tudo isto, da fadiga produzida pelo exaspero crescente da luta pela vida, devem nascer criaturas singulares, aberrações extraordinárias, curiosos cérebros cheios de sonho, nervos capazes de sentir o que por ora é do domínio do sonho...»

Entre todas estas confluências finisseculares, Raúl Brandão, emotivo, de uma sensibilidade quase exagerada, contemplativo, sem grandes apetências para a erudição nem para uma vida de «glórias» sociais, é um exemplo muito pessoal na Literatura Portuguesa, abrindo, sem o saber, caminhos diversos para a prosa moderna. Brandão, no trânsito do século XIX para o século XX está, afinal, como disse Vergílio Ferreira, «no limiar de um mundo» (*Espaço do Invisível II*, 1976).

A infância e a adolescência têm grande influência no homem, por *impregnação* das primeiras experiências e embates da vida. A luz doirada e o azul do céu da Foz do Douro ficaram-lhe para sempre (como veremos). A vida dos pescadores (de quem também é descendente) deu-lhe um paradigma existencial de disponibilidade para o risco, de trágica aceitação do Destino e da Morte. *Os Pescadores* (1923) têm uma dedicatória «à memória de meu avô, morto no mar». Na Foz estão as suas raízes de infância: «E ainda essa Foz se reduz cada vez mais na minha alma a um cantinho [...] que retenho na memória com raízes cada vez mais fundas na saudade, e mais vivas à medida que me entranho na morte.» (*Os Pescadores*, página datada de 1920, tem o escritor 53 anos.)

Por outro lado, a escola não era um encontro lúdico ou um prolongamento do jardim de infância... O «mundo atroz e brutal» com que se depara no Colégio de S. Carlos no alto da Rua de Fernandes Tomás marcou-o negativamente com o medo aos castigos, a timidez, a reacção do seu temperamento exageradamente sensível que preferiria refugiar-se num «mundo azul e frenético» fora da portas do velho casarão. Esta experiência dura foi talvez o primeiro estímulo para o *Sonho*, a evasão, a quimera *interior*, que ele tanto valoriza. Terminando o liceu, matriculou-se no Curso Superior de Letras. Aí conviveu com Joaquim de Araújo, Bruno (Sampaio Bruno), Basílio Teles (sem esquecer os «velhos» amigos de adolescência, António Nobre e Justino Montalvão).

O primeiro livro de Raúl Brandão surge em 1890: *Impressões e Paisagens*. Trata-se porém de um conjunto de escritos de índole realista (de resto muito influenciados por Eça de Queirós...) e que não condizem nem com o que

já se escrevia de mais «avançado» em Portugal, nem com a sensibilidade de Raúl Brandão. Também ainda com pouco significado são a *Vida de Santos* (1891, conjuntamente com Júlio Brandão) e *Os Nefelibatas* (1891), assinado com o pseudónimo Luís de Borja, muito provavelmente escrito em parceria com amigos e com uma temática ligada ao terrífico e ao misterioso...

Talvez também por pressão familiar, talvez porque era uma vida (segura?!) para o sustento, Raúl Brandão troca o curso de Letras (breve período em 1888) pela Escola do Exército, em Outubro de 1891, aos 24 anos.... Viria a ser, sem convicção e com muito horror à férrea disciplina da caserna e seus incómodos («o inferno deve ser uma retrete de soldado em ponto maior...», in *Vale de Josafat*), um militar de carreira (que se reformou em 1911, com 44 anos). Terminado o curso da Escola do Exército em 1893, faz um estágio em Mafra, tem uma passagem pelo Porto (Regimento de Infantaria n.º 6), sendo depois transferido para Lisboa, onde cumulativamente escreve em jornais, como o *Correio da Manhã* e a *Revista de Hoje*. Em 1896, promovido a alferes, é colocado em Guimarães, onde leva uma vida calma e onde conhece Maria Angelina, com quem viria a casar em 1897, e companheira dedicada até à morte, colaboradora em algumas obras. Maria Angelina e Raúl Brandão constituem um par exemplar e deixaram, ambos, ternos testemunhos memorialísticos desse raro caso de entendimento mútuo e de dedicação (veja-se «O Silêncio e o Lume» de Raúl Brandão, nas *Memórias*, e *Um Coração e Uma Vontade*, um volume em que ela o evoca). Depois de passar por uma colocação no Porto, Foz (1899), vem para Lisboa, interessado em aceitar colaboração em jornais. Raúl Brandão, com a sua sensibilidade ao mundo, ao meio

que o rodeava e ao sofrimento, era de facto uma vocação jornalística (a sua colaboração em jornais e revistas estende-se nomeadamente a *O Correio da Manhã*, *O Imparcial*, *O Dia*, *República*, *O Século*, *A Crónica*, *Gente Lusa*, *Revista de Hoje*, *Revista de Portugal*, *A Águia*, *Seara Nova*, entre outros). Conviveu com Columbano, que lhe pintou dois retratos. O próprio Brandão se dedicou à pintura como amador, e dessa sensibilidade dá conta nos «quadros» que «pinta» em *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*.

Adquirida uma propriedade nos arredores de Guimarães, aí construiu a célebre «Casa do Alto», no lugar da Nespereira, onde passou, em alternativa com uma pensão em Lisboa, a maior parte da sua vida e onde fez, por assim dizer, a sua «Tebaida»... O seu amor à Natureza (e às árvores, para ele verdadeiro paradigma do mistério da vida...) levava-o a permanecer todos os anos em Guimarães durante as vindimas (fê-lo ainda no ano da sua morte), depois do que vinha para Lisboa, em busca de melhor clima. Primeiramente, não tendo casa própria, habitou a York-House, depois encontrou habitação própria.

Em 1906, Raúl Brandão fez uma viagem ao Norte de África e a várias cidades da Europa (esteve na Itália e na Suíça, visitou Paris e Londres), sem praticamente vestígios na sua obra. Fez também uma viagem à Madeira e aos Açores, em 1924, da qual resultou o livro *As Ilhas Desconhecidas* (1926).

Raúl Brandão tinha uma forte tendência sedentária e as suas viagens eram fundamentalmente as que realizava entre a sua casa da Nespereira, em Guimarães, e a sua residência de Lisboa. Tinha grande medo da morte e uma certa tendência hipocondríaca. Faleceu em Lisboa a 5 de Dezembro de 1930, com 63 anos.

A obra de Raúl Brandão terá sempre actualidade, na medida em que, com os seus traços «desalinhados», caóticos, desconcertantes, mas de profundidade psicológica, toca os grandes problemas da existência e do *eu* inconfessável. A ele devem autores como Torga, Régio, Branquinho da Fonseca, Irene Lisboa, Vitorino Nemésio (lembre-se o livro de viagens *Corsário das Ilhas*), Gomes Ferreira (ele e Raúl Proença, «os dois Raúlís da minha adolescência»), Agustina Bessa-Luís (o tema da ternura), Almeida Faria (v. *A Paixão*), Luísa Dacosta (que nas viagens referidas em *Na Água do Tempo* o cita muitas vezes). Decerto também José Rodrigues Miguéis, no interesse pelos temas da adolescência e nos ecos do mundo de Dostoievsky.

Cronologia sumária das obras de Raúl Brandão:

1890 — *Impressões e Paisagens*.

1891 — *Os Nefelibatas* (folheto com o pseudónimo Luís de Borja).

1896 — *História de um Palhaço*.

1901 — *O Padre*.

1903 — *A Farsa* [1.^a ed.].

1906 — *Os Pobres* [1.^a ed. Escrito pronto em 1899/1900. O prefácio de Junqueiro só em 1902/3].

1912 — *El-Rei Junot*.

1914 — *A Conspiração de 1817* [1.^a ed.].

1915 — Prefaciou, anotou e pôs em português *O Cerco do Porto* do Coronel Owen.

1917 — *1817 — A Conspiração de Gomes Freire* [2.^a ed. revista de *A Conspiração de Gomes Freire*]. No mesmo ano: *Húmus*.

- 1919 — *Memórias I*.
- 1923 — *Teatro*. No mesmo ano: *Os Pescadores* [conhece 2.^a ed. logo no ano seguinte; a 3.^a ed., ilustrada, prefaciada por Manuel Mendes é de 1957].
- 1925 — *Memórias II*.
- 1926 — *As Ilhas Desconhecidas* [em 1926/27 quatro edições; o livro resulta de uma viagem aos Açores e à Madeira no Verão de 1924]. No mesmo ano: *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*.
- 1927 — *Jesus Cristo em Lisboa* (co-assinado por Teixeira de Pascoaes).
- 1929 — *O Avejão*.
- 1930 — *Portugal Pequeno*.
- 1931 — *O Pobre de Pedir* [póstumo].
- 1933 — *Vale de Josafat* [3.^o vol. das *Memórias*, póstumo].

II

O SONHO E A DOR

«O homem é tanto melhor quanto maior quinhão de sonho lhe coube em sorte. De dor também.»

RAÚL BRANDÃO. *Memórias I*.

«O mundo é feito de dor — a vida é feita de ternura.»

RAÚL BRANDÃO. *Húmus*.

«Se tivesse de recomeçar a vida, recomeçava-a com os mesmos erros e paixões. Não me arrependo, nunca me arrependi. Perdia outras tantas horas diante do que é eterno, embebido ainda neste sonho puído. Não me habituo: não posso ver uma árvore sem espanto, e acabo desconhecendo a vida e titubeando como comecei a vida. Ignoro tudo, acho tudo esplêndido, até as coisas vulgares: extraio ternura duma pedra.»

Com estas palavras, escritas em Janeiro de 1918 para o prefácio do primeiro volume das suas *Memórias I* (1919), entendemos que Raúl Brandão se autodefine magistralmente.

Vamos recorrer a uma antiga nomenclatura da Caracterologia (como a entendia por exemplo René Le Senne) para tentarmos compreender melhor a personalidade de Raúl Brandão, a tal ponto esta se ajusta a um dos tipos fundamentais caracterológicos. Temos consciência da falibilidade e da tentativa de aproximação que estas linguagens constituem; no entanto, tudo no conhecimento do humano é «aproximação» e o nosso escritor fornece-nos pistas para o que vamos afirmar. Se aceitarmos o esquema clássico dos tipos caracterológicos, reduzido ao seu travejamento essencial, teremos de partir de três «variáveis»: a Emotividade, a Actividade e a Secundaridade. Pela primeira entende-se uma dose predominante de emotividade sobre a racionalidade e a frieza de reacções, a capacidade de se comover facilmente com as pessoas, as coisas e os factos. Por actividade (em dose «positiva») entenda-se a capacidade de empreender, realizar e levar até ao fim iniciativas e planos pessoais, a vontade concretizada em acções, um determinado grau de dinamismo que se detecta com facilidade ao nível do senso comum. Por secundaridade deve entender-se a repercussão que os acontecimentos têm em nós: aos indivíduos que reagem *de imediato*, prontamente, que assumem uma resposta, mais ou menos emotiva, não «mastigada», não filtrada por uma longa (e por vezes dorida) elaboração posterior, costumamos chamar *primários*; aos indivíduos que «remoem» o passado, que pensam demasiado «as emoções», que reagem mal às primeiras impressões, em suma, em quem os acontecimentos têm muito mais importância posteriormente, *à la longue*, chama a Caracterologia *secundários*. Da combinação destes três factores resultam os oito tipos fundamentais da caracterologia: Colérico (EAP), Apai-

xonado (EAS), Nervoso (EnAP), Sentimental (EnAS), Sanguíneo (nEAP), Fleugmático (nEAS), Amorfo (nEnAP), Apático (nEnAS).

Voltemos ao texto brandoniano: «[...] não posso ver uma árvore sem espanto [...] acho tudo esplêndido, até as coisas vulgares: extraio ternura de uma pedra.»

Tanto o autor de *Os Pobres*, como de *A Farsa*, com a sua capacidade de se emocionar com os desgraçados e com a ambição recalcada que alimenta a luta da vida — o Sonho —, como o autor de *Húmus* ou o historiador «caótico» e impressionista de *El-Rei Junot* e de *A Conspiração de Gomes Freire*, ou ainda o escritor-pintor de *Os Pescadores* e *As Ilhas Desconhecidas*, são um documento humano de alta vibratibilidade emocional, de arrebatamento, de extática contemplação do mundo, da vida e da cor. O seu amor à Natureza leva-o a amar apaixonadamente as árvores, paradigma da vida; só a emoção pode levar alguém a escrever «A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada...» Quando escreve o prefácio para as suas *Memórias*, pergunta ao leitor (é ainda a emoção que lhe ditará este tratamento por tu): «Já tiveste nas mãos uma andorinha? É penas e vida frenética.»

Quanto à acção, Brandão é categórico sobre si próprio: «Detesto a acção. A acção mete-me medo.» (Prefácio de *Memórias*). Ou ainda: «Nunca fui homem de acção e ainda bem para mim» (*Ibid.*). Em outro contexto afirma mesmo que passa o tempo no seu «buraco» a cismar, o sonho é para ele o plano superior da realização da alma humana, *ainda que não concretizado em acção*, mas só *sonhado*. «Perco horas com inutilidades» (*Ibid.*) — isto é, o seu tempo não é um tempo dirigido para o essencial e para a acção, pelo menos no sentido que o senso comum dá a estas

palavras É, pois, um temperamento contemplativo, a quem repugnam o tumulto e a precipitação das sociedades modernas, a quem já a férrea disciplina da vida militar tinha constringido.

Finalmente, Raúl Brandão é um homem de meditação, alimentada pela emoção que lhe provocam os pobres, os desgraçados, a Dor, o espectáculo da natureza e da vida, o espanto e o absurdo desta, na qual a mesquinhez quotidiana e a beleza apenas adivinhada enchem a corrida para a morte. *No seu buraco a cismar*, alimentando recordações do passado, evocando figuras reais, recordando cores e tons («Sou capaz de te dizer qual o tom róseo de certos dias... O murmúrio da minha bica não me sai dos ouvidos...»), o escritor dá provas daquilo a que chamámos *secundaridade* e que é uma das principais condicionantes da «interioridade» e da capacidade de questionamento e admiração em toda a sua obra.

Se acreditarmos em alguma valia na aproximação ao conhecimento do humano pela Caracterologia clássica, então poderemos concluir que Raúl Brandão é um *sentimental*, isto é, alguém em quem predomina a emotividade, entravado para a acção e com alto grau de *secundaridade*, ou seja, de remoer o passado, preocupar-se com os acontecimentos ao longo do tempo, como um eco dolorido interior que atormenta e punge.

A obra de Raúl Brandão apresenta duas faces. Uma é a dos desgraçados, dos pobres, dos que sofrem, do mundo da Dor, do Sonho recalçado, dos «fundos de poço» da natureza humana; a outra é a do escritor de viagens e paisagens, da luz e da cor, do azul que predomina e que ele ama acima de todas as cores (o *pintor de Os Pescadores e As Ilhas Desconhecidas*). À primeira — e utilizando a

célebre classificação de António Sérgio em relação à obra de Antero — chamar-lhe-emos *dionisíaca*; à segunda, *apolínea*. Ou, se quisermos — a dos «fantasmas» e a da cor, a dolorida e a álaçre.

A dimensão dionisíaca e nocturna da obra de Raúl Brandão tem raízes na sua visão «caótica» da mixórdia da vida. O leitor comum perante *A Farsa*, *Os Pobres* e principalmente o *Húmus* sente-se perdido, interroga-se acerca do nexu entre referências isoladas, fica certamente impressionado com figuras como a Candidinha (d'A *Farsa*), o Gabirú, a galeria de figuras e nomes (principalmente nomes!) como as Fonsecaas, a D. Engrácia, a D. Biblioteca, a D. Procópia, a D. Penarícia, a D. Fúfia, a D. Felizarda. São propositadamente nomes caricaturais, obsoletos, disfémicos, para dar a dimensão repulsiva da mediocridade, de um mundo sórdido e confuso, de ambições mesquinhas e desejos torpes, de invejas, de ódios recalçados.

Se quisermos encontrar, em síntese, como uma fórmula, o que melhor traduz e «explica» a obra de Raúl Brandão, podemos alinhar as seguintes palavras: *Sonho*, *Dor*, *Tempo*, *Morte*, *Luz*. Punhamos um pouco de ordem na sucessão destes termos, antes de aprofundarmos a sua significação no contexto da obra brandoniana. O Sonho é a constante mais profunda, recôndita e permanente de todos os seres humanos, seja de sinal positivo, amor e ternura, desejo de sublime, de Bem, seja de sinal negativo, ódio, recalçamento, desejo de desforra; a Dor, por que passa toda a existência, é uma lei universal, do homem individual, do homem colectivo, da História, como veremos; o tempo, implacável, tudo consome em direcção à Morte, perante a qual o homem vê principalmente não o que fez, mas o que não fez, não o que viveu, mas principalmente o que *não viveu*. Resta-lhe

a luz, que o bafeja e ilumina, que o transfigura e exalta, por entre as negruras da existência mesquinha, i. é, pobre, mísera, desprezível, presa a coisas pequenas e banais...

A grande díade trágica da vida ocorre entre o Sonho e a Morte. Se toda a obra de Brandão (pensamos sobretudo na face *dionisíaca*, mas também na *apolínea*, embora em menor grau...) é o Homem a contas com o seu Sonho, há algumas que merecem uma referência especial, pela sua profunda relação — *A Farsa* (1902–1903), o *Húmus* (1918), *O Avejão* (1929).

Não é exagero referir que o *sonho* ocorre dezenas e dezenas de vezes nas páginas d'*A Farsa* (por vezes uma *recorrência quase obsessiva* na mesma página). O Sonho, termo de valor polissémico, tem uma raiz totalizante, essencial, peculiar a toda a alma. É ele que impele a vida, é ele que lhe dá razão de ser, de lutar, de morrer lutando — com amor ou com ódio. Brandão escreveu com o coração, espontânea e desarrumadamente, quase caoticamente, impressões do seu íntimo sobre o seu íntimo, do seu íntimo sobre a natureza que o rodeia. Mas impressões que julgam, ferem, pungem, pelo tom de exaltação «primária», pelos juízos que inculcam, pela visão da vida, que é *nada*, ou quase nada, ou um mero sonho — tudo brutalmente confrontado com o nada. Vestígios do pessimismo e do nihilismo finisseculares e do expressionismo ou, principalmente, num homem de relativamente poucas leituras, o brutal descer em si mesmo, a *avant la lettre* consciência freudiana do recalçamento, das torpezas, do «fundo de poço» em cada um de nós?!

Eis como define Sonho, n'*A Farsa*, em «farrapos» de prosa semi-narrativa, semi-reflexiva, carregada de poesia: *o sonho é a quimera, o projecto interior de cada um, seja*

de sinal positivo ou de sinal negativo, amor ou ódio, vontade de construir ou vontade de se desforrar. «Cada qual cala o seu sonho, a sua quimera, o seu exaspero. Recalca-o e cisma: esconde-o para que lho não despedacem.» (*A Farsa*, cap. v.)

A Candidinha é a personagem principal d'*A Farsa*. Mesquinha, pobre, repudiada, alimenta um desejo de desforra, alimenta-se de ódio, capaz de todas as abjecções, ambicionando para o filho oiro e poder, para calcar os ricos e vingar-se de todas as humilhações. Mas o Antonino é fraco, medíocre, casado por amor e não por interesse; vai-se degradando, adula o Conselheiro, a quem, por fim, quer mesmo ceder a mulher; rouba, vilipendia-se e acaba por morrer, definhado e provavelmente tuberculoso. Entretanto a Candidinha odeia secretamente a *outra*, a nora, que, ao ver na miséria e em sofrimento, quer mesmo matar, para casar o filho com a velha e rica Felícia... E tudo acaba na Morte — a morte do filho, que lhe põe termo ao sonho de desforra.

A Candidinha perpassa nas páginas d'*A Farsa* com a grandeza espectral de uma personagem trágica, com os seus diálogos e monólogos de ódio e desespero. Na aldeia de granito, no «burgo de pedra e sonho», o seu ódio é também granítico: com efeito, *A Farsa* é o *poema do ódio* e da desgraça («fenomenologia do ódio», como lhe chama Guilherme de Castilho). O (Sonho de) ódio da Candidinha é que é o grande protagonista.

Com a abjecta história da Candidinha e do seu filho, Brandão sublinha como é o oiro que comanda o mundo, como os ricos têm sempre razão, como os desgraçados são cada vez mais irremediavelmente subalternos e desgraçados, como o homem é vítima das «mentiras da

civilização» (lembre-se o livro de Max Nordau a este respeito...): «O quê? A vida?... A Vida reduz-se a isto: ser rico ou ser pobre. Mais nada. A ter oiro para todas as saciedades» (cap. V). «Ensinam-nos tanta coisa inútil, enchem-nos de ilusões, para quê? Pois não era melhor dizerem-nos logo em pequenos: — Só o oiro dá a felicidade, o resto são tropeços? Não era melhor secarem-nos o coração, torcê-lo, deixá-lo como uma pedra e encherem-nos a alma de coisas práticas? Dizer ao pobre: Adula, não percas um minuto, triunfa, apesar de tudo. Só o oiro onnipotente existe. Apressa-te a gozar, senão arriskas-te a topares com a cova, desesperado e iludido. Quando acordares do teu sonho, é tarde: foste ludibriado.» (*Ibid.*)

Não, não é a Candidinha quem pensa assim, quem assim fala. É o narrador, que alterna as suas meditações com as invectivas de ódio da Candidinha. É esse «diálogo» constante narrador/personagem que se sucede «caoticamente», tornando *A Farsa* uma espécie de poema do ódio e lamento pungente da condição humana dos desgraçados...

Vai mesmo muito mais longe: «Deus é uma mentira que muitas vezes nos faz recuar: o amor é outra; a outra é a honra. Estas coisas nos grandes homens são as máscaras e disfarces para enganar os medíocres, ou palavras para que a turba lhes não roube aquilo de que se apoderaram pela manha ou pelo combate.» (*Ibid.*) Esta atitude permanece no *Húmus* e já vem embrionária no seu escrito *O Padre* (1901), pequena «obra seminal» (como a considera José Manuel de Vasconcelos). De facto, esta obrinha, tão pouco citada, contém já a sensibilidade aos desgraçados, à pobreza, ao sofrimento, mas, principalmente, à angústia moral num fim de século e princípio de novo século em que a força, a luta pela vida, o novo estilo de negócios e o apinhado viver

urbano ditam as leis. As interrogações perante a «morte de Deus» na nova civilização *prática* e negocial levam-no a uma visão idealista — ou quase *naïve!* — de apelo ao padre pobre, à igreja sem riqueza, ao heroísmo franciscano como exemplo para reacender a Fé.

Mas mais do que a condenação do padre janota, político ou «funcionário da crença», *O Padre*, terceira obra de Raúl Brandão, é quase uma apocalíptica denúncia da precipitação e ganância do homem contemporâneo e um ideal apelo aos valores do coração, que lhe estarão sempre em mente. Em breve, nas obras seguintes, virá então a «fuga» para o único lenitivo possível: o Sonho, ideia-mestra da sua obra. O Sonho gera-se no mundo a par com a mentira, a lisonja, o apetite pelo oiro e pelo gozo — «A época é de tragédia. O que domina é o oiro. Só existe um Deus — o Gozo. [...] Calcar, mentir, triunfar enfim, contanto que se fique dentro dos limites de uma coisa honrosa a que por convenção se chama a honra, isto é, fora da cadeia.»

Estes «pensamentos» (e tantos outros, sobre a eficácia da lisonja e do oportunismo...) entendem-se na atmosfera finissecular, na qual tanto êxito tiveram os livros de Max Nordau sobre *As Mentiras Convencionais da Sociedade* ou sobre *Degenerescência*. Apesar das suas invectivas, o Deus de Raúl Brandão não nos parece, evidentemente, letra morta. A santidade, o «raio de luz», a intuição que abre o «rasgão» para o céu, *o nada que é tudo* vêm ao autor d'*A Farsa* e do *Húmus* como um *instinto*, uma consciência da insensibilidade do homem para a Beleza que está ali perto escondida, sem que o homem, com o seu orgulho e a sua ambição, dela verdadeiramente se aperceba.

É o Sonho, o de sinal positivo, que diviniza e eleva, que humaniza, na verdadeira acepção da palavra. «A ver-

dadeira existência, a que mais nos custa a deixar, é essa que nos parece quimérica. É até se me não engano, a única que existe. Às vezes morre, dilui-se: a alma já não exala sonho e o corpo continua a viver — mas em verdade vos digo que *o homem a quem isto suceda não passa de um cadáver.*» (Cap. XII, sublinhado nosso.) Ainda que às vezes — «O sonho torna-nos incapazes de acção» (cap. XII) — Brandão, um contemplativo, sabia-o bem...

Se a vila — a Vila — é a imagem da sociedade reles e mesquinha (tornaremos a vê-lo em *Húmus*), a vida tem o seu máximo paradoxo na hora da morte, momento em que o homem, como já se disse, se apercebe do que não viveu. Este é um tema fundamental em Raúl Brandão, ao qual deu expressão dramática e lapidar n' *O Avejão*, como veremos.

O Antonino, o filho da Candidinha, que ela alimentou a ódio e apetite de oiro-poder, clama, desesperado, quando sente que a morte se aproxima:

«— Mas eu não vivi! Eu nunca vivi [...].

Porque eu nunca vivi, tu bem o sabes! Temos andado a lutar, à procura de subir, de vencer — e eu nunca vivi, tu bem sabes [...].» (Cap. VIII.)

Antonino, instigado pelo ódio da mãe, fraco e medíocre, esquecera-se de *viver*, como a velha de *O Avejão*, que também não vivera com humildade o verdadeiro espectáculo da vida, por *excesso* de virtude e de orgulho... Ambos os casos de desumanidade: um, porque o ódio é a pior ilusão, o Sonho ao contrário; o outro, porque o orgulho mata a humildade que, mesmo no pecado, nos torna disponíveis para Deus. Ódio e orgulho — dois «Sonhos» negativos e monstruosos...

A vida passa como uma ninharia: que fazemos dela?

— «Só agora vejo o que ela vale» — exclama a Felícia, velha e rica, com quem a Candidinha anda a pensar casar o filho.

O primeiro capítulo de *A Farsa* (as velhas e o velório) é uma obra-prima: o «quadro» em geral até tem virtualidades cinematográficas (como pensa o próprio Guilherme de Castilho), salientando-se o poder da mediocridade e da intriga, o «grito raspado», a cadência das vozes, um tom espectral, mas realista.

Em *Os Pobres* (1906), com um prefácio de Guerra Junqueiro, o «filósofo» Gaború, «príncipe do Sonho», continua a linha de valorização da experiência humana pela quimera, a partir do espanto perante a vida, com o seu cortejo de agressões, incoerências e estratagemas para a sobrevivência. No citado prefácio, Guerra Junqueiro escreveu: «O seu livro é a história patética de uma alma. Qual? A do Gebo, a de Luísa, a de Sofia, a da Mouca, a d'*Os Pobres*, enfim? Não. A sua. Histórias diversas, que se resumem numa história única: a da sua alma, transitando almas, a da sua vida, percorrendo vidas. Autobiografia espiritual, dilacerada, furiosa, demoníaca e santa, blasfemadora e divina.» Assim sintetiza Junqueiro, na «Carta-prefácio», esse desfile de seres atormentados pela Dor, que é mais uma vez o nome *real* de todos eles, porque *viver é sofrer*.

As personagens de *Os Pobres*, roídas pela podridão da vida, tornam-se figuras simbólicas de sofrimento: a prostituição, a mulher batida e abandonada, o «falhado Gebo, o Gaború, filósofo ingénuo e sonhador... «No subterrâneo do prédio onde mora — há quantos anos? — um homem que ninguém viu e de quem ninguém sabe a história. Emparedou-se. Odeia a luz: essa poeira azul, que embebe os seres [...] nunca mais a viu.» A luz, constante absoluta-

mente necessária a Brandão, e o azul, a sua cor preferida, são sonegadas a este desgraçado: por isso mesmo é desgraçado, porque lhe faltam a luz e a cor, dois elementos quase diríamos *obsessivos* em Brandão, exemplo, a nosso ver, de *fotolatria* e de *cromolatria*.

A obra histórica de Raúl Brandão é constituída por dois livros centrados em acontecimentos bem circunscritos nos inícios do século XIX em Portugal: *El-Rei Junot* e *A Conspiração de 1817* (que, na 2.^a ed., intitulou *1817 — A Conspiração de Gomes Freire*). Para além destes, as *Memórias* (3 vols.) contêm numerosas páginas de evocação de figuras e acontecimentos, impressões e retratos; são uma contribuição inestimável para a história dos finais do século XIX e princípios do século XX em Portugal.

A grande protagonista da História é a Dor. Não parece que as Invasões Francesas fossem, em si mesmas, motivo especial de interesse para Raúl Brandão, que nelas via, afinal, mais um pretexto para falar da condição do Homem perante a História. O que leva Brandão a escolher as Invasões Francesas em *El-Rei Junot* é a sua predilecção pela desgraça e pelos desgraçados, pela Dor como motor da História. Por outro lado, Brandão nem sempre conseguiu disfarçar uma simpatia pelo povo e pelos ideais revolucionários, uma costela de jacobinismo da qual deu conta Vitorino Nemésio, quando o visitou em 1927 na sua casa de Guimarães e notou na sua biblioteca uma gravura do «Remexido», traço de uma «predilecção pelas figuras dos agitadores da política e dos esotéricos do banditismo» («Raúl Brandão, íntimo», in *Sob os Signos de Agora*). É, aliás, o que comprova também o interesse pelo tema da Conspiração de Gomes Freire, que trabalhou com paixão. A primeira invasão francesa fornece

um pano de fundo: o sofrimento quotidiano, uma tumultuária e espectacular evolução dos acontecimentos, a desgraça dos povos, as contradições da História, a Dor, o Sonho... Naquele momento histórico, o que conta é o embate social e ideológico das chamadas «ideias francesas» (o Jacobinismo, a «Filosofia», a Maçonaria), as populações amedrontadas e enfurecidas, a intriga, a pilhagem e o medo. D. João VI, Carlota Joaquina, os Reis de Espanha são figuras de drama. Não impera só o medo físico mas o terror das *ideias*: «E o pior é que o que aí vem não são só homens, armas, canhões. Esta gente, a corte, o mundo velho, a pragmática, fogem diante de uma Ideia.»

Se já o próprio título — *El-Rei Junot* — inculca o «Sonho» de Junot, outros títulos de partes do livro insinuam a «pintura» de quadros tumultuários e agónicos: *A Marcha* — a dor colectiva, o desfile grotesco sob a crueldade dos elementos da natureza; *A Corte* — as suas figuras e a miséria dourada; *A Fuga* — o quadro dramático do embarque, a dor que iguala. *A Alma de Espanha* (cap. VI) é um quadro trágico da Espanha resistente, e *El-Rei Junot* (cap. VII) é a Lisboa de Junot, Duque de Abrantes, *El-Rei* no «sonho», o odiado *Jinot* na realidade da alma popular, joguete de ambições imperiais, mas imaginando que governa, editando proclamações que adulam ameaçando... Onde parece estar a vontade do indivíduo, chame-se Napoleão ou Junot, está afinal o *Sonho* que conduz o mundo.

No momento em que tem de entrar no pormenor, Brandão desprende-se dos dados documentais que possui e constrói grandes quadros espectaculares:

A horda corta pela trágica Espanha com neve, assassínatos, gritos. Nos livros tudo isto joga com regularidade de

peças aliadas: é uma máquina. Na realidade é uma máquina viva, desespero e dor, com sangue, os pés inchados, a boca sequiosa, frio, fome, sofrimento. No papel não se ouvem gritos, a marcha é uma linha no mapa, os homens são números uns ao lado dos outros; nos livros o exército de Junot é isto:

O exército de observação de Gironda é constituído por 3 divisões, a primeira sob o comando de Labord, a segunda de Loison, a terceira de Travot. Cada divisão compreende 2 brigadas, cada brigada 4 ou 5 batalhões.

O que interessa, em última análise, a Brandão, é a «lição» da História: para além dos indivíduos, mais do que o próprio Povo, o que está presente é a marcha inexorável dos acontecimentos, é a Dor, a *necessidade*, a marcha do Homem, numa espécie de «cavalgada de gerações» (para usar uma expressão de Agustina Bessa Luís). Os homens «[...] não passam de títeres: pensam que resolvem, são impelidos, e essa mescla, que num momento se atropela em cena — gestos, bocas amargas, farrapos tolhidos de dor e impregnados de sonho, essa nuvem de espectros agitados, desfaz-se logo em pó [...]. O homem tem atrás de si uma infundável cadeia de mortos a impeli-lo [...]. Eu vejo, positivamente, os mortos a empurrarem os vivos.» A História «alimenta-se de gritos», explica Brandão logo no início de *El-Rei Junot* — e a sua raiz mais profunda é, afinal e sempre, o Sonho.

O próprio Gøethe [...] tem à sua roda um mundo invisível, que não pode exteriorizar seu sonho na existência transitória, e que o força num arranco a sonhar... É a raiz formidável que enlaça e trespassa o mundo até aos seus mais íntimos fundamentos.

Numa quase caótica arrumação de documentos, de reflexões e de apelos ao leitor de *El-Rei Junot*, é difícil concluir se são os homens que fazem a História, ou se é a

História que faz os homens, jogando-os como actores de uma Fatalidade: França e Portugal parecem, neste livro, actores e palco de uma grande farsa onde só avulta verdadeiramente o «sonho» do Homem.

A obra de Brandão é o resultado de intuições, de simpatias, de impulsos, de intuições «em bruto», quase totalmente espontâneas, o que fez Castelo Branco Chaves considerá-la como repetitiva e anárquica, sem muitas leituras e sem organização, mas essa forma «sentimental», intuitiva, espontânea de escrever e de «fazer história» é que lhe dá originalidade.

O mesmo sucede com o tema da conspiração de Gomes Freire. De notar que a 1.^a ed. se intitula *A Conspiração de 1817* (1914), a 2.^a, *1817: a Conspiração de Gomes Freire* (estava-se no ano do centenário, 1917), a 3.^a mantém o título da 2.^a (1922); mas o escritor deixou preparada uma 4.^a ed. (com várias alterações), riscando o título e modificando-o para *Vida e Morte de Gomes Freire* (Ed. Comunicação, 1987), em exemplar conservado na biblioteca de Manuel Mendes. Porquê a alteração? Decerto se sente bem como «Vida e Morte» chama mais a atenção para o *homem Gomes Freire*, para a sua vida como herói nacional e como ser humano que sofre. O centro da atenção já não é a conspiração, mas o homem.

Drama histórico e individual que precede a Revolução Liberal de 1820, a condenação de Gomes Freire de Andrade à forca, após a descoberta da Conspiração de 1817, é um equador de época — Poder Absoluto/Liberalismo — uma porta que se abre para o futuro. Gomes Freire é o futuro, Miguel Pereira Forjaz é o passado. Mas para além do homem na conjuntura histórica, está também o homem devorado pelo ódio: o ódio frio de Miguel Pereira Forjaz

que o quer perder — «hum principalmente» (v. cap. V). Surgem as calúnias, a covardia, as denúncias, as vinganças, o medo, as vilezas habituais. Afinal, a obra de Brandão é sempre a mesma: a condição humana.

O drama deste «mártir da pátria» é também contado «caoticamente», entre excertos de documentos, muitas cartas, notas de rodapé (longas) e capítulos com títulos sugestivos (I, Campanhas. II, Cartas. V, «Hum principalmente». IX, O mistério. X, «Felizmente há luar...»).

Gomes Freire é um oficial distintíssimo, que acaba ignominiosamente, mercê das inconfidências, do momento de suspeição em que se vive e, principalmente, do ódio do homem que governava Portugal em nome da Regência, influenciado pelos ingleses: D. Miguel Pereira Forjaz.

Pelas páginas de Brandão, assistimos à morte de um homem de 60 anos, preso, humilhado, descalço, de túnica branca, enfim, morrendo vexatoriamente por enforcamento, queimado e lançado ao mar. Um «mártir da pátria»...

Note-se o carácter *espectacular*, as *cenas* que Raúl Brandão é mestre em pintar:

O espectáculo quer-se moroso — «felizmente há luar» — e aquilo desfila e sobe devagar e de espaço, justiça, frades, irmãos de misericórdia com bandeiras, por entre a multidão silenciosa, por entre a tropa de linha, sem um sinal compassivo. Terror ou indiferença. Dão enfim de cara com o grande, com o espantoso patíbulo, que lembra os do Santo Ofício, erguido bem alto, no meio do cerrado cordão de infantaria e cavalaria. Está tudo a postos: a força, as tumbas, a lenha, o carrasco, que viera do Porto, e os seus ajudantes. Vão morrer? Vão morrer devagar... [...]. São enormes os intervalos entre cada padecente que sobe e esperneia no patíbulo. De propósito se prolongam as cenas, de propósito para que os que ficam atrás tenham tempo de gozar o espectáculo. (Cap. X, «Felizmente há luar...».)

Repare-se nas enumerações e reiteraões de que Brandão tira partido para «construir» um quadro carregado de elementos e de tonalidade trágica.

Aliás, o destino trágico de Gomes Freire é não só o momento histórico de 1817 (Regência, influência inglesa, maçonaria), mas também a condição *trágica* do homem incompreendido (Gomes Freire), o «sonho» (de ódio!) de Miguel Pereira Forjaz, frio e premeditado («*Felizmente há luar...*»), contra a espontaneidade, o arroubo, o descuido ingénuo do oficial e homem de armas que se sabe defender em campo de batalha, mas cai à intriga e à cabala. Herói, mesmo assim, na grandeza com que enfrenta uma morte injusta e ignominiosa... É, mais uma vez, também, o Brandão que sublima os desgraçados, os que sofrem — é a Dor. Um livro cheio de presentes históricos, de quadros espectaculares, de virtualidades teatrais, de formas curiosas de terminar alguns capítulos. No capítulo primeiro termina assim: [Gomes Freire] «Emigra para a Inglaterra. Tendo acompanhado Napoleão até ao fim da epopeia, a sua vida é uma luta constante. Já passa dos cinquenta anos. Depois de tanta aventura pensa em descansar — enforcam-no.» No capítulo segundo: «Nas mesas dos cafés outra vez se murmura, e ao fim de tudo isto, sobre que é necessário passar rapidamente, de estremeção em estremeção, apesar do governo e da polícia, depara-se com uma data, que é um bom remate para este capítulo — 1820.» Ele próprio o diz: *um bom remate para este capítulo*. Apeteceria comentar: o remate é 1820, ou seja, «A Revolução inevitável»... Também ao terminar o capítulo quinto, fala de números e de preços: «A descoberta da conjura custara a Beresford 240 000 réis [...]. Barato.» E termina o sexto capítulo, após um parágrafo, referindo-se à preparação da conjura: «O jacobino ainda levanta a cabeça!»

Mas a filosofia última de toda esta farsa da história é, mais uma vez, a força do *sonho* que reside e comanda oculta

em cada um de nós: «O que há de mais interessante na vida é a vida oculta: é o que se não vê, e o que cada um constrói por dentro e defende com a máscara de todos os dias. Que rumina obstinadamente hoje, amanhã, esta figura metódica e pautada, este rato de secretaria? Interrogar um vivo é difícil, interrogar um morto é mais difícil ainda.» (Cap. VIII.) O *sonho* aqui é, como já se disse, o *sonho* de ódio de Miguel Pereira Forjaz, a desforra, afinal como a da Candidinha, como a de Carlota Joaquina, como a de Junot. Sonho, ambição, desforra de alguém ou da vida, eis o motor da natureza humana e eis talvez o grande tema que escreve *todos* os livros de Raúl Brandão...

A História que Brandão nos conta é feita de um conjunto de actos do Homem como agente de um grande drama (a ideia da História-Drama já empolgara Oliveira Martins). Ela é contada por meditações e apontamentos, caoticamente, espontaneamente, sem ordenação «científica». Mais uma vez é o instinto, a espontaneidade, o sentimento que prevalecem contra a racionalidade, a interpretação sistemática. Inclusivamente usa «fontes» peculiares: memórias, papéis, informações avulsas. Em *Vida e Morte de Gomes Freire* as cartas de Gomes Freire a António de Sousa Falcão e as de Matilde de Melo a Gomes Freire, mais do que documentos históricos, são documentos humanos pungentes e dramáticos que ele coloca «desarrumadamente» ao longo dos capítulos do livro. «Integrem o homem no seu tempo» — e na humanidade, que se alimenta de intriga e sonho — e está explicada a História. Caem as causalidades complicadas, as «razões de estado», para ficar a necessidade, a fatalidade, a paixão — e a Dor.

Com a sua tendência fragmentária e diarística, integrada numa personalidade que já se viu ser de um introvertido e

de um contemplativo, Brandão escreveu, com apontamentos, notas e muitos documentos avulsos, a que chamou «lixo da história», três volumes de *Memórias* que fazem dele um memorialista notável e um marco na literatura intimista (*Memórias I*, 1919; *Memórias II*, 1925; *Vale de Josafat*, 3.º vol. das *Memórias*, póstumo, espécie de testamento espiritual). A abrir o primeiro volume, Brandão coloca páginas enternecidas sobre o passado e os familiares que recorda, confessa-se um contemplativo que detesta a acção, interroga-se sobre o significado da vida, que, apesar de toda a sua brutalidade, «se reduz a um momento de ternura e mais nada...» Diálogo enternecido com a mulher e balanço de vida é também «O Silêncio e o Lume», com que abre o segundo volume das *Memórias*. Importantes os dados sobre o Regicídio, a República (nomeadamente aspectos privados e anedóticos, evocação de figuras, proclamações, etc.) É um acervo documental importantíssimo que documenta a história da cultura e a sociedade portuguesa dos finais do século XIX e princípios do século XX.

Mas o livro talvez mais discutido de Brandão é o *Húmus* (1917), em cujas páginas repercutem as sensações da velha muralha do Castelo de Guimarães (onde fez parte do seu serviço militar) e as suas angústias com o fluir do tempo, a mesquinhez humana, a mediocridade, a vida na sua chocante, misteriosa e paradoxal brutalidade. Nemésio escreveu («Raúl Brandão, íntimo», *Sob os Signos de Agora*) que «o *Húmus* saiu, pode dizer-se, dos cadernos de parada de um alferes do 20, em Guimarães. Aquelas muralhas kafkianas que o salitre e a angústia corroem são sugestões das ruínas do Castelo da Fundação.» Note-se: «que o salitre e a angústia corroem». De facto, o salitre que corrói as

muralhas é, metaforicamente, a angústia que corrói Brandão, autor do *Húmus*, para quem o tempo, monótono e provinciano, aponta inexoravelmente para a morte: «Tempo que mói e remói», o «caruncho que rói e persiste» (repare-se na dupla «tempo/caruncho» gerando homologicamente «mói-remói»/«rói»), as «horas [que] caem sobre a vida como gotas de água de uma clepsidra», numa caminhada «prá-morte! prá-morte! prá-morte!». Nas primeiras páginas de *Húmus* o tempo realmente *pesa*, carregado de tédio e monotonia. O tédio, o desgaste e desencanto do cotidiano são dados simbolicamente pela lama, pelo bolor, pelo caruncho, até pela humidade que se entranha na pedra...

Uma vila encardida — ruas desertas — pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva — o castelo — restos intactos de muralha que não têm serventia. Uma escada encravada nos alvéolos das paredes não conduz a nenhures. Só uma figueira brava conseguiu meter-se nos interstícios das pedras e delas extrai suco e vida. A torre — a porta da Sé com os santos nos seus nichos — a praça com árvores raquíticas e um coreto de zinco. Sobre isto um tom denegrado e uniforme: a humidade entranhou-se na pedra, o sol entranhou-se na humidade. Nos corredores as aranhas tecem imutáveis teias de silêncio e tédio e uma cinza invisível, manias, regras, hábitos, vai lentamente soterrando tudo. Vi não sei onde, num jardim abandonado — inverno e folhas secas — entre buxos do tamanho de árvores, estátuas de granito a que o tempo corroera as feições. (*Húmus*, «A Vila», 13 de Novembro.)

A preocupação com o tempo implacável e rotineiro leva-o à procura de símbolos e de metáforas, procurando associar-lhe a mediocridade, a insignificância e a mesquize humana. «Reparem, vê-se daqui a vila toda... [...].

E o tempo mói: mói a ambição e o fel e torna as figuras grotescas.» São a D. Leocádia, a D. Restituta, a Adélia, o Pires e a Pires, a D. Procópio que odeia a D. Biblioteca, que nem sabe porquê... Desde logo há nomes que simbolizam a vulgaridade e a estranheza destas personagens a consumir o seu ódio (e o seu sonho...) na vila encardida. O tempo desempenha um papel fundamental na demonstração da insignificância desta gente e desta vila — afinal, simbolicamente, na insignificância da vida. Para quê até medi-lo? «Passou um minuto ou um século? Sobre o granito salitroso assenta outra camada denegrida, e as horas caem sobre a vila como gotas de água de uma clepsidra» (*Húmus*, «A Vila»). E adiante: «A vila petrifica-se, a vila abjecta cria o mesmo bolor. Mora aqui a insignificância e até à insignificância o tempo imprime carácter. Moram na viela íngreme e cascosa, que revê humidade em pleno verão, velhas a quem só restam palavras [...]. Mora dum lado o espanto, do outro o absurdo.»

Húmus contém o que consideramos ser uma página magistral sobre a rotina e o «ser-para-a-morte». Ei-la:

Só a insignificância nos permite viver. Sem ela já o doido que em nós prega tinha tomado conta do mundo. A insignificância comprime uma força desabalada.

Para não ver, para não ouvir, é que nos curvamos sobre a mesa de jogo. Para te não ouvires a ti mesmo, para não veres o que te gasta a todos os minutos e a todas as horas, usura imensa que não sentes e que te vai levar para o escantilhão sôfrego, que te vai mergulhar no silêncio profundo. Usura de todos os instantes. Gasta-nos, desgasta-nos. E todos os dias acordamos mais velhos, todos os dias acordamos mais inúteis. Todos os dias acordamos com mais fel. E todos os dias com medidas, sem gritos de terror, nos curvamos sobre esta mesa de jogo, não vendo, fingindo que

não existe, o espanto que está ao nosso lado, e o espanto pior que trazemos connosco. Chama-se a isto o quotidiano. Isto não tem importância nenhuma. Com isto enchemos a vida até chegar a morte. Esta mesa de jogo é a nossa existência vulgar, a vida de todos os dias, com o galope da outra vida ao lado. Não se passa nada! Não se passa nada! No verão o calor sufoca, de inverno a mesma nuvem impregna o granito, e apega-se, amolece, dissolve pilares das janelas, casebres e a oliveira da praça, só tronco e duas folhinhas cinzentas. Em volta um círculo de montanhas, descarnadas e atentas, espera a tragédia — e as montanhas não desistem. De quando em quando, na solidão que à noite redobra, caem do alto da Sé as badaladas, uma a uma, pausa a pausa. O som tem um peso desconforme.

Estamos aqui todos à espera da morte! Estamos aqui todos à espera da morte!

A linguagem de *Húmus*, que atinge por vezes a exaustão, transmite-nos um constante sentimento de desespero, de inaniidade, de vazio, aos quais opõe, em contraste paradoxal, o «oiro», a luz, o *sonho*, ideia fundamental em toda a obra brandoniana. Talvez por isso escolheu para epígrafe do livro a célebre máxima de Tagore: «O que tu vês é belo; mais belo o que suspeitas; e o que ignoras muito mais belo ainda» (note-se que Brandão dá este pensamento como sendo de autor desconhecido).

O que caracteriza Brandão perante o conhecimento da vida é a incerteza, a dúvida, o espanto pelos contrastes — o cinzento e o oiro, a escuridão e a luz, o desespero e o sonho (que por vezes pode ser um sonho alimentado pelo próprio desespero) — contrastes que levaram Nemésio a dizer, a propósito da obra de Brandão, que é «flor na lama» e «luz nas catacumbas». Daí, a grande e eterna interrogação desenvolvida no *Húmus* e já embrionária n' *A Farsa*: Deus

existe? Há outra vida? «Se Deus existe, eu sou um homem, se Deus não existe, eu sou outro homem completamente diferente» (*Húmus*, «Atrás do muro»). Só a morte resolve e explica tudo. «O que há de pior no mundo é não haver outra vida e passar esta vida a arremedá-la» (*Húmus*, «Outra Vila»). No meio de «farrapos» de narração, de tiradas líricas e considerações «filosóficas» dos papéis do Gibirú, *Húmus* é uma síntese das grandes interrogações de Brandão. De tudo isto que foi dito, resultam dificuldades na determinação de um género literário para *Húmus*. O texto apresenta-se sobre a forma de diário, com o monólogo de um eu quase demiúrgico, desdobrando-se em outros monólogos (o «filósofo» Gibirú é uma espécie de *alter ego* e escreve torrencial e caoticamente). Convirá lembrar que, perante as perplexidades levantadas acerca do género literário desta obra, João Gaspar Simões encontra-lhe principalmente um carácter lírico, Vergílio Ferreira considera romance-ensaio, João Pedro de Andrade e Jacinto do Prado Coelho, um «anti-romance», David Mourão-Ferreira, uma obra precursora do «nouveau-roman» e José Régio confessa-se incapaz de a classificar num género literário definido! Bem destaca, porém, João Pedro de Andrade a ironia corrosiva, que, no *Húmus*, alterna com lirismo. No caos em que aparentemente o livro se apresenta ao leitor, Brandão faz falar o Gibirú, não já como um filósofo de trapeira mas como um seu *alter ego*, tecendo o seu sonho, esconjurando os seus fantasmas, construindo «farrapos» de meditações, invectivas e interrogações a Deus, à Vida e à Morte. Desfilam ou perpassam num fundo indistinto personagens agónicas, dostoiévskianas, mas como se fosse um Dostoiévsky sem personagens e narração organizadas... O que não impede, no entanto, João Pedro de Andrade (*Raúl Brandão. A Obra e o*

Homem) de considerar o *Húmus* a obra-prima de Raúl Brandão e de nela assinalar influências não só do autor dos *Irmãos Karamasov* como de Kafka, de Camus e de Sartre. É ainda aquele crítico e biógrafo de Brandão que distingue as várias gradações do conceito de *sonho* em diferentes obras brandonianas: na *História de Um Palhaço*, sonho é a «quimera de artista frustrado»; n' *A Farsa*, «vontade de poder de uma alma rudimentar»; n' *Os Pobres*, «evasão dos humildes»; no *Húmus*, «o sonho é beleza pressentida». Isto é, e de acordo com a epígrafe do livro, pedida a Tagore, «[...] o que ignoras muito mais belo ainda».

Este «enigmático *Húmus*», espécie de diário escrito ao longo de um ano, é pois o livro que mais problemas levanta ao leitor e ao crítico. Ao leitor, porque se encontra perante um escrito «caótico», carregado de interrogações metafísicas, de «farrapos» de narração, de tiradas poéticas, de pessimismos. Ao crítico, pela «indecisão» quanto ao género literário e, em geral, pela estrutura da obra.

O mesmo fio condutor do *Sonho* marca as «personagens» que difusamente sofrem o desgaste da vida ou se interrogam sobre a existência de Deus: pois que, se Deus existe, é uma *coisa*, se não existe, é *outra completamente diferente!* Como em nenhuma outra obra, nos parecem surgir aqui as torturas com o fluir do tempo, o desgaste afectivo pela vida, o *bolor*, a Dor, o *Sonho*... É a obra na qual Brandão mais carrega com o peso do *espanto* — como nos explica Joel Serrão («Raúl Brandão: espanto, absurdo e sonho», in *Temas Oitocentistas II*, Lisboa, Portugália, s. d.): «os três momentos interactuantes da perplexidade do autor: [...] o *espanto*, o *absurdo*, e o *sonho*. *Espanto* esse que proviria da consciência do *absurdo* da existência, da qual, não obstante, irrompem intermitentes jactos de sonho...», «gritos de

espanto, de medo e de angústia — mas também de amor e esperança.» Brandão expressou o seu *espanto*, não em filosofia, nem mesmo em poesia, nem em ficção, mas numa visão global do mundo como choque brutal e absurdo, que tanto pode levar à dor como à ternura e ao sonho. A ruptura com os géneros literários tradicionais — depreende-se então do assinalável texto interpretativo de Joel Serrão — resultará da impossibilidade de fazer *crystalizar* num género definido toda a problemática do *Húmus*, a qual se «derrama» num estado liminar de poeta e filósofo, numa «resposta» sentimental às lucubrações filosóficas: o grito do poeta vindo do espanto do filósofo... De resto, desde Aristóteles (*Metafísica*) que a admiração é o estímulo que leva à filosofia e, para Schopenhauer (*Da Necessidade Metafísica*), «o espanto filosófico [...] supõe no indivíduo um grau superior de inteligência [...]: pois, sem dúvida alguma, é o conhecimento do fenómeno da morte e a consideração da dor e da miséria da vida que dão mais forte impulso ao pensamento filosófico e à explicação metafísica do mundo». O Sonho e o espanto «radical» (isto é, na raiz do próprio sentir a existência das coisas) fluem num espaço e num tempo abstractos — ou, como diz Álvaro Manuel Machado (art. *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, 1996), «fundamentalmente simbólicos, em que narrador, personagens e lugares sem nome se confundem, cristalizando-se a acção em momentos epifânicos, fragmentos de poema em prosa e desordenadamente obsessivas reflexões filosóficas, eivadas de onirismo».

Castelo Branco Chaves, em artigo intitulado «Raúl Brandão» (*Seara Nova*, ano XIII, n.º 394, 21 de Junho de 1934, tinha Brandão morrido cerca de quatro anos antes) levanta o problema da «espontaneidade» do autor do *Húmus* como um traço de *incultura*. Incultura? Isto é, escrever

principalmente com o sentimento, sem aquele mínimo de elaboração e de arte tradicionalmente considerados necessários... A «acusação» desenvolve-se com base em argumentos como os de que Brandão só sabe fazer «quadros», alucinações, só é grande nos exageros da miséria, quando à dor se junta o grotesco. As suas personagens são sempre as mesmas, a sua obra não é um percurso: «A sua obra tem o rotativismo de um disco.» Vai mesmo mais longe; afirma que «o supremo momento [...] não era Newton descobrindo o teorema [...], mas aquele em que qualquer pária, miserável, blasfemo, ou em que qualquer mulher sofre e odeia» (v. art. cit.). Precisamente! Contra esse racionalismo (seareiro e sergista, pese embora à memória do notável pedagogo e ensaísta...), há que opor a conscientemente afirmada *sentimentalidade* e *espontaneidade* de Brandão, cuja voz pretende ser a voz dos desgraçados, dos que duvidam, dos que se interrogam no meio de um caótico e agressivo mundo onde o próprio espanto é impulso para reflexões e a Dor é uma companheira inevitável. O seu mundo dostoiievskiano (a analogia com Dostoiievsky foi bem salientada por Guilherme de Castilho) é marcado pelos grandes conflitos da alma humana, pela luta do *primum vivere* amoral de muitos seres humanos, pela compaixão que no fim de século alimentou uma reacção idealista aos excessos do positivismo e do cientismo. O Brandão «caótico» de *Húmus*, mas principalmente o autor das *Memórias*, no fim da vida, responderia que «O importante neste mundo talvez não seja procurar a verdade — talvez seja amar. E amar não consiste em fazeres o teu dever — nem mesmo em te despires pelos outros — amar é uma irradiação. Amar é um estado de graça. Poder amar é quasi ser Deus.» Assim se exprimia o Raúl Brandão de *O Pobre de Pedir* (1931, obra póstuma).

III

A LUZ E A COR

«O mundo não existe — o mundo é a luz.»
«este azul que nos envolve e penetra e que
desaba em torrentes»
«O mundo é azul.»

RAÚL BRANDÃO, *Os Pescadores*.

«[...] e a luz irrompe, uma luz alegre, uma
luz que vibra toda, uma luz em que cada átomo
tem asas e vem direito a mim como uma flecha
de ouro.»

RAÚL BRANDÃO, *As Ilhas
Desconhecidas*, in fine.

Os Pescadores (1923) e *As Ilhas Desconhecidas* (1926) são dois livros muito significativos na obra de Raúl Brandão, merecendo por isso uma breve reflexão à parte.

No primeiro, Brandão percorre a costa portuguesa — a terra, sem esquecer o homem, seja o faroleiro das Berlengas, sejam os pescadores da Foz da sua infância, as viúvas, as mulheres de pescadores, que, no Inverno, impelem os homens para o mar, à procura do sustento...

ou ao encontro da morte. É um livro de impressões e reminiscências, por vezes um diário (com referências à data e ao local). Aos 50 anos, voltam-lhe, nítidas, algumas experiências da infância, enriquecidas com o seu conhecimento da costa portuguesa e dos homens e mulheres que a povoam. Inculca-se sobretudo como «pintor de quadros», por vezes a «escorrer tinta»... Torna-se grandiloquente quando contempla grandes espectáculos da natureza, ou quando pensa no «homem de ferro» que sonhou (sempre o Sonho...) os caminhos da Índia e do Brasil a partir dos ermos promontórios de Sagres e S. Vicente, como dois dedos apontados para duas grandes rotas. Domina a *impressão* acima de tudo: a cor, o cambiante mais subtil, a luz, um vocabulário de paisagista, que confessa querer ser pintor: «quadrinhos do ar livre», «a escorrer tinta» — eis o Brandão d'Os Pescadores. O vocabulário é até relativamente exíguo, mas com uma enorme capacidade de exprimir sensações, cores e seus cambiantes: luz, «pó de luz», tons, oiro, azul, verde, roxo, violeta, etc. O azul é a sua cor preferida, sempre: «este azul que nos envolve e penetra e que desaba em torrentes», «a imensa vida azul» (Caparica, Janeiro 1923), «O mundo é azul» («Ida ao mar», 5 de Setembro). O azul é, nesta obra de Brandão, recorrente quase até à obsessão...

Perante o espectáculo de luz, cor e solidão das Berlengas, confessa mais uma vez que é um *contemplativo* e que aquele lugar lhe convém... Mas um velho explica-lhe que o vento e o mar dominam ali: «Se não me mudam, endoideço. O amigo sabe quantos endoideceram já? Três!» («As Berlengas», 25 de Agosto). Segmentos de diálogo (nas Berlengas, na Caparica) perdem-se numa prosa que é mais

próxima do diário e que é carregada de lirismo. Tipicamente impressionista, pintor de pores do Sol, Brandão foi capaz de sintetizar assim a passagem crepuscular: «Olho — A outra Banda, violeta, desapareceu na noite. O rio azul, depois diáfano e cor de cinza, desfez-se em violeta. No céu violeta, um resto de poalha vai sumir-se na bruma, onde só a jóia do farolim cintila. Os tons violetas afogaram tudo e a paisagem desfalece. O mundo não existe — o mundo é a luz.» («Ida ao mar», 5 de Setembro).

O seu impressionismo — escreve Vergílio Ferreira («No limiar de um mundo», v. Bibliografia) — «resulta de uma observação do que é imponderável, infinitesimal, subtil e delicado, da luz ou da neblina». Daí os pores do sol, os momentos de luz e cor, combinados, «em circunstância», os tons, a «poalha de luz», ou a luz «em torrentes». Quis fixar, por processos verbais, as impressões, as emoções, os instantâneos; por isso *Os Pescadores* (e de algum modo também *As Ilhas Desconhecidas*) são livros de *impressões*, de quadros, no caso d' *Os Pescadores*, segundo Manuel Mendes, «um livro de claridades deslumbrantes»...

Mais do que livro do mar e dos homens do mar, *Os Pescadores* sintetizam-se num *cântico à luz*: «O mundo não existe — o mundo é a luz.» Ou ainda: [...] os que amam a luz acima de todas as coisas. Eu por mim adoro-a. É-me mais necessária que o pão.» («A ria de Aveiro. A Paisagem. 21 de Julho de 1922. 8 h da manhã.») Talvez por isso, n' *As Ilhas Desconhecidas* sente a falta de luz jorrante nos céus coados e por vezes foscos dos Açores e da Madeira, onde a cor o atrai mais do que a luz... Nas Berlengas: «subo um carreirinho a pique. Sento-me no planalto e olho. Olho, não é bem — trespasso-me. Trespasso-me de cor, de luz, de

amplidão. O que aqui existe e domina é o azul do céu e o azul do mar. Bebo-o. Vagueio uns dias ao vento falando só. Viver aqui é viver em pleno céu. É ser nuvem e mar, é ser azul.» («As Berlengas», Agosto 1919). Nestes livros, o eu contemplativo de Brandão prevalece sobre o Brandão das torturadas profundezas da alma humana, o «fundo de poço» d'*A Farsa* ou a miséria d'*Os Pobres*. Mas, se repararmos bem neste analista-pintor de azuis deslumbrantes e de roxos e violetas crepusculares, de ondas glaucas e rochas esfíngicas, lá está, no fundo, a sua amargura e reticente postura perante o absurdo da vida, o êxtase contrastado com o medo e a brutalidade da vida, escondidos por detrás desta tão grande beleza...

N'*As Ilhas Desconhecidas*, que escreveu após a «viagem dos intelectuais», no Verão de 1924 (ia o jovem Nemésio a bordo, espiando-lhe os passos e o caderninho de notas...), continua *Os Pescadores* como «diário» de impressões da terra portuguesa e como livro de impressões, da face convencionalmente considerada *luminosa* do autor. *As Ilhas Desconhecidas* (1926), produto das notas tiradas durante a viagem aos Açores e à Madeira (8 de Junho a 29 de Agosto de 1924), são um belo livro de impressões sobre as cores e a luz típica das ilhas, incluindo observações sobre as ilhas mais ocidentais, as Flores e o Corvo. A propósito de um pôr do Sol nas Flores, diz que «as cores têm jorros e jactos, despenham-se», como se se materializassem. O deslumbramento é tal que as sensações das cores são transbordantes, intensíssimas: chamaríamos a este tipo de captação da cor uma *percepção cromática hiperestésica*, i. é, captar as cores com uma sensibilidade tendida ao máximo, quase na fronteira do mórbido.

A propósito de certo lugar das Flores, ilha que trata em capítulo significativamente intitulado «A Floresta Adormecida», distingue vários, muitos tons de verde:

verde *azul* [nos fundos]
verde *escuro* [dos lagos]
verde *macio* [das relvas]
verde *negro* [das faias]

ou ainda os verdes *molhados*, *quietos* e *adormecidos*. O investigador Pedro da Silveira, natural daquela ilha, escreveu um dia que, nos Açores, o verde é (sempre...) *feito de vários verdes*. Essa pujança foi extaticamente captada por Brandão, que é mais um *visual* do que um *auditivo*. São a *luz* e a *cor* que o apaixonam, como verdadeiras forças «absolutas» e extáticas. Mas no caso d' *As Ilhas Desconhecidas*, ao contrário d' *Os Pescadores*, *não é a luz que surge mais referida, mas a cor*, com os seus cambiantes, que, nos Açores, lhe chama mais a atenção. No Continente a luz é «mais forte» que a cor; nas ilhas, a cor é «mais forte» que a luz! A referência a cores é abundantíssima. A cor por excelência continua a ser o azul (depois o verde, o roxo, o doirado, o violeta, o cinzento; considera ainda a cor de chumbo e a cor de pérola, principalmente aplicadas às nuvens).

As Ilhas Desconhecidas são o testemunho de alguém que *não é* (não tem a percepção de) *ilhéu*. No fim do livro começa a suspirar pela luz mais forte do Continente («a luz que me criou», «sofreguidão de luz», «luz alegre», «luz que vibra toda»). Vale a pena transcrever este texto datado de 1924, quando entra a barra de Lisboa:

Começo a andar inquieto. Não pude dormir: toda a noite desejei com sofreguidão outra luz — a luz que me criou.

Nem na Madeira a luz me satisfaz. Cansa-me. Todas as manhãs espio o céu nublado à espera que a luz irrompa. Embarco. A noite de 29 de Agosto passo-a no tombadilho, sempre à espera, numa sofreguidão de luz [...].

Mas de manhã a borrasca aplaca-se dentro da bacia de Cascais — e irrompe uma luz alegre, uma luz que vibra toda, uma luz em que cada átomo tem asas, vem direito a mim como uma flecha de oiro. No céu imenso, azul e livre, o sol bóia num grande fluido. Portugal!...

«Cansado talvez dos fantasmas de *Húmus* e de *A Farsa*, Raúl Brandão refugiou-se em tarefas de escritor itinerante...» — escreveu Nemésio em «Raúl Brandão, íntimo» (*Sob os Signos de Agora*). Não só por estar cansado dos «fantasmas» (que lá no fundo nunca o deixaram). Brandão concebera um plano de conhecimento e viagem da terra portuguesa: *Os Pescadores*, *As Ilhas Desconhecidas*, *Portugal Pequeno* e um projectado *Portugal Maior* que já não teve saúde para escrever...

O seu grande projecto era, aliás, escrever *A História Humilde do Povo Português*, dedicando sempre a sua atenção aos humildes e aos que sofrem.

No fim da vida, surge um livro para crianças, cheio de cor, fantasia e ternura, que escreveu com a participação da mulher, D. Angelina: *Portugal Pequeno* (1930). Conto, diálogo, fantasia enchem essas páginas que porventura devem influência a Selma Lagerlöf e a Maeterlink. É evidente de novo a preocupação de percorrer e dar uma imagem da terra e das gentes portuguesas, verificando-se mais uma vez o seu amor obsessivo ao azul...

IV

A VIDA NÃO VIVIDA

«Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida!»

Setembro de 1910, *Memórias I*.

«A vida é boa quando de todo se perdeu e se tem pena de não se ter vivido, como a água de um rio, depois de haver chegado ao mar, chora por não apanhar mais sol e banhar mais raízes de árvores.»

RAÚL BRANDÃO, *K. Maurício*.

Tinha Brandão 56 anos quando saiu a público o volume de teatro contendo *O Gebo e a Sombra* (drama em quatro actos), *O Rei Imaginário* (monólogo) e *O Doido e a Morte* (farsa em um acto). Em 1927 publicou, de parceria com Teixeira de Pascoaes, *Jesus Cristo em Lisboa* (*tragicomédia em sete quadros*), que merece maior atenção do que a que lhe tem sido dada, pelo eco do tema da «morte de Deus» e pelas questões da ambição *versus* salvação. Em 1929 surgiu *O Avejão*.

Se do teatro de Raúl Brandão destacamos *O Avejão* é porque esta peça curta contém um dos temas fundamentais da sua obra: a vida não vivida. Ou seja: a dramática descoberta, feita à hora da morte, de que se não viveu verdadeiramente. É a sensação de inutilidade da vida, posta aos pés do moribundo como negaça final. O pior é que se nos afigura quase como uma lei da vida: o homem, *só à hora da morte*, descobre que não viveu. A ideia confronta com António Patrício, no conto «O segredo da Águia Velha» (na colectânea *Serão Inquieto*), e Brandão já a evidenciara na morte do Antonino n' *A Farsa*, como vimos.

Uma outra ideia fundamental de *O Avejão* prende-se com um ensinamento cristão: mais vale a humildade no pecado que o orgulho na virtude.

A situação n' *O Avejão* é extremamente simples e terrivelmente dramática. Que se passa?

À cabeceira da velha moribunda, o avejão (avantesma, fantasma) faz considerações e revê com ela a vida que ela viveu e a vida que ela verdadeiramente *perdeu*, fazendo-lhe sentir como o seu excesso de moralismo e sobretudo o seu orgulho na virtude a impediram de *viver verdadeiramente a vida*, compreender as suas belezas, acarinhar os que sofrem, deslumbrar-se com a Natureza. É tarde, porém. As súplicas da velha já não podem ser ouvidas e a peça reveste-se de intenso dramatismo.

A ideia acompanhou Brandão desde cedo e liga-se ao *sonho* como fuga da realidade. «K. Maurício matou-se por um fantasma», fugiu da realidade, depois é tarde... «O drama de K. Maurício foi este — ter vivido tudo e nunca ter vivido; ter conhecido a vida através dos livros e não saber dar um passo na vida. Habituar-se a Sonhar e ter medo de viver.» António Patrício escreveu, em «Words», «má-

ximas», sentenças que imaginou deixadas por um amigo ao abandonar a vida boémia e dândi, para se casar: «Ao morrer, cada um de nós deve dizer à Morte: Deixe-me estar ainda um bocadinho. Esquecia-me por completo de viver...» O já referido conto «Diálogo com uma águia» (na mesma colectânea) põe dramaticamente a questão do grande «segredo» da existência dos homens: «É apenas isto: a confissão de que morrem sem viver.»

Esta incapacidade de agarrar a vida, esta obsessão com o que se *não* viveu — amarga constatação no tempo transcorrido irreversivelmente — é uma das tónicas de Brandão e um antecedente temático muito importante d'*O Avejão*. «Estou gasto e velho, porque, sem — ó desgraça! — ter vivido, tudo vivi.» (Diário de K. Maurício.) Não é um paradoxo, porque se explica assim: *tudo vivi*: consumi todo tempo, *sem ter vivido* (sem ter conseguido viver em profundidade, em significado existencial). Este homem, aos 43 anos, deixa no seu primeiro livro de memórias (1910) esta afirmação que escolhemos para epígrafe: «Hoje acordei com este grito: eu não soube fazer uso da vida!»

V

ESTILO

O estilo de Raúl Brandão decorre da forma peculiar como organiza — ou *não* organiza — os seus livros. Como se viu a propósito de *Húmus*, para um leitor comum e desprevenido, a obra de Raúl Brandão parece um caos: segmentos de narração, tiradas líricas, reflexões e pensamentos, notas colhidas aqui e acolá, impressões de cores e sons, vago metaforismo, interpelações ao leitor.

Nesta breve análise, onde só será possível ver de tudo um pouco, vai surgir-nos um «modelo» de escritor que se deixa levar pelas impressões de momento, um *emotivo* na captação do mundo e um reflexivo *secundário* nos juízos que elabora.

Brandão tem uma tendência para o ritmo triádico na frase, os sintagmas com três elementos e em reiteração («— Ouviste? Ouviste? Ouviste?...», *A Farsa*, cap. I; «Perdão! Perdão! Perdão!», *idem*, cap. XI, «prá-morte! prá-morte! prá-morte!», *Húmus*, cap. I, «A Vila»), bem como um fascínio especial pela luz, de que se sente carenciado, e pela cor azul, a que mais o atrai...

Curiosas certas combinações sintagmáticas que implicam adjectivações inesperadas mas sugestivas: «grito raspado» (*A Farsa*, cap. 1), «burgo de pedra e de sonho» (notar a natureza díspar mas aliada entre 'pedra' e 'sonho'...), a chuva ininterrupta metaforicamente referida como «cordas incessantes» (*A Farsa*); esta metáfora voltará a surgir em *El-Rei Junot*.

Frequentes as interpelações ao leitor. Quando medita sobre a «lição» da História em *El-Rei Junot*, chega a tratar por tu o leitor: «repara», «olhem», «vejam», «Olhem bem para ele!» [refere-se a D. João VI].

No texto que segue, as interpelações ao leitor («Viram estas figuras? Abstraiam...») conjugam-se com uma enumeração que constroi um quadro quase patético de uma Espanha simbolizada por elementos arquitectónicos, por elementos sociais e por um elemento *singular*, quase espectral: «Uma mulher seca, de cabelos negros e um cravo nos cabelos...» A seguir, usando a forma da oração nominal, Brandão dá, com duas palavras, a síntese antinómica da idiossincrasia espanhola: «voluptuosidade e morte».

Olhemos bem a Espanha: foi sempre assim: rota e fanática, desgraçada e cruel, implacável e altiva, grande nos seus erros e nos seus crimes [...]. A Espanha de então é uma mescla singular: conventos denegridos, 150 mil frades, *fidalgos* rotos, padres fanáticos, bruxas e mendigos, catedrais de assombro e pedras erguidas até ao céu. Uma mulher seca, de cabelos negros e um cravo nos cabelos, canta com um ranger de castanholas... Voluptuosidade e morte. [...]. Viram estas figuras? Abstraiam agora das figuras. Por trás delas está, trágica e atenta, a alma imensa de Espanha: encarem o que parece inerme, os homens banais de capa esfarrapada que só dizem: — *Pues...*[...]. Mas em cada novo dia que nasce, desaparecem mais soldados isolados que num verdadeiro

combate. O país torna-se infecundo, e o espanhol, de escopeta em punho, espera a morte e vive com a morte [...]. Desencadeia-se o horror. Vem enfim para a luz do sol a alma fanática, assolapada sob os alicerces das catedrais, nos buracos monstruosos, e, com falsas aparências de civilização, no fundo recôndito de cada ser. Acordaram-na: olhem bem para ela... Anda à solta a ferocidade, as velhas bruxas, as garras, as bocas, a mixórdia que Goya fixou nos pesadelos. Um oficial é metido numa cuba de água a ferver, e outros entalados entre tábuas e serrados ao meio. Riem as velhas desdentadas; dizem palavras de escárnio, de amor, de gula, as lindas mulheres com os dentes brancos arreganhados e um cravo vermelho na cabeça; e a fila de homens, inalteráveis como inquisidores, fumando o eterno cigarro — cerca, assiste, impassível aos gritos, ao horror, ao sofrimento — ao inferno. *Pues!...*

Em *Vida e Morte de Gomes Freire*, vemos a mesma espontaneidade, o mesmo aproveitamento de informações avulsas, muito particularmente de apontamentos, cartas e outros documentos, predominando sempre a tentativa de construir grandes «quadros» do sentimento humano, do homem a contas com a singularidade do seu destino e a sua Dor.

Para «explicar» o *verdadeiro* motivo da condenação de Gomes Freire, Brandão apela para o leitor, escolhe verbos com uma semântica adequada à visualização e à intuição, empregando-os no presente. Vale a pena transcrever: «[...] há um minuto decisivo neste drama [...] vejo D. Miguel [Pereira Forjaz] absorto, e logo num ímpeto escrever a frase *hum principalmente! hum principalmente!* vejo depois, [...] aquela alma de ferro resolver sem uma oscilação a perda de Gomes Freire [...]. Adivinho-o. Tenho aqui na minha frente a figura seca e imperiosa, exausta de fadiga, e com

uma mola de aço em vez de coração.» (*Vida e Obra de Gomes Freire*, cap. VIII, «Um homem de Estado».)

O presente histórico faz parte de um processo narrativo de força dramatizante com que Brandão quer impressionar o leitor sobre os momentos que antecedem a execução de Gomes Freire: «Até ao fim os desgraçados confiam. Conclui-se o processo, resta-lhes a morte e eles ainda esperam... Quando lhes lêem a sentença alguns tentam falar; separam-nos logo, arrastam-nos logo para o oratório; e do oratório para a forca.» (*Vida e Morte de Gomes Freire*, cap. X, «Felizmente há luar...».) Maria do Céu Fraga (v. art. cit. em *Bibliografia*, e indispensável ao estudo do estilo de Brandão) salienta o valor da narração no presente, i. é, uma forma como o narrador presencia os acontecimentos: «*Presencia* é o termo exacto a empregar: o texto de *Vida e Morte de Gomes Freire* é sistematicamente percorrido pelo presente do indicativo e a ordenação dos próprios acontecimentos enunciados é estabelecida ou por algumas locuções adverbiais presentes no texto ou, com mais frequência, pela própria sequência textual, uma vez que em cada capítulo é seguida uma ordem cronológica.» (Art. cit., p. 216.)

A leitura de *Húmus*, a que nos referimos anteriormente, deixa-nos a impressão que naquela obra se sintetizam todas as ideias e até processos estilísticos de Brandão. Com efeito, abundam as reiteraões, o ritmo triádico, as sinestésias, as metáforas, as orações nominais, exclamações, reticências (a que Nemésio chamava por vezes «espasmos gráficos» e que a Brandão se aplicam bem...); a cor continua a ter (ou já tem) grande importância, anunciando a luz e a cor de *Os Pescadores*. Em *Húmus* fala-se de «ouro e roxo», de «vulcões de cores», de «montanhas de cor», de «abismos

roxos», de «enxurradas de cores, de tintas» e ainda de «essa coisa imensa e doirada», e «dessa poeira viva que é a sombra e a luz».

Como se viu anteriormente, o tratamento que Brandão dá às suas notas sobre a luz, a cor, as paisagens e os homens do litoral português e das ilhas atlânticas, deu determinados resultados estilísticos n'*Os Pescadores* (onde a luz é dominante) e n'*As Ilhas Desconhecidas* (onde a semântica da cor prevalece sobre a da luz, da qual se acaba por confessar carecido). Também já referimos que Vergílio Ferreira sublinhou o impressionismo de Brandão como resultado da observação do imponderável, do infinitesimal. Tais processos são sobretudo visíveis nos cambiantes da luz e da cor, nos pores do Sol (citou-se um exemplo n'*Os Pescadores*). Aliás, Brandão confessa querer ser pintor de «quadrinhos» e captar *instantâneos*. Note-se este quadro impressionista do amanhecer, da luz que vai romper do «livor indeciso»:

É da terra que vem a luz. Um livor indeciso e depois um chuvaire. [...] farrapos e névoas esparsas que flutuam, sobem, deixam-se cair em véus moles sobre as águas. Escondem o mar [...]. Uma vaga, uma ondulação verde, outra ainda... Mais névoa... Luz... um grande farrapo desgrenhado... (*Os Pescadores*, «Ida ao mar».)

Sucessão de verbos no presente, orações nominais, metáforismo frequente caracterizam o impressionismo de Brandão que, como neste último exemplo se vê, procura dar o «instantâneo» do amanhecer *depois de um processo complexo de luz*, de poalha e névoa, nascidos de um «livor indeciso».

A sinestesia abunda mais n' *As Ilhas Desconhecidas* que n' *Os Pescadores*:

«Verde macio»

«Silêncio verde»

«Verdes molhados»

«Voz da paisagem húmida»

«Cores húmidas»

Por vezes, surge aquilo que poderemos chamar locuções de raiz sinestésica: «Uma luz fria de *fiord*, uma luz que é silêncio ao mesmo tempo [...]» (*Portugal Pequeno*, Lisboa, 1930.)

Embora Raúl Brandão pareça mais um «visual» que um «auditivo», é de notar uma mais rara percepção do som, como esta: «Fica-nos na retina a cor verde e nos ouvidos a flauta afastada dos melros» (*As Ilhas Desconhecidas*).

VI CONCLUSÃO

«Negamos-te como Deus, porque não podemos viver contigo.»

RAÚL BRANDÃO, *Jesus Cristo em Lisboa* (Sexto Quadro).

«Só o meu fantasma existe no mundo de sonho [...] — e o debate entre o absurdo e o absurdo é que é a vida. [...] chego ao fim exausto, caindo e levantando-me — desesperado e vivo.

Agora estou nu diante das estrelas.»

RAÚL BRANDÃO, *O Pobre de Pedir*.

O Raúl Brandão das *Memórias* revela-nos um homem de grande conhecimento do seu tempo e de personagens reais, sobre as quais fala com frieza e realismo, mas com humanidade. Um aspecto *fragmentário* surge em toda a sua obra: seja *A Farsa*, o *Húmus*, *Os Pescadores* ou *A Vida de Gomes Freire*. Uma carta em *Vida e Morte de Gomes Freire* tem valor análogo aos testemunhos avulsos dados nas *Memórias*, porque Brandão vê a humanidade *toda* em

cada uma das partes, como se uma partícula de um todo desse a constituição estrutural do tecido total. É um contemplativo, um sentimental, um intuitivo. Na verdade, tendo vivido num período em que o anarquismo e as teorias sobre a *degenerescência* desnorream a confiança da Humanidade na sociedade e no homem, Brandão refugia-se no seu buraco a pensar e confia apenas na paixão — na *com-paixão* e no sonho. Os seus «absolutos», a *Luz*, o *Sonho*, a *Dor* — representam de facto *absolutos*, no sentido etimológico — *ab-soluto*, desligado, completamente desligado, afastado, realizado fora das dimensões da vida material e dos estreitos limites do quotidiano. A Luz e a Cor não existem realmente fora das condições materiais que humanamente permitem a sua captação, mas ele percebe-as como um prodígio separado, «absoluto»; o Sonho é pura aspiração individual, até ao insaciável, só tem uma definição casuística, rigorosamente caso a caso, mas existe mesmo no fundo de cada ser banal, definindo-o como o seu «absoluto»; a Dor tem múltiplas e infindáveis definições físicas e morais, mas é ela que move a História. «Queres ser Rei? Queres vingar-te? Sonha!» — escrevera já em 1894 (*K. Maurício*). Gibirú, Maurício, Eponina (Santa Eponina) ou o «ódio da Candidinha». Tudo é sonho, força *interior* que alimenta a quimera. O Sonho, como se viu, «é a vida que se imagina dentro de nós» — uma ideia mestra que atravessa *toda* a sua obra (como afirma Guilherme de Castilho). *Que se imagina dentro de nós*: o cerne da ideia é o *dentro* de nós — a interioridade, o cismar, a contemplação, a resposta «de fundo» ao mundo brutal da vida, do qual ele teve uma amostra logo na infância, no colégio do Porto. A agressão da sociedade mecânica *supercivilizada* também agravou essa reacção de

interioridade ferida: «Tanto como a guerra, mais talvez que a guerra, foram as máquinas que transformaram a nossa vida.» (*Vale de Josafat.*) Desta preocupação idealista antimecânica e antiurbana (na linha de *A Cidade e as Serras*, de Eça), dá ainda Brandão testemunho quando diz: «Muitas vezes desejei, confesso-o, a agitação dos traficantes e os seus automóveis, dos políticos e a sua balbúrdia — mas logo me refugiava no meu buraco a sonhar.» (*Id.*) O problema da felicidade humana é em Brandão uma interrogação sem fim, que começa pelo Sonho como fuga à «mixórdia» do quotidiano e se perde em dúvidas existenciais e metafísicas de um período de transição de século em que ecoam ainda o decadentismo e o anarquismo: «Quanto à felicidade humana não se pode resolver, nem com o anarquismo nem com nenhuma outra teoria. A Humanidade tem o seu quinhão de sofrimento e a felicidade ideal só se encontra no não ser.» («O anarquismo», *Revista de Hoje*, n.º 2, Porto, 7 de Janeiro de 1895.) Quatro anos antes desta afirmação, em 1891, Antero tinha-se suicidado, e a tendência suicida verificada em Portugal no fim de século levaria Miguel de Unamuno a fazer a célebre afirmação sobre Portugal, «un pueblo de suicidas». Para o homem «desesperado» e cansado de positivismo, prisioneiro de uma sociedade afogada em convencionalismo e em leis não interiorizadas, que restavam senão a arte e o próprio anarquismo? «A civilização é uma camisa de forças. Há duas maneiras de a rasgar: a arte e o crime.» (António Patrício, *Serão Inquieto*). A Brandão não lhe faltou uma cumplicidade compassiva com os desgraçados e mesmo com os revoltados, uma sensibilidade à Dor como lei individual e colectiva, e principalmente a «fuga» para dentro de si mesmo, no seu buraco a cismar: «logo me

refugiava no meu buraco a sonhar» — o que é não só um índice de época mas principalmente um traço de carácter, a introversão, a contemplação, a consideração das próprias contradições do ser humano (das quais é tão claramente espelho *O Pobre de Pedir*, obra de fim de vida, publicada postumamente).

Muito mais saída da pena de Brandão que da de Teixeira de Pascoaes, que co-assina *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), esta peça é bem brandoniana na visão do mundo, dando voz privilegiada aos pobres, aos desgraçados, à dor, às interrogações sobre a existência de Deus e a justiça última, criticando o poder do ouro — questões que tanto marcaram o autor de *A Farsa* e de *Húmus*. Por isso merece aqui uma referência. *Jesus Cristo em Lisboa* nos princípios do século XX, entre políticos, ambiciosos, judeus ricos, banqueiros, a corrupção? A tragédia é a mesma de há dois mil anos: é preciso matar Jesus, pois, afinal, quando *vivo*, torna-se um «agitador»...! E nem quis bandear-se com banqueiros, a quem o seu nome serviria, se não pregasse como pregava.... Um Cristianismo dos simples e das origens posto em confronto com o mundo do triunfo da Civilização, que é preciso defender por egoísmo e por avidez! O Cristianismo no século XX defronta-se de novo com a incompreensão do exemplo de Cristo; um Cristo desta vez entre políticos, ambiciosos e corruptos, funcionários servis e rotineiros, uma nova luz, franciscana e idealista, dando voz aos desgraçados e aos visionários, aos pobres e aos poetas. O poeta (não o sábio...) salva-se porque é «uma alma [...] a braços com a dor sobrenatural que eleva o homem até Deus.» A «morte de Deus» é, assim, o corolário do «triunfo» da civilização. O *peso* de Deus, a carga da responsabilidade da palavra de Cristo perante o

discurso tentador do Diabo (senhor do mundo...) esmagou o homem: «Negamos-te como Deus, porque não podemos viver contigo.» (Sexto Quadro.)

Ao iniciar as suas *Memórias* (que Brandão diz que são apenas notas, conversas colhidas a esmo, dois traços sobre um acontecimento...) sente como a vida pesa, vê-a ora como «um momento de ternura e mais nada», ora como uma palpação milagrosa («Já tiveste nas mãos uma andorinha? É penas e vida frenética»), ora a sombra saudosa do pai, a companhia terna da mulher, o turbilhão que o faz agora sentir mais perto da morte (que sempre temeu desde cedo...), enfim, o mistério da insaciável avidez da vida, inútil ou mal vivida, sensação cruel do fim que castiga o homem ou a mulher (a velha d' *O Avejão*...). Contrastes, paradoxos? Bem os surpreendeu Nemésio, ao escrever de Brandão e da sua vida que é «sonho na lama e luz nas catacumbas» («Raúl Brandão, íntimo», *Sob os Signos de Agora*).

Em Raúl Brandão tocam-se, genialmente, extremos da vida na sua totalidade, no seu *espanto*, no seu *absurdo*, postos em evidência por estudiosos da sua obra, como Joel Serrão. Dizemos a Vida em todos os seus incompreensíveis e brutais contrastes, o idílico e o prosaico, o êxtase e a dor, a ternura (extraí ternura até de uma pedra, ou de uma árvore...) e a brutalidade, o efêmero e o eterno, a avidez e a fugacidade, a trágica consciência da irreversível corrida para a morte, mas também a compaixão perante o egoísmo, a humildade no pecado, que vale mais do que o orgulho na virtude (o drama da «hora da morte» da velha de *O Avejão* ...), o fantasma que existe em nós, as misérias

«fundo de poço» escondidas pelo *eu* imagem-para-os-outros, ou ainda a História do historiador perante a História do Homem — a Dor, lei eterna e motor da História.

E, afinal, Sonho e Dor, espanto e absurdo, vida não vivida — tudo se insere na grande e mais profunda linha global de interpretação da obra brandoniana: o *tempo* que conduz para a morte, com o seu cortejo de sonho e de misérias, a sua face dúplice de quimera e de dor. K. Maurício, Gabirú, Eponina, Candidinha, Junot, Gomes Freire, Brandão ele mesmo — todos sonhando e sofrendo, crendo e duvidando. É o Homem, afinal, desde a «poeira doirada» dos 20 anos, «ouro de quimera» que alimenta a vida, que vai endurecendo e amarga... «Pó dourado», como escreveu acerca de K. Maurício, «que teima em reluzir até ao fim da vida.»

BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL

- ANDRADE, João Pedro de, *Raúl Brandão. A Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, s. d.
- CASTILHO, Guilherme de, *Vida e Obra de Raúl Brandão*, Lisboa, 1979.
- —, «A Farsa e a problemática de Raúl Brandão», in *Colóquio/ Letras*, n.º 2, Junho de 1971.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Raúl Brandão: a consciência burguesa de culpa» e «Da vivência do tempo em Raúl Brandão», in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976.
- FERREIRA, Vergílio, «No limiar de um mundo, Raúl Brandão», in *Espaço do Invisível II*, Arcádia, 1976.
- FRAGA, Maria do Céu, *Da História à Literatura — O Poder Demiúrgico do Estilo Brandoniano*, sep. da Revista *Diacrítica*, Braga, 1991.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *Raúl Brandão. Entre o Romantismo e o Modernismo*, Biblioteca Breve, ICALP, 1984.
- —, «Raúl Brandão», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa, 1996.
- NEMÉSIO, Vitorino, «Raúl Brandão, íntimo», in *Sob os Signos de Agora*, 1.ª ed., Coimbra, 1932, 2.ª ed., Imprensa Nacional-Casa

- da Moeda, 1996 [vejam-se referências em várias crónicas, in *Jornal do Observador*, Lisboa, 1974].
- PIRES, António Machado, *Raúl Brandão e Vitorino Nemésio*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- —, «Uma imagem da presença francesa em Portugal: *El-Rei Junot* de Raúl Brandão», in *Actas do Simpósio sobre as Relações entre a Cultura Portuguesa e a Cultura Francesa*, Paris, Fundação Gulbenkian, 1982. Existe separata.
- REYNAUD, Maria João, «Raúl Brandão, ficção e infância», in *Línguas e Literaturas*, Faculdade de Letras do Porto, vol. XII [número in honorem Óscar Lopes], 1995.
- SERRÃO, Joel, «Raúl Brandão: espanto, absurdo e sonho», in *Temas Oitocentistas II*, Portugalíia, 1962.
- VASCONCELOS, José Manuel, prefácios a Raúl Brandão, *O Padre*, [1901], Lisboa, Vega, s. d., e a *Jesus Cristo em Lisboa* [em co-autoria com Teixeira de Pascoaes, 1927], Lisboa, Vega, 1984.
- VIÇOSO, Victor, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de *Húmus* (textos escolhidos), Seara Nova, 1978.
- —, *A Máscara e o Sonho* [tese de doutoramento, Faculdade de Letras de Lisboa], 1987.

ÍNDICE

ADVERTÊNCIA AO LEITOR	3
I — Introdução	5
II — O sonho e a dor	12
III — A luz e a cor	38
IV — A vida não vivida	44
V — Estilo	47
VI — Conclusão	53
BIBLIOGRAFIA ESSENCIAL	59

Esta 2.^a edição
foi composta e impressa
na
Imprensa Nacional-Casa da Moeda
com uma tiragem de 500 exemplares.
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se
em Junho de dois mil e sete.

ED. 1014331
ISBN 978-972-27-0900-2

DEP. LEGAL N.º 260 012/07

ISBN 978-972-27-0900-2



9 789722 709002