



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

RAUL BRANDÃO
ENTRE O ROMANTISMO
E O MODERNISMO

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

ÁLVARO MANUEL MACHADO

Raul Brandão
entre o Romantismo
e o Modernismo



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**Raul Brandão entre o Romantismo
e o Modernismo**

Biblioteca Breve / Volume 88

1.ª edição — 1984

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Cultura

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

A. Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luis Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Fotocomposição

Textype – Artes Gráficas, Lda.
Rua da Atalaia, 18, 1.º Esq.º

Impressão e acabamento

Oficinas Gráficas de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 4, 6, 10.

Junho 1984

... querer meter a Vida tão múltipla dentro duma teoria é sempre uma quimera [...] ... o sofrimento só terminará quando o último ser humano entrar na matéria para ir ser macieira em flor.

RAUL BRANDÃO
O Anarquismo

... A vida é uma coisa imensa, que não cabe numa teoria, num poema, num dogma, nem mesmo no desespero inteiro dum homem.

MIGUEL TORGA
Diário II

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	7
1. Transição, originalidade, influências	7
2. Ruptura e tradição.....	9
I / RAUL BRANDÃO E A HERANÇA DO ROMANTISMO	13
1. De Garrett à escola do folhetim	13
2. Neo-Romantismo, Nacionalismo, Anarquismo	26
II / RAUL BRANDÃO E A RELAÇÃO ENTRE NATURALISMO, DECADENTISMO, SIMBOLISMO E MODERNISMO	43
1. Raul Brandão, a Geração de 70 e a estética finissecular	43
2. Simbolismo: Sonho e Dor	62
3. Modernismo e Modernidade	82
III / RAUL BRANDÃO E A MODERNA NOVELÍSTICA PORTUGUESA	107
NOTAS	128
BIBLIOGRAFIA	135

INTRODUÇÃO

1. Transição, originalidade, influências

Facilmente se depreenderá pelo título deste ensaio que Raul Brandão será aqui analisado sobretudo como escritor de um *entre* periodologicamente definido, embora teoricamente problemático, quer dizer: como exemplo paradigmático do escritor de transição.

De facto, parece-me até que nenhum escritor português revelado em finais do século XIX e prolongando decisivamente uma influência geral na ficção portuguesa até à actualidade, isto é, até finais do século XX, levou a um tal extremo de férteis contradições o processo de transitoriedade da escrita como Raul Brandão. A análise de causas e efeitos da função duma escrita que, como a de Raul Brandão, plenamente se assume na sua transitoriedade, constituiria, por si só, matéria de vasto estudo teórico. Essa análise pode desenvolver-se especificamente num domínio que permite aprofundar o conceito de *transição* em periodologia literária: o domínio da Literatura Comparada. Fi-lo já noutros ensaios, sobretudo quanto a uma *estratégia da transição* do período pré-romântico europeu em geral reflectindo-se nas origens do nosso

Romantismo ¹. Também aqui seguirei uma metodologia predominantemente comparatista, embora o caso de Raul Brandão como autor de transição entre períodos literários distintos, com tudo o que esses períodos implicam no contexto sociológico, ideológico e de conexões estéticas (inclusivamente a conexão entre literatura e pintura, flagrante na obra de Raul Brandão como na do seu «mestre» Fialho ou na dum poeta seu contemporâneo também essencialmente de transição, Cesário Verde) seja um caso difícil e confuso de recepção muito fragmentária de influências estrangeiras. Um caso típico de confluência de influências, entre a influência tutelar, através das traduções francesas, de Dostoievski (para Raul Brandão, sem dúvida, o modelo supremo de uma ideia anárquica e utópica de renovação simultaneamente do romance e da sociedade no seu todo) e as de um Vitor Hugo visionário e republicano, de um Baudelaire, de um Verlaine, de um Mallarmé, isto sem falar de laivos do intuicionismo de Bergson (mais um caso portanto, da hegemonia cultural francesa!)

Assim, poderíamos dizer (e nisso atentaremos sobremaneira ao longo do ensaio) que a *estética da transição* (e não apenas *uma* estética *de* transição) corresponde em Raul Brandão, para lá de influências estrangeiras e também portuguesas, a uma originalidade que precisamente nesse culto da transição em si mesma encontra o seu mais sólido fundamento. Uma originalidade que se elabora sem programa estético-cultural prévio, sem apoio em grupos literários vanguardistas (apesar de por eles passar, transitoriamente), sem rigoroso sistema de multiplicidade estética conscientemente assumida e

exposta, como é o caso do «modernismo» de Fernando Pessoa, com toda a sua carga heteronímica propositadamente teórica.

De facto, ao contrário de Fernando Pessoa, como veremos, Raul Brandão não se assume conscientemente na sua originalidade de transição nem, por outro lado, faz dessa transição estético-cultural que atravessa um sistema de vanguarda de geração literária. Tudo nele é intuitivo e puramente pessoal. No entanto, tudo nele (talvez mais do que em Pessoa) reflecte uma mudança estética, histórica e social que colectivamente se vai enraizando, indo do rasto do primeiro Romantismo na Geração de 70, então (no período de formação brandoniana) ainda actuante e mesmo culturalmente decisiva, à elaboração dum modernismo, o de *Orpheu*, que a si próprio se limitou no início como pura vanguarda e depois foi sendo recuperado (sobretudo a partir da revista *Presença*), em termos de consciência crítica, como interpenetração do «moderno» e do «antigo».

2. Ruptura e tradição

Veremos, portanto, que esta interpenetração subtil do «antigo» com o «moderno» é vivida a cada passo pela consciência estético-cultural de Raul Brandão e se manifesta na sua obra a vários níveis de géneros literários, numa fusão predominantemente simbolista de géneros que os primeiros românticos portugueses só vagamente, timidamente, tinham tentado. Veremos também que esse percurso pessoal pode (e deve) ser explicado não só através dessa obra, informe na sua

expressiva (e, afinal, expressionista) originalidade, mas, paralelamente, através duma relação íntima, sub-reptícia entre século XIX-século XX, romantismo-decadentismo, decadentismo-simbolismo-modernismo, relação tortuosa, problemática, que jornais e revistas (para além das próprias obras) abundantemente reflectem.

À partida, essa interpenetração molda-se numa confusa assimilação e num intuitivo repensar brandoniano do romantismo que me parecem bem significativos de como os grandes modelos românticos portugueses e, por reflexo, os europeus, permanecem vivos, intertextualmente, até princípios do século XX. Romantismo não, claro, como *escola* periodologicamente limitada, mas sim como *visão do mundo* desenvolvendo-se para lá desses limites periodológicos. Esse romantismo *essencial* que, no princípio do século XIX, um Coleridge, na esteira de Schlegel, enunciava assim, falando de Shakespeare, supremo modelo romântico ainda tão presente em Raul Brandão («Morrer, dormir, dormir! Sonhar talvez!...») — escreve ele, hamleticamente, em *Os Pobres*), referindo-se Coleridge, especificamente, à oposição entre «antigos» e «modernos»²:

Les Anciens, le fini, et donc la grâce, l'élégance, le sens de la proportion, l'imagination, la dignité, la majesté — tout ce qui, dans une forme et une pensée définies, peut trouver une expression claire. Les Modernes, l'infini et l'indéfini en tant que véhicule de l'infini; d'où une plus grande attention aux problèmes de la passion, aux craintes, aux espérances obscures — des pérégrinations à travers l'infini, une morale plus généreuse, une conception plus auguste de l'homme en tant qu'homme, d'où le futur plutôt que le présent — le sublime.

Afinal, esse mesmo romantismo que, já no princípio do século XX um contemporâneo de Raul Brandão, Azorin, tão injustamente esquecido em Portugal, luminosamente definiu num texto datado de 1913 ³:

En la segunda parte de su libro Racine et Shakespeare, Stendhal pone el siguiente lema, que él titula Diálogo:

«EL VIEJO. — Continuemos.

EL JOVEN. — Examinemos.

He aquí todo el siglo XIX».

Sí, tiene razón Stendhal: he aquí todo el siglo XIX. El siglo XIX en Francia y en otros países. En España, podríamos decir: he aquí el siglo XX. Todo el espíritu moderno está en ese brevísimo diálogo del escritor francés.

Depois, sem que esse rasto difuso do romantismo oitocentista se esvaia, nota-se na obra de Raul Brandão, mais do que em nenhum outro, sobretudo no plano da ficção, uma forte tentação de ruptura da linguagem, ruptura que culmina na sua obra-prima *Húmus*, em 1917. Romance «moderno», *Húmus* releva daquilo que José Régio, teorizando sobre o modernismo, considera «o espírito moderno [...] assimilável ao espírito romântico — tomando os termos na sua mais ampla acepção». ⁴

Dir-se-ia que para Raul Brandão o que renova recomeça, o que rompe reata. Dir-se-ia, em suma, que nele, para utilizarmos uma fórmula de Octavio Paz, «o moderno é uma tradição». ⁵

Assim, não me pareceu despropositado, após uma fixação em termos teóricos e comparativos gerais da obra de Raul Brandão como obra de transição, aplicar essa análise de conjunto, como conclusão do ensaio, à

presença de Raul Brandão na moderna ficção portuguesa. Precisamente porque Raul Brandão foi um autor de transição entre variadas tendências, a sua presença como modelo utilizado para experiências renovadoras várias impõe-se em graus diversos e em autores muito diferentes, de José Régio, Miguel Torga, José Rodrigues Miguéis, a Agustina, Vergílio Ferreira, Abelaira, Almeida Faria. Analisar, ainda que sumariamente, o sentido múltiplo dessa influência ajudar-nos-á, em conclusão, a mais rigorosamente determinar esse, mais do que literário, vital, quase metafísico *entre* em que Raul Brandão se situou no seu tempo, tornando-o nosso.

I / RAUL BRANDÃO E A HERANÇA DO ROMANTISMO

O português puro, o português português, não tem literatura até ao século dezanove. A nossa literatura clássica é intragável...

Raul Brandão

Vale de Josafat — Memórias, vol III

1. De Garrett à escola do folhetim

Quando Raul Brandão afirma que «o português português não tem literatura até ao século dezanove», numa significativa passagem do terceiro volume das *Memórias*⁶, fá-lo num contexto de reflexão sobre a ideia de raça em Sampaio Bruno, contrapondo-lhe o conceito de elite, num capítulo intitulado «O sangue». Mais adiante veremos as implicações ideológicas dessa reflexão. Por agora, detenhamo-nos nesta afirmação um tanto dogmática, embora não arbitrária, característica, creio, da atitude de Raul Brandão face à nossa história literária. Apesar de não podermos tirar conclusões sólidas das afirmações de Raul Brandão quanto a ideias literárias, nunca sistemáticas, sempre ao sabor da intuição de momento e sujeitas a contextos culturais extremamente compósitos e oscilantes, parece-me não haver dúvida de que Raul Brandão

exprime aqui, genericamente, toda a importância que para ele teve a herança do Romantismo português. Ou melhor: a importância que para ele teve o século XIX na sua totalidade histórico-cultural. Ou melhor ainda: a importância que esse século XIX teve para ele como período de consciencialização nacional (e mesmo nacionalista) do fenómeno literário em si mesmo.

Esta atitude de Raul Brandão, que poderá ser considerada demasiadamente vaga, confirma-se e precisa-se, antes de mais, a dois níveis: primeiro, o da interpretação que, à distância, Raul Brandão nos dá, quer da obra quer da personalidade dos dois grandes modelos do primeiro Romantismo, Garrett e Herculano; segundo, o da influência directa, imediata, detectável em textos diversos, que vão das crónicas e memórias às obras de ficção, dum romantismo já não programático no seu anti-classicismo nacionalista inicial antes um romantismo, digamos, voltado *para dentro*, íntimo e problemático, com implicações diversas de *psicologia das profundidades* e de doutrina social, aquele *segundo Romantismo* que vem de Camilo e também da chamada *escola do folhetim* de António Pedro Lopes de Mendonça e de Júlio César Machado. Um romantismo que se prolonga, já em finais do século XIX, no Neo-Romantismo anarquista da ficção, da poesia ou do teatro dum Afonso Lopes Vieira, dum D. João da Câmara ou dum Henrique Lopes de Mendonça, recuperando por vezes a lição do espírito crítico e da revolução cultural da Geração de 70 e relacionando-a com influências estrangeiras até então desconhecidas, sobretudo a de Dostoievski.

Detenhamo-nos no primeiro nível de análise.

Há um texto de Raul Brandão, texto até agora, que eu saiba, nunca citado e comentado, extremamente

significativo quanto à interpretação, à «recepção» da personalidade romântica de Garrett, fundindo vida e obra, personagem romântica e escritor romântico. Trata-se dum artigo publicado em 1903 no suplemento literário intitulado *Revista literária, científica e artística*, do jornal *O Século*, dirigida por Eduardo Schwalbach, artigo intitulado *O janota*⁷. O suplemento é consagrado à memória de Garrett, com textos, além de Raul Brandão, que sai ao alto com especial destaque, de Bulhão Pato, Henrique Lopes de Mendonça, D. João da Câmara, Teófilo Braga, Severo Portela, etc. É interessante notar que enquanto os outros textos primam pelo convencionalismo retórico, frequentemente nacionalista, incluindo o de Teófilo, de mera propaganda republicana, o texto de Raul Brandão afasta-se de toda essa ênfase histórica e ideológica, transfigurando Garrett através da visão que o próprio Raul Brandão tem do trágico romântico.

Assim, Raul Brandão começa por se dirigir ao leitor para lhe dar uma ideia da variedade de pontos de vista de cada ser humano, relevando a duplicidade farsa-tragédia:

Um simples facto presta-se aos mais desvairados comentários. Tu, leitor, não vês aquela montanha como eu, nem sentes a emoção que eu sinto diante duma árvore. A Vida é múltipla, sempre diversa, semelhante às águas dum rio que não cessam de correr para o mar e que nos parecem, no entanto, idênticas. O que a ti te faz rir — faz-me muitas vezes a mim chorar; onde tu encontras lágrimas arranco eu risadas.

Depois duma referência, extremamente significativa do ponto de vista da recepção literária, em termos de análise comparativista, à visão dostoiévskiana do demoníaco que há em cada um de nós («na alma de

cada ser humano existe um poço de maldade: nunca, como diz Dostoiewski, nos aproximamos das desgraças alheias sem um movimento instintivo e secreto de alegria»), Raul Brandão centra o texto na personalidade de Garrett, referindo o seu mundanismo, o qual para Raul Brandão não reflecte o *verdadeiro* Garrett, antes oculta o sentido trágico da sua profunda *verdade* romântica:

... não olho as futilidades de Garrett com o riso banal de toda a gente. Através desses pequenos ridículos pressinto, nem sei bem porquê, um desespero enorme. Garrett sofreu decerto com essas futilidades. [...] sob a máscara do janota estava decerto um homem que sofria ao sentir-se imensamente ridículo.

O conceito romântico de génio e a metafísica da Dor (última palavra do texto, escrita com maiúscula) culminam esta original visão da personalidade de Garrett, sendo de notar ainda a referência a Balzac:

... quando um janota qualquer finge que tem cabelos e se aperta com um espartilho, não sofre: a futilidade dá-se bem com a futilidade. Mas um homem de génio nunca desce, sem sentir que se rebaixa, a tratar desses ridículos aflitivos. [...] Balzac faria um livro estranho desses miúdos pormenores [...]. [...] As cabeleiras de Garrett, os seus espartilhos, a carregaçãõ de malas com que entrou em casa de Herculano, para passar um único dia com o seu ilustre amigo — tudo isso me pareceria bem banal, se por trás não estivesse, como sempre, uma figura conhecida, uma velha amiga perante a qual não há banalidade que resista, riso que não se apague — a Dor.

Se citei longamente este texto breve, não foi só por ele ser desconhecido, perdido entre tantos textos que Raul Brandão publicou em revistas e jornais. Foi sobretudo porque, de facto, ele me parece desde já levar à compreensão do que representou a herança do romantismo para Raul Brandão. Através dele vemos que o primeiro grande romântico português foi para Raul Brandão, mais do que um nacionalista atento às fontes populares da literatura ou um teórico do romantismo difundido pela Europa fora, um *personagem*, e um personagem romanticamente contraditório. O seu individualismo exemplar, o seu culto do eu, byroniano, levando a um extremo de tragédia pessoal o risco romântico — eis o que interessou a Raul Brandão.

Aliás, precisamente na mesma altura em que Raul Brandão escreve este texto, Afonso Lopes Vieira fala também de Garrett em termos que talvez nos ajudem a compreender melhor a visão que então predominava do Primeiro Romantismo português e no que essa visão contribuiu para a formação dum certo Neo-Romantismo em que o próprio Raul Brandão de certo modo participou. Trata-se dum artigo publicado no jornal *Novidades*, também em 1903⁸, intitulado *Garrett e a ironia*. Afonso Lopes Vieira considera que na obra de Garrett o elemento mais importante é o da ironia «por ser o que mais nasceu da acção da sua mesma vida», «o seu anti-oficialismo». E acaba por considerar Garrett «o pai espiritual da nossa iconoclastia».

Voltando a Raul Brandão, atentemos agora na sua visão de Herculano. Há uma passagem particularmente significativa, creio, no primeiro volume das *Memórias*⁹:

Centenário de Herculano. Missa nos Jerónimos pelo padre Matos. [...] Quem eram seus avós? — Pedreiros. — Efectivamente, no retrato, Herculano parece um pedreiro da minha aldeia; efectivamente, Herculano descende de pedreiros e toda a sua obra é a dum homem que mói e lavra com solenidade a pedra [...]. Herculano edificou em granito — e no granito abriu pacientes e admiráveis labores... [...] Tudo, até a falta de fantasia e imaginação, [...] veio a Herculano dessa grande geração de pedreiros portugueses, que antes dele fizeram obra digna de homens e desapareceram para sempre no pó [...].

Destes dois exemplos da visão brandoniana dos dois mais influentes autores do nosso Primeiro Romantismo, poderemos concluir desde já que Garrett apela muito mais do que Herculano para a sensibilidade literária de Raul Brandão. De facto, embora ambos sejam vistos numa relação íntima obra-escritor, a Garrett é dado um relevo de grandeza trágica propriamente criadora, através do conceito romântico de génio, que não é concedido a Herculano. Este, falho «de fantasia e de imaginação», é sobretudo para Raul Brandão um monumento respeitável da história cultural portuguesa, um escritor que, como um pedreiro, «mói e lavra com solenidade», um criador de «pacientes e admiráveis labores».

Esta preferência por Garrett, para lá da influência da já referida moda neo-romântica «iconoclasta», no dizer de Afonso Lopes Vieira, reflecte o que para Raul Brandão foi na essência o Romantismo, assimilado na sua formação literária e depois presente através sobretudo do sentido trágico camiliano,

constantemente referido: culto do eu nas suas mais aberrantes e extremas contradições («Tenho passado o tempo a comentar-me e poucas almas me interessam como a minha» — escreve ele nas *Memórias*¹⁰); jogo de máscaras de que a escrita se torna cúmplice, ou seja, ironia romântica levada às últimas consequências da ambiguidade narrativa (ainda a sombra, de Camilo, mas também, embora mais raramente, rastros do Garrett de *Viagens na Minha Terra*); enfim, atracção pela alma da paisagem e pelo imaginário popular, implicando este um certo romantismo a nacionalista *naïf* à Garrett, patente em tantos textos de Raul Brandão, desde *Impressões e Paisagens* (1890) a *Portugal Pequeno* (1930), passando por *Os Pescadores* (1923) ou *As Ilhas desconhecidas* (1926).

Todavia, se desde já, numa primeira abordagem cronológica do que poderá ter sido a herança do Romantismo em Raul Brandão, deveremos relevar a influência de Garrett, essa abordagem seria incompleta se não atentássemos noutras influências, aliás porventura mais decisivas, propícias, de certo modo, a uma ampliação, a uma multiplicidade, em suma, a um aprofundamento, dessa influência romântica inicial. E temos assim, num segundo nível de análise geral, a influência de Camilo, aliás já sugerida a propósito da própria influência garrettiana.

Numa análise específica dessa influência poderíamos detectar casos flagrantes de intertextualidade e da presença quase constante dum narrador do tipo camiliano, narrador que, como o de Raul Brandão, se poderá qualificar de «narrador de grau zero», de «impossível diferenciação relativamente ao autor textual», para utilizarmos a definição exemplar

de Vítor Manuel de Aguiar e Silva ao estudar o estatuto do narrador ¹¹. A temática predominante nas grandes obras, dum balzaquianismo regionalista que carrega os traços caricaturais, visualmente grotescos e trágicos, das personagens; a própria estrutura desconexa de tantas obras de um e de outro, constantemente oscilante entre o romance ou a novela e o diário íntimo, a divagação em forma memorialística ou de crónica, a anotação jornalística presa à época e ao meio — tudo isto nos levaria longe num paralelismo que, aliás, se estabelecia semelhanças, determinaria por outro lado inevitáveis e decisivas diferenças.

Todavia, não é possível, num ensaio de síntese como este, estudo de fixação geral de elementos que permitam detectar, relacionando, tendências literárias diversas na obra de Raul Brandão, daí se inferindo a sua originalidade e a sua actualidade, aprofundar especificamente, numa análise miúda de texto, com exemplos concretos, essas numerosas fontes camilianas, tão importantes no processo de criação brandoniana. Limitemo-nos, portanto, a analisar a apreciação, paralela às apreciações já referidas de Garrett e Herculano, que Raul Brandão faz da obra e da personalidade românticas de Camilo nas suas *Memórias*. De certo modo, teremos aqui um caso paradigmático de «recepção» tardia da obra de Camilo, numa fase da literatura portuguesa em que Camilo fora já contestado, implícita ou explicitamente, por alguns dos componentes da Geração de 70, sobretudo por Eça. «Recepção» que, aliás, se processa no prolongamento da influência imediata daquele que foi o grande modelo literário oitocentista português para Raul Brandão: Fialho.

A data da referida passagem das *Memórias* é a de 1914, quando Raul Brandão já publicara grande parte da sua obra de ficção, exceptuando *Húmus*, talvez, paradoxalmente, o seu livro mais camiliano e mais de vanguarda. É curioso notar como Raul Brandão, que começa por datar a evocação («Visita a Seide em Novembro de 1914»), cristaliza a obsessão camiliana num símbolo que tantas vezes surge como elemento catalisador da sua própria obra, desde os primeiros textos de ficção em forma de crónica, e que será fundamental em *Húmus*: o símbolo da árvore ¹²:

Subo as escadas. Toco na árvore que o chamava, batendo-lhe nas janelas nas noites da trágica ventania. Porque se recusou Camilo a ouvi-la? Era a natureza humilde a chamá-lo, a natureza sem sobressaltos, para todos os que aceitam a vida e cumprem a vida. Lá dentro, aquele homem reduzido à dor, curvado sobre os eternos papéis; cá fora, a acácia a bater-lhe devagarinho nos vidros, no silêncio da noite e no isolamento da aldeia...

Como sempre em Raul Brandão, influência literária confunde-se aqui com emoção imediata e, talvez mais ainda, captação do *génie du lieu*, captação dum espaço simbólico em que o intemporal se concentra (o que vai acontecer também na evocação da vila em *Húmus*) ¹³:

Isto pega-se?... Tenbo a impressão de que estou no Mundo como nunca estive. Não é aldeia — é a dor. Não é o largo com a cruz e os carvalhos mutilados — é a atmosfera de desespero.

Mais adiante, Raul Brandão, notando que «Deus foi um dos grandes problemas da sua vida» e que, afinal, para Camilo não havia Deus mas sim «sofrimento: dor e fantasmas» (visão niilista do mundo que tantas vezes o obceca a ele próprio e que tão frequentemente surge nos seus textos, sobretudo no *Húmulo*), comenta, revelando a sua leitura «moderna», não meramente romanesca, do romantismo camiliano e estabelecendo, mesmo, um paralelismo com um dos grandes modelos do romantismo europeu desde o início, Shakespeare ¹⁴:

Cada vez que pego num dos seus livros me sinto envolvido num turbilhão que me arrasta para onde ele me quer levar. Todos os outros escritores recuam de plano; só esta figura atormentada toma a rampa e enche o palco todo. [...] A sua vida está de tal maneira entranhada na sua obra que não há que separá-las. [...] A dor física junta-se a dor moral. E é exactamente quando já não creê que na sua vida intervém, como em Shakespeare, uma nova figura — o fantasma.

Passando agora, numa sequência cronológica esquemática mas, creio, elucidativa do ponto de vista da assimilação geral da herança romântica, detectando núcleos sucessivos de influências que se sobrepuseram ao longo da obra de Raul Brandão, deveremos atentar num certo romantismo libertário e folhetinesco que parte dos anos 50 e se prolonga até aos anos 70, prevalecendo ainda no período da expansão do naturalismo dos anos 80, confundindo-se então com a formação do Decadentismo e do Neo-Romantismo, dando a estes, por vezes, tons de anarquismo.

Antes de mais, refira-se o modelo de António Pedro Lopes de Mendonça, com *Memórias de um Doido* (1.^a edição, 1849; 2.^a edição, completamente refundida, «correcta e aumentada pelo autor», 1859), romance inicialmente publicado em folhetim, na *Revista Universal Lisbonense* a partir de 18 de Outubro de 1849. Este «romance contemporâneo», o primeiro editado em Portugal, transfigura o nosso Romantismo na sua essência temática e, ao mesmo tempo, inicia um novo tipo de escrita na ficção portuguesa. Não se trata já do romance histórico à Herculano, com fragmentos líricos que se destacam da estrutura erudita da intriga. Trata-se duma propositada e revolucionária fragmentação da escrita romanesca, duma descontinuidade do discurso, entre o confessionalismo e a análise: «Com Lopes de Mendonça começa a formar-se a linguagem que há-de servir ao moderno romance português», diz muito acertadamente João Gaspar Simões ¹⁵. Trata-se daquilo a que Sampaio Bruno, «mestre» da geração de Raul Brandão e em especial seu *maître à penser* no período de formação intelectual do escritor, qualificou de «romance íntimo» ¹⁶.

José-Augusto França, que estudou comparativamente, com o rigor e a subtileza que lhe são peculiares, as duas versões de *Memórias de um Doido*, chama a atenção para o significado de *contemporâneo* ao nível da história das ideias na ficção nos anos 50 ¹⁷:

A ficção de temas contemporâneos, muito à laia de crónica, assomava assim timidamente nas letras nacionais e era canalizada, em grande parte, pelas revistas e jornais, fruto do liberalismo, ou seja, do romantismo.

De facto, na base desta ficção está todo um movimento de ideias sociais revolucionárias que exaltam os «humilhados e ofendidos» dostoievskianos... mas ainda a partir do idealismo romântico da Lamartine. Para compreender esse movimento, bastará citar esta passagem de apresentação da revista *Eco dos Operários* feita pelo próprio António Pedro Lopes de Mendonça, seu fundador, juntamente com o engenheiro Sousa Brandão, em 1850 ¹⁸:

Qual é pois o grande dogma social que proclama a escola humanitária? É de pôr em presença o capital e o trabalho, sem que o primeiro absorva, escravize, o segundo. (...) Responderei às inteligências sérias e convictas; aos que julgam abafar uma ideia com um conceito espirituoso, citarei as palavras que Lamartine, ainda há pouco, repetia na tribuna francesa: «Os homens de espírito fazem epigramas; os povos fazem revoluções».

Parece-me evidente que algumas passagens deste romance-modelo de Lopes de Mendonça se podem nitidamente aproximar duma certa concepção de marginalização social do herói (que é «doido» porque não aceita «a força triunfante da matéria», um herói-ideia mais do que uma personagem) manifestada nos textos de ficção de Raul Brandão, desde a invenção, em 1894, do seu *alter ego* «filósofo» e «louco» que se suicida, K. Maurício (Maurício, aliás, é também o nome do herói de *Memórias de um Doido*).

Paralelamente, muito do que a chamada «escola do folhetim» de Júlio César Machado difundiu sobretudo

nos anos 60 e 70, sintetizando-se nos *Apontamentos dum Folhetinista* (1878), permaneceu como rasto dum romantismo simultaneamente íntimo e quotidiano, nocturno e socialmente reformista, que se torna intervenção doutrinária imediata através do jornalismo, ainda no final do século XIX tão imbuído de retórica romanesca e de diletantismo enciclopédico. Esse jornalismo literário (por vezes aliteratado) que Raul Brandão cultiva, sobretudo através da alegoria social, como se pode notar até no seu primeiro texto conhecido, escrito ainda aos dezoito anos, no jornal *O Andaluz*, publicado pelos alunos do Colégio de S. Carlos do Porto, em favor das vítimas dos terramotos de Andaluzia, em 1885, texto exaltando alegoricamente «a Caridade que arranca ao crime o homem a que a necessidade atormenta; a Caridade que tira do vício e da prostituição os filhos abandonados pelas mães (...)»¹⁹. Este tom de alegoria social folhetinesca, embora, evidentemente, modificado pela gradual elaboração da linguagem literária, será o que Raul Brandão vai depois utilizar nas crónicas publicadas em jornais de grande difusão, a partir de 1891.

Estávamos já, então, em plena época da difusão das ideias positivistas comtianas e da preparação ideológica da revolução republicana. Mas os termos de evocação dos ideais progressistas eram ainda retoricamente românticos, *démodés*, como se pode ver nesta significativa apresentação da revista *Ideia*, em que colabora Júlio Brandão, em 1887, apresentação feita por Heliodoro Salgado²⁰ um dos mais importantes propagandistas fervorosos do republicanismo salvador²¹:

A Ideia representa para nós a força toda do século XIX (...). A Enciclopédia matou a fé; a Revolução matou a realeza. E a Ideia, isto é, a grande força moral e intelectual que impulsiona o progresso da civilização, estende sobre o mundo as suas asas brancas (...).

Dir-se-ia as asas brancas do anjo de Garrett...

2. Neo-Romantismo, Nacionalismo, Anarquismo

Paralelamente a esta retórica numa linguagem romântica *démodée* que serve tantas vezes ideais revolucionários, como vimos, sobretudo os do republicanismo; paralelamente ao positivismo comtiano que dá conteúdo ideológico a esses ideais, surge nos anos 80 e princípios dos anos 90, anos, note-se, de formação intelectual de Raul Brandão, um certo neo-romantismo filosófico que se alastra à poesia e à ficção e que coincide frequentemente, quer com um nacionalismo revivalista, quer com um anarquismo de inspiração predominantemente russa. Tudo isto, se prepara já uma escrita «moderna», está ainda dependente de elementos básicos, históricos, culturais e sociais, do Romantismo europeu em geral e do Romantismo português em particular. Sobretudo, essa nova visão filosófica e nacionalista do Romantismo (que coincide, aliás, como adiante veremos, com tendências literárias naturalistas, decadentistas e mesmo simbolistas) consiste essencialmente numa crítica frontal ao positivismo comtiano.

Sampaio Bruno (1857-1915) é o grande obreiro dessa crítica, tornando-se doutrinador literário sobretudo com

A Geração Nova (1886), atrás referida a propósito da recuperação dum certo romantismo «íntimista». Já em 1878, aliás, Sampaio Bruno se opunha ao positivismo comtiano (seguindo de perto Antero), numa série de artigos importantes publicados no Porto, na revista *Museu Ilustrado*, crítica resumida nesta fórmula: «Reforme-se a Metafísica»²².

Raul Brandão começou por, ainda «rapaz», o ouvir «fascinado», como nos diz nas *Memórias*²³; mas mais tarde opõe-se-lhe, sobretudo quanto à sua ideia de raça, atitude também aí referida. Todavia, muito do que Sampaio Bruno difundiu de ideias filosóficas, históricas e literárias nesse período de formação, no Porto, se enraizou fundo e para sempre na sua obra, numa «influência tão difusa quanto presente», como muito justamente diz Joel Serrão²⁴.

Entretanto, sobretudo nos últimos anos da década de 80 e ao longo da década de 90, expande-se a influência ideológica dos periódicos, sobretudo em Lisboa e Porto. Esses textos de propaganda ideológica propõem frequentemente, para lá da ideologia revolucionária republicana, um espírito revolucionário centrado numa vanguarda do proletariado, inspirado em Marx ou nos anarquistas russos. É o caso, entre outros, de *Os Vermelhos*, *plquette* bimensal dirigida por Fernando Reis e Mayer Garção, publicada em Lisboa entre 1887 e 1889. Aí, ultrapassando-se a própria ideologia revolucionária republicana de origem positivista, defende-se uma certa arte *engagée* e ataca-se escritores «burgueses» tão diversos na sua formação literária e ideológica como Tomás Ribeiro e Ramalho Ortigão²⁵. Ou ainda, já na década de 90: *A Comuna*, número único de homenagem dos socialistas portugueses aos comunistas de Paris

(Lisboa, 18 de Março de 1896), com colaboração de Azedo Gneco, que utiliza uma linguagem de exaltação romântica, como, por exemplo, num artigo intitulado *Glorificação pelo facto*: «a nossa vida e o nosso sangue pertencem à causa que os arrastou à morte». No mesmo espírito, cite-se igualmente *O 18 de Março* (1897), publicado pela Associação dos Trabalhadores, órgão do Partido Operário Socialista, em Lisboa, com frases como: «a sanha burguesa nada obsteu ao progresso da ideia» (artigo anónimo). Ou ainda: *O Proletário, bimensário defensor do operariado em geral* (n.º 1, de 1 de Maio de 1898), misturando Marx, Vítor Hugo e o Zola de *Germinal* publicado em folhetim (a partir do terceiro número).

Em grande parte, esses periódicos retomam as ideias e até a linguagem panfletária do romantismo libertário do atrás citado (e então já longínquo) *Eco dos Operários* de António Pedro Lopes de Mendonça. Todavia, acrescenta-se-lhe um elemento predominante que poderíamos qualificar de elemento ideológico neo-romântico: o anarquismo. Afastando-se do Neo-Romantismo nacionalista e vitalista, ele forma-se a partir de influências ideológicas e literárias novas, em particular, no plano literário, a influência dos escritores russos. Sobretudo, a do Dostoievski de *Crime e castigo*, romance publicado em livro apenas a partir de 1901²⁶, mas já publicado em folhetim no *Repórter* a partir de 1889²⁷. Neste mesmo ano, *O Repórter* publica também um importante artigo de Cândido de Figueiredo sobre a literatura russa intitulado *A poesia nülsta*²⁸. Trata-se duma evocação grandiloquente da miséria do povo russo e da violência do czarismo, paralela à dos anarquistas. Cândido de Figueiredo diz que na Rússia domina um «clarão de cólera» persistente,

inextinguível. A literatura «espelha essa clarão». É uma literatura «quase desconhecida em Portugal» que exprime «um mundo antigo e semi-bárbaro, iluminado pelos progressos da inteligência e do trabalho». Cândido de Figueiredo, fazendo divulgação literária, cita Dostoievski, Tolstoi, Lermontov, «escritores cujas obras não receiam confronto com os maiores monumentos literários da Europa culta». Escritores que, acrescenta, exprimem «a alma eslava», «cujos gritos dilacerantes e cujos esforços desesperados constituem essa epopeia terrível e misteriosa a que se chama o *nihilismo*». Nessa perspectiva, põe depois em relevo a poesia de Nekrassov, «poeta sombrio e rude», poeta revolucionário ligado às «convulsões políticas de 1848» e falecido em 1878, que «criou um dos mais interessantes monumentos do Nihilismo contemporâneo». Note-se que Cândido de Figueiredo faz várias citações «segundo a tradução francesa, que acaba de sair em Paris, de Kaminsky e C. Morice» e compara a poesia de Nekrassov, um dos escritores que mais influenciaram Dostoievski, às baladas de Bürger.

Ainda no *Repórter*, e em 1889, um artigo de fundo assinado pelo pseudónimo de «Silvensio» (suponho que inidentificável) analisa o romance *Guerra e Paz* de Tolstoi, dando-nos conta genericamente da moda do romance russo em Portugal nessa altura ²⁹. O artigo começa assim, relacionando moda literária em Paris e moda literária em Lisboa (ainda e sempre o «francesismo»...): «É moda agora, em Paris e no café Martinho do Largo de Camões, falar de romancistas russos [...]». E depois de criticar essa moda, o articulista releva na obra dos romancistas russos «o sopro predominantemente trágico». Apesar de lhes

conceder uma certa grandeza trágica, considera que as personagens desses romances não têm «uma envergadura psicológica comparável às clássicas criações shakespearianas». Afinal, acrescenta, o que interessa mais nos romances de Tolstoi é «o historiador». E conclui: «Os grandes homens são para o romancista russo apenas os *rótulos* da história».

De facto, o articulista (que, evidentemente, nada compreendera da modernidade do romance russo) não deixava de ter razão. Na verdade, o romance russo, particularmente no plano ideológico, influenciado que fora pelo anarquismo, não criava personagens classicamente «psicológicas» (sobretudo no caso e Dostoievski), antes difundia ideias — ou melhor, a *Ideia*, divindade anarquista fragmentando-se em personagens que eram apenas sombras do próprio romancista projectadas tragicamente e obsessivamente, não na história, mas na *História*. Sombras que reflectiam *ad infinitum* o ponto de vista do autor sobre o mundo, sobre ele próprio no mundo, sobre o *ser* mais do que sobre o *estar*³⁰.

Poderíamos longamente seguir o percurso desta influência geral do romance russo em Portugal entre o fim do século XIX e o princípio do século XX. Limitemo-nos a citar ainda, além, evidentemente, das referências suscitadas por análises específicas dos textos de Raul Brandão que adiante faremos, casos de referências em jornais ou revistas literárias de grande difusão neste período. Por exemplo, em *A Crónica*, revista que começa a ser publicada em Abril de 1900, dirigida por Albino Forjaz de Sampaio, com colaboração de Raul Brandão, fala-se de Gorki nestes termos³¹: «maior mesmo que Tolstoi, de quem era o

herdeiro do grande nome». E logo no número seguinte, parcialmente consagrado a Tolstói, evoca-se o escritor russo «visto por Max Nordau».

Voltando ao elemento específico do anarquismo inserindo-se no plano geral da herança do Romantismo, analisemos agora um texto de Raul Brandão, ainda da fase inicial da sua actividade literária, precedendo a publicação da *História dum Palhaço*, que me parece ser bem significativo e mesmo catalisador de muitas tendências dispersas que marcam o escritor. Trata-se dum texto divagante, publicado no Porto, na *Revista de Hoje — Publicação mensal sociológica e de arte* (1894-1896, n.º 1 de 15 de Dezembro de 1894, 9 números), dirigida inicialmente por Júlio Brandão e pelo próprio Raul Brandão ³². O texto intitula-se *O Anarquismo — Diário de K. Maurício*, iniciando-se no número 1 da revista e concluindo-se no n.º 2, de 7 de Janeiro de 1895. Este texto, como outros publicados na *Revista de Hoje* e noutros periódicos por volta de 1894-1898, foi depois aproveitado por Raul Brandão para estruturar a sua primeira obra de ficção importante, *História dum Palhaço (A Vida e a Morte de K. Maurício)*, publicada em Lisboa em 1896. Veremos mais adiante o que este livro tem a ver com elementos específicos de decadentismo e de simbolismo que formaram a obra do escritor no seu todo. Vejamos por agora apenas os prenúncios desses elementos concentrados no tema do anarquismo, tema que a literatura e a história russas sugeriam, inserindo-se, como disse, numa certa tendência de moda neo-romântica.

Note-se, desde já, que o anarquismo é visto muito ambigualmente por Raul Brandão — uma ambiguidade que é a da própria fidelidade à criação estética em si e à

experiência esteticista finissecular com laivos de Neo-Romantismo. Assim, Raul Brandão começa por condenar os actos terroristas do anarquismo como ideologia, para acabar por, na segunda parte do texto, expor mais, já não digo claramente, mas significativamente o seu próprio ponto de vista sobre uma *visão* anarquista do homem e do mundo ou melhor, de *ser* mais do que do *estar*, para re-utilizarmos a fórmula atrás referente aos romancistas russos em geral).

De facto, aqui, nesta segunda parte do texto, que me parece a mais importante, desde as primeiras linhas, o que atrai Raul Brandão no anarquismo é o *sentimento* anarquista e não a fria corrente ideológica derivada dum desmesurado orgulho da razão, ou melhor, da Ideia; interessa-lhe o anarquismo como *sonho*, tema cujo sentido religioso tão dostoiievskiano se desdobrará como um leque ao longo de toda a sua obra ³³:

Este sonho dos grotescos e dos tolhidos de fome interessa e alvoroça, porque a anarquia é antes uma maneira de sentir que de pensar. Rasgam os pés e deixam os nervos e a vida na perseguição da Quimera, mas quando morrem levam ainda para a cova os olhos cheios de sonho.

Porque querer meter a Vida tão múltipla dentro duma teoria é sempre uma quimera, quanto mais se essa teoria vai de encontro a tudo quanto há de fundo no coração do homem: a ambição, o ódio e o egoísmo. O desesperado, o que vive com o seu Sonho e pão duro, constrói a Quimera, coração a galope, sem contar que o sofrimento só terminará quando o último ser humano entrar na matéria para ir ser macieira em flor.

O problema social, para Raul Brandão, não se resolveria, portanto, com o anarquismo, como, aliás, não se resolveria com outra qualquer ideologia política e social. É que o anarquismo, como Raul Brandão afirma logo a seguir, «pode mudar as coisas, mas não pode raspar a lepra da alma humana». Note-se: Raul Brandão utiliza a palavra «alma», conceito tão ligado à religiosidade do Romantismo europeu em geral, sobretudo, programaticamente, desde *Le génie du Christianisme* (1802) de Chateaubriand, mas já um pouco antes misticamente exaltado por Novalis nos *Fragmentos* do extremo final do século XVIII e nos *Hinos à Noite* (1800).

E Raul Brandão conclui que, não podendo o anarquismo, nem nenhuma outra teoria da felicidade, resolver o problema da alma humana, esse anarquismo é um *mal du siècle*, o «ideal dos fracos, dos desgraçados e dos que não podem suportar a intensidade nervosa necessária para romper e triunfar»; é, afinal, «um egoísmo», «como o da burguesia, somente sob um outro aspecto», a «felicidade ideal» só se atinge «no não-ser»³⁴.

Terá interesse, suponho, relacionar este texto divagante com outro concretamente ligado à realidade histórica publicado muito mais tarde, em 1922, na *Seara Nova*, intitulado *Socorram os famintos russos!*³⁵. Raul Brandão retoma aí muito do que ficara em suspenso no texto de 1894-95. Perante a realidade histórica dum revolução cujas premissas ideológicas eram as do ateísmo, as dum desafio absoluto da Ideia perante Deus, e também as dum messianismo nacionalista russo que se originara no anarquismo, Raul Brandão

volta a defender uma posição humanista e religiosa oposta às ideologias «sobre-humanas». De facto, para ele, «o papel da Rússia era sobre-humano: criar um homem novo para um mundo novo. (...) — a Rússia atirou-se de repelão para o mar incógnito, donde saiu a debater-se com a fome. E seus olhos metem medo — porque nos acusam...». Raul Brandão não discute o sentido positivo ou negativo da revolução russa, o que lhe interessa é a carga de fé que ela traz consigo: «Os homens que tentaram a mais extraordinária aventura do globo são homens de fé obstinada.» E baseia-se em Wells para dar uma apreciação global: «Wells diz: «É um dos governos mais honestos da Europa. É o único governo possível na Rússia». Mas o que verdadeiramente o impressiona, para lá dessa fé política e desse «fatalismo» ideológico, é o espectro da fome: urge «assegurar as novas sementeiras da Rússia, salvar os desgraçados, homens, mulheres e crianças, que morrem à fome». O sentido desse clamor não é, afinal, para Raul Brandão, ateu nem religioso — apenas o dum trágico humanismo: «Crentes ou ateus, deixemos falar a única voz que é digna de se ouvir neste mundo e no outro — a voz do homem.»

Voltando ao período que nos interessa por agora, ou seja, o período inicial da obra de Raul Brandão, entre o extremo final do século XIX e os primeiros anos do nosso século, deveremos ainda atentar num outro escritor próximo do autor de *Húmms* que reflecte bem, creio, essa moda literária e ideológica anarquista vinda da Rússia, misturando-se com elementos neo-românticos, por vezes nacionalistas. Refiro-me a um escritor já ocasionalmente citado a propósito de Garrett: Afonso Lopes Vieira. Onze anos mais novo

do que Raul Brandão, Afonso Lopes Vieira, pelo menos na primeira fase da sua obra, não deixa de ter nítidas afinidades com ele, revelando uma certa continuidade teoricamente importante dessa difusa influência literária e ideológica do anarquismo russo na literatura portuguesa de tendência neo-romântica. Assim, Afonso Lopes Vieira traduz, em 1904, um opúsculo do grande teórico do anarquismo russo, Kropotkine, intitulado significativamente em português *A Gente Nova* ³⁶. E já no ano anterior publicara uma curiosa novela anarquista, *Marques*. Sem entrarmos em pormenor de análise estrutural, terá interesse fazer sobressair deste texto de ficção desconexo, menor, mas extremamente original, certas palavras-chave que, com a sua carga neo-romântica e nacionalista, assumem o anarquismo, sobretudo na sua potencialidade de renovação estética, como o assumiu Raul Brandão. Basta citar a palavra Dor (com maiúscula, note-se) como alegoria do belo supremo na seguinte passagem de *Marques* ³⁷:

A Beleza? Devia de ser apenas uma túnica que convém talhar esburacada e larga, para a deitar aos ombros nus da Dor, sem lhos cobrir.

— Eles querem gozar a Beleza? Eles querem matar o seu tempo? Mostrai-lhes dor, sempre dor! Fazei-a surgir, a Dor, por detrás das páginas e estatelai-a diante dos olhos deles, a arripá-los [...]».

Aquilino Ribeiro alude à componente anarquista da obra de Afonso Lopes Vieira ao evocar um encontro com o escritor e, ao interrogá-lo sobre se tinha também passado pela «portela anarquista», recolhe o

seguinte depoimento, que me parece historicamente significativo ³⁸:

— *Como toda a gente que se preza. É a forma protoplásmica da generosidade mental. O nosso coração, na mocidade da vida, precisa duma fórmula ardente e ofereciam-nos aquela. Que admira! Depois, com o tempo, despimos as roupagens absurdas da utopia, e apenas a essência, o humano. Desta maneira, continuo a ser anarquista.*

Mais adiante, com rara argúcia, Aquilino aproxima Afonso Lopes Vieira de Raul Brandão a propósito de *Marques*, detectando um tipo de escrita que é também rasto da ficção russa na ficção portuguesa da época ³⁹:

Lembra-me uma sombra tolstoiiana mudando do casacão do Fialbo para o capindó de Brandão. [...] Nesta novela o autor devaneia mais do que descreve. [...] Pelo nervoso, a repetição da frase substantiva, e o período curto, sincopado, inscrito num verbo lasso, sem grande cerimónia pela forma, parece talhado ao gosto modernista de hoje. [...] O misto de revolta, de sarcasmo, de piedade e de marivaudismo, vamos, tornam este livro curioso e raro, ainda quando aqui e além transparece o padrão seguido. Aqui Raul Brandão [...]. Agora Fialbo [...].»

Vemos assim que a fórmula célebre de Afonso Lopes Vieira, «reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu», passa também pela estética anarquista que a literatura russa acrescentou à herança romântica (e predominantemente garretiana) da literatura portuguesa num período fulcral de complexa viragem.

Por outro lado, os elementos difusos dessa estética anarquista em Raul Brandão, como aliás noutros escritores da mesma época, fixa-se numa obsessão finissecular. No capítulo seguinte analisarei essa obsessão a nível específico da relação entre estéticas, escolas e grupos literários. Por agora, ainda na sequência do desenvolvimento, a nível da história das ideias, dum ideia geral do Romantismo oitocentista reflectido na obra de Raul Brandão, gostaria de referir dois aspectos que me parecem relevantes em termos comparatistas: a influência tardia de Vítor Hugo nos escritores da sua geração e, através dessa influência, a transposição de elementos filosóficos difusos que levam a uma visão finissecular propriamente literária.

Sobre Vítor Hugo e a sua omnipresença no século XIX em Portugal, não me alongarei. No entanto, farei notar que Vítor Hugo não foi *apenas*, ou melhor, não foi *essencialmente* o inspirador dum messianismo republicano de província intelectual da Europa, ou mais exactamente, da França, tal como Guerra Junqueiro, grande amigo de Raul Brandão e imitador do escritor francês, fez dele. Gomes Leal, que a tantos níveis de confluência de tendências estéticas podemos comparar como poeta ao Raul Brandão ficcionista, tendo assimilado melhor do que ninguém a grandeza visionária e romanticamente anarquista de Vítor Hugo, disse num texto fundamental sobre o escritor francês que ele fundiu «no bronze a fúria dos castigos»⁴⁰. Esta frase sibilina leva-nos capciosamente, para lá das reservas tão lúcidas que Gomes Leal faz a Vítor Hugo, envolto segundo ele numa retórica «teatral», à apreciação «anarquista» que Raul Brandão faz de Gomes Leal nas *Memórias*. Para Raul Brandão, Gomes

Leal é «um verdadeiro, um autêntico poeta satânico»; e acrescenta, comparando-o a Garrett e confessando a influência que dele recebeu, ou melhor, a identificação quase instintiva que com ele teve ⁴¹:

Onde [...] Garrett chega ao ridículo, com três cabeleiras postiças, Gomes Leal, de casaco de borracha e discursos de propaganda, atinge o trágico... Eu bem sinto a tristeza. Bem sei, bem vejo o arranco, bem palpo a dor. [...] Olha lá: o pior é tu ousares tocar no que há em mim de mais sagrado, o pior é tu transformares-me o sonho numa notícia do Século (...). Mais um momento, outro passo, e reduces-me à condição de trapo.

Esta evocação de Gomes Leal seria pouco ou nada significativa no plano que nos interessa se não revelasse o que, através dessa identificação com Gomes Leal, sobretudo através da apreensão do seu anarquismo visionário, Raul Brandão captou dum Vítor Hugo que nele se fundiu a Baudelaire, um Vítor Hugo não apenas retoricamente republicano. Note-se que Raul Brandão muito raramente se refere a Vítor Hugo. Apenas referências passageiras e indirectas, como por exemplo, ainda nas *Memórias* ⁴², quando, em Julho de 1903, evoca uma conversa entre Silva Pinto e Camilo, em Seide. Silva Pinto afirma que Camilo tinha «uma língua viperina e dizia mal de toda a gente», mas quando Silva Pinto lhe fala de Vítor Hugo, para ver se ele também dizia mal do escritor francês, Camilo, «o mestre», responde: «— Esse velho não era nada tolo!».

Todavia, para além destas evocações pessoais mais ou menos reveladoras duma «recepção» de Vítor Hugo por parte de Raul Brandão, o importante é ter em

conta a influência do escritor francês na formação da maioria dos escritores portugueses ainda por volta de 1880/1890, inclusive a nível da história das ideias, quer literárias, quer políticas, históricas, sociais ou mesmo religiosas. Por exemplo, um pensador esquecido, contemporâneo de Raul Brandão, Silva Cordeiro, fala em *Ensaio de Filosofia da História* (1882) num Vítor Hugo símbolo de toda uma França que servia na época de modelo supremo para Portugal, uma França que era «laboratório permanente dos mais assinalados movimentos da civilização»⁴³.

Por outro lado, para lá das inúmeras traduções de obras de Vítor Hugo desde 1836, com particular incidência nas décadas de 70, 80 e 90⁴⁴, note-se a maneira como Vítor Hugo é apresentado em jornais e revistas de grande expansão no período inicial de formação literária de Raul Brandão. Os exemplos abundam, inclusivamente pela frequência com que se publicam traduções de obras de Vítor Hugo em forma de folhetim. Cite-se, entre tantos, o exemplo dum jornal de grande tiragem, *O Século*, dirigido então por Magalhães de Lima, que em 1881 publica em folhetim *Noventa e Três (Romance da Revolução)* e que em 1886, num número de homenagem à República Francesa, o evoca como «assombroso génio». Ou ainda o exemplo do *Diário de Notícias*, que consagra o escritor quando da sua morte, em 1885, num número especial de «Brinde aos senhores assinantes», em que se publicam diversos fragmentos de toda a sua obra e em que se diz que Vítor Hugo ultrapassa todas as escolas românticas para se elevar como um «colosso da inteligência», às alturas dum astro «que fecunda a vida universal, o sol», «corifeu da imortal IDEIA» (sic). Ou ainda o n.º 132

dum jornal em que colabora Raul Brandão desde 1891, *Novidades*, de 23 de Maio de 1885, onde, a propósito da sua morte, se escreve em artigo de fundo não assinado: «Ao século de Voltaire seguiu-se o século de Vítor Hugo».

Isto para não falar do histórico artigo de Eça sobre Vítor Hugo, publicado quando da morte do escritor francês, na revista *A Ilustração*, de Paris, (20 de Agosto de 1885), reproduzido no *Correio da Manhã* de 4 de Setembro de mesmo ano e incluído postumamente nas *Notas Contemporâneas* (1909), texto em que Eça resume a sua complexa atitude perante Vítor Hugo nesta frase dum castiço francês quotidiano: «*Je l'admire comme une brute*». Ou em que Eça analisa fulgurantemente todo o processo duma poética que poderia, afinal, ser a do próprio Raul Brandão ⁴⁵:

... fatalidade da Natureza, fatalidade da Religião, fatalidade da Sociedade. [...] Essa dolorosa batalha do Homem e da Fatalidade — Hugo não a analisa, nem a explica. Canta-a com a exaltação dum bardo — ora cheio de infinita compaixão, ora tomado de infinita cólera. [...] Hugo disse o indizível, desde o esparso cismar dos olhos azuis de uma criança, até às cordas do vento que varrem o mar da Mancha... [...] Divaga às vezes acerca de uma árvore, ou sobre o canto musgoso de um muro, com o clamor e o estonteamento de um profeta.

Como poderia Raul Brandão ficar indiferente à influência geral de Vítor Hugo? Ela não é estruturalmente visível na sua obra, como o é a influência de Dostoievski, mas de certo modo creio

que completa essa predominante influência dostoievskiana. Como? Parece-me que compensando o elemento niilista, quanto mais não seja através dum panteísmo que, no dizer do comparativista francês Jacques Roos, foi um elemento determinante na visão huguiana dum Deus pessoal, tão próximo afinal da visão religiosa de Raul Brandão, patente em cada passo da sua obra. Valerá a pena, suponho, atentar na análise que Jaques Roos faz do panteísmo de Vítor Hugo para melhor compreendermos a possível influência de Hugo em Raul Brandão⁴⁶:

Victor Hugo est un mystique de raison. Son mysticisme lui est venu autant du dehors, de ses lectures, de ses conversations et par l'intermédiaire de la raison, que de son tempérament propre, et si sa foi n'en est que plus robuste, c'est parce qu'elle est solidement ancrée dans sa raison. Cependant, il se mêle à cette foi un élément manifeste de panthéisme. [...] L'idée de Dieu s'impose à Victor Hugo aussi bien en face du riant spectacle que lui offrent les bois et les campagnes, que devant l'immensité du ciel et où l'on pénètre d'autant plus avant qu'on possède plus de force d'esprit et plus de foi. [...] de la communion avec la nature il a voulu s'élever à la communion avec Dieu, non pas avec un Dieu inconsistant, diffus dans l'univers, mais avec un Dieu personnel.

Posto isto, resumamos: é a partir duma vasta herança do Romantismo português em geral, indo do culto do imaginário popular e tradicional de Garrett ao romantismo anarquista, visionário e pré-simbolista de Gomes Leal, passando por Camilo, pelo romance «intimista» de António Pedro Lopes de Mendonça e

pela «escola do folhetim» de Júlio César Machado, que Raul Brandão elabora a sua própria visão do mundo, entre o final do século XIX e o dealbar do século XX. Essa herança implica igualmente, seguindo, aliás, a própria evolução das fontes do Romantismo europeu em Portugal, a recepção de autores estrangeiros que até então eram desconhecidos ou mal assimilados, sobretudo, no domínio específico do romance, o modelo de Dostoievski e uma certa problemática do anarquismo que o romance russo oitocentista suscita em geral. Essa problemática liga-se a uma certa moda neo-romântica que, por vezes, toma a forma dum vago nacionalismo filosófico marcado por uma visão finissecular. Esta visão finissecular, dependente de teorias estéticas (sobretudo as do Decadentismo e do Simbolismo europeus), mas também relacionada, sobretudo no caso de Raul Brandão, com um espírito visionário, profético, aplicado à História, leva-nos a encarar a obra do autor de *Húmus* como uma encruzilhada, quer da nossa história cultural quer de teorias estéticas contraditórias.

Eis o que analisaremos a seguir, partindo duma constatação: a de que por detrás dessa encruzilhada, com tudo o que ela implica ainda como herança do Romantismo e preparação do Modernismo do início do nosso século, está uma geração-chave: a Geração de 70.

II / RAUL BRANDÃO E A RELAÇÃO
ENTRE NATURALISMO,
DECADENTISMO,
SIMBOLISMO E MODERNISMO

*Sou um mero espectador da vida, que não
tenta explicá-la. [...] Sou talvez uma
árvore que cresce à sua vontade...*

Raul Brandão
Memórias, vol. I

1. Raul Brandão, a Geração de 70 e a estética finissecular

Em 1891, na altura em que o então jovem Raul Brandão, com pouco mais de vinte anos, depois de em 1888 ter frequentado como ouvinte o Curso Superior de Letras, inicia a sua actividade literária no Porto (data de 1890 a publicação do seu primeiro livro, *Impressões e Paisagens*, e de fins de 1891 a elaboração do manifesto colectivo *Os Nefelibatas*, isto além da colaboração dispersa em *O Imparcial* e *Novidades*), Oliveira Martins envia uma carta à redacção do Boletim do Ateneu Comercial do Porto intitulada *A crise portuguesa* e publicada no primeiro número do referido boletim ⁴⁷. Este texto, até agora inédito em livro, dirige-se «à mocidade» do Porto, chamando a atenção dos jovens portuenses para um «sintoma de degradação mental» que era «a mais grave doença que pode atacar um povo» (p. 8). E analisando esse sentimento de derrotismo nacional que se apossava dos jovens, Oliveira Martins acabava por aconselhá-los, em termos

políticos reformistas que ultrapassam o simples partidarismo para atingirem o fundo da questão, ou seja, a tentação de extremos ideólogos que compensassem a sensação de inutilidade e de impotência nacionais: «Afastem-se para bem longe as duas ilusões doutrinariamente estéreis: a ilusão reaccionária e a ilusão jacobina. Em nenhum radicalismo se encontra a salvação...» (p. 14).

Por mais circunstancial que este texto possa ser considerado, nem por isso ele deixa de ter um importante significado histórico e cultural, dirigindo-se como se dirige à juventude portuense em 1891, ano do suicídio de Antero. De facto, como não estabelecer uma relação entre as palavras de Oliveira Martins e o ambiente cultural, social e político finissecular, que provocava nos jovens intelectuais de então uma espécie de tentação niilista, com imediatos reflexos literários de teor decadentista? Como não aproximar, aliás, Raul Brandão de Oliveira Martins, que tão claramente o influenciou na sua visão histórica finissecular, influência patente, por exemplo, em *El-Rei Junot? Ora*, o conceito genérico de decadência nacional precede a estética decadentista e está intimamente ligado à evolução da Geração de 70, entre os anos 80 e os anos 90. Evoquemos apenas, para não nos alongarmos em evocações históricas e biográficas, as cartas de Antero escritas quando o poeta se instala em Vila do Conde e é eleito presidente da Liga Patriótica do Norte, precisamente na época de formação e de estreia literária da geração de Raul Brandão. Bastará atentar em algumas dessas cartas, sobretudo uma enviada a Oliveira Martins e datada de finais de 1889, em que Antero fala do «pobre Portugalório»⁴⁸.

Por outro lado, refira-se todo o processo decadentista ao nível da história das ideias sociais e políticas empreendido pela Geração de 70 na fase da formação do grupo dos Vencidos da Vida, assim baptizado por Oliveira Martins em Março de 1888 ⁴⁹ (inicialmente, Grupo dos Cinco, reunidos no Verão de 1884 no Porto — Antero, Ramalho, Oliveira Martins, Eça e Guerra Junqueiro). E sublinhe-se o facto de a este grupo ter pertencido Guerra Junqueiro, escritor dezassete anos mais velho do que Raul Brandão e por ele profundamente admirado como «iniciador» e «protector». Mais sentimento do que ideia, o elemento decadentista que este grupo expandia desenvolve-se, todavia, no interior duma visão histórico-cultural que atinge vários domínios da história das ideias, como se o facto de ser um elemento vago lhe desse maior intensidade, mais decisivo poder de influência, mais vasta repercussão, indo duma mera imagem nacional a uma visão universal, ou mais propriamente, europeia.

Assim, Oliveira Martins, ampliando o conceito de decadência nacional a toda a Europa, a Europa do grande progresso industrial, materialista, fala, em 1889, a propósito de Paris e da inauguração da Torre Eiffel, de «estado de inconsistência e de desnorteamento neste fim de século» ⁵⁰.

Ora, Raul Brandão segue-o de perto, aproximadamente na mesma altura, ou seja, por volta de 1890. Na *História dum Palhaço*, obra que analisaremos mais adiante, publicada apenas em 1896 mas, como já se disse, feita de fragmentos de textos diversos escritos e alguns publicados anteriormente, Raul Brandão resume bem, creio, essa visão

decadentista finissecular que a consciência dos malefícios do progresso agrava ⁵¹:

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. A ciência, que por vezes arrastara a humanidade, que a supunha capaz de ir até ao fim — bateu num grande muro e parou. Que importam o princípio e o fim? Ora é exactamente o princípio e o fim que importam. O caminho é estéril, seco e aborrecido. Para lá do muro é que está a verdade e o belo — Deus. E todas as criaturas se puseram a cismar, e sentiram a necessidade dum ideal. A Fé crista embotara-se. Era preciso inventar outra coisa...

Se esta visão finissecular, que deriva em grande parte da influência da Geração de 70 na fase dos Vencidos da Vida, é vaga ao nível das ideias, oscilando entre o cepticismo e uma fé utópica, como uma idealização metafísica muito próxima da de Antero, ela não é menos híbrida ao nível estético. De facto, desde os primeiros textos, Raul Brandão, ainda na esteira das tendências estéticas dos mais importantes criadores da Geração de 70, sobretudo Antero e Eça, se retoma certos elementos do romantismo tardio, já analisados, funde-os com as mesmas influências estrangeiras naturalistas, decadentistas e simbolistas, via Baudelaire, Poë (traduzido em Portugal há muito ⁵⁰), Flaubert, Verlaine e outros, que já tinham marcado as obras dos seus antecessores. É o que se depreende imediatamente numa abordagem esquemática do

primeiro livro publicado por Raul Brandão, *Impressões e Paisagens* (1890). Aqui, nada ainda do «nefelibatismo» decadentista que dominava já na altura da publicação do opúsculo que foi obra dum pequeno grupo de escritores portuenses a que ele pertencia, como adiante veremos. Depreende-se, aliás, pela própria nota final, que estes contos teriam sido escritos alguns anos antes. Todavia, se é certo que eles não representam nada de decisivamente original, creio que são significativos a dois níveis da elaboração da escrita brandoniana: em primeiro lugar, a afinidade estética inicial de Raul Brandão com Eça e, através de Eça, com Fialho; em segundo lugar, a tendência já então manifesta no ficcionista para uma narrativa feita de fragmentos descritivos, estruturalmente plásticos, *impressões* de momentos narrativos não rigorosamente cronológicos e culto da paisagem como elemento intimista, revelador de «estados de alma», como diriam os primeiros românticos.

Na verdade, *Impressões e Paisagens* é um livro de contos feito de uma sucessão de pequenos quadros, instantâneos, vida cristalizada em instantes que passam, com predominância temática naturalista, entre Eça e Fialho, acrescentando-se o ruralismo ingénuo de Júlio Dinis, tudo isso dependente do espírito do lugar. No prefácio-carta a Aberto Bramão, Raul Brandão evoca a Foz do Douro da sua infância e da sua adolescência e comenta: «Foi das nossas discussões sobre Arte que estes contos nasceram...»⁵³. E, de facto, dir-se-ia que estes textos, na sua dimensão de exercícios de estilo, tendem a ilustrar *propos* estéticos diversos. Assim, o primeiro conto, *A Pimpinela*, dedicada significativamente a Eça, evoca

queirosianamente dias «lavados e azuis» e esboça o perfil dum padre, o Justininho, obcecado pela sensualidade duma camponesa, Pimpinela, sendo aquele cópia directa do padre Amaro; *Um Marinheiro*, conto dedicado a Ramalho, faz já pensar em *Os Pescadores*; *A Leonarda*, conto dedicado a Fialho, duma violência erótica extremamente mórbida, com elementos panteístas, faz pensar em muitos contos do próprio Fialho; e assim por diante. Pela predominância temática naturalista, não há dúvida de que esta primeira obra de Raul Brandão exprime a assimilação de muitas teorias realistas-naturalistas expostas em livros publicados no Porto que, decerto, além das obras de ficção de Eça e de Fialho, foram leituras de formação literária nos anos 80/90.

Entre esses livros, cite-se, por exemplo, *Realismos*, de Silva Pinto, publicado em 1880, pequena série de «episódios» naturalistas que servem de pretexto a um ensaio final sobre o conceito de realismo, no qual Silva Pinto fala de «fascinação plástica» e acaba por citar Fialho como sendo o único grande «realista»: «Ele possui, como nenhum outro da moderna pléiade, o poder do descritivo...»⁵⁴. Cite-se ainda Júlio Lourenço Pinto, colaborador com Reis Dâmaso da *Revista de Estudos Livres* (dirigida por Teófilo Braga e Teixeira Bastos, Lisboa, 1883-87), na sua *Estética Naturalista*, obra publicada também no Porto, em 1885. Note-se sobretudo como Lourenço Pinto, embora filiando-se numa fixação estética de escola e seguindo um «seguro critério filosófico», o do positivismo, derivado da leitura de Zola, considera que «o merecimento de uma obra de arte consiste principalmente na soma da originalidade própria» e que «o pessimismo de Zola

não é um cânone da fórmula naturalista, mas um resultado do seu temperamento artístico»⁵⁵.

Estes elementos teóricos naturalistas de base, que estiveram sem dúvida na génese do primeiro livro de ficção de Raul Brandão, foram *nuancés* por outros que implicaram uma revisão dos processos de criação de toda a escola naturalista. E, antes de mais, por aqueles que derivaram da leitura dum autor a que já me referi, como *maître à penser* de Raul Brandão no período de formação portuense: Sampaio Bruno.

De facto, o livro de ensaios *A Geração Nova*, publicado no Porto em 1886, corrige, digamos, esse naturalismo de escola, desenvolvendo teoricamente os elementos finisseculares que a Geração de 70 já lançara. Esta «Geração Nova» de que fala Sampaio Bruno é, como ele próprio diz, a dos «dissidentes» da Geração de 70. Fazendo uma análise sistemática das várias espécies de romance oitocentista, Sampaio Bruno acaba por dizer que «o novo romance é no mundo moderno uma concorrência cognitiva; representa uma crise moral»; e, aprofundando o conceito de naturalismo, acrescenta: «Nada se pode conceber de mais pueril do que o plano dos Rougon-Macquart, porque um mundo industrial, mercantil, político, operário, não se revela pelo acidente de bambochatas dum ministro ou pelo grotesco dum janota» (p. 314). Opõe então Vítor Hugo a Zola, valorizando o primeiro em relação ao segundo quanto à visão «naturalista»: «Um livro como *Os Miseráveis* é um documento crítico valiosíssimo, por ser sintético, atando um feixe de traços essenciais» (idem). E depois de evocar a «verdade» humana absoluta do Shakespeare de *Hamlet*, Sampaio Bruno baseia-se em

Hegel para combater o naturalismo esquemático e a sua «verdade» social: «a verdade estética é mais do que a verdade natural, visto como precisa de o parecer; e a verosimilhança literária reside no carácter genérico da ideação realizada» (p. 316). E conclui: «O imanente espiritualismo artístico é que torna curiosos os livros naturalistas (...) O espírito não vive só de realidade, mas de idealidade se alimenta também, conforme o atestam as revoluções, processo temerário por que um povo salta abruptamente duma ordem conhecida para se arriscar adentro do sonho de doutrinas (...)» (pp.352/3).

Impressões e Paisagens reflecte assim, no seu esquematismo de imitação estética, um núcleo de derivações do naturalismo de escola que encaminha a ficção brandoniana para uma estética finissecular predominantemente decadentista-simbolista. Essa transição fez-se naturalmente e rapidamente, não só porque esses elementos decadentistas-simbolistas já estavam integrados na primitiva tendência predominante naturalista, mas também, talvez, sobretudo, porque uma visão finissecular espiritualista, via Sampaio Bruno, acaba por sobrepor-se a todas as leituras anteriores.

Entretanto, forma-se no Porto o grupo dos Nefelibatas. E é então, a nível duma estética de grupo, que as confusas tendências naturalistas iniciais vão, na própria indefinição estética nefelibata, tomar uma forma diversa, definida na sua própria indefinição, ou melhor: recorrendo a uma experiência estética mais original, fazendo do percurso experimental de cada um, um ocasional experimentalismo de grupo; reagindo experimentalmente contra o naturalismo,

embora conservando por vezes alguns dos seus elementos básicos.

Aliás, esse experimentalismo finissecular nefelibata origina-se em Coimbra, em 1889, com as revistas *Boémia Nova* (6 números) e *Os Insubmissos* (igualmente 6 números) e, por outro lado, como diz José Carlos Seabra Pereira, o termo *decadência* aplicado a um ideal estético surge «por volta de 1880 para designar «uma sensibilidade, uma temática predominante, uma expressão formal»⁵⁷.

Terá interesse observar, ainda que esquematicamente, o teor dessas revistas que, por volta de 1890, tornam a vaga estética finissecular uma estética decadentista-simbolista mais ou menos programática.

Começemos por *Boémia Nova*, que surge a 1 de Fevereiro de 1889. Dirigida por Alberto de Oliveira («redactor-em-chefe» com o pseudónimo de Dr. Fausto), que foi em Leça companheiro de iniciação de António Nobre, de Justino de Montalvão, do próprio Raul Brandão, e um dos nefelibatas, a revista evoca na sua apresentação uma Coimbra onde «não há propriamente vida literária, embora haja uns restos de vida académica» e reage violentamente contra a «cor local» (tal como reagira a Geração de 70, através de Antero, ao regionalismo preciosamente romântico da Coimbra de Castilho). Depois, a revista é caracterizada como sendo «um jornal de rapazes de hoje», «um jornal de ideias modernas, de orientação moderna, da moderníssima escola». No primeiro número é publicada uma *Ode aos rapazes novos (excerto)* de António Nobre, que colabora nos números seguintes. Também é de notar no primeiro número, além da colaboração

de Alberto de Oliveira, com uma *Crónica* que retoma a ideia da apresentação da revista (reação contra uma Coimbra «descrita pelo conselheiro Acácio», defendendo-se a formação duma Coimbra intelectual e cosmopolita «sem o ar pacóvio e *gauche*»), a colaboração de Xavier de Carvalho e de Alberto Osório de Castro pela importância que têm como elementos de recepção de obras e de autores estrangeiros «modernos», ou seja (ainda como no tempo da Geração de 70), sobretudo as novidades literárias vindas de Paris. Assim, há, no primeiro número, uma curiosa referência irónica de Xavier de Carvalho, numa crónica *De Paris*, a um Ohnet que «publicou um romance novo para as boas noitadas sentimentais das porteiras e das cozinheiras», acrescentando que a *grisette* do Quartier Latin já não lê Lamartine, «decora Zola» (pp. 10/11). Refira-se ainda de Alberto Osório de Castro uma *Crónica* (n.º 4) em que se fala dos decadentistas e dos simbolistas franceses e no n.º 5 do «mal do século» ao terminar o século do Romantismo, tornando-se este tema finissecular um tema obsessivo de artigos e crónicas. Note-se, enfim, como, a par destes decadentistas «excêntricos» e cosmopolitas, há um colaborador programaticamente naturalista, Abel Botelho, com um excerto de *O Barão de Lavos*.

Quanto a *Os Insubmissos*, que entrou em polémica com *Boémia Nova*, apresenta-se mais ortodoxamente simbolista, com um poema de Eugénio de Castro logo a abrir o primeiro número, *Noite de Fogo* (que fará depois parte da colectânea *Oaristos*) e um «exoterismo simbolista», *Nemural*, de João de Meneses (n.º 5-6).

Ainda em Coimbra, na continuidade do primeiro impulso decadentista-simbolista, citem-se: *Os Novos* (1893-94, 3 números), revista dirigida por Henrique de Vasconcelos, com colaboração de António Nobre, Eugénio de Castro, Alberto Osório de Castro, Roberto de Mesquita, Alberto de Oliveira, Camilo Pessanha, etc.; *Revista Nova* (1893, número único), revista próxima da anterior mas com colaboração menos importante (Carlos Mesquita, Henrique de Vasconcelos, Fernando de Sousa, etc.); e *Arte* (1895-96, 8 números), tornada famosa revista «internacional», básica para a expansão teórica do simbolismo em Portugal, dirigida por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, com textos de Verlaine, Mallarmé, René Ghil, Maeterlink, Gustav Khan, Stuart Merrill, Emile Verhaeren, Henri de Régnier, etc., e um panorama sobre *La Jeune Littérature portugaise*, ensaio de Silva Gaio publicado no primeiro número.

Paralelamente a estas revistas do grupo de Coimbra, devem referir-se outras revistas publicadas no Porto e em Lisboa que, também por volta de 1890, entre si se relacionam intimamente, não só pelas teorias estéticas expostas, mas também pelos frequentes contactos havidos entre os seus diferentes responsáveis e colaboradores. É o caso, no Porto, de: *Os Novos*, de 1889 (número único), redigida por Domingos Guimarães, Horácio de Araújo, Serafim Loureiro, Vidal Oudinot e com a colaboração de Eduardo de Artayett e João Diogo, revista que fala de Taine e da «crítica experimental»; de *O Intermezzo* (1889-91, um número da primeira série datado de 5 de Dezembro de 1889, cinco números da segunda série), dirigida por Eduardo de Artayett e com colaboração, entre outros,

de Joaquim de Araújo (que traduz Heine), Júlio Brandão, Camilo Pessanha, D. João de Castro, Alberto Osório de Castro, António Feijó, Alberto de Oliveira, Gomes Leal, inserindo um excerto do então inédito livro de Fialho de Almeida *O País das Uvas*; da *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós (1889-92, 4 volumes), em que colaboram muitos dos autores ligados à tendência decadentista-simbolista, incluindo Raul Brandão (crítica a *Livro de Aglaïs* de Júlio Brandão, vol. IV), Júlio Brandão, D. João de Castro (com o importante poema *Alma póstuma*, vol. III), além duma significativa crítica ao *Só* de António Nobre por um elemento-chave da Geração de 70 a nível do ensaio e da crítica, Moniz Barreto (vol. IV) e da colaboração dum elemento de ligação já citado, Sampaio Bruno, devendo referir-se ainda a nível da recepção de autores estrangeiros as reflexões de Jaime Batalha Reis sobre Tolstói, igualmente significativas para a formação literária de Raul Brandão (*A filosofia de Tolstói*, vol. II, pp. 172, 329). Acrescente-se, ainda no Porto, a já referida *Revista de Hoje* (1894-96, 9 números), depois editada em Lisboa, dirigida inicialmente por Júlio Brandão e Raul Brandão, aos quais se ligam posteriormente D. João de Castro e João da Rocha, tendo colaboração, entre outros, de Eugénio de Castro, Justino de Montalvão e Alberto de Oliveira.

Isto sem nos esquecermos, ainda no Norte, duma revista precursora, muito raramente citada, de Vila Nova de Famalicão, *Nova Ahorada* (1891-95), continuação de *A Ahorada* (1885-91), com a colaboração de Eugénio de Castro, Silva Gaio, Antero, etc. e uns *Apontamentos e Notas* de Raul Brandão (n.º 1, de 1 de Maio de 1891, p. 84) que evocam

obsessivamente a Foz do Douro e momentos de «espanto» perante a paisagem. Nem de, para falarmos de revistas de província mas já em fins da década de 90, *Ave Azul* (1899-1900, duas séries com 12 fascículos cada uma), publicada em Viseu, dirigida por Beatriz Pinheiro e Carlos de Lemos, com colaboração de Eugénio de Castro, Silva Gaio, Afonso Lopes Vieira, Camilo Pessanha, etc., destacando-se como colaborador estrangeiro Philéas Lebesgue e sendo historicamente significativa a crónica de Carlos de Lemos sobre o «período agudo do Nefelibatismo» (2.^a série, fasc. 3).

E, voltando ao Porto, para seguirmos aí a evolução do movimento decadentista-simbolista, cite-se ainda como réplica a *Arte*, de Coimbra, uma revista intitulada *A Arte*, «revista quinzenal artístico-literária» (1895-99, 3 volumes, 1895, 1898 e 1899), dirigida inicialmente por Albano Alves, com colaboração diversificada que vai de Eça (excerto do livro então ainda inédito *A Ilustre Casa de Ramires*, n.º 1, p. 9) a Fialho, Junqueiro, Gomes Leal, Sampaio Bruno, D. João de Castro, Afonso Lopes Vieira, António Patrício, Teixeira de Pascoaes, Teixeira Gomes, Júlio Dantas, Júlio Brandão, Justino de Montalvão (artigo sobre Raul Brandão, 2.º ano, fasc. A, p. VI/VIII, com reprodução dum quadro de Columbano) e o próprio Raul Brandão, além de colaboradores estrangeiros da «nova escola» como René Ghil, que dedica uma *Strophe* a Garrett (fasc. H, 1898). Cite-se, enfim, ainda no Porto, *Os Livres* (1897, número único), dirigida por Amadeu Cunha, Augusto de Castro Filho e Oscar de Pratt, revista na qual Raul Brandão ataca a «algidez do *Parnasse*» a propósito de Verlaine, poeta «inexoravelmente perseguido pelo

Diabo — que o foi empurrando, afinal, para Deus» (p. 3), sendo ainda colaboradores importantes Camilo Pessanha e D. João de Castro.

Quanto a Lisboa, parece-me que se deve citar antes de mais, como revista programaticamente significativa a *Revista Ilustrada* (1890-92, bimensal, n.º 1, de 15 de Abril, 3 volumes), editada por António Maria Pereira, com textos de Eugénio de Castro (v. sobretudo o n.º 51 de 15 de Maio de 1892, consagrado em parte aos «poetas novos», incluindo, além de textos de Eugénio de Castro, António Nobre com o poema *Os figos pretos*, D. João de Castro, Júlio Brandão, Alberto de Oliveira), a par de textos de Oliveira Martins (desde o primeiro número, artigo sobre Antero, com reprodução do quadro de Columbano), Ramalho, Fialho, e de crónicas e contos escritos em comum por Raul Brandão e Júlio Brandão, sendo por vezes da autoria exclusiva de Raul Brandão, como o conto *Vivo ainda!*... (n.º 19 de 15 de Janeiro de 1891, p. 5). Refiram-se também: *Revista Nova* (1893-94, 5 números) dirigida por Alfredo da Cunha e Trindade Coelho, que inclui colaboração de Oliveira Martins e, no n.º 2, sob a denominação «Poetas Novos», um poema decadentista de Alberto Osório de Oliveira; *O Inferno* (1896), «Jornal de Arte e de Crítica» editado por Paulo da Fonseca, com colaboração entre outros de Gomes Leal e Afonso Gaio, exaltando Verlaine desde o primeiro número como «complexo poeta», atacando Teófilo para lhe opor Antero como poeta precursor dos «novos».

De toda esta lista de revistas literárias mais ou menos programáticas, publicadas de Norte a Sul do país, lista que poderá parecer enfadonha mas que se

torna imprescindível para melhor compreender o percurso inicial de Raul Brandão e da sua obra, infere-se que o grupo de nefelibatas portuenses a que pertenceu não é um grupo de excêntricos isolados. Bem pelo contrário, retomando, como já disse, muito do que a Geração de 70 na sua fase dos Vencidos da Vida deixara vagamente enunciado como visão finissecular, os nefelibatas portuenses provocam uma ruptura geral comum a outros grupos, ruptura situando-se antes de mais a nível dos géneros. José Carlos Seabra Pereira analisa com extrema justeza esse aspecto ao fazer a síntese da renovação literária de finais do século XIX ⁵⁸:

No campo da evolução interna das estruturas literárias, a renovação finissecular passa por uma diluição das fronteiras dos géneros correspondentes, no fundo, a uma especulação do fenómeno estético dominada pela prevalência da poesia e a uma prática textual dominada pela preponderância da lírica. [...] em verso ou em prosa, do que se trata é de uma crise da narrativa e do drama, enquanto formas naturais da literatura, reflectida nas tentativas de reelaboração dos seus géneros segundo as injunções do paradigma lírico.

Citando ainda José Carlos Seabra Pereira, notemos que o grupo que lança no Porto, em fins de 1891, o manifesto de 28 páginas intitulado *Os Nefelibatas*, assinado com o pseudónimo colectivo de Luís de Borja, escolhe essa designação não apenas para «vogar, fantasiosamente, fora das realidades quotidianas», mas sim como «prova de coragem face aos detractores alvares, e para redimensionar o seu significado — como

tinham feito os artistas franceses com o epíteto «*decadente*» (p. 26). Esta atitude, que desde logo dá a medida do seu esteticismo finissecular, não se fica por um confuso protesto, antes ambiciona atingir um modernismo de carácter anarquista, como se pode ver, exemplificando, nesta passagem do manifesto ⁵⁹:

*Anarquista das Letras, petroleiros do Ideal,
desfraldando ao vento sobre os nivos e os apupos dos
sebastianismos retóricos o estandarte de seda branca da
Arte Moderna!...*

De entre os «detractores alvares» do Nefelibatismo, deverá referir-se em especial Pinheiro Chagas, o qual publica no *Correio da Manhã*, em Fevereiro de 1892, um artigo extremamente polémico, dirigido contra Eugénio de Castro, artigo intitulado precisamente *Os Nefelibatas* ⁶⁰. Neste artigo, Pinheiro Chagas começa por justificar a designação *nefelibatas*: «Foi assim que nós lhe chamámos, porque achámos graça ao termo, que uma vez caiu num prólogo indignado da pena de um dos pontífices da escola, o sr. Eugénio de Castro, moço de muito talento, que fazia versos muito agradáveis...». Pinheiro Chagas opõe ao que considera a facilidade «exibicionista» dos nefelibatas o exemplo de Lamartine, o qual «não pensou de um dia para o outro em procurar moldes novos para a literatura do seu tempo». E acaba por citar Verlaine, modelo para alguns nefelibatas, como sendo ele próprio crítico feroz do nefelibatismo.

Esta alusão de Pinheiro Chagas a Verlaine não deixa de ser significativa, na medida em que, de facto, o Nefelibatismo, embora incluindo os grandes

modelos simbolistas franceses Verlaine e Mallarmé, acrescenta-lhe influências diversas, menos «novas», como a do «romântico» Baudelaire, o qual só fora anteriormente assimilado em toda a plenitude da sua originalidade por Eça e, em parte, por Antero. Isto sem falar de outras influências paralelas, como a já referida influência de Edgar Poë.

Eugénio de Castro, na resposta a Pinheiro Chagas, não aprofunda a questão, antes se encerra na torre de marfim do seu simbolismo aristocraticamente programático. O texto vem publicado no *Jornal do Comércio* e intitula-se desdenhosamente *Carta ao Sr. Conselheiro Chagas*⁶¹. Eugénio de Castro começa, «seguindo os ditames da consciência artística», por estabelecer significativamente distâncias entre o nefelibatismo e o *seu* simbolismo: «*Nefelibata* é um adjectivo que eu empreguei no meu livro *Horas* e com que mais tarde os repórteres me alcunharam. (...) Devo dizer-lhe que repudio em absoluto tal designação e que não procuro nem aceito alguma outra». Enfim, retoma a sua ideia básica de uma certa aristocracia *artiste*, generalizando: «O público que riu dos meus poemas foi o mesmo que aplaudiu a *Morgadinha de Val Flor* e que se riu dos versos de ouro de Cesário Verde, o mesmo que aplaude a pintura industrial de Malhoa e que se ri alarvemente da obra, cheio de génio, de Columbano; (...) no aplauso do público vejo eu a insignificância de qualquer obra».

A verdade é que a estética finissecular dos «nefelibatas» portuenses pouco tem a ver, em definitivo, com um Simbolismo de escola e mesmo com uma apreensão sistemática da estética simbolista vinda de França e da Bélgica. D. João de Castro, que

faz parte do grupo e que é evocado por Júlio Brandão como sendo, já em Dezembro de 1890, um autor extremamente significativo das tendências estéticas dos «nefelibatas»⁶², corresponde bem, creio, ao seu espírito iconoclasta, afastado, conseqüentemente, de qualquer espírito de escola. Com *Alma Póstuma* (1891) e sobretudo com o romance *Os Malditos* (escrito em Vila do Conde em 1891/2, publicado em 1893, segunda edição aumentada com um prólogo em 1896), D. João de Castro torna-se, como muito bem diz Guilherme de Castilho, «cronista desta jovem e iconoclasta geração»⁶³. Basta citar, para o compreender melhor, para compreender sobretudo os elementos estranhos à rigidez estética da escola simbolista de Eugénio de Castro, o que D. João de Castro diz no prólogo à segunda edição de *Os Malditos* sobre uma «Dor [que] tem ociosos toucados literários», uma Dor com maiúscula que é mais alegoria retoricamente neo-romântica do que símbolo intelectualista à Eugénio de Castro.

Assim, e voltando ao caso específico de Raul Brandão, toda esta acumulação de tendências iniciais que têm a ver, em geral, com uma estética finissecular herdada em parte da Geração de 70 e do Naturalismo, mas já eivada de um decadentismo-simbolismo radicalmente «modernista», serviu-lhe não para se filiar numa estética de grupo, mas sim para melhor desenvolver a *sua* própria estética. Notamos esse desenvolvimento no período intermédio entre a publicação de *Os Nefelibatas* e a da sua segunda obra de ficção, *História dum Palhaço* (1896), através duma colaboração dispersa em jornais e revistas. Sobretudo, através das crónicas regulares começadas a publicar no

n.º 2532 do *Correio da Manhã* de 27 de Janeiro de 1893, com o título genérico de *Sextas-feiras*. Vemos então a amplitude de temas abordados começar a restringir-se cada vez mais, ou melhor, começar a concentrar-se em arquétipos temáticos. Temos, por exemplo, a primeira crónica intitulada *Abades* («Ora vejam se este nome de *abade* não cheira a maçã no madureiro...»), em que se evoca um certo Minho pagão; a segunda, *O Manuel Vareiro* (3 de Fevereiro), em que a história dum velho arrais faz pensar já em tantas histórias de pescadores posteriormente escritas; *Habvain* (24 de Fevereiro), fragmento do diário dum *clown* que será título dum capítulo de *História dum Palhaço*; *O sobrenatural* (3 de Março), que fala de espiritismo; *Medium* (24 de Março) que retoma o tema da crónica anterior, falando das experiências de William Crooke; *Os suicidas* (7 de Abril) que fala dos que se suicidam devido à fome; *No hospital* (5 de Maio), evocação fictícia na primeira pessoa duma vida de doente passada no hospital desde a infância; *O remorso* (12 de Maio), em que Raul Brandão evoca a figura real dum envenenador para falar duma religião «mais viva», pregada por «Santo Tolstoi»; *Cartas de K. Maurício* (15 de Março de 1895), evocando o já referido *alter ego* de Raul Brandão, que surgira anteriormente no manifesto dos nefelibatas, etc.

Ao longo destes textos dispersos, mais ou menos regularmente publicados, crónicas jornalísticas tendo frequentemente como pretexto temático o *fait divers* citadino, Raul Brandão vai elaborando, cada vez mais intensamente, uma linguagem simbólica que, embora enraizada na experiência nefelibata finissecular, ultrapassa não só os condicionalismos da época, mas também a ambição iconoclasta de grupo e o próprio

Simbolismo instituído como escola. O seu sentido pessoal da estética finissecular e a sua incomparável, existencial iconoclastia levarão a um extremo essa estética de transição anunciada programaticamente. E nesse extremo estará, paradoxalmente, o seu próprio equilíbrio criador.

2. *Simbolismo: Sonho e Dor*

O percurso criador de Raul Brandão após o manifesto dos «nefelibatas» portuenses e a colaboração inicial mais regular em jornais de grande difusão, concentra-se na elaboração dum livro que, sendo ainda de transição relativamente ao conjunto da sua obra, tenta já fixar elementos estéticos dispersos, inter-relacionando-os: *História dum Palhaço — (A vida e a morte de K. Maurício)*. No ano da sua publicação, 1896, já o Simbolismo programático se expandira, para lá das revistas e jornais que o anunciam, sobretudo com *Oaristos* (1890), *Horas* (1891), *Silva* (1894) e *Sagramor* (1895) de Eugénio de Castro e *Azul* (1890) de António de Oliveira-Soares. Trata-se, antes de mais, como diz Eugénio de Castro, de captar a «beleza própria das palavras»⁶⁴. Obviamente, da mesma maneira que para o nosso maior poeta simbolista, Camilo Pessanha, também para Raul Brandão, o nosso maior simbolista da prosa, a verdadeira originalidade da elaboração duma linguagem simbólica não poderia cingir-se a esse faustoso preciosismo verbal simbolista. E isso antes de mais porque, como muito bem diz Guilherme de Castilho, «é à ‘nacionalização’ do simbolismo que ele vai buscar a inspiração para este seu livro»⁶⁵. Ou por

outras palavras: para lá de leituras apressadas, de exibicionismos de jovens literatos que descobrem Verlaine e Mallarmé e os adaptam à língua portuguesa, é ao *génie du lieu*, a esse Norte mítico da sua infância e da sua adolescência que Raul Brandão (como o seu companheiro de geração António Nobre) deve a transcendência do seu simbolismo. Aquilo que ele nos diz sobre António Nobre, mais tarde, num artigo da *Seara Nova* que será aproveitado para as *Memórias*⁶⁶, poderá, a este propósito, servir de introdução à análise da linguagem simbólica de Raul Brandão, afim da do poeta de *Só*.

Nesse texto, Raul Brandão começa por evocar a Foz e Leça: «O mundo, nesse tempo, restringia-se, para mim, à Foz e a Leça...», sítios «onde, misturada à poalha do mar, à luz doirada e a todos os reflexos do Sol, anda a exaltação da nossa própria alma...». Leça é «terra de ingleses, marítimos e poetas», com quintais adormecidos — a praia atormentada entre penedos — a Rua da Fuselha e a Rua Fresca, onde morava o Nobre, com uma mala e o seu primeiro livro, que se chamava *Confissões*. Nobre é-nos apresentado como sendo «um príncipe», «flor delicada», «aristocrata e infantil», «ser à parte; extraordinário, artificial e sincero ao mesmo tempo»; e Raul Brandão conclui: «Os homens dividem-se em príncipes e plebe. A plebe pode fazer versos, mas só os príncipes são poetas», nascidos «para sonhar e sofrer».

Esta evocação biográfica interessa aqui, não, evidentemente, para fazermos uma análise biografista, impressionista, da gestação do simbolismo brandoniano. Interessa antes, creio, para fixarmos desde já os parâmetros dessa gestação: Raul Brandão,

se recusa o simbolismo de escola, não é porque tome uma atitude. Vemo-lo aqui pela própria exaltação que faz do aristocratismo esteticista de António Nobre, intimamente ligado ao espaço privilegiado de Leça, de que o próprio Raul Brandão partilha. O que acontece é que a gestação da linguagem simbólica brandoniana processa-se por sucessivos recuos aos lugares da infância e da adolescência, sucessivas recuperações poustianas duma memória transfiguradora do espaço e do tempo. E assim sendo, essa gestação não se rende com elementos de verbalismo circunstancial antes exalta essencialmente o Sonho — tal e qual, com maiúscula, não as preciosas gradações dum êxtase esteticista, como acontece com Eugénio de Castro.

Ora, este Sonho, que toma proporções de cristalização simbólica na linguagem brandoniana desde os primeiros textos, este elemento diegético imprescindível para compreender a sua pessoalíssima concepção de símbolo, tem várias conotações, além da óbvia conotação estética, ou seja: tem conotações morais, sociais e mesmo históricas, isto desde *História dum Palhaço*. Todavia, a nível da análise da estética simbolista em geral, ele significa antes de mais oposição à acção, incluindo a acção das próprias personagens no interior da narrativa, desde *História dum Palhaço* a *Húmus*, passando pelas obras intermédias. O Sonho, como uma espécie de catarse, imobiliza gestos e ideias, é o que está sempre num para lá, quer da acção romanesca, quer da análise psicológica, quer da própria relação espaço-tempo da narrativa. Poderíamos talvez tentar defini-lo baseando-nos numa exortação bergsoniana, um Bergson que a nível da história das

ideias tem a ver com Raul Brandão e com a sua geração ⁶⁷.

Au lieu d'agir rêvons. Du même coup notre moi s'éparpille; notre passé qui jusque-là se ramassait sur lui-même dans l'impulsion indivisible qu'il nous communiquait, se décompose en mille et mille souvenirs qui s'extériorisent les uns par rapport aux autres. Ils renoncent à s'entre pénétrer à mesure qu'ils se figent davantage. Notre personnalité redescend dans la direction de l'espace.

E se cito Bergson, não é por acaso, é antes porque de facto me parece importante frisar a influência a nível da história das ideias da filosofia de Bergson na geração de Raul Brandão, ou melhor, no grupo dos «nefelibatas» portuenses. Lembremo-nos, sobretudo, da difusão das ideias bergsonianas, já no princípio do nosso século, por parte de Leonardo Coimbra, desde *O Criacionismo* (1912), *A Morte* (1913) ou *A Alegria, a Dor e a Graça* (1916), bergsonismo sistematizado mais tarde em *A Filosofia de Bergson* (1934).

Embora ainda vago, o bergsonismo é já detectável em *História dum Palhaço*, obra que analisaremos a seguir. Trata-se dum fragmento em que o autor se exprime através do seu *alter ego* K. Maurício, personagem já criada, como foi referido, na altura da elaboração do manifesto dos «nefelibatas» e que ressurgue, obsessivamente, como um verdadeiro duplo, em crónicas ou artigos de jornais e revistas, incluindo no *Correio da Manhã* e na *Revista de Hoje*. Depois de designar esses fragmentos por «pedaços de alma», «monólogo destacado e rouco», «com frases incompreensíveis e

quase sem ligação», «o que nesse tempo, já remoto, se chamava um estado de alma», «mecânica ingénua de opor à realidade o sonho», Raul Brandão passa sem transição a comunicar directamente com o leitor através de K. Maurício. E, confessando que «só uma coisa me resta: o Sonho», «um sonho sem limites que me satisfaça», nota que nessa (sua) época «banal», «cada um tem que reduzir o seu sonho, de o tornar medíocre», devido à tirania da razão. E então opõe a esta uma intuição libertadora ⁶⁸:

*A razão! Só a razão fria, gelada, é que eles admitem.
E a intuição, porque não? Pois não é como se um homem
se servisse apenas duma das mãos, tendo duas? Não será
incompleto tudo quanto fizermos apenas com um parte da
nossa alma?*

*A razão não basta, a razão tem sido educada,
arrastada, habituada a seguir a rotina, a andar pelo velho
caminho árido e seco. A maravilhosa intuição é que por
vezes nos vale, para arrancarmos um pedaço ao
desconhecido...*

Foi precisamente esta «maravilhosa intuição» libertadora que ermitiu a Raul Brandão libertar-se dos cânones decadentistas-simbolistas, elaborando desde *História dum Palhaço* um simbolismo baseado no fragmentarismo da própria estrutura da obra.

De facto, estruturalmente fragmentário, este livro não é apenas um exercício de estilo decadentista-simbolista inevitavelmente datado. A sua unidade surge por debaixo desse fragmentarismo na própria defesa do fragmentarismo como unidade simbólica através do Sonho, símbolo que se desdobra em *ideia* de símbolo.

Isto parece-me evidente desde as primeiras páginas, quando Raul Brandão, apresentando K. Maurício genericamente, como elemento de grupo literário (obviamente o dos «nefelibatas» a que ele próprio, Raul Brandão, pertencera), diz que ele «tendo encontrado um dia o Sonho — passou a viver para o sonho». E acrescenta, revelando o seu próprio processo de criação, numa passagem que me parece de destacar especialmente ⁶⁹:

Ele não sabia escrever! não, ele não sabia escrever, juro-o, mas punha febre nos papéis, dum feitio tão áspero como a sua alma, e mesmo, se é curioso, é por esta mesma maneira feita de repêlões: nunca pude deixar, ao lê-lo, de escutar o ruído abafado de um coração a bater...

Do Sonho à Dor (já a ele aqui ligada através do duplo K. Maurício — «Dor e Sonho é o que sai das suas notas») vai o caminho dum desenvolvimento específico no interior da elaboração da linguagem simbólica de Raul Brandão. É a transição de *História dum Palhaço* para *Os Pobres*.

Esta transição processa-se a vários níveis numa mesma concepção pessoal do Simbolismo. Primacialmente, a nível numa mais vasta inter-relação dos géneros, pois, para lá da fusão poesia-ficção-ensaio que vemos já na *História dum Palhaço*, surge ainda a «tentação» da estrutura teatral e o «exercício» panfletário do texto ideologicamente datado. Três obras intermédias, publicadas, portanto, antes de *Os Pobres* (embora este livro, só publicado em 1906, tenha sido escrito antes, segunda referência final do autor, entre Maio de 1899 e Janeiro de 1900) revelam

exemplarmente esse percurso: *Noite de Natal* (1899, da colaboração com Júlio Brandão), *O Padre* (1901) e *A Farsa* (1903).

Sobre *Noite de Natal*, peça de teatro representada no Teatro D. Maria II em 13 de Janeiro de 1899, obra menor mas extremamente significativa pela exemplar confluência de tendências estéticas finisseculares que fragmentariamente revela, não me alongarei. José Carlos Seabra Pereira, num ensaio rigoroso e subtil de introdução à já referida edição recente da obra, ensaio completado por um outro final sobre a obra neo-romântica de Júlio Brandão no século XX, creio ter praticamente esgotado a análise de *Noite de Natal*. Limite-me, portanto, a remeter o leitor para esse estudo, que ficará, sem dúvida, como um dos melhores da recente bibliografia brandoniana e, em geral, da história da nossa literatura finissecular.

Todavia, não posso deixar de referir, aliás na esteira do que refere o próprio José Carlos Seabra Pereira, a intensidade e a maneira como se manifestam já nessa peça teatral escrita de colaboração os sinais de plena maturidade da escrita brandoniana. Muitas passagens poderíamos citar como exemplos concretos, distinguindo Raul Brandão de Júlio Brandão. Chamarei a atenção apenas para certas formas da já referida cristalização simbólica como elemento diegético através de temas-chave, sobretudo os que levam à inter-relação de símbolos Sonho-Dor, na criação desse «gebo do fim-de-século», como diz José Carlos Seabra Pereira, que é a simbólica personagem já essencialmente brandoniana de Damião, «uma criatura grotesca, um ser que ninguém sabe para que vive» (acto 1.º, cena 1.ª).

Por outro lado, *O Padre*, texto publicado dois anos depois, acrescenta uma expressão panfletária ao processo geral de maturação da linguagem simbólica brandoniana. Quase nunca se tem analisado, ou sequer citado, este texto de Raul Brandão, que me parece, no entanto, bastante significativo. E é-o, antes de mais, creio, pelo que representa de elemento fortemente ideológico introduzido no interior do processo referido. Trata-se dum panfleto, em forma de pequeno opúsculo, no qual a linguagem panfletária assenta numa retórica divagante. Interessa sobretudo verificar a fusão de elementos niilistas herdados da recente assimilação anarquista com um anti-clericalismo radical de raiz republicana, à maneira de Guerra Junqueiro. Desde as primeiras linhas, é o sentido do trágico, ainda derivado da obsessão finissecular, que envolve, simbolicamente, a própria intenção panfletária ⁷⁰:

A época é de tragédia. O que domina é o ouro. Só existe um deus — o Gozo. [...] Esta sociedade cairá entre gargalhadas e uivos quando o homem obscuro vier reclamar [...] a sua parte no gozo.

A terminar, Raul Brandão diz-nos que o padre deverá seguir «no caminho do sacrifício» (p. 31) e que «o homem precisa, é certo, de Deus — mas a Igreja precisa de Santos» (p. 36).

Assim, este pequeno opúsculo contém já as raízes ideológicas que vão germinar mais tarde na obra de Raul Brandão: uma consciência de justiça social que se identifica com um certo anti-clericalismo de origem positivista e republicana, mas, por outro lado, sobrepondo-se a essa tendência ideológica da época,

um ideal místico, sem tempo nem lugar. Ora, este misticismo retórico, socialmente conotado, é um dos elementos fundamentais que servem para formar a totalidade da pessoalíssima criação simbólica brandoniana.

Quanto ao romance *A Farsa*, obra dedicada «ao grande poeta Guerra Junqueiro», retoma em grande parte elementos anteriores, dispersos mas tendendo aqui mais claramente para uma linguagem naturalista que se integra na própria temática simbólica.

Desde as primeiras páginas, o tema do sonho identifica-se com o tema da vila, mundo nocturno de sucessivas farsas sociais, numa evocação extremamente plástica, que transpõe para a literatura a técnica do claro-escuro de Columbano ⁷¹:

Uma nuvem desce da serra: arrastam-se os rolos pelas encostas pedregosas e depois as baforadas espessas abafam de todo a vila. E noite, cerração compacta, névoa e granito, formam um todo homogéneo para construírem um imenso e esfarrapado burgo de pedra e sonho. Pastas sobre pastas de nuvens algidas, que a noite transforma em crepes, amontoam-se na escuridão. O granito revê água. (...) Não se sabe bem onde o sonho acaba e começa a matéria (...).

Aliás, note-se entre parêntesis, Columbano é referido por Raul Brandão um ano depois da publicação de *A Farsa*, num número de homenagem ao pintor da revista *A Crónica*, como sendo um grande pintor injustamente pouco conhecido pelo público, isolado. E Raul Brandão, identificando-se com o pintor, acrescenta ⁷² : «Em Portugal [...] o público

odeia todos os seus grandes homens, não perdoa a quem quer que se eleve acima da banalidade comum».

Mas voltando à análise da linhagem simbólica de *A Farsa*, note-se, ainda ao nível duma certa retórica neo-romântica, que a estética simbolista fez derivar para a descrição extremamente plástica, cristalizadora, uma segunda passagem do livro, também sobre a vila mas agora com conotações de análise social, reforçando-se o claro-escuro pré-expressionista por influência da pintura, agora claramente enunciada ⁷³:

A história destes seres, o hábito e a inveja — que é toda a história da vila há dois mil anos — revela-o o claro-escuro melhor que nos quadros de Rembrandt, deformando os tipos, exagerando-lhes as papeiras e os gadanos, avolumando-lhes as barrigas inchadas, os seios engelbados e todas as deformidades com ferocidade e grotesco, até ao ponto de nos mostrar a nu almas trágicas de monotonia e rancores — até ao ponto de vermos remexer lá no fundo do poço animais gelatinosos, que vivem na água esverdeada sonhando na presa e remoendo sempre o sumidouro das bocas horríveis e frias como as dos cadáveres. A Sombra é um grande pintor.

Essas conotações sociais desenvolvem-se através da história bem concreta duma personagem igualmente concreta que já não é apenas pretexto para especulação esteticista como o fora o K. Maurício da *História dum Palhaço*: a Candidinha. Ela é-nos apresentada como uma personagem socialmente marginalizada que acumula um ódio tornado símbolo vivo, quotidiano, de todas as formas de ódio dos marginalizados das sociedades de

todos os tempos e de todos os lugares, empedernidos pela fome e pelas humilhações ⁷⁴:

A Candidinha fora criada ao bafo da desgraça. O ódio mirra-a. Morar toda a vida com a desgraça, seca; por isso a velha é de pedra e ódio. Com cinquenta anos de fome e de catástrofe tem os cabelos negros e o coração de ferro. Para dar ténpera ao aço mergulha-se na água: a sua alma endurecera-a com inveja e lágrimas [...] Sente ódio pelo mundo; ódio por ser pobre, pelas côdeas que outros comem, pelos risos, pelas felicidades albeias mais somenos! Curva-se de rastos, adúladora e má como as cobras, e de tanto odiar dói-lhe às vezes o coração: acocora-se a um canto, com os joelhos à boca, sonhando em ruínas e desastres. [...] Sai da humilhação e rompe do desprezo, encardida de ódio [...]. Secou: as mãos parecem lâminas, a voz soa-lhe como um glácido que se choca. Domina.

Todavia, apesar de a Candidinha ser uma personagem concretamente determinada, condicionada pelo código duma sociedade pequeno-burguesa («regras indispensáveis a que a Candidinha se adapta: não pode ser criada porque mantém certa aparência — embora viva de esmola, embora se sustente de sobejos — a Candidinha [...] não é uma pessoa ordinária» (p. 63), apesar dessa carga naturalista, vindo um tanto do Eça da primeira fase mais o sentido visionário de Fialho, apesar disso há uma suprema personalidade simbólica que acaba por se lhe sobrepor a nível da própria estrutura narrativa da obra: o tempo.

De facto, o tempo funciona já neste romance como personagem, embora não atinja ainda complexidade

simbólica, a diversificação evocatória que atinge em *Os Pobres* e sobretudo em *Húmus*, dado que aqui é uma personagem mais *apresentada* ao leitor do que laboriosamente *integrada* na narrativa; é um personagem-tema exterior mais do que um elemento diegético. Vemo-lo, por exemplo, na seguinte passagem do início do livro ⁷⁵:

Os anos passaram indiferentes e vãos, como o tempo que é um segundo, um século ou uma eternidade. As mesmas estrelas na abóbada infinita, o rolar sem fim do mundo, pedras que se esboroam, gritos, dores, lágrimas — dores sem resultado, lágrimas que se perdem na terra, gritos que se não ouvem a cem passos de distância...

Sonho, dor e a intemporalidade que os envolve formam assim já uma teia de elementos simbólicos em *A Farsa*, a partir da própria temática social. Mas esses elementos tomam uma forma de muito mais elaborada coerência e complexidade narrativas em *Os Pobres*. E não terá sido por acaso que esta obra, escrita como se disse entre 1899 e 1900, só foi publicada muito mais tarde, três anos depois de *A Farsa*. Presume-se que Raul Brandão a tenha refundido e, em todo o caso, é de admitir que o escritor tivesse a intuição da maturidade estrutural que ela representava relativamente às obras anteriores, deixando-a até que, por si mesma, ela se lhe impusesse, no significado da íntima evolução criadora que ela de facto tinha.

A maturidade dos elementos simbólicos em *Os Pobres* começa pela própria estrutura geral da obra. Renunciando ao que em *A Farsa* é ainda tentativa de constituir uma linearidade vagamente naturalista ao

nível da narração e das personagens, Raul Brandão entrega-se aqui a uma circularidade temporal da narrativa a partir duma personagem abstracta, dum «pobre» puramente simbólico: o «filósofo» Gabiru.

Mas comecemos a análise desta obra pela esclarecedora carta-prefácio de Guerra Junqueiro a *Os Pobres*. Para lá da sua retórica humanista, vagamente republicana e religiosa, Guerra Junqueiro compreendeu o essencial da estrutura deste livro inclassificável como género e, em geral, do próprio processo de inovação do romance em Raul Brandão, processo que se confirmaria com *Húmus*. A prová-lo, bastará citar uma passagem deste longo prefácio, aquela em que Guerra Junqueiro resume melhor, creio, a análise deste processo ⁷⁶:

O poeta dos Pobres não é um romancista. A alma do evocador fluidicamente se desagrega nas almas de sonho que ele evoca. Dir-se-iam espelhos, brancos, verdes ou azuis, planos, côncavos ou convexos, reflectindo todos eles um único semblante, que julgamos distinto porque aparece deformado.

Chamando «poeta» ao «romancista» de *Os Pobres*, Guerra Junqueiro, talvez sem disso ter profunda consciência crítica, está a revelar o que *Os Pobres* têm de definitivamente inovador como texto de ficção que surge na sequência do movimento simbolista em Portugal. Mais: falando das «almas de sonho que ele evoca» semelhantes a «espelhos [...] côncavos ou convexos, reflectindo todos eles um único semblante», Guerra Junqueiro está a sintetizar o essencial dessa

«poesia» da prosa só aparentemente oposta ao romance.

Ora, esse «*único semblante*» poeticamente, ou melhor, simbolicamente «deformado» é o do próprio autor que se confessa e medita sobre essa elíptica confissão através da sua «encarnação» narrativa num personagem meramente simbólico: o Gabiru. Só que aqui, contrariamente ao confessionalismo esteticista de K. Maurício em *História dum Palhaço*, essa confissão, implicando embora a mesma temática obsessiva do Sono e da Dor, toma uma dimensão de intemporalidade cósmica que, mais tarde, será ampliada em *Húmus*, dimensão aqui já claramente anunciada. Vemo-lo desde o início, desde as primeiras linhas, no primeiro dos vinte e cinco fragmentos que constituem o texto, fragmento intitulado *O enxurro*⁷⁷:

Vem o inverno e os montes pedregosos, as árvores despidas, a natureza inteira envolve-se numa grande nuvem húmida que tudo abafa e penetra. As coisas dilas-ieis recolhidas e cismáticas.

É um rolo misterioso e profundo que vem dum mar desconhecido. E a chuva começa, o ruído doce da chuva que faz sonbar em tantas coisas idas e tristes! Primeiro a terra embebe-se e incha. E, depois de cheia, a torrente jorra até pulir as pedras: ara, põe raízes à mostra, arrasta no aluvião o húmus, as folhas secas das árvores, os cadáveres dos bichos, os detritos desagregados das rochas, que rola juntos, dispersa e reúne, atira, entre a baba da água, para um destino ignoto.

Depois, os pobres, que formam o «enxurro humano», começam a surgir da noite invernososa, como

símbolos intemporais representados, numa casa feita «de pedra e sonho», pelo velho Gebo de «carão aflito», paralisado pela dor, apático. E surge com eles o Gabiru, «filósofo esguio», «príncipe do sonho» que «remexe um brasido de ideias». A «filosofia» do Gabiru é baseada no *espanto* (palavra-chave da ficção brandoniana, sobretudo em *Húmus*, como veremos), espanto perante o mundo, um espanto que aqui tem sobretudo conotação com o sonho, ou melhor, com a atitude de assombro perante as coisas mais simples, um sonhar acordado perante a natureza, quotidiana, numa filosófica e poética deambulação (dir-se-ia a *rêverie* de Rousseau...) ⁷⁸:

Sinto-me enlouquecer diante das coisas mais simples: dum farrapo de nuvem como um sudário a rasto, dum raio de luz em pó, todo de oiro vivo, que entra no meu quarto. Nunca me pude habituar a olhar a natureza cara a cara. Isto! que significação tem isto? É um sonho, um grito de beleza, uma alma? [...] Todas as manhãs é como se pela vez primeira me achasse diante da monstruosa natura — verde, oiro, azul, com os seus rios, florestas, o mar a bramir e árvores que são seres, vida que pressinto extraordinária e que nunca vi ao pé!...

O panteísmo desta «filosofia» do Gabiru, tão próximo do de Pascoaes, é evidente. Ele intensifica-se quando o Gabiru diz, logo a seguir (p. 72), que «cada criatura é composta de almas, de montes, de pedras, de águas». Por vezes, esse panteísmo toma mesmo a forma duma linguagem tipicamente simbolista, como se Raul Brandão transpusesse um poema perfeitamente estruturado como tal para um fragmento de prosa de ficção. Por exemplo, quando o Gabiru exalta o crepúsculo e diz que «Há coisas

desfalecidas: árvores vão tombar de emoção, e de tudo o que existe sai uma prodigiosa alma etérea...» (p. 75).

Mas, por outro lado, esse sentido de êxtase tipicamente simbolista, provindo dum panteísmo esteticamente datado, fazendo lembrar Eugénio de Castro ou António Patrício (mais ainda, aliás, do que Camilo Pessanha), retoma o tema obsessivo da relação simbólica Sonho-Dor no desenvolvimento do discurso «filosófico» do Gabiru, reflectindo não só sobre a dor universal, genericamente, mas também, especificamente, sobre o processo de criação, sobre a dor (e com ela o sonho) como fundamento de toda a verdadeira e perdurável obra de arte ⁷⁹:

Eu tinha visto que a dor era sempre necessária para se produzir alguma coisa de belo: para se agarrar um pedaço de sonho que, apenas entrevisto, foge; para que nas nossas mãos esqueléticas fique um farrapo dessa figura de prodígio; para que a vida tenha um fim; para amar; para criar; para que alguma coisa de duradouro reste. [...] De que precisam os poetas para fazer uma obra de génio? De dor. O sofrimento cria. Lembram-se das figuras de mármore, para sempre debruçadas sobre os túmulos antigos? O luar que vem pela rosácea tocando-lhes dá-lhes uma vida de sonho, fá-las todas de poalha: estremecem, levantam voo, dir-se-ia. Pois a dor, fio a fio, como o luar, dá vida ao sonho. Para se criar é preciso sofrer.

Por outro lado, o Sonho e a Dor, inscritos na circularidade temporal da narrativa, sempre através da filosofia panteísta de Gabiru, desdobram-se noutros símbolos que se tornam recorrentes ao longo do livro.

Um desses símbolos, talvez o mais recorrente na obra de ficção brandoniana, é sem dúvida essencial para compreender o mecanismo da sua linguagem simbólica em *Húmus*, é o símbolo da Árvore. Note-se, aliás, que já na *História dum Palhaço* (depois intitulada, na reedição de 1926, *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*) um dos fragmentos finais apresenta este símbolo como uma espécie de recuperação fenomenológica dos fragmentos anteriores. Mas aí a história da árvore que há séculos servia de forca e que «aquecida com o amor de dois mendigos» surge com o galho em que eles pendiam enforcados «cheinho de flor», é uma história exemplarmente poética à maneira da escola simbolista, com um rei de balada especiosa que «só amava os crepúsculos, as agonias da luz». Em *Os Pobres*, pelo contrário, o símbolo da Árvore (desta vez com maiúscula) integra-se na sequência de toda uma narrativa simbólica e faz parte, afinal, do próprio discurso simbólico do autor-narrador transposto para a sua personagem diegética, o Gabiru.

Assim, a Árvore começa por ser um tema exposto programaticamente, como o autor diz em «Nota do Autor», num dos capítulos intitulados *Filosofia do Gabiru*⁸⁰:

Estes pedaços são arrancados às reflexões filosóficas do Gabiru, a que ele chamou A Árvore. A Árvore porquê? Porque com ela germinaram, deitaram grandes ramos, raízes subterrâneas e fundas. A Árvore sustentou-se de desgraça. As suas raízes alimentaram-se deste húmus — a vida dos pobres. Damos aqui alguns pedaços do livro.

No decorrer da narrativa, a Árvore torna-se símbolo multimodo integrado na própria elaboração geral do narrado, ligando-se a outras personagens além da do Gabiru e a outras histórias fragmentárias. Vejamos alguns exemplos que seguem rigorosamente a evolução da narrativa.

O primeiro pertence ainda, especulativamente, ao «canhenho de «filosofia» do Gabiru (fragmento IX) e liga-se, genericamente, à ideia símbolo do «húmus», já anteriormente referida (desde a introdução, *O Enxurro*, e com particular incidência no fragmento VI, *Filosofia do Gabiru*, que acabo de citar: «húmus — a vida dos pobres») ⁸¹:

... quero que fale dentro , de mim o universo que eu já fui — a pedra que eu já fui — a árvore que eu já fui (...). Tu és feito de húmus, tu és feito de terra. Se ela te deu boca, para que foi? Para que falasses. Com que fim cria tantas bocas? Para que ao fim de mil tentativas se digam as palavras necessárias... Nesse dia tudo terá voz. Na verdade não haverá fonte, árvore, bicho por mais esquecido, pedra por mais ignorada, que não tenha voz e não faça a sua confissão.

Noutros exemplos que se seguem vemos o gradual processo de transfiguração romanesca, de integração desse elemento fulcral no tempo simbólico da narrativa, processo através do qual a árvore se torna Árvore, isto é, personagem simbólica ⁸²:

Ao pé da pedra no saguão a Árvore cresce, cada vez maior. As suas raízes vão sob a terra até ao Hospital e os seus braços doridos quase sobem o prédio. Dum lado o

Hospital, do outro a Árvore. Só eles prosperam. Deita a Árvore pernas e a cada inverno o granito aumenta, qual outra árvore de pedra. Num corre seiva, no outro gritos (...) A maior parte da gente na cidade de pedra nunca viu uma árvore... E ele teimou. Subiu.

[fragmento XII — *Essa rapariguinha...*]

O Gabiru não entende a vida. Acha-se de repente num pélago refervendo oiro. Descobre torrentes impetuosas de ódio, torrentes de escárnio, a Árvore, as estrelas, um eterno redemoínho, gritos, levadas de sonbo.

[fragmento XVI — *O que é a vida?*]

Noite de luar. A Árvore mergulha os braços esguios num oceano de luar translúcido, bilhões de átomos luminosos errando. Primavera... Houve uma coisa que eu sinto, mas que não sei descrever. (...) aquela Árvore de saguão (...)... Por pouco ouvi-la-íeis falar. (...) Sob a Árvore — realidade ou ilusão? — uma figura se constrói de luar, na sombra opaca uma tremulina toma forma. Juntam-se os fios de luar, amontoam-se névoas e alguma coisa treme, prestes a fugir — mas viva! viva! Diríeis que é só um sorriso, um olhar muito triste... O Gabiru corre e tudo se esvai... Só a Sombra resta e um ruído de gotas de luar tombando sobre a Árvore.

Ele sorri e diz:

— Eis como se cria uma alma!

[fragmento XVIII — *O Gabiru tressê*]

Os dias passaram-se e a Árvore era um colosso esbranquiçado e mudo. Nessa noite o Astrônomo encontrou o Pita desvairado, com o chale-manta ao vento.

— Pita, você tem um ar estranho.

E o Pita, transido, murmurou:

— Você deve tê-los visto. nascem, irrompem da treva...

O outro, cheio de serenidade, afiançou:

— Foi a primavera.

(...) E a Árvore imensa enchia o mundo. Não era uma árvore como as outras, cheias de frescura e rumores — uma construção viva, com pernas e folhas que se agitam, um gigante forte e simples. A Árvore era enorme e só dor, esbranquiçada e só dor.

(...) Falaram baixo. Depois calaram-se... A Árvore vibrava toda sensibilidade, duma vida só dor, duma vida irreal e estranha — só dor...

[fragmento XX — *A outra primavera*]

Só a Árvore cresce e à medida que ela cria forças a Mouca se consome. A tosse desconjunta-a. (...) De noite muitas vezes tinha aflições, sufocada. Agarrada a Sofia:

— Oh valha-me!...

No entanto, falava de curar-se, quando tornasse o sol. Por ora tudo estava transido.

— Na primavera...

— Sim, na primavera.

— Vês a Árvore, vê-la? Assim que tiver flor é mais quentinbo...

[fragmento XXI — *A morte*]

Com um grito o Pita viu o Gabriel pendurado num ramo.

Namorara sempre, depois do escárnio da Mouca, aquela Árvore, cismando num encontro etéreo para depois da cova. A tísica, nos últimos dias, quando a morte a tocara, não tirava dos troncos despídos o olhar absorto.

— Aquela Árvore, — dizia — aquela Árvore... (...) A Árvore! A Árvore!... — dizia ela para Sofia — Onde nasce aquilo — olhe — que a faz tremer? Engrossa e de noite irradia luz... Lembra-se do ano passado que para ali veio um passarito morar? E da sua voz? Parecia água a cair...

[fragmentos XXIII — *A Árvore*]

A citação foi longa, mas creio ser esclarecedora e, por isso, justificada. É que analisando em *Os Pobres* esta lenta, subterrânea evolução da narrativa através da gradual fixação dum símbolo-chave, o da Árvore, recorrente também na obra-prima de Raul Brandão, *Húmus*, estamos já a fazer uma transição subtil para análise deste romance. E fazendo-o estamos igualmente a transitar dum rasto ainda muito nítido da escola simbolista para um maior risco pessoal de *modernidade* na ficção que passa por, ou melhor, coincide com o próprio período literário *modernista*.

3. *Modernismo e Modernidade*

Como uma espécie de introito (aliás cronologicamente justificado) à análise específica de *Húmus* na derradeira sequência da análise geral numa vasta confluência de tendências estéticas, detenhamo-nos num livro *sui generis*

publicado cinco anos antes de *Húmus* e seis anos depois de *Os Pobres: El-rei Junot* (1912).

Surgindo num período a seguir à revolução republicana de 1910 a que Raul Brandão esteve de certo modo ligado e sendo acompanhado de duas outras evocações históricas literariamente importantes (*A Conspiração de 1817* (1914), com 2.^a edição sob o título de *1817 — A Conspiração de Gomes Freire* (1917) e *O Cerco do Porto, pelo coronel Owen — prefácio e notas* (1915)), *El-rei Junot* só aparentemente não tem a ver com o percurso de amadurecimento de uma escrita de ficcionista que vai de *Os Pobres* a *Húmus*. Se ultrapassarmos essa aparência, imposta pela rigidez duma divisão sistemática em géneros literários que, como vimos já, Raul Brandão recusa, chegamos logo à conclusão de que afinal este livro se integra perfeitamente no percurso estudado e se torna mesmo bastante significativo a esse nível.

De facto, basta atentarmos nas primeiras páginas de *El-rei Junot* para nos apercebermos de que Raul Brandão, antes de empreender a arriscada elaboração de *Húmus*, se exercitou, digamos, numa obra não de ficção nem propriamente, afinal, de ensaio ou investigação, obra que na sua hibridez lhe permitisse pôr à prova a capacidade de desenvolvimento original da sua linguagem simbólica. E assim, desde a introdução, exactamente desde as primeiras linhas de *El-rei Junot*, deparamos com os mesmos obsessivos arquétipos temáticos (Sonho e Dor) e o mesmo já referido símbolo-chave (a Árvore) que em *Os Pobres* sobretudo se tinham particularmente evidenciado como suporte duma estrutura ficcionista ⁸³:

A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos. Eis a árvore: na árvore todo o trabalho obscuro se congrega para produzir a flor. Os homens de balde se agitam, desesperam, morrem; a Idade leva-os, espicados pelo agulhão da dor, para um destino natural de beleza. Não passam de títeres: pensam que resolvem, são impelidos, e essa mescla, que um 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 (...).

Ainda na mesma introdução, escrita em forma de desabrida confissão ao leitor, Raul Brandão interroga-se, preluando as mais trágicas interrogações metafísicas do narrador de *Húmus* ⁸⁴:

Deus existe — Deus não existe. Cabe nestas palavras todo o problema da vida, toda a história dos últimos séculos e toda a mixórdia, toda a ânsia, todo o grotesco contemporâneo. Se Deus não existe reina a infâmia, o egoísmo, o sórdido interesse. (...) Não, se Deus não existe, não há palavras que expliquem o teu oiro e a minha pobreza, o teu gozo e a minha desgraça. Esfrangalho-te porque sou legião — chamo-me Miséria, chamo-me Fome. (...) Quero Deus. Neste vasto globo sinto-me um fio de ternura (...), afundo-me no oceano bravo onde nascem os mundos e onde rola o planeta, onde sei que há a Árvore e a desgraça se me falta uma raiz a que me apegue.

Por outro lado, os elementos históricos, aqui muito concretamente abordados, referentes às invasões francesas, são-no abstractamente em *Húmus*, para

chegar à mesma conclusão de que «a verdadeira história é imaterial; é (...) a história da consciência humana que pouco a pouco se aproxima de Deus» (p. 24).

Não me alongarei na análise textual de *El-rei Junot*, que desenvolve também, em episódios verdadeiramente antológicos, o sentido do trágico ligado ao grotesco, quer na evocação das metamorfoses humanas do próprio Junot («parecia uma personagem shakespeariana» — p. 262), quer em geral duma «mixórdia» histórica e humana que funde invasores e invadidos, Junot e D. Carlota Joaquina ou D. João VI, num quadro de «tintas grossas» em que «a exactidão não tem (...) que fazer» (p.27).

De tudo isto, fica-nos, esquematicamente, a certeza de que podemos detectar uma componente básica em *El-rei Junot* imprescindível para começar a abordagem de *Húmus*: a componente histórica, até então inédita, servida pela mesma elaboração da linguagem simbólica, mas aqui com conotações culturais vindas ainda do romantismo (Herculano, citações frequentes de autores das origens do romantismo europeu tornados «contemporâneos», como Rousseau, um «ser curioso em que se junta toda a sensibilidade da terra e que, quanto mais se enlameia, maior se torna e mais parecido connosco» — p. 21): Uma componente histórica do mecanismo simbólico que se dilui no interior de todo o processo de intemporalidade da narrativa, mas que nem por isso deve ser minimizada. Ela vem adensar o próprio significado de modernidade que podemos atribuir a *Húmus*.

Posto isto, ou melhor, na sequência desta breve reflexão introdutória à análise de *Húmus*, vejamos o que

trouxe este romance de verdadeiramente novo, de decisivamente *moderno* à ficção portuguesa no início do nosso século.

Proust dizia de Wagner aquilo que poderia dizer sobre a sua própria obra e que, afinal, ao abordarmos agora *Húmns*, poderíamos dizer em geral sobre a obra de Raul Brandão ⁸⁵:

Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et, parfois lointains, assoupis, presque détachés, sont, à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques.

Aliás, não é casualmente que cito Proust nesta abordagem inicial de *Húmns* como síntese inovadora de toda a ficção brandoniana. De facto, a tentação é grande de estabelecer um paralelo comparativista com o autor de *A la recherche du temps perdu*, quanto mais não seja porque Proust e Raul Brandão, quase exactamente contemporâneos (Proust nasceu quatro anos depois, tendo morrido em 1922), sofrem igual influência determinante de Baudelaire e sobretudo dos decadentistas-simbolistas, transpondo ambos para o romance como género total (aquilo a que Umberto Eco viria a chamar «romance aberto») essa linguagem simbolista da poesia finissecular. E, enfim, também porque para ambos o tempo é, estruturalmente, através da aprendizagem filosófica bergsoniana (mais a da estética de Ruskin em Proust) a personagem tutelar de toda a elaboração narrativa, em ambos centrada no eu do «artista» que se confessa e interroga.

Todavia, para lá destas generalidades de história literária europeia entre o final do século XIX e o princípio do nosso século, nada nos permite empreender uma comparação assente em sólidos fundamentos. Por um lado, não há, que eu saiba, nenhuma pista de recepção de Proust em Raul Brandão: Proust começa a ser divulgado em Portugal através da geração da revista *Presença*, cerca de dez anos depois da publicação de *Húmus*. Por outro lado, se em Proust a memória é fonte dum imaginário sistematicamente explorado, em Raul Brandão ela funciona antes como obsessão visionária e com nítidas conotações sociais e históricas que, se não são estranhas a Proust, se relacionam em todo o caso com um universo completamente diverso de experiência pessoal e de formação cultural.

Consequentemente, teremos de nos cingir a uma vaga comparação a nível da teoria do romance no período literário europeu referido, com algumas fontes comuns, de entre as quais, além de Bergson, não será descabido citar a de Dostoievski. Isto porque, também para Proust, Dostoievski foi um modelo decisivo. Bastará, a propósito, ler algumas passagens de *A la recherche du temps perdu* em que Proust, analisando longamente a sua escrita, acaba por dizer que ele é «un grand créateur», acrescentando que Tolstoi, mais *artiste*, «l'a beaucoup imité»⁸⁶.

Esta fonte comum a Proust e ao escritor português, por razões e de maneiras bem diferentes, como é óbvio, embora com a mesma intenção de renovar o romance, leva-nos a pensar que Raul Brandão concentra todo o seu conceito de modernidade do

romance no modelo do escritor russo. Quanto a este facto, para além da análise textual já feita e aquela que empreenderemos ainda relativamente a *Húmns*, temos uma sólida prova: o depoimento do próprio Raul Brandão. Trata-se de uma de entre várias considerações de Raul Brandão sobre literatura recolhidas por Augusto Casimiro, nos últimos dias de Junho de 1921, em Palheiros de Mira, um depoimento que nos esclarece bem quanto à sua posição sobre o que no seu tempo era para ele «moderno»⁸⁷:

Da literatura moderna pouco me interessa. É arte de exterioridades, estranha, ausente do que é essencial na vida... Folheie essas revistas... Coisas difusas, de superfície, habilidades, espuma. Só as páginas do capítulo inédito dos Possessos de Dostoiévski, a Confissão de Stavroguine, marcam fundura de abismo, claridade de alturas, o verdadeiro drama, a vida... O resto...

Deste depoimento fulcral poderíamos desde já concluir que *Húmns* em nada se identifica com experiências «modernistas» na ficção estrangeira sua contemporânea, como as de um Joyce ou de um Kafka (para lá, evidentemente, do facto de Raul Brandão não ter lido estes autores), nem tão-pouco (e talvez fosse a alusão directa que Raul Brandão queria fazer ao falar de «essas revistas», «coisas difusas, de superfície, habilidades, espuma») com o movimento do chamado «Primeiro Modernismo» de *Orpheu* e de outras revistas que então, por volta de 1915/1920, representavam a vanguarda modernista em Portugal.

Todavia, se é certo que, como fonte estrangeira omnipresente, Raul Brandão recorreu, ao escrever

Húmus, como aliás ao escrever tantos outros dos seus textos, ao modelo supremo de Dostoievski, nem por isso *Húmus* é menos «moderno». Porquê? Porque Raul Brandão adoptou, digamos, Dostoievski a uma certa sensibilidade «modernista», a uma certa ideia de ruptura estrutural da linguagem que então se expandia um pouco por todo o lado, incluindo em Portugal. E ao fazê-lo, instintivamente, em nada forçou a evolução do seu processo criador pessoal, sobretudo no que diz respeito ao conceito do tempo narrativo, que é a grande *modernidade* de *Húmus* (já em germe, como vimos, nas obras anteriores) para lá do *modernismo* da época em que foi concebido.

Podemos analisar essa nova concepção do tempo narrativo a vários níveis, mas suponho que o mais importante é o da sua valorização hiperbólica como símbolo, quer dizer: o da criação de um tempo narrativo puramente circular. Este processo, extremamente «moderno» na ficção portuguesa do seu tempo, é em *Húmus* de tal maneira intencional (já a dizer «programático», apesar da óbvia inexistência duma intenção programática em Raul Brandão) que o autor data com precisão os vários fragmentos, o que não aconteceu em obras anteriores, e fazendo-o estabelece um círculo de um ano e dezassete dias: o primeiro fragmento é datado de *um* dia 13 de Novembro e o último de *um* dia 30 de Novembro. Mas esta circularidade temporal concreta é, evidentemente, ilusória, e é-o exactamente devido à sua aparente precisão: o círculo fecha-se e abre-se de novo para continuar a fechar-se além da cronologia proposta, e assim por diante, numa sucessão infinita de tempo.

Por outro lado, como muito subtilmente notou David Mourão-Ferreira, o rigor do «diário» é quebrado por «uma significativa lacuna, entre 25 de Maio e 15 de Setembro; ou seja: a exclusão de todo o Estio. Apenas o Outono, o Inverno e a Primavera estão presentes»⁸⁸. Acrescente-se que é sem dúvida a Primavera que dá razão de ser a esse ciclo e, portanto, à própria circularidade simbólica do romance, de vida-morte-vida, num movimento simultaneamente telúrico e religioso.

Esta sucessão infinita implica, antes de mais, uma projecção desse tempo circular num espaço alegórico, de conotação social precisa: o da vila, não o de *uma* vila mas o de *A Vila*, título do primeiro fragmento do livro, com intervenção previa do narrador autodiegético que, para desde logo introduzir o tempo como elemento omnipresente, ouve «sempre o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste...». Essa vila fantasmagórica, com «ruas desertas — pátios de lajes soerguidas pelo único esforço da erva», contém sob «capas de vulgaridade», «sonho e dor que a ninharia e o hábito não deixam vir à superfície». E o narrador, depois de apresentar esquematicamente alguns personagens tipicamente grotescos da vila (o grotesco começa pelos seus inverosímeis nomes), personagens que são de facto verdadeiros títeres nas mãos do autor-narrador — o Pires e a Pires, a prima Angélica, a D. Procópia, a Eleutéria das Eleutérias, a D. Biblioteca, a D. Restituta, etc. — interroga-se sobre a realidade de tudo aquilo (ou seja, sobre a realidade do que é narrado), voltando a impor uma temporalidade circular que a evolução da narrativa desdobra concentricamente em símbolos e alegorias diversos⁸⁹:

Tudo isto parece que flutua debaixo de água, que esverdeia debaixo de água. Não sei bem se estou morto ou se estou vivo... Decorre um ano e outro ano ainda. O relento sabe bem, e o tempo passa, o tempo gasta-as como o salitre aos santos nos seus nichos. Se o desespero aumenta não se traduz em palavras. (...) — o que me interessa são as figuras invisíveis: é a dor dessas figuras imóveis, e sobre elas outra figura maior, curva e atenta, que há séculos espera o desenlace.

Por outro lado, este inovador sentido circular do tempo narrativo tem um não menos inovador significado da temática religiosa (para além, evidentemente, de qualquer doutrina religiosa) que poderíamos, ao nível da história das ideias, ir buscar ao voluntarismo irracionalista de Nietzsche, decisivo em tantos textos de Fernando Pessoa ⁹⁰ e, em geral, tão ligado ao movimento vanguardista do início do século XX. Um voluntarismo, ou vitalismo, irracionalista, resumido na frase «Deus é cego» (p. 102) e logo a seguir reforçado pela palavra «monstro», bem como pela exaltação exclamativa «Deus é cego!» Deus é cego!» (p. 103).

Mas este moderno voluntarismo irracionalista de raiz nietzschiana, que faz parte essencial da circularidade do tempo narrativo, concentra-se numa palavra polissémica que talvez mais do que qualquer outra exprime a modernidade vocabular de *Húmus*: a palavra *espanto*. Esta palavra-chave, que aqui se sobrepõe à interligação temática e simbólica de inspiração schopenhaueriana Sonho-Dor, já detectada em obras anteriores, acrescenta-lhe o tema obsessivo

da morte, uma morte fragmentariamente apreendida, sentida como um absurdo que, como o espanto, se alegoriza desde as primeiras páginas, tornando-se ambos personagens simbólicos, intemporais moradores da vida ⁹¹:

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 vila íngreme e cascosa, que revê humidade em pleno verão, velhas a quem só restam palavras, presas, alimentadas, encarniçadas, como um doido sobre uma coroa de lata que lhe enche o mundo todo. Mora dum lado o espanto, do outro o absurdo.

Para não nos alongarmos excessivamente na análise textual e centrando na polissemia da palavra *espanto* uma visão genérica da modernidade da circularidade temporal da narrativa em *Húmus*, limitemo-nos a notar a articulação desta palavra com a própria estrutura elíptica do romance nos seus sucessivos fragmentos.

Assim, temos primeiro o espanto ligado à ambiguidade do real quotidiano, ou mais exactamente, gado ao binómio simbólico Sonho-Dor, obsessivos como já vimos no discurso do Gabiru em *Os Pobres*, Gabiru que aqui ressurgue como *alter ego* definitivo do autor-narrador (substituindo definitivamente K. Maurício), ensinando-lhe a sua «loucura» panteísta e retomando o símbolo da árvore ⁹²:

É o Gabiru que se põe a falar sem tom nem som. Um homem absurdo. Olhos magnéticos de sapo. É uma parte do meu ser que abomino, é a única parte do meu ser que me interessa. Às vezes deita-me tinta nos nervos. (...)

Singular filósofo! (...) Para ele a vida consiste, encolhido e transido, em embeber-se em sonho, em desfazer-se em sonho, em atascar-se em sonho. (...) Na árvore vê a alma da árvore, na pedra a alma da pedra. Deforma tudo. Põe a mão e molha — destinge sonho...

— A alma — diz ele — ao contrário do que tu supões, a alma é exterior: envolve e impregna o corpo como um fluido envolve a matéria. Em certos homens a alma chega a ser visível, a atmosfera que os rodeia toma cor. Há seres cuja alma é uma contínua exaltação. Há-os cuja alma é de uma sensibilidade extrema: sentem em si todo o universo. (...) Nos minerais, na pedra concentrada e recalcada, que dor inconsciente (...). A pedra espera ainda dar flor [...] É um ser quase etéreo. Nem sei dizer se existiu (...) com dois olhos verdes de espanto.

E mais adiante, na sequência sonho-dor-espanto, o Gabiru fala ao autor-narrador, transfigurando cada vez mais a realidade apreendida quotidianamente na vila, transcendendo-a ⁹³:

— Imagina o negrume dum poço — imagina dentro o espanto, e não sei que luz viva, não sei que dor recalcada, não sei quê de humilde, que quer viver apesar de dorido. Vivo, e a pata enorme que espezinha e esmigalha. Escuridão e oiro — silêncio e oiro — espanto e oiro.

— Vê tu a árvore... Uma camada de flor — um grito; outra camada de flor — outro grito. Vê tu a árvore como se transforma num fantasma de árvore, e depois em emoção!...

*(...) Põe-se a olhar para mim com olhos de espanto
(...).*

Ou, ainda no início do romance e sempre através do Gabiru, a imagem como supremo instante do *espanto*, súbita apreensão do intemporal ⁹⁴:

Ninguém pode com semelhante peso. Não há quem possa com ele. Na solidão, a primeira coisa que procuro é a ninbaria para esquecer a morte. Um minuto sós a sós com o espanto, recamado de mundos, que caminha desabaladamente no silêncio, dura um século e outro século ainda.

Depois, mais adiante, esse espanto generaliza-se, pouco a pouco, numa multiplicidade que o próprio tempo circular da narrativa propicia, projectando esse tempo num espaço longamente descrito mas, de facto, apenas simbólico, fechado, estático, dominado pela presença dum narrador proteiforme que o evoca fragmentariamente, que tenta encontrar-lhe uma unidade através do seu vitalismo irracionalista, interrogando-se ao descrevê-lo e, nessa interrogação, desafiando Deus ⁹⁵:

... escuta-te: é um mundo que lá tens dentro, e uma multidão que se prepara para o assalto. Estava adormecida, acordou. Mete medo. (...) Descobrir que não há Deus, que alegria! Põe a gente à vontade. Respira-se de outra maneira. Descobrir que a morte não é inevitável endurece. O mundo muda de aspecto. Agora é que eu contemplo a vida — e me perco na vida.

(...) Onde hei-de pôr os pés? Eu sou a árvore e o céu, faço parte do espanto (...).

Para o narrador, que cada vez mais se confunde com o autor e com o seu *alter ego*, o Gabiru, a vida mete medo e ao mesmo tempo extasia, como a própria vila, na qual, após a «enxurrada», a «mixórdia» dos hábitos quotidianos, fica o silêncio, ou seja, «fica o espanto» (p. 45).

No fragmento seguinte (*Papéis do Garibu*), Gabiru volta como personagem «real» para dizer que não tem experiência da vida, que a única coisa que conhece é «o espanto(...)», uma coisa cada vez maior, sempre assumindo maiores proporções, que sinto desabar no silêncio, mais doirada e frenética que o sonho» (p. 48).

Segue-se um fragmento intitulado *Atrás do muro* em que o narrador se assume para lá da consciência «vulgar», pondo como única questão importante a da existência de Deus e integrando o «espanto» numa concepção de liberdade do eu revoltado tipicamente nietzschiana ⁹⁶:

A questão suprema é esta e só esta: Deus existe ou Deus não existe. Se não há Deus, a vida, produto do acaso, é uma mistificação. Aproveite-mo-la para satisfazer instintos e paixões. (...) ponhamos a questão, consciência: se Deus não existe tu não és senão um estorvo, meia dúzia de regras aprendidas ou herdadas! (...) Tudo para mim é uma causa de espanto — e através desse espanto pressinto ainda um espanto maior. (...) Mas (...) se só eu sou ao mesmo tempo o bem e o mal, a consciência já não é a mesma consciência e a sentimentos novos corresponde uma consciência

nova. (...) Agora sim — agora estou livre e atrevo-me. Para sempre livre da morte e livre do tempo, calco-te aos pés.

Todavia, esta liberdade momentânea, atingida pelo eu no delírio da sua revolta face à consciência (chamemos-lhe burguesa ou outra coisa, o que importa a que é, em geral, uma ruptura civilizacional que implica uma nova visão religiosa do mundo e, através dela, da própria sociedade), é uma liberdade logo a seguir posta em questão (fragmento intitulado *O Sonho em marcha*). E o «espanto» toma então o sentido de um sagrado cósmico indefinido, absurdo na sua indefinição mas, por isso mesmo, ainda mais temeroso, mais poderoso do que a consciência ⁹⁷:

Crer é uma necessidade absoluta, um sentimento primário, a própria vida, sua razão e seu fim. Tenho necessidade de Deus, como do ar que respiro. (...) se Deus não existe que me fica no mundo? Sou nada no infinito. (...) Os gritos são inúteis, tu não me ouves. Estou só neste absurdo que me impele e esmaga... (...) mesmo que Deus não exista, tenho medo de mim mesmo, tenho medo da minha alma, tenho medo de me encontrar sós a sós com a minha alma, que é nada, o fim e o princípio da vida e a razão do meu ser. Mesmo que Deus não exista e a consciência seja uma palavra, há ainda outra coisa indefinida e imensa diante de mim, ao pé de mim, dentro de mim. Vem a noite e com a noite interrogo-me: — Existe? — O que existe é monstruoso. Não ouve os nossos gritos. O que existe é o espanto. (...) Estou aqui defronte do espanto e sinto-me perdido na vastidão infinita.

Poderíamos multiplicar longamente os exemplos da polissemia estrutural desta palavra «espanto» como elemento básico da modernidade, quer da linguagem quer do tempo narrativo, em *Húmus*. Tendo de restringir a análise textual (que, aliás, só importa aqui para tornar mais precisa a análise geral a nível da história das ideias, sobretudo das ideias estéticas), gostaria, no entanto, de referir ainda uma passagem extremamente significativa, digamos mesmo explicativa, no final do romance, passagem em que a palavra «espanto» serve, entre outras, para expor genericamente a necessidade de criar palavras novas, sendo esta necessidade vital e, por consequência, também estética ⁹⁸:

Não só os sentimentos criam palavras, também as palavras criam sentimentos. As palavras formam uma arquitectura de ferro. São a vida e quase toda a nossa vida — a razão e a essência desta barafunda. É com palavras que construímos o mundo. É com palavras que os mortos se nos impõem. É com palavras, que são apenas sons, que tudo edificamos na vida. Mas agora que os valores mudaram, de que nos servem estas palavras? É preciso criar outras, empregar outras, obscuras, terríveis, em carne viva, que traduzam a cólera, o instinto e o espanto.

Esta passagem poderia resumir exemplarmente, creio, a radical *modernidade* de *Húmus* para lá do próprio *Modernismo* do princípio do século, afinal (incluindo o de Pessoa) ainda tão dependente desse Decadentismo e desse Simbolismo que marcaram decisivamente Raul

Brandão. Poderia mesmo resumir o que de essencialmente novo tem toda a obra de Raul Brandão. Por isso, não me alongarei a analisar o que ainda há de *moderno*, genericamente falando, em obras posteriores à publicação de *Húmus*. Em todo o caso, valerá a pena relevar ainda alguns elementos dessas obras que, na sua heterogeneidade, servem para compreender melhor a íntima coerência duma obra que, sendo *moderna*, soube recuperar originalmente os géneros mais tradicionais num período de pleno Modernismo vanguardista.

Exemplo flagrante: os três volumes de *Memórias*. O primeiro, publicado pouco depois de *Húmus*, em 1919, relaciona-se desde as primeiras linhas com a obra de ficcionista, não só pelo imaginário religioso, exaltação de uma intemporalidade que determina a cósmica memória de todas as memórias, através, do instante, mas também pela fulgurante fusão de símbolos e palavras-chave do processo simbólico (árvore, sonho, dor, espanto, ternura) espalhados pelos livros anteriores ⁹⁹:

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

A que se reduz afinal a vida? A um momento de ternura e mais nada... De tudo o que se passou comigo

só conservo a memória intacta de dois ou três rápidos minutos. (...) Algumas sensações, ternura, cor, e pouco mais. Tinta.

O segundo volume, publicado em 1925 e dedicado a Teixeira de Pascoaes, exalta desde o início, nesse texto introdutório antológico que se intitula *O silêncio e o lume*, «o silêncio vivo, alma do mundo» (p. 18).

O terceiro, publicado postumamente em 1933, com o título de *Vale de Josafat*, resume desde a primeira linha, numa introdução intitulada *Balanço à vida*, o sentido de toda a criação literária de Raul Brandão, de tudo aquilo que a tornou *moderna* na sua temática essencial: «Ou a vida é um acto religioso — ou um acto estúpido e inútil».

Citei propositadamente as introduções aos três volumes de memórias. É que nelas, para lá do conteúdo histórico que implica (1.º volume — derradeiro período da monarquia e regicídio; 2.º volume — implantação da República; 3.º volume — período da Primeira República), sobreleva uma memória essencialmente criadora que, ligando o género tradicional de memórias à própria procura da razão de ser da criação estética, o renova totalmente.

Por outro lado, também sem pretensões de se inserir na corrente modernista, Raul Brandão publica o seu primeiro volume de *Teatro* (*O Gebo e a Sombra, o Rei imaginário, O Doído e a Morte*), em 1923, devendo citar-se ainda como obras teatrais significativas: a tragicomédia escrita de colaboração com Teixeira de Pascoaes *Jesus Cristo em Lisboa* (1927), *Eu Sou um Homem de Bem* (1927) e o episódio dramático *O Avejão* (1929). Também aqui Raul Brandão renovou

profundamente o género, particularmente em *O Doido e a Morte*, «um dos raros momentos verdadeiramente geniais do nosso teatro», no dizer de Luiz Francisco Rebello. Uma peça em que, creio, o «sensacionalismo» futurista à Almada Negreiros se integra no esquema simbolista, através do hábil jogo cénico de personagens absurdas, enraizando-se no anteriormente manifestado anarquismo brandoniano.

Quanto ao género «livro de viagens», tão tradicionalmente oitocentista, também aí Raul Brandão soube conciliar «antigo» e «moderno». De facto, quer *Os Pescadores* (1923), quer *As Ilhas Desconhecidas* (1926) fundem anotações sobre paisagens, lugares, costumes, problemas sociais, com uma tensão criadora memorialística que não se limita a descrever, antes a cada passo sobre si mesma se interroga, captando uma linguagem popular, renovadora, que a ela se assimila.

Assim, logo nas primeiras páginas de *Os Pescadores*, Raul Brandão exprime essa obsessão criadora e essa interrogação do eu criador a partir da memória, ao evocar o espaço fechado, memorialisticamente privilegiado, da sua infância na Foz¹⁰⁰:

A Foz é para mim a Corquinha, o Castelo e o Monte com o rio da Vila a atravessá-lo, e a Rua da Cerca ao Farol. O que está para lá não existe... (...) E ainda essa Foz se reduz cada vez mais na minha alma a um cantinho — a meia dúzia de casas e de tipos que conheci em pequeno, e que retenho na memória com raízes cada vez mais fundas na saudade, e mais vivas à medida que me entranho na morte. O mundo do que não existe é o meu verdadeiro mundo.

Note-se como, para situarmos agora Raul Brandão relativamente à corrente saudosista da época, representada sobretudo por Teixeira de Pascoaes, mesmo num texto secundário como este, encontramos pistas para aprofundar a sua modernidade. Por exemplo, noutra passagem, ainda do início do livro, em que se manifesta uma subtileza memorialística não codificada por regras de escola, o sentido da apreensão do instante simbólico que se fixa na memória para se transfigurar numa iniciação à intemporalidade cósmica ¹⁰¹:

... tudo, até as coisas, num dado momento, foram para mim seres de uma vida extraordinária (...) ...

E é sonhando também que me recordo de certas coisas sem importância: do jeito que era preciso dar às portas manhosas para as poder abrir, de uma expressão de que me separam léguas de esquecimento, de pequenos nada que duram um segundo, um olhar ou um sorriso molhado de ternura. Acontece que às vezes acordo tendo diante de mim intacto um rosto consumido pela terra...

Os meus mortos estão cada vez mais vivos.

É saudade, mas não é só saudade. Isto vem de muito fundo.

[...] A vida passa e um momento de vida não passa mais — transforma-se.

Note-se ainda a maneira como, mesmo ao descrever simplesmente uma paisagem, neste caso a de Olhão, o escritor se imagina a si próprio, revelando um raro humor, um humor que contrasta com os predominantes tons sombrios, e também um sensualismo não longe do de António Patrício ¹⁰²:

Teria aqui uma casa numa das vielas fedorentas mais escusas. (...) Teria duas escravas para me servirem frutos translúcidos acabados de apanhar. Teria um barco para o contrabando nos mercados de Gibraltar e de Marrocos, satisfazendo assim os meus velhos instintos de pirata. E de noite, a este luar que tem não sei o quê de mulher, de pele de mulher, de seios duros e brancos de mulher, dormiria na soteja sob as estrelas, grandes como fogachos.

Era viver num meio adormecido, seduzido pela luz, fora de todos os interesses e realidades, em Portugal e no Sonho...

E ainda de *Os Pescadores*, notem-se geniais invenções ao nível da imagem literária, como, num apontamento sobre Tavira, a evocação do passado moirisco através das chaminés e uma frase que concentra numa imagem essa evocação da alma ainda viva do moiro: «E para viver fez-se pequenina e contenta-se em deitar fumo...» (p. 108).

Também *As Ilhas Desconhecidas* regurgitam de invenções de linguagem que nada têm a ver com o estilo de reportagem ou de apontamentos de viagem da época, nem tão-pouco com o estudo sociológico. «Notas e paisagens» — assim classificou Raul Brandão este livro. De certo modo, nele retoma muito dos seus primeiros textos de ficção, a colectânea de contos intitulada *Impressões e Paisagens*, de 1890. Também aqui há a notação do instante que sensualmente se fixa na memória e exprime uma certa violência telúrica, um certo excesso vital que se prolonga na própria atracção pela morte, com ela se confundindo.

Todavia, em *As Ilhas Desconhecidas* está de todo banida, obviamente, a herança realista-naturalista ainda patente no primeiro livro de Raul Brandão. A ela se sobrepõe o que de essencialmente moderno tem, não só a escrita simbolista, mas também, através dela, uma certa forma de panteísmo que, como já vimos, leva Raul Brandão a ultrapassá-la, dando-lhe uma força simultaneamente confessional e cósmica.

De facto, também aqui, mesmo nas passagens mais rigorosamente descritivas, aflora essa modernidade da escrita de Raul Brandão. Por exemplo, numa passagem em que o escritor, na ilha da Horta, numa noite de luar, sem conseguir dormir, «encharcado de azul», vai a pé pela estrada fora, ao acaso, e depara junto do abismo do mar com imensas hortensias que de súbito ganham vida, criam um espaço sobrenatural, tornam-se imagens interiores do próprio escritor ¹⁰³:

Mais luar e o silêncio que espera de nós qualquer comunicação sobrenatural. Olho. Todas as hortensias se puseram brancas, dum branco perfeito, todas as hortensias não desfitam os olhos de mim, quietas e brancas, imóveis e brancas. Avanço com receio. (...) Escuto... Bem quero surpreender o mistério destas flores que vivem no silêncio húmido e branco. Fecho os olhos. A existência obscura das plantas que não tiram os olhos de mim, faz-me perder a consciência da própria personalidade; sinto outra vida estonteada, dispersa no mundo e mais lúcida — talvez mais lúcida ainda...

Enfim, nesta análise final de conjunto, deverá ainda referir-se *Portugal Pequenino* (1930), livro escrito de colaboração com sua mulher Maria Angelina, e o livro

de ficção póstumo *O Pobre de Pedir* (1931). Nem um nem outro acrescentam algo de decisivo à obra do criador de *Húmus*, embora se possa detectar em *Portugal Pequenino* uma maneira miúda e chã de ver Portugal, quotidianamente, que contrasta com o mítico Portugal das Descobertas e do sebastianismo de Fernando Pessoa. Quanto a *O Pobre de Pedir*, texto escrito em três meses antes de morrer e deixado sem revisão nem correcção, nota-se nele em excesso o pavor do «nada absoluto» e a ânsia de redenção pessoal, exprimindo-se emocionalmente em forma de diário, de obra-testemunho, sem estrutura romanesca própria. Retomando em grande parte a simbologia dostoiévskiana de *Os Pobres*, esboçando uma personagem feminina redentora semelhante à do *Crime e Castigo* de Dostoiévski, Stela, Raul Brandão desenvolve aqui, sem dúvida, as suas obsessões criadoras, sobretudo a nível da relação temática social-temática religiosa. Mas fá-lo hesitando entre as memórias e a ficção sem que essa hesitação chegue a atingir a coerência na incoerência de *Húmus*.

Assim, *Húmus* fica como o grande pólo de atracção, a convergência suprema de toda a potencialidade criadora de Raul Brandão. Permanece como obra-tipo da originalíssima confluência de tendências estéticas tão diversas, que vão do Romantismo ao Modernismo, criando uma modernidade abrangente e única. E voltando ao que, nesta última parte da análise geral dessas tendências nele confluentes, poderá aproximar ou afastar Raul Brandão do Modernismo do início do século XX e do seu principal representante, Fernando

Pessoa, virá talvez a propósito referir o que este considera *moderno*.

É certo que Raul Brandão e Fernando Pessoa divergem profundamente. Não será aqui altura de estabelecer laboriosamente, como convinha, diferenças e semelhanças (o que me tenta para um outro ensaio, esse sobre o tema específico da relação entre ambos). Mas bastará referir uma relação temática que está na base de tantas obras do final do século XIX e princípio do século XX, do Decadentismo-Simbolismo ao Modernismo, sobretudo no domínio da poesia, de António Nobre a Fernando Pessoa, passando por Camilo Pessanha: a relação pensamento-sentimento.

Assim, para Pessoa, «inteligência esquadrihadora», como tão justamente diz Jacinto do Prado Coelho ¹⁰⁴, o que nele sente «está pensando», «a dor é já de pensar»; enquanto que para Raul Brandão, se é verdade que o escritor precisa de ter «a imaginação da dor», desfazendo-a «em múltiplas sensações que vão despertar ideias», como dizia ainda na sua fase nefelibata ¹⁰⁵, ele deverá tornar essas ideias personagens que sejam «apenas expressão de dor», como afirma a Augusto Casimiro, a propósito do intelectualismo modernista, em 1921 ¹⁰⁶.

Todavia, tentando agora, esquematicamente, estabelecer semelhanças entre os vários textos que poderíamos comparar, há um de Fernando Pessoa, em especial, que se poderia aplicar à modernidade de Raul Brandão — um texto que aproxima personalidades tão díspares. Trata-se duma passagem das *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, texto datado provavelmente de 1913, em que Pessoa aborda o tema: «a arte moderna é arte de sonho». Pessoa começa por

dizer que se poderá resumir «a característica principal da arte moderna» na palavra *sonho*. E, desenvolvendo este conceito teórico através de uma análise da história das ideias desde a Idade Média ao início do século XX, sublinha a palavra *pessoal* como sendo atributo básico de tudo o que é *moderno* em literatura; e sintetiza então, expondo o processo de criação do poeta *moderno*, o do *sonho*, dando à palavra *poeta* uma conotação geral de *criador* de arte moderna ¹⁰⁷.

O poeta do sonho é geralmente um visual, um visual estético. O sonho é da vista geralmente. Pouco sabe auditivamente, tactilmente. E o «quadro», a «paisagem» é de sonho, na sua essência, porque é estática, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior.

Suponho, concluindo, que esta definição de *moderno* se coaduna bem com o essencial do que de Raul Brandão (não só o Raul Brandão de *Húmus*, mas também aquele que até lá chegar acumula em total liberdade experiências e *pessoais* experimentalismos) foi no seu tempo portuguêsmente *moderno* e chegou até nós como universal (porque radicalmente portuguesa) *modernidade*.

III / RAUL BRANDÃO
E A MODERNA NOVELÍSTICA
PORTUGUESA

No pòrtico deste ensaio inscrevi como epígrafes, ao lado de uma citação do texto de Raul Brandão sobre o anarquismo atrás analisado, uma passagem de um fragmento do segundo volume do *Diário* de Miguel Torga com óbvia intenção paralelística. Ao fazê-lo pretendi, desde o início, sugerir, para lá de tendências e de escolas literárias diversas, não só afinidades de visão do mundo a quase meio século de distância e, através dela, de visão da escrita, mas também uma continuidade e uma actualidade de Raul Brandão. Agora, antes de abordar, ainda que muito esquematicamente, apenas como complemento do estudo específico da obra de Raul Brandão, essa continuidade e essa actualidade, parece-me útil citar por extenso a referida passagem de Torga, apreciá-la na sua majestosamente simples rotundidade vitalista. Trata-se de um fragmento datado de Abrecôvo, 27 de Dezembro de 1941 ¹⁰⁷:

A vida... E a gente põe-se a pensar em quantas maravilhosas teorias os filósofos architectaram na severidade das bibliotecas, em quantos belos poemas os

poetas rimaram na pobreza das mansardas, ou em quantos fechados dogmas os teólogos não entenderam na solidão das celas. Nisto, ou então na conta do sapateiro, na degradação moral do século, ou na triste pequenez de tudo, a começar por nós.

Mas a vida é uma coisa imensa, que não cabe numa teoria, num poema, num dogma, nem mesmo no desespero inteiro dum homem.

A vida é o que eu estou a ver: uma manhã majestosa e nua sobre estes montes cobertos de neve e sol, uma manta de panasco onde uma ovelha acabou de parir um cordeiro, e duas crianças — um rapaz e uma rapariga — silenciosas, pasmadas, a olhar o milagre ainda a fumegar.

Desde já, lendo este fragmento por extenso, fragmento que me parece ser dos mais brandonianos de entre aqueles que constituem os vários volumes do *Diário* de Miguel Torga, um paralelismo se impõe: para Miguel Torga, como para Raul Brandão, a literatura integra-se numa torrente vital de que é apenas um longínquo reflexo, mas nesse reflexo, nesse êxtase permanente perante ela está o que a literatura tem de melhor. Ou antes: a arte, como a força cega da vida, no ciclo nascimento-morte-nascimento, só pode ser impura, não sujeita a teorias, rebelde a figurinos e a modas. E daí, suponho, a oportunidade desta outra citação, ainda no volume II do *Diário* de Torga, mas agora já a propósito do próprio Raul Brandão, referindo-se Torga à introdução do primeiro volume das *Memórias* ¹⁰⁸:

Que me lembre, apenas Raul Brandão teve a grandeza e a humildade de escrever que, se tivesse de voltar ao princípio, repetia o calvário com os mesmos erros e os mesmos defeitos. Isto sim, isto é de quem entendeu a fundo que a existência, não só como duração mas concepção, não deve ser truncada nem pré-vivida.

A partir deste paralelismo entre Raul Brandão e Miguel Torga, tentemos ser mais sistemáticos, sem no entanto o pormos de parte como se de uma mera abordagem impressionista se tratasse. Veremos, mais adiante, que ele tem a ver com uma rigorosa análise da evolução das ideias e da linguagem literárias na sequência do Primeiro Modernismo.

Como premissa duma visão de conjunto, poderá dizer-se que, tal como a influência de Fernando Pessoa na moderna poesia portuguesa ¹⁰⁹, também a de Raul Brandão na ficção portuguesa desde os anos 30 à actualidade é verdadeiramente tutelar. Ela abarca as mais diversas tendências históricas da geração, as mais variadas doutrinas estéticas e as mais díspares personalidades criadoras, o que aliás, se deve precisamente à vastidão de elementos estéticos, sociais, ideológicos que compõem a obra do autor de *Húmus* como escritor de transição.

Para detectarmos esse fenómeno em síntese, deveremos, creio, articulá-lo com o tema básico deste ensaio, ou seja: com o percurso brandoniano indo dos primeiros modelos do Romantismo oitocentista até à sua passagem por uma vanguarda decadentista-simbolista, à qual se sobrepôs a vanguarda do Primeiro Modernismo da geração de *Orpheu*.

Assim, na sequência lógica da recuperação dessa vanguarda inicial, processada pela geração do chamado «Segundo Modernismo» da revista *Presença* (1927-1940), Raul Brandão surge, antes de mais, nos anos 20/30, como modelo dum Modernismo mais *autêntico*, mais *vital*. É isso precisamente que José Régio diz já num texto inicial sobre Raul Brandão, antes mesmo do movimento presencista, publicado no n.º 6 da revista *Bisâncio* (Coimbra, Março de 1923 a Janeiro de 1924, 6 números), exaltando a sua «humanidade trágica», o seu sentido do drama «que pulsa no próprio coração da vida», a sua pessoalíssima criação de «caricaturas ou máscaras da sua própria alma». Muito desta primeira identificação de José Régio com Raul Brandão tem sobretudo a ver com um seu modelo estrangeiro inicial que, como vimos, foi igualmente influência decisiva para o autor de *Húmus*: Dostoievski. Posteriormente, José Régio reforça esta sua visão do *modernismo* mais *autêntico* de Raul Brandão ao afirmar, no primeiro número da *Presença*, num célebre texto em forma de manifesto intitulado *Literatura viva*: «Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. (...) Eis como é falsa toda a originalidade calculada e astuciosa. Eis como também pertence à literatura morta aquela em que o autor pretende ser original sem personalidade própria». Tal apelo à originalidade individual como expressão suprema do modernismo («O modernismo superior é individualista» — diz Régio num texto intitulado *Classicismo e Modernismo*, publicado no n.º 2 da *Presença*), implica entre outras coisas uma recuperação duma certa tradição nacional, encarnada pelos

«modernistas» não dependentes de grupos ou escolas como Raul Brandão. Por isso não admira que, após a valorização um tanto teórica do Primeiro Modernismo de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, no texto intitulado *Da geração modernista* (n.º 5 da *Presença*), Régio volte à paixão inicial por Raul Brandão e que ao falar de *Literatura livresca e literatura viva* (n.º 9 da *Presença*) exalte entusiasticamente as obras de ficção de Raul Brandão, livros «exasperados de grotesco e dramático». Nesse número de *Presença*, datado de 9 de Fevereiro de 1928, Régio afirma que Raul Brandão «é um visionário do grotesco, possui um modo próprio de exprimir e sentir, é um psicólogo fragmentário mas audaz e lúcido» (p. 3). E acrescenta: «É na primeira *História dum Palhaço*, na *Farsa* e no *Húmus* que o temperamento originalíssimo do escritor se revela. E são destes livros as páginas que ele deixa para a eternidade. Junto-lhes *O Doido e a Morte*, que é uma afirmação de génio. Tudo quanto Raul Brandão é — e o é sinceramente, profundamente, espontaneamente e virginalmente — está nestes livros (...).» (p. 5). No entanto, José Régio não deixa de pôr reservas a Raul Brandão, bem como, aliás, a Aquilino, escritor igualmente referido nesse texto: «Aquilino Ribeiro e Raul Brandão falham de intelectualidade que os complete: que prolongue a sua sensibilidade, e lhes dê probabilidades de desdobramento. Mais do que nunca, hoje, toda a Obra de Arte superior revela não só um temperamento superior como uma inteligência superior» (p. 6). Mais tarde, no n.º 8, de Novembro de 1952 da revista *Ler*, Régio, num artigo intitulado *Raul Brandão e o «Húmus»*, corrige esta análise da obra brandoniana e determina então, fixando-se em *Húmus* e

na herança do Romantismo, a sua grandeza dentro dos seus limites próprios: «Levando a consequências últimas o Romantismo português, aflorando, até, posições depois representativas da chamada arte moderna — o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, quiçá o actual Existencialismo — *Húmus* é um livro desconcertante, caótico, fragmentário, informe, que nem sequer pode representar qualquer corrente (...). se o *Húmus* não fora uma obra genial, não resistiria aos seus defeitos. «E acrescenta: «O primeiro valor directamente apreensível no *Húmus* é o da luminosa ingenuidade do seu criador. (...) poeta iluminado e selvagem (...) também é um literato: um artista-escritor, um estilista» (p. 8).

Paralela a esta visão crítica que Régio tem da obra de Raul Brandão ao longo dos anos (entre 1923 e 1952), há a assimilação que ele faz dessa obra para a criação da sua própria obra de ficcionista. Direi mesmo, para a criação da sua poesia, dum confessionalismo dramático, cheia de vozes de «fantasmas» que põem em causa a própria realidade do eu criador. E temos assim, para referir apenas o domínio da ficção, nítidas marcas brandonianas na criação de um universo nocturno em que a mesquinhez da vida de província, embora menos alegórica, igualmente serve de contraponto à ansiosa interrogação metafísica do narrador no romance *Jogo da Cabra-Cega* (1934), em *A Velha Casa* (cinco volumes autobiográficos publicados entre 1945 e 1966), em *Histórias de Mulheres*, contos (1946) e mesmo em obras posteriores, como o volume de contos *Há mais Mundos* (1962) e as memórias póstumas *Confissão dum Homem Religioso* (1971).

Ainda ligado à *Presença* desde a formação do grupo, citarei como autor também nitidamente brandoniano Branquinho da Fonseca (1905-1974). A influência do autor de *Húmus* nota-se nele sobretudo em dois livros: *O Barão* (1942) e *Mar Santo* (1952). Em *O Barão*, novela a todos os níveis exemplar, a marca brandoniana surge, paradoxalmente, através da própria diferença de linguagem e de estrutura: ao contrário de Raul Brandão, Branquinho da Fonseca em nada descarta o rigor do ritmo narrativo, que é o mais classicamente novelístico possível, e por outro lado, jogando com os mesmos elementos de ambiguidade simbólica que o Sonho brandoniano propiciava, utilizava-os com fina ironia de crítica social e não com trágico confessionalismo, distanciando-se do narrador.

O caso de Miguel Torga, autor igualmente ligado à *Presença* desde o início, embora, como é óbvio, o seu anarquismo criador não se pudesse conter em nenhum grupo ou escola, foi já referido em termos genéricos. Devemos agora atentar no seguinte: a influência de, ou melhor, a confluência com Raul Brandão em Miguel Torga, longe de se limitar a um género preciso, expande-se, bem pelo contrário, na própria fusão dos géneros. E é assim que, para lá da evidente temática cósmica dos contos, sobretudo de *Contos da Montanha* (1941) e *Novos Contos da Montanha* (1944), o essencial dessa influência está, parece-me, nos textos híbridos, no culto por assim dizer religioso da escrita como acto vital de interrogação íntima do eu, sem preconceitos de forma, no sentido do transcendente que essa escrita implica. Ou seja: nos volumes de *A Criação do Mundo* (desde 1937) e do *Diário* (desde 1941). Deste, será ainda de citar uma passagem do vol. III (2.^a ed. revista,

1954, sendo a primeira de 1946, pp. 43/5), fragmento datado de Coimbra, 16 de Maio de 1944, em que Miguel Torga se refere especificamente à escrita de Raul Brandão, dando-nos uma síntese da influência recebida: «Sempre que pego num livro de Raul Brandão, estremeço. As suas obras mais falhadas são, para mim, as melhores». E cita: *Memórias, Húmus, Os Pobres*.

Ainda ligados, de uma maneira ou de outra, ao movimento presencista, recebendo pelo menos a sua influência, digamos, teórica, como «Segundo Modernismo», citarei cinco autores que me parecem mais próximos do modelo ficcionista brandoniano: Vitorino Nemésio, Irene Lisboa, José Gomes Ferreira, José Rodrigues Miguéis e Domingos Monteiro.

Vitorino Nemésio conviveu, como se sabe, com Raul Brandão, tendo-o conhecido por acaso numa das suas deslocações à Terceira, em Junho de 1924, e depois foi visitá-lo à Casa do Alto, em Nespereira, quando Nemésio era ainda um jovem escritor, em Outubro de 1927, tendo, portanto, apenas vinte e seis anos, dessa visita nos dando conta no capítulo *Raul Brandão, íntimo* do livro *Sob os Signos de Agora* (1932). Nemésio publicara já em Coimbra a colectânea de contos *Paço do Milhafre* (1924) e em Lisboa o romance *Varanda de Pilatos* (1926). A carta-prefácio de Afonso Lopes Vieira a *Paço do Milhafre*, que me parece obra mais significativa do que *Varanda de Pilatos*, vai um pouco situar o autor na senda do Saudosismo ou do Neo-Romantismo, concentrando-se a invenção da linguagem, a partir da memória açoriana, entre a infância e a adolescência, num sábio aproveitamento da tradição oral popular, cara a Afonso Lopes Vieira.

Todavia, presente-se que há algo mais, uma fundura psicológica, uma atracção pelos grandes temas, que fica em suspenso. Ora, a colectânea de novelas *A Casa Fechada*, publicada em Coimbra em 1937, vai abrir-se a essa fundura e a temas que confluem para o tema obsessivo da morte. Poderemos daqui concluir que o encontro com Raul Brandão, que já antes era por Nemésio admirado em leitura, não foi circunstancial, deixou marcas em *A Casa Fechada*, obra, aliás dedicada «à memória de Raul Brandão» e que contém já elementos básicos para a criação dessa obra-prima de síntese de tendências simbolistas e modernistas que foi *Mau Tempo no Canal*. (1944).

Irene Lisboa, que colaborou na *Presença* sob o pseudónimo de João Falco, a partir de 1931, também manifesta uma certa influência de Raul Brandão, sobretudo em *Solidão* (1939), textos em forma de crónica autobiográfica romanceada, nos quais a solidão e o mistério do ser, o «fantasma» brandoniano, surgem quotidianamente, sob a aparência do banal. Poderão citar-se ainda: *Apontamentos* (1943), *O Pouco e o Muito* (1956) e *Título Qualquer Serve* (1958), pela atenção extrema dada à vida obscura dos «humilhados e ofendidos».

José Gomes Ferreira, nascido em 1900 no Porto, onde foi aluno de Leonardo Coimbra, recebeu desde o início da sua vida literária a influência de Raul Brandão (chamou-lhe seu «mestre secreto»¹¹⁰), hesitando igualmente, nos primeiros livros, entre a herança do Simbolismo e as experiências modernistas, por um lado, e um Neo-Realismo temático permeável à linguagem surrealista, por outro lado. A marca

brandoniana pode notar-se sobretudo em *O Mundo dos Outros* (1950).

Quanto a José Rodrigues Miguéis e a Domingos Monteiro, não foram colaboradores da *Presença* (aliás, Nemésio e José Gomes Ferreira só o foram episodicamente), mas do ponto de vista da história das ideias literárias parece-me ser indiscutível que ambos, cada um à sua maneira, estão iniludivelmente ligados ao movimento presencista. Por outro lado, também me parece ser indiscutível que ambos receberam fortemente a marca da ficção brandoniana.

José Rodrigues Miguéis, que, aliás, como Nemésio, contactou pessoalmente com o Mestre, vai buscar à mesma fonte estrangeira brandoniana, Dostoievski, o essencial da novela *Páscoa Feliz* (1932), acrescentando-lhe elementos freudianos e o culto presencista da adolescência como tema-chave. E poderíamos citar ainda outras obras de nítido recorte brandoniano, já entre o Presencismo e o Neo-Realismo, como *Saudades para a Dona Genciana* (1956), *Léah* (1958) e sobretudo *Um Homem Sorri à Morte com Meia Cara*, narrativa autobiográfica (1959) e os contos *Gente de Terceira Classe* (1962).

Domingos Monteiro aparenta-se a Raul Brandão também pela evidente herança dostoiévskiana comum, aliás já presencista, mas também por um certo sentido do visionário ligado ao confessional e por uma temática obsessiva da morte paralela à dialéctica metafísica bem-mal, extremamente simbólica e alegórica, em livros como: *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943), *O Mal e o Bem* (1945), *O Caminho para Lá* (1947), *Contos do Dia e da Noite* (1952), *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961) ou *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* (1965).

Entre o Presencismo e o Neo-Realismo, gostaria ainda de citar um autor que tem sido injustamente esquecido e que me parece seguir, em parte, na esteira de Raul Brandão: José Marmelo e Silva. Exemplar ficcionista de transição entre as duas tendências, estreia-se com a novela *Sedução* (1937), que pela temática erótica nada tem a ver com Raul Brandão, mas que nos dá uma visão da vida de província com laivos brandonianos. Os seus livros mais ligados à herança do autor de *Hímus* parecem-me ser *O Sonho e a Aventura* (1943), *Adolescente Agrilhoado* (1958) e *O Ser e o Ter* (1968).

Ferreira de Castro é um caso à parte da influência de Raul Brandão por volta dos anos 20/30, não tanto a nível da obra realizada, antes a nível da história das ideias literárias. Totalmente afastado dos grupos literários que nessa época faziam a lei, sobretudo o grupo da *Presença* em Coimbra, Ferreira de Castro, após a sua heróica experiência amazónica, regressa a Portugal em 1919. E, antes de publicar os romances que farão dele um precursor da corrente neo-realista, sobretudo *Emigrantes* (1928), *A Selva* (1930) e *Terra Fria* (1934), publica um curioso livro em que vale a pena determo-nos para melhor compreender a evolução da imagem literária de Raul Brandão na literatura portuguesa.

Trata-se de um livro intitulado bizarramente *Mas...* e publicado em Lisboa, em 1921. Compõem-no sete fragmentos ensaísticos, com o título genérico que é o dado ao volume, e cinco textos breves de prosa entre a reflexão em forma de diário e a ficção, com o subtítulo de *Atitudes na Sombra*. Tudo isto, esta estrutura fragmentária do livro, escrito aos vinte e poucos anos, hesitando entre o ensaio, a ficção e o confessionalismo

memorialístico, já nos faz pensar em Raul Brandão. Ora, o autor de *Húmus* é precisamente o centro do livro.

De facto, depois de caricaturar o «sonetógrafo» Júlio Dantas (na senda dos primeiros modernistas de *Orphen*) e de criticar o endeusamento político de Guerra Junqueiro depois da revolução republicana, dizendo que «o Génio não deve ser político» (p. 11), (crítica que, aliás, um ano antes, António Sérgio fizera também, desmistificando num texto célebre a retórica junqueiriana), Ferreira de Castro exalta nestes termos tão brandonianos a anarquia de espírito, num capítulo intitulado *A anarquia é a fronteira da sociologia contemporânea*: «A literatura contemporânea é a anarquia em Ideal» (p. 30). E analisando especificamente a personalidade e a obra de Raul Brandão, escreve: «Raul Brandão é a concentração diluída dos génios do século XIX: — efeito originalíssimo dos pensadores alemães» (p. 33). E acrescenta: «A posteridade o elegerá» (p. 38).

Esta visão verdadeiramente profética que Ferreira de Castro tinha em 1921 da importância da obra de Raul Brandão para os ficcionistas portugueses modernos, não é só uma casual intuição, ligada à recuperação teórica do escritor que então começava a processar-se através dos presencistas, como vimos, sobretudo através de Régio. Ela exprime também uma das fontes da obra de Ferreira de Castro, como muito sagazmente notou Jorge de Sena, chamando a atenção para aquilo «que será depois o seu humanitarismo populista, a sua dialéctica (num plano mais contido e menos tumultuário) do sonho triste dos humildes» ¹¹¹.

Com Ferreira de Castro entramos já decisivamente na fase neo-realista da influência de Raul Brandão. Mas o que é curioso verificar, é que essa influência no Neo-Realismo, contrariamente à de Ferreira de Castro ou à de Aquilino, se torna não directa, antes indirecta e mesmo problemática (excepto em casos raros, como o de Manuel Mendes, aliás confessadamente seu «discípulo»), pondo em causa o próprio sentido documental e «miserabilista» (este através, em parte, de Dostoievski) do início do Neo-Realismo, ou seja: o das obras de Soeiro Pereira Gomes (1909-1949) e de Alves Redol (1911-1969) de *Gaibéus* (1939), *Marés* (1941), *Anieiros* (1942) e *Fanga* (1943).

De facto, é a partir do próprio conflito teórico interno do Neo-Realismo que vamos encontrar Raul Brandão como sendo, nos finais dos anos 40, simultaneamente, uma fonte temática neo-realista e uma causa de ruptura.

O ficcionista vindo do Neo-Realismo que mais exemplarmente me parece definir esta situação é Vergílio Ferreira. Se nos seus primeiros romances, *O Caminho Fica Longe* (1943), *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944) e *Vagão «J»* (1946), a possível influência brandoniana se cinge a um certo «miserabilismo» testemunhal, com o romance significativamente intitulado *Mudança* (1949) Vergílio Ferreira começa não só a afastar-se do Neo-Realismo, mas também a criar um tipo de «romance de ideias» cuja fonte principal é sem dúvida Raul Brandão. Aliás, a prová-lo, basta ver o que o próprio Vergílio Ferreira nos diz sobre Raul Brandão. Num ensaio publicado na revista *O Tempo e o Modo* e depois incluído numa colectânea de ensaios, Vergílio Ferreira considera Raul Brandão «o

primeiro ficcionista de ideias» e chama sobretudo a atenção, a nível da estrutura de *Húmus*, para o tempo narrativo: «passa-se num instante que se prolonga»¹¹². Noutro texto admirável, de subtil interpretação das fontes estrangeiras de Raul Brandão, em particular quanto à influência de Dostoievski, Vergílio Ferreira, depois de afirmar que ele é o grande criador moderno do «absurdo», comenta a frase brandoniana «se tu [Deus] não existes, estou nas mãos da força obstinada e cega» em paralelo com o da personagem de Dostoievski, Kirilov, quando diz que «se Deus não existe, eu sou Deus», e conclui¹¹³: «em Raul Brandão fala a voz da fatalidade e em Dostoievski a do orgulho desesperado».

Desta afinidade de Vergílio Ferreira com Raul Brandão e com a modernidade da sua obra, ou seja, com a sua capacidade interrogativa a nível da própria escrita, resulta, paralelamente, a influência estrangeira dum Sartre, dum Camus e sobretudo de Malraux, resultando daí algo de profundamente inovador na moderna ficção portuguesa. Brandonianos, os romances de Vergílio Ferreira são-no, afinal, pelo próprio desafio que lançam à escrita de Raul Brandão, levando a um extremo de depuração, por um lado, a invenção da linguagem simbólica brandoniana e, por outro lado, a estrutura temporal circular dos seus romances, sobretudo a partir do modelo de *Húmus*. Esta osmose, que é um desafio criador, patenteia-se desde *Mudança*, como disse, prolonga-se em *Manhã Submersa* (1954) e *Apelo da Noite* (escrito em 1954 e publicado em 1963), aprofunda-se em *Aparição* (1959), cristalizando bem à maneira de Raul Brandão em vocábulos de forte carga semântica como «sonho»,

«verdade de sangue» ou «alarme», e parece-me atingir o seu ponto culminante em *Alegria Breve* (1965). Completa-se assim em Vergílio Ferreira, para abrangermos apenas o período que vai de *Mudança* a *Alegria Breve*, um percurso de gradual libertação da estética neo-realista e de uma elaboração complexa da sua própria estética, tendo sempre Raul Brandão como matriz.

Outros dos principais ficcionistas dos anos 40/50 vindos do Neo-Realismo inicial souberam captar a lição brandoniana para mais profundamente a assimilar, sobretudo à sua própria evolução temática. De entre estes, o caso mais significativo parece-me ser o de Fernando Namora, que se já na primeira série de *Retalhos da Vida dum Médico* (1949) revela certas afinidades com Raul Brandão, não só tematicamente mas também pela própria hibridez a nível do género literário, na fase duma viragem para a temática existencial citadina, prolonga e até intensifica a herança de Raul Brandão. Exemplo mais importante, creio: o do romance *O Homem Disfarçado* (1957), jogo de sombras interiores que no exterior se projectam, deambulação nocturna do eu, livre da rigidez dos ditames psicológicos e psicanalíticos, antes criando uma tensão dramática a que o sentido do grotesco brandoniano não é de todo alheio.

Entramos assim na fase de influência brandoniana em pleno período de evolução da ficção neo-realista para a ficção existencialista (de que *O Homem Disfarçado* é um exemplar determinante), coincidindo então a influência brandoniana com a de modelos estrangeiros como Sartre, Malraux, Camus. Outros exemplos, para lá da própria evolução do Neo-Realismo, tomando por

vezes a forma de ruptura, se poderiam dar de escritores surgidos neste período, por volta dos anos 50 e indo até ao princípio dos anos 60, como os de: Urbano Tavares Rodrigues, fundindo a herança de Fialho com as de Raul Brandão e Manuel Teixeira-Gomes, em *Bastardos do Sol* (1960), *As Máscaras Finais* (1963) ou *Imitação da Felicidade* (1966); António Quadros, a nível das próprias ideias filosóficas mas também da modernidade da narrativa, considerando que Raul Brandão se insere «numa linha até certo ponto kafkiana (no *Húmus*), embora menos abstractiva e alegórica do que no autor de *Processo*»¹¹⁴, assimilando-o em obras de ficção como *Anjo Branco*, *Anjo Negro* (1920) e *Histórias do Tempo de Deus* (1965). Outros exemplos poderíamos citar de ficcionistas revelados por volta dos anos 50/60, exemplos por vezes menos flagrantes tematicamente, mas exemplos, em todo o caso, de assimilação da ficção brandoniana ao próprio processo de evolução da estrutura do romance a partir dos modelos dos existencialistas franceses, aplicando esse processo à própria novela: Fernanda Botelho (autora injustamente esquecida) com os romances *O Ângulo Raso* (1957), *Calendário Privado* (1958) e *A Gata e a Fábula* (1960); Graça Pina de Moraes com *A Origem* (1958) e *Na Luz do Fim* (1961); Maria Judite de Carvalho com as novelas *Tanta Gente*, *Mariana* (1959) e *As Palavras Pougadas* (1961); Augusto Abelaira que, revelando-se com *A Cidade das Flores* (1959), vai seguir mais tarde o rasto da herança brandoniana, sobretudo no jogo narrativo ambíguo mas também, por vezes, na caracterização entre o trágico e o grotesco das personagens historicamente situadas, em *As Boas Intenções* (1963), *Bolor* (1968) e

Sem Tecto, Entre Ruínas (1982), título que parafraseia uma passagem das *Memórias* de Raul Brandão (introdução ao primeiro volume).

Esta fase da influência brandoniana nos anos 50, prolongando-se pela confluência com modelos existencialistas franceses até aos anos 60, atinge o seu ponto culminante com o caso paradigmático de Agustina Bessa Luís. Enquanto que Vergílio Ferreira, embora tão ou mais brandoniano do que Agustina, parte dum Raul Brandão teorizado, pretexto para se opor às limitações neo-realistas, assimilando-o depois, por vezes genialmente, a nível da ficção (sobretudo em *Alegria Breve*), Agustina assimila desde o início o modelo brandoniano a três níveis da sua criação romanesca: a herança simbolista, transposta para o tempo narrativo; o supremo modelo estrangeiro de Raul Brandão, Dostoievski; e uma certa mitologia do Norte, ou, genericamente, um certo *génie du lieu* que Proust justifica e intensifica.

De facto, desde o primeiro livro de ficção de Agustina, no início da fase de uma certa viragem da novelística portuguesa para a temática existencial, a herança de Raul Brandão é bem nítida. Nesse livro, designado por «novela» mas de facto com a estrutura de um romance, *Mundo Fechado* (1948), esses três elementos brandonianos conjugam-se. Pedro, o personagem central, vive «infinidamente entregue ao tempo, pavoroso de tão vasto, horrível de tão sereno»; e esse tema arquetípico do tempo atravessa o romance através do símbolo da noite, em que «da expressão hermética das coisas e das criaturas, expandia-se o estranho sortilégio dum belo mundo fechado».

Mas é sobretudo a partir do romance *A Sibila* (1954) que a herança brandoniana se nota na sua tripla dimensão da escrita, apesar de nos *Contos Impopulares* (1951-53) um texto como *Espaço para Sonhar* ser nitidamente de origem temática brandoniana. Em *A Sibila*, ao culto duma *religio* da sensibilidade e do sentimento de raiz pascaliana, que o tempo narrativo desenvolve concentricamente, acrescenta-se a função decisiva do *génie du lieu* metaforicamente elaborado (mais elaborado, como é óbvio, do que em Raul Brandão, sendo eliminada a retórica do visionário brandoniano), continuando subjacente a influência geral de Dostoievski, influência que, aliás, é mais intertextualmente evidente em obras como *Os Incuráveis* (1956) ou *Ternos Guerreiros* (1960). E, voltando ao romance-chave *A Sibila*, podemos descobrir aí a marca brandoniana a partir de alguns vocábulos que constituem campos semânticos paralelos e que, espalhando-se por toda a obra de ficção de Agustina, nesse livro se concentram particularmente. Em particular uma palavra-chave muito brandoniana; *ternura*. Evoquemos uma passagem de *A Sibila* em que ela funciona nesse sentido brandoniano de cristalização semântica, quando Agustina define a personagem central, Quina ¹¹⁵:

Possivelmente, era Quina uma destas pessoas de quem se diz não terem carácter, significando com isto todo o turbilhão de aspirações, desejos, fraquezas, perversidades, mentiras, audácia, medo e loucura, que pode ser encontrado no coração humano. A fibra mais recôndita do seu ser era a ternura — a mais bela e a mais rara ternura.

E, como prolongamento desta utilização da linguagem brandoniana em Agustina, citemos ainda o seu depoimento sobre a obra do autor do *Húmus*, a propósito em especial das *Memórias*, revelando a importância dada nesse texto precisamente à simbologia da palavra *ternura* e ao seu próprio processo criador, que Agustina assimilou plenamente ¹¹⁶:

É tão português, Raul Brandão, nesse contar e recontar de factos aparentemente inócuos, de buscar um gesto na anatomia que lhe é própria, que nos escondemos quase da sua sombra [...] A ternura, que é a fonte até dos seus mais vibrantes golpes, da sua aprendizagem da terra, penetra os livros todos de Raul Brandão, densos, fortes, pecadores, honrados. [...] terna linguagem que é talvez o mais profundo e o mais resistente de tudo o que escreveu [...].

Já entre os anos 60 e os anos 70, desenvolveu-se uma outra fase de influência de Raul Brandão na ficção portuguesa, aquela que coincide sobretudo com a difusão do *nouveau roman* francês em Portugal.

O exemplo mais flagrante e mais importante dessa influência é o de Almeida Faria desde *Rumor Branco* (1962) e sobretudo com *A Paixão* (1965), particularmente neste romance o episódio final do tema da árvore tornada símbolo englobante de personagens e acção. Aliás, esta influência decisiva de Raul Brandão em Almeida Faria é confirmada pelo próprio depoimento do escritor ¹¹⁷ : «Li muito cedo Raul Brandão e devo confessar que a sua obra me impressionou bastante. (...) Leitura de adolescente,

suscitada pelo «protesto», pela «revolta contra o mundo burguês. (...) Raul Brandão foi precursor de muita literatura existencialista e até de algum «nouveau roman».

A fase mais recente da influência brandoniana será aquela em que, já em fins dos anos 60 e ao longo da década de 70, até começos da década de 80, se manifestam tendências diversas e divergentes após a do experimentalismo fugaz derivado do *nouveau roman*, tendências ligadas quer às pesquisas linguísticas a partir do estruturalismo francês, quer à recepção dispersa de obras de ficção de alguns escritores latino-americanos contemporâneos, quer ainda à tentativa de recuperação de um certo tradicionalismo narrativo. E poderiam aqui citar-se, apenas como sugestões para um estudo aprofundado que requer distância histórica, nomes e obras como: Maria Isabel Barreno com *De Noite as Árvores São Negras* (1968), Maria Velho da Costa com *Maina Mendes* (1969), Nuno Bragança com *Directa* (1977), Lídia Jorge com *O Dia dos Prodígios* (1980), Américo Guerreiro de Sousa com *Onde Cai a Sombra* (1983), etc.

Enfim, se Raul Brandão ainda está bem vivo na nossa novelística actual é porque a essência da sua modernidade arrasta consigo, simultaneamente, problemas de definição sempre renovada do ser português no mundo e interrogações sobre uma esperança cósmica difícil mas inadiável. Escritor sempre a descobrir, como disse em 1967, exemplarmente, Vergílio Ferreira ¹¹⁸: «O que há de fundamental em Raul Brandão é o que no-lo dá como o nosso escritor mais actual de todo este meio século. Mas é exactamente por isso que ele não foi descoberto

ainda — nem ele próprio possivelmente ou seguramente se descobriu».

Afinal, Raul Brandão, mais do que um escritor, tornou-se um mito literário, nosso e moderno. Um escritor inesgotável, só comparável a esse outro nosso mito literário moderno (mais «exportável») que é Fernando Pessoa. Talvez menos de moda e, portanto, mais inesgotável ainda — o tempo o dirá.

Lisboa, Janeiro de 1984.

NOTAS

- ¹ *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, BB, ICP, 1979. Cf. sobretudo no capítulo I (*O pré-romantismo na Europa*): *O pré-romantismo como estética da transição*, pp. 22/31.
- ² *Sur Shakespeare — Essais traduits de l'anglais...* Lausanne, Ed. Rencontre, 1970, p. 241.
- ³ *Los valores literários*, 2.^a ed., Buenos Aires, Ed. Losada. S. A. 1957, p. 7.
- ⁴ In *Presença*, n.º 23. Artigo intitulado: *Ainda a interpretação do Modernismo*.
- ⁵ *Los hijos del limo*, México, 1974.
- ⁶ Ed. Perspectivas & Realidades, Lisboa, 1983, p. 199.
- ⁷ *Revista Literária, científica e artística*, n.º 35, in *O Século* de Abril de 1903.
- ⁸ *Novidades*, n.º 5347, de 2 de Maio de 1903.
- ⁹ Ed. citada, vol. I, pp. 185/6.
- ¹⁰ Ed. citada, vol. II, p. 9.
- ¹¹ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 4.^a ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1982, p. 665.
- ¹² Ed. citada, vol. II, p. 157.
- ¹³ *Ibid.*, p. 159.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 160.
- ¹⁵ *História do Romance Português*, vol. II, Lisboa, Estúdios Cor, 1969, p. 91.
- ¹⁶ Sampaio Bruno, *A Geração Nova — ensaios críticos — Os novelistas*, Porto, Magalhães e Moniz Editores, 1886.
- ¹⁷ *Memórias de um doido, edição crítica comparativa das 1.^a e 2.^a edições (1849 e 1859)*; estudo e notas de José-Augusto França, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 13.

¹⁸ *Eco dos Operários — Revista Social e Literária*, Lisboa, n.º 1, de domingo, 28 de Abril de 1850, pp. 4/5.

¹⁹ *O Andaluz — Publicado pelos alunos do Colégio de S. Carlos em favor das vítimas dos terramotos de Andaluzia*, Porto, Tip. da Discussão, 1885, p. 8.

²⁰ Sobre a personalidade literária e política de Heliodoro Salgado, cf. o exemplar estudo temático, preciso a nível bibliográfico, de José Carlos Seabra Pereira: *Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la littérature portugaise de l'Ultimatum au Régicide*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian — Centre Culturel Portugais, 1982, pp. 36, 56, 71 e 80/82.

²¹ *A Ideia, revista quinzenal*, Porto, n.º de 1 de Abril de 1887. Redactores: Marques de Andrade, Júlio Brandão e José Sobral.

²² *Museu Ilustrado — Álbum Literário Mensal*, Porto, 1878. Director: David de Castro. Série de artigos intitulada: *A propósito do Positivismo* (pp. 195, 217, 241, 265 — vol. I). Note-se a colaboração nesta revista de Antero a par da de Angelina Vidal, militante do feminismo e do movimento operário revolucionário operário, que publicou um folheto em *A Voz do Operário* (1879) intitulado *A operária ilustre*.

²³ *Memórias*. vol. III, ed. citada, p. 189.

²⁴ Joel Serrão, *Espanto, absurdo e sonho*, in *Gazeta Musical e de todas as Artes*, Lisboa, tomo X, 2.ª série, n.º 122-23, Maio-Junho de 1961, p. 252. Número parcialmente dedicado a Raul Brandão.

²⁵ Cf. a propósito: José Carlos Seabra Pereira, *Autour...*, ed. citada, pp. 57/9.

²⁶ Tradução de Câmara Lima, Lisboa, Tavares Cardoso e Irmão. Segue-se-lhe, em livro: *Um Clube de má-língua*, tradução de Manuel de Macedo, Lisboa, «A Editora», 1908. Outros dos romances mais importantes de Dostoievski só serão traduzidos e publicados em volume mais tarde: *A Voz Subterrânea* em 1926 (Porto, Ed. Américo Fraga Lames & C.ª Ld.ª); *Pobre Gente* em 1936 (Porto, Liv. Civilização; *Os Possessos* em 1939 (trad. de A. Augusto dos Santos, Porto, Liv. Progredior); *O Jogador* também em 1939 (trad. e prefácio de César de Frias, Lisboa, Liv. Guimarães & C.ª); *Recordações da Casa dos Mortos* em 1942 (trad. de A. Augusto dos Santos, Porto, Liv. Progredior); *O Idiota* em 1943 (trad. de Carlos Babo e Alexandre Babo, Porto, Liv. Latina); *Humilhados e Ofendidos* em 1946 (Lamego, Tip. Martins);

Os Irmãos Karamazov apenas em 1948 (trad. de A. Augusto dos Santos, Porto, Liv. Progredior).

²⁷ A partir do número 364 de 1 de Janeiro de 1889. Note-se que já em 1875 Jaime Batalha Reis cita Dostoievski e fala de «messianismo russo» na *Revista Ocidental* (artigo datado de 14 de Fevereiro de 1875, vol. I, p. 121). Cf. a propósito, em geral, da difusão de Dostoievski na Península Ibérica: William B. Edgerton, *Spanish and Portuguese Responses to Dostoiévski in Revue de Littérature Comparée*, t. LV, n.º 3-4, Julho-Dezembro de 1981.

²⁸ *O Repórter*, n.º 542, de 9 de Julho de 1889.

²⁹ *Ibid.*, n.º 544, de 11 de Julho de 1889.

³⁰ Cf. em geral sobre a modernidade do romance russo e em particular sobre a função da personagem dostoiévskiana, a obra já clássica de Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoiévski*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

³¹ *A Crónica*, n.º 131, de Fevereiro de 1905, artigo de fundo, não assinado, possivelmente de Albino Forjaz de Sampaio. Cita-se nesse artigo uma tradução de Gorki, *Os Vagabundos*, publicada pela editora Guimarães Libânio, de Lisboa.

³² Sobre a *Revista de Hoje* no seu significado «neo-romântico», «anarquista» e «decadentista» em geral e na relação específica com o grupo dos «nefelibatas» do Porto, cf. José Carlos Seabra Pereira: *Introdução a «Noite de Natal» de Raul Brandão e Júlio Brandão*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp. 58/75.

³³ *Revista de Hoje*, n.º 2, de 7 de Janeiro de 1895, p. 78.

³⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁵ *Seara Nova*, n.º 10, de 15 de Março de 1922.

³⁶ Pedro Kropotkine, *A Gente Nova* (versão de Afonso Lopes Vieira), Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1904.

³⁷ *Marques (História dum Perseguido)*, Lisboa, Liv. Ed. Viúva Tavares Cardoso, 1903, p. 81.

³⁸ *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, 3.ª ed., Lisboa, Liv. Bertrand, s/d, p. 303.

³⁹ *Ibid.*, pp. 307/8.

⁴⁰ Artigo de Gomes Leal in *O Século* de 27 de Fevereiro de 1881: *Homenagem a Vitor Hugo: «Toast» de um dissidente*. Este texto faz parte duma série de crónicas então publicadas n' *O Século*

por Gomes Leal intituladas genericamente *Carteira de Mefistófeles* (*gazetilhas, fundos e folhetins*).

⁴¹ *Memórias*, vol. I, ed. citada, p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ Joaquim António da Silva Cordeiro, *Ensaios de Filosofia da História*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1882, pp. 144/5.

⁴⁴ Assinale-se, entre outras, a edição monumental de *Nossa Senhora de Paris*, na tradução de Pinheiro Chagas, em 1887, publicada no Porto pela casa editora Eduardo da Costa Santos. Ou ainda a tradução de *O Homem que Ri* feita em 1886-7 sobre a edição definitiva por Maximiliano Lemos Junior e também publicada no Porto por Lemos & C.^a. Vítor Hugo era de tal maneira popular nos anos 80/90, que, por exemplo, uma colecção consagrada à infância, «Biblioteca da Infância», dirigida por Vítor Ribeiro, da Academia Real das Ciências, publica os primeiros capítulos de os *Miseráveis* numa edição popular, com gravuras várias ao gosto da época, de entre as quais as de Vítor Hugo com os seus netos Jorge e Ana ao colo, em que se diz à guisa de apresentação: «... Vítor Hugo é sempre o apóstolo da humanidade (...) as suas poesias, cantadas pelo povo, postas em música pelos maiores maestros, como Gounod, constituem como que um luminoso facho, um farol de luz intensa que iluminou e guiou a humanidade do século XIX (...) Como Cristo nos tempos antigos (...) Hugo (...) afirmou os seus ideais do amor e da paz entre os povos (...)». Lisboa, Alfredo David Encadernador, Tip. Francisco L. Gonçalves, s/d (1885), pp. 6/8.

⁴⁵ *Notas Contemporâneas*, Porto, Lello & Irmão — Editores, s/d, pp. 119/21.

⁴⁶ *Victor Hugo panthéiste et monothéiste* in *Etudes de Littérature Générale et Comparée*, Ed. Université de Strasbourg, 1979, pp. 43/8.

⁴⁷ *Boletim do Ateneu Comercial do Porto*, dirigido por Carlos Afonso, Joaquim G. de Macedo e Manuel Caldas. Número de 1 de Julho de 1891, Porto, Tipografia Ocidental, pp. 7 a 14.

⁴⁸ Cf. *Cartas de Vila do Conde de Antero de Quental* — Introdução, organização e notas de Ana Maria de Almeida Martins, Porto, Lello & Irmão — Editores, 1981, pp. 332/4.

⁴⁹ Cf. Joaquim Gomes Monteiro, *Vencidos da Vida — Relance literário e político da segunda metade do século XIX*, Lisboa, Ed. Romano Torres, 1944. Oliveira Martins baptiza assim o grupo ao ouvir ler, por Ramalho, a seguinte passagem do livro *La vie à Paris* (1881) de

Jules Claretie: «...des diners où ils se revoient attristés souvent, bien changés, les uns glorieux, les autres *battus de la vie*» (p. 12).

⁵⁰ Oliveira Martins, *Política e História*, vol. II, 1884-1893, Lisboa, Guimarães Editores, 1957, p. 170.

⁵¹ *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (2.^a edição refundida da *História dum Palhaço*), Porto, Publicações Anagrama, 1981, pp. 93/4.

⁵² De facto, data de 1864 a tradução de alguns dos seus contos mais importantes, na revista *O Século XIX*, de Penafiel, revista em que colaborou assiduamente Antero. Edgar Poë é então, anonimamente, apresentado como sendo «o Hoffmann americano», «elegante e apocalíptico autor de *Contos Excêntricos*», autor que «não existe para nós» (n.º 82 de 10 de Dezembro de 1864).

⁵³ *Impressões e paisagens*, Porto, Tip. de A. J. da Silva Teixeira, 1890, p. X.

⁵⁴ Silva Pinto, *Realismos*, Porto, Tip. de A. J. da Silva Teixeira, p. 77.

⁵⁵ Júlio Lourenço Pinto, *Estética naturalista — estudos críticos*, Porto, Livraria Portuense, 1885, pp. 7, 16 e 99.

⁵⁶ *A Geração Nova*, ed. citada, pp. 311, 314/16 e 352.

⁵⁷ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 20.

⁵⁸ José Carlos Seabra Pereira, introdução a *A Noite de Natal* de Raul Brandão e Júlio Brandão, ed. citada, p. 13.

⁵⁹ *Os Nefelibatas*, s. 1., s. d., p. 13.

⁶⁰ *Correio da Manhã*, n.º 2220, de 1 de Fevereiro de 1892.

⁶¹ *Jornal do Comércio*, n.º 11 453, de 7 de Fevereiro de 1892.

⁶² Júlio Brandão, *Recordações dum velho poeta — figuras literárias e artísticas*, Lisboa, Ed. «Gleba», s. d. [1943], p. 45.

⁶³ Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1979, p. 119.

⁶⁴ *Oaristos*, Coimbra, 1890, p. VIII.

⁶⁵ Obra citada, p. 129.

⁶⁶ *Seara Nova*, ano VII n.º 132 de 11 de Outubro de 1928. Cf. *Vale de Josafat — Memórias*, vol. III, ed. citada, pp. 109/14.

⁶⁷ *L'évolution créatrice*, ed. de la Pléiade, Paris, Gallimard, p. 228.

⁶⁸ Ed. citada, p. 90.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 7 e 12.

⁷⁰ *O Padre*, Lisboa, reedição da Ed. Vega, s. d., pp. 17 e 25.

⁷¹ *A Farsa*, 5.^a ed., Coimbra, Atlântida Editora, 1974, p. 7.

- ⁷² *A Crónica*, n.º 106 de Janeiro de 1904, consagrado parcialmente a Columbano, com textos de Bulhão Pato, Abel Botelho, D. João da Câmara, Albino Forjaz de Sampaio, etc.
- ⁷³ Ed. citada, p. 22.
- ⁷⁴ *Ibid.*, pp. 47/8 e 57.
- ⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.
- ⁷⁶ *Os Pobres*, 4.ª ed., Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1925, p. 15.
- ⁷⁷ *Ibid.*, pp. 31/2.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.
- ⁷⁹ *Ibid.*, pp. 75/7.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 90.
- ⁸¹ *Ibid.*, pp. 13/25.
- ⁸² *Ibid.*, pp. 174/5, 203, 237/41, 253/7, 266/9, 290/1.
- ⁸³ *El-rei Junot*, com uma nota introdutória de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 19.
- ⁸⁴ *Ibid.*, pp. 22/3.
- ⁸⁵ *A la recherche du temps perdu*, vol. III, Bib. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 159.
- ⁸⁶ *Ibid.*, pp. 377/81.
- ⁸⁷ *Seara Nova*, n.º 1457 de Março de 1967. Será curioso notar o que nas suas memórias Maria Angelina Brandão nos revela sobre as leituras do marido, sobretudo a referência especial feita a um escritor francês «moderno»: Romain Rolland (*Um Coração e uma Vontade — Memórias*, Coimbra, 1959, p. 233).
- ⁸⁸ David Mourão-Ferreira, *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969, p. 129.
- ⁸⁹ *Húmus*, 6.ª ed., Coimbra, Atlântida Editora, 1972, pp. 9/10.
- ⁹⁰ Cf. a este propósito Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 7.ª ed., revista e actualizada, Lisboa, Editorial Verbo, 1982, pp. 174/5.
- ⁹¹ Ed. citada, p. 10.
- ⁹² *Ibid.*, pp. 19/20 e 22.
- ⁹³ *Ibid.*, p. 24.
- ⁹⁴ *Ibid.*, p. 26.
- ⁹⁵ *Ibid.*, pp. 41/2.
- ⁹⁶ *Ibid.*, pp. 54 e 56.
- ⁹⁷ *Ibid.*, pp. 68/9.
- ⁹⁸ *Ibid.*, p. 153.
- ⁹⁹ Ed. citada, pp. 7/8.

- ¹⁰⁰ *Os Pescadores*, Porto, Publicações Anagrama, s. d., p. 9.
- ¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 12/3.
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 107.
- ¹⁰³ *Ibid.*, pp. 86/7.
- ¹⁰⁴ *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, ed. citada, p. 97. Leia-se, a propósito, todo este admirável capítulo, intitulado *A dor de pensar* (pp 97 a 102).
- ¹⁰⁵ *A Morte do Palhaço*, ed. citada, p. 75.
- ¹⁰⁶ Cf. nota 85.
- ¹⁰⁷ Miguel Torga, *Diário II*, 2.^a ed., revista, Coimbra, 1949, p. 20.
- ¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.
- ¹⁰⁹ Cf. a este propósito o útil e rigoroso ensaio de síntese de J. B. Martinho, *Fernando Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa*, Biblioteca Breve, vol. n.º 82., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.
- ¹¹⁰ «Ao Dostoievski, ao Tolstoi, ao Gorki, juntávamos agora um deus novo... (era) o meu Mestre secreto». — In *Gazeta Musical e de todas as Artes*, tomo X, 2.^a s. n.º 122/3, Maio/Junho de 1961, p. 256.
- ¹¹¹ Jorge de Sena, *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Ed. 70, 1981, p. 210.
- ¹¹² *No limiar de um mundo*, Raul Brandão in *Espaço do Invisível, II*, Lisboa, Arcádia, 1976, pp. 195 e 220.
- ¹¹³ *Raul Brandão — homenagem no seu centenário*, Ed. do Círculo de Arte e Recreio, Guimarães, Março de 1967. Colaboradores vários.
- ¹¹⁴ *Raul Brandão a quatro dimensões* in Suplemento literário de *O Diário Popular*, n.º 529, de 16 de Março de 1967, p. 5.
- ¹¹⁵ *A Sibila*, 4.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, s. d., p. 195.
- ¹¹⁶ *Todas as Primaveras* in suplemento literário de *O Diário Popular*, já referido.
- ¹¹⁷ *Raul Brandão — homenagem no seu centenário*, ed. citada, p. 14.
- ¹¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

BIBLIOGRAFIA

A bibliografia aqui proposta é necessariamente selectiva e sumária. Há muitos textos dispersos, artigos breves publicados em jornais ou revistas, bem como referências ocasionais em volumes ou opúsculos que não são aqui referidos, fazendo parte de uma vasta bibliografia sobre Raul Brandão que, se é abundante a este nível, revela-se curiosamente escassa a nível de ensaios de síntese, de visões de conjunto sistemáticas da obra, para lá das interpretações predominantemente biográficas. Se a compararmos à de Fernando Pessoa, com teses universitárias que lhe desvendam a obra na sua modernidade complexa, a de Raul Brandão está nitidamente desfavorecida.

Em todo o caso, remetemos o leitor para a bibliografia completa apresentada no precioso catálogo publicado pela Biblioteca Nacional de Lisboa em 1980, por altura da exposição biblio-iconográfica que ficou a assinalar o cinquentenário da morte de Raul Brandão. Consulte-se igualmente o já referido ensaio de Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*.

- ANDRADE, João Pedro de — *Raul Brandão*, Lisboa, Arcádia, 1963.
CASTILHO, Guilherme de — *Vida e Obra de Raul Brandão*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1978.
CHAVES, Castelo Branco — *Raul Brandão*, Lisboa, Cadernos da «Seara Nova», 1934.
COELHO, Jacinto do Prado — *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1976; *A Letra e o Leitor*, 2.^a ed., Lisboa, Moraes Ed., 1977.
FERREIRA, Vergílio — *Espaço do Invisível*, Lisboa, Arcádia, 1976, vol. II.

- LOPES, Óscar — *Ler e Depois*, Vols. I e II, Porto, Inova, 1969 e 1970.
- MENDES, Manuel — *Raul Brandão e Columbano*, Lisboa, Jornal do Foro, 1959.
- MOURÃO-FERREIRA, David — *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969.
- NEMÉSIO, Vitorino — *Sob os Sínos de Agora*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932.
- PICCHIO, Luciana Stegagno — *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália, 1969.
- REBELLO, Luiz Francisco — *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, Ática, 1961; *O Teatro Simbolista e Modernista*, Lisboa, Biblioteca Breve, ICP, 1979.
- SIMÕES, João Gaspar — *O Mistério da Poesia: ensaios de interpretação da génese poética*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931.
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz — *Perspectivas*, Lisboa, Ed. Aster, 1961; *Novas Perspectivas*, Lisboa, União Gráfica, 1969.